Revista de Estudios Culturales

BORDES

Nº15 / Año 8 / Enero-Junio 2018
ISSN:2244-8667
www.bordes.com.ve

DANZA y LITERATURA

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

MUSEO DEL TÁCHIRA

Cineclub ULA

FUNDAJAU

Revista de Estudios Culturales BORDES

Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe

Revista de Estudios Culturales
BORDES
Nº15 / Año 8 / Enero-Junio 2018 ISSN:2244-8667
www.bordes.com.ve

Depósito legal Nº: p.p.i. 201002TA4076
ISSN: 2244-8667
Dirección postal: Av. Principal Las Acacias, Centro Comercial El Pinar. Piso 4. Apto. 205. San Cristóbal. 5001.
Teléfonos:58.276.3405140/276.3555621/414.7089905
Dirección electrónica: revista@bordes.com.ve / Página web: www.bordes.com.ve

La revista de estudios culturales BORDES es una publicación semestral digital, arbitrada, editada conjuntamente por la Universidad de Los Andes (Grupo de investigación en Comunicación, Cultura y Sociedad), la Fundación de Jóvenes Artistas Urbanos JAU, el Departamento de Investigaciones Antropológicas del Museo del Táchira, la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de los Andes y la Fundación Cultural BORDES.

Equipo Editorial

Dirección General:
Fania Castillo / Psicóloga / Universidad de Los Andes- Núcleo Táchira.

Consejo Editorial:
Otto Rosales / Antropólogo-Sociólogo / Universidad de Los Andes- Núcleo Táchira..

Anderson Jaimes / Filósofo / Museo del Táchira.

Camilo Ernesto Mora Vizcaya / Licenciado en Letras / Universidad de Los Andes- Núcleo Táchira..

Annie Vásquez / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos.

José Romero / Educador / Universidad Nacional Experimental de Yaracuy..

Osvaldo Barreto / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos.

Árbitros externos:
Pedro Alzuru
Universidad de Los Andes. Mérida. Venezuela.

Aníbal Rodríguez Silva (+)
Universidad de Los Andes. Trujillo. Venezuela

Camilo Morón
Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda (UNEFM) Falcón. Venezuela

Asistentes editoriales / correctores:
Camilo Ernesto Mora Vizcaya
Leonardo Bustamante

Traducciones (inglés):
Hermes Briceño, Lucero Rueda, Anthony Uribe, Amelia Calzadilla, Elías Rodríguez, Alvany Maldonado, Miguel Méndez, Maura Bustamante.

Diseño y Diagramación:
Osvaldo Barreto

Sumario

Presentación / Camilo Ernesto Mora Vizcaya……3

Artículos

Falsilla - Bases teóricas para una corpoinstalación / Ana Mercedes Reyes……..6

Dossier de Estudios Literarios

De la naturaleza de la poesía / Víctor Bravo……13

El desenmascaramiento de la realidad en *Canto villano* / José D. Nuñez……...20

Deconstrucción del poema "Preludio" de José Antonio Ramos Sucre
María Alejandra López Chacón……..44

Una aproximación desde la psicología arquetipal a la configuración
de lo femenino en *Percusión y tomate* de Sol Linares y ¡*Alto no respire!*
de Iliana Gómez Berbesí / Olga Nathalie Prada Utrera……....55

La dialogía y el cronotopo en la construcción del héroe en la
novela *Falke,* de Federico Vegas / Leonardo J. Bustamante……73

Vanguardia Literaria, la historia de un periódico y su relación
con la literatura / Alba Durán Rugeles……...80

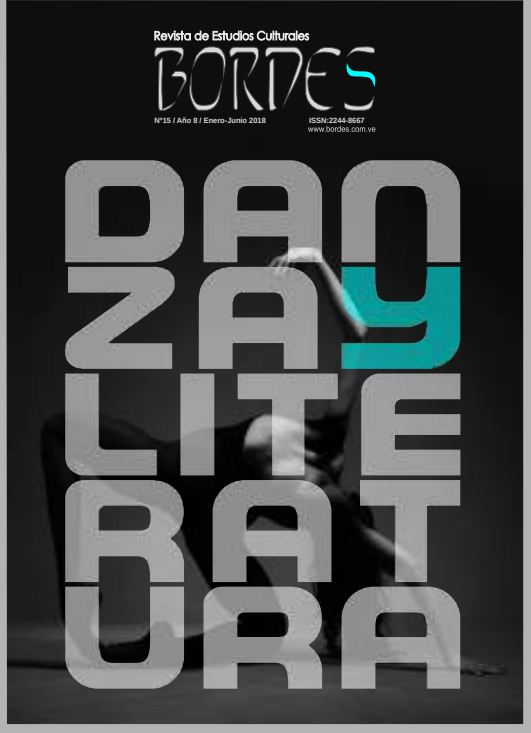
Reseñas

De la comedia humana y sus fatalidades (2017) de Alejo Ramírez
Anderson Jaimes……..95

A leer se aprende leyendo (2014) de Rod Medina
Leonardo Bustamante……100

Ártico (2017) de Fiann Paul. La ventana gélida.
Osvaldo Barreto……..102

La memoria rota. Los collages de Joseantonio Sánchez (2018)
Osvaldo Barreto……104



PRESENTACIÓN

La Revista de Estudios Culturales Bordes, Nº 15 (Enero- Junio 2018), fiel a su tradición de ser una publicación multidisciplinaria en el campo de las ciencias sociales y humanísticas, presenta para esta edición una serie de trabajos que dan cuenta de la búsqueda en la danza y la literatura.

Comienza con la experiencia reflexiva de Ana Mercedes Reyes (Universidad de Los Andes- Venezuela), sobre la danza como un concepto no temporal a partir del estudio del cuerpo y la pintura, movimiento e imagen se conjugan en una propuesta de corpointalación denominada Falsilla (https://youtu.be/QKuru4iyMlE), la cual hunde sus raíces en la exploración del arte paleolítico, como búsqueda de lo mágico y sagrado que se manifiesta en la danza. La contemporaneidad de dicha danza se expresa en imagen, respiración, ocultamiento, posición corporal, sombra, duplicidad en la piedra, la caverna y el tiempo como elementos de una propuesta artística donde el movimiento “rompe con los paradigmas establecidos”.

El dossier sobre estudios literarios se inicia con el reconocido investigador de la literatura Víctor Bravo (Universidad de Los Andes- Venezuela), quien presenta un ensayo sobre la naturaleza de la poesía: temblor y perdurabilidad dan cuenta de un discurso poético entre lenguaje y mundo, ambigüedad y aparente inutilidad de la poesía se cuestionan, para reconocer en ella el poder y musicalidad de la palabra, aceptando la necesidad de una educación estética que dé sentido a la vida. La poesía “se mantiene tenaz como la vida misma”.

El siguiente trabajo está a cargo de José Núñez (Universidad de Los Andes-Venezuela), quien realiza un estudio sobre la poesía de la peruana Blanca Varela (1926-2009), en Canto villano (1978). El estudioso comienza por establecer una relación de la obra con los cantares de gestas medievales, el Cantar de los Cantares bíblico y el Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz, para determinar la paradoja que invoca Varela en su Canto villano. Es un texto que abunda en detalles sobre la obra poética valeriana, la cual constituye una voz muy destacada en el escenario literario en lengua castellana.

Desde la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario del Táchira, María Alejandra Chacón, vuelve la mirada sobre un poema emblemático en la historia poética de Venezuela, como lo es "Preludio", del poeta José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), desde los fundamentos teóricos de la deconstrucción, mostrando como los conceptos claves confusión del lector, dimensión figurativa, vida del autor, el juego del escritor y la archihuella del poema, implican una red de sentido que se va tejiendo en el poema.

La licenciada Olga Prada, nos trae un avance de su investigación para optar al grado académico de magíster en Literatura Latinoamericana y del Caribe, sobre los elementos arquetipales para la configuración de lo femenino en las obras narrativas de Sol Linares (Percusión y tomate, 2010) e Iliana Gómez Berbesí (¡Alto no respires!, 1999). Es un artículo que desde categorías psicológicas estudia la feminidad en la voz de las escritoras venezolanas.

El promotor de la lectura Leonardo Bustamante, de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, presenta un repaso de la figura de Román Delgado Chalbaud en la novela el Falke (2005), de Federico Vegas, desde las categorías bajtinianas cronotopo y dialogia, para estudiar la figura del héroe como persistencia humana por mantener la épica y el heroísmo en la historia de los pueblos, aunado al héroe novelesco que da sentido a la historia que cuenta Vegas.

Cierra el dossier de estudios literarios, un capítulo del trabajo de grado de la periodista Alba Durán, para alcanzar el grado de magíster en Literatura Latinoamericana y del Caribe, sobre el diario tachirense Vanguardia (1936- hasta los ochenta). Rotativo tachirense que fue un escenario para la divulgación literaria en los andes venezolanos a través del suplemento dominical "Vanguardia Literaria" (1964-1968), dirigido por el poeta Pedro Pablo Paredes. Durán realiza un estudio documental y de entrevistas a los protagonistas de dicho suplemento, los poetas y escritores Pablo Mora, Rubén Darío Becerra, el cronista J.J. Villamizar Molina, entre otros. Constituyendo por tanto un interesante trabajo que escudriña el periodismo como fuente inagotable de creación literaria en la historia de la literatura del Táchira del siglo XX, a través de los géneros poesía, narrativa, crónica y ensayos, publicados en el suplemento cultural.

Cierran el número las reseñas que hacen Anderson Jaimes sobre el libro de poesía de Alejo Ramírez De la comedia humana y sus fatalidades (2017, Zócalo Editores, Rubio), obra que ganó el primer premio de Poesía Joven Casa de las Letras Andrés Bello (2014). Seguidamente Leonardo Bustamante reseña el libro A leer se aprende Leyendo (2014, Cenal, Caracas) de Rod Medina.

Finalmente, la revista cierra con las reseñas de Osvaldo Barreto de las exposiciones fotográficas del artista europeo Fiann Paul denominada Ártico (marzo 2017) y la muestra pictórica del artista tachirense José Antonio Sánchez, La memoria Rota (mayo 2018) realizadas en la Galería Café Bordes, sede del Grupo de Investigación.

Agradecemos al repositorio institucional de la Universidad de Los Andes, SABERULA, el alojamiento y apoyo en la visibilidad de la revista.

Para concluir, debemos señalar que la Universidad de Los Andes y la Fundación Cultural Bordes, a través de su grupo de investigación siguen promoviendo la investigación y publicación de la revista Bordes, e invita a todos los autores, lectores, creadores, artistas e investigadores a participar en los diversos eventos que permanentemente organiza. Ejemplo de lo cual son el Festival Internacional de Cine en la Frontera (agosto de cada año) y el Seminario de Investigación anual, para este 2018 la temática será: Dispersión y Desarraigo (noviembre).Así como las exposiciones, recitales, conferencias y talleres que se programan en la ciudad de San Cristóbal, estado Táchira… en los bordes de la frontera venezolana.

Camilo Ernesto Mora Vizcaya
Editor Invitado
Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela.
Grupo de Investigación Bordes
Grupo de Investigación Comunicación, Desarrollo e Integración
E-mail: vizcayaernesto@gmail.com/
morern@ula.ve

FALSILLA - BASES TEÓRICAS PARA UNA CORPOINSTALACIÓN

Fuente: Ana Mercedes Reyes

Recibido: 12 - 03 - 2018
Aceptado: 06 - 04 - 2018

MSc. Ana Mercedes Reyes
Universidad de Los Andes,Facultad de Arte, Mérida, Venezuela
Departamento de Danza y Expresión Corporal
Línea de investigación: Antropología del cuerpo y del movimiento
areyes@ula.ve – anamerreyes@gmail.com

RESUMEN
La contemporaneidad de la danza parece estar marcada no por una constante temporal sino por premisas de cuestionamiento y confrontación. La danza vista como metáfora de lo indefinido, que reproduce y suspende el tiempo en el espacio, permite observar las representaciones pictóricas del pasado como imágenes de movimiento contenido, sostenido, congelado en el tiempo y en la intención, materializaciones del preconcepto que traspasa las líneas del pensamiento racional y que puede ser llevado al terreno del pensamiento corporal. Tomando los ejemplos dados por Bourcier (1981) para ilustrar la danza de la antigüedad, y procurando dar sentido al movimiento desde la exploración de las interpretaciones dadas por los investigadores de las representaciones pictóricas, Falsilla se propone como una corpoinstalación bajo la mirada de la integración de la que es víctima y victimaria la danza en nuestra contemporaneidad, la movilización de la imagen detenida que induce una búsqueda de posibilidades corporales.

Palabras clave: Danza contemporánea, Historia, Antropología del cuerpo.

FALSILLA - THEORETICAL BASIS FOR A CORPORATE INSTALLATION

ABSTRACT
Contemporary dance seems to be marked not by a time constant but premises of questioning and confrontation. Dance seen as a metaphor for the indefinite, which reproduces and suspends time in space, allows us to observe the pictorial representations of the past as motion pictures content, sustained, frozen in time and intention, materialization of the preconception that crosses lines of rational thought and it can be taken to the field of body thought.Taking the examples given by Bourcier (1981) to illustrate the dance of antiquity, and trying to make sense of the movement from exploring the interpretations given by researchers of pictorial representation, Falsilla is proposed as a corpinstallation under the gaze of the integration of that is victim and victimizer our contemporary dance, mobilization of the still image that induces a bodily search possibilities.
Keywords: Contemporary dance, History, Anthropology of the body.

1. La danza no es un concepto temporal

"...transgredir una frontera, y transgrediéndola, mostrarla."
Nathalie, Heinich

Zenaida Marín, en su ponencia "Observaciones sobre la videodanza a partir de la danza contemporánea: Car Men y Birth-day de Jirí Kylián" (2015), presenta una discusión sobre los prejuicios y hábitos que asociamos a las nociones de obra, danza y contemporaneidad: "estos presupuestos de la danza han sido inducidos por una larga tradición, pero son generalmente estos mismos presupuestos aquellos que la danza contemporánea interroga, aquellos que desafía y de los cuales desconfía." (2015:6).

Entonces bien, ¿dónde comienza y termina la contemporaneidad de la danza? ¿Tiene ésta un límite temporal? ¿Qué corporalidades enmarca? La contemporaneidad de la danza parece estar signada no por una constante temporal sino por premisas de cuestionamiento y confrontación siendo lo que "hace ruptura con la historia, con la tradición o con un conjunto de hábitos" (ibid:7). Es así como el dibujo del presente es difuso para esta idea de contemporaneidad, el presupuesto temporal no la determina, sino que la alimenta, lo que es para nosotros el presente para otros será en algún momento el pasado inmediato o lejano y esta idea modifica la visión y la creación del movimiento.

"Lo contemporáneo [continúa la autora] se sitúa en un espacio entre la ignorancia y la constitución de un saber positivo, caracterizado al menos por dos determinaciones: su lugar es el «entre» y su naturaleza es dinámica." (ibid:7). Dentro de este dinamismo, la forma de la movilidad, es decir, de donde nace el movimiento, nos habla de la contemporaneidad. Sobre la polémica planteada dentro de la disciplina escénica en cuanto a lo que es o no es danza (en función de las múltiples fusiones y reinterpretaciones de los cuales el quehacer escénico se está viendo influenciado), quiero destacar el comentario de Marín sobre el texto de François Frimat (2010) ¿Qu'est-ce que la danse contemporaine?: "La pregunta para Frimat ¿Qué es la danza contemporánea? se propone más como un mecanismo de reconocimiento que de exclusión" (ibid:9).

En este sentido, el reconocimiento de la danza como “el arte que navegará entre todas las artes, como una práctica paseante” (ibid:11) parece ofrecer una idea de arte efímero y no concluyente, y quizá para algunos creadores ha llegado el momento de que esta cualidad fugaz se revele ante otras; pero este carácter gitano ofrece también una permeabilidad hacia otras áreas creativas, reafirmando lo que para François Frimat sería “hacer actualidad de nuestro presente inmediato a partir de los cuerpos como un paradigma de participación de entre todos los medios” (2010 en Marín 2015:11) .

Contornos difusos e interrogantes a la historicidad de la danza, destaca Marín, pero más allá de eso, el cuerpo como centro discursivo y confluencia de medios, como espacio para la apropiación de discursos y confrontación de ideas, donde las condiciones óptimas ya no son las de la técnica espectacular sino las de las posibilidades comunicativas del discurso y donde las fronteras entre las disciplinas se diluyen en función del propósito de la acción performativa.

2. De la imagen, el cuerpo y sus relaciones

Una traza/huella (presencia), un trayecto (movimiento) y una sombra (ausencia); tres formas de permanencia de un cuerpo en movimiento en el tiempo/espacio. Alain Badiou en su texto La danza como metáfora del pensamiento(2009), capítulo“Pequeño tratado de inestética”, plantea la noción de "una movilidad que no se mueve". Sobre esto me pregunto: ¿Es entonces solo el movimiento de un cuerpo? Si ésta movilidad no se mueve, como plantea Badiou, implica entonces un cuerpo contenido/restringido donde la libertad (a fuerza de restricciones) exige un principio de lentitud (la lentitud secreta de lo rápido) y de desconfianza del pensamiento/cuerpo remanente del pensamiento en sí. La danza como metáfora de lo indefinido que reproduce y suspende el tiempo en el espacio.

Las representaciones pictóricas del pasado son imágenes de movimiento contenido, sostenido, congelado en el tiempo y en la intención, materializaciones del preconcepto; nos ofrecen una idea pasada, de la cual solo nos queda la imagen, así que interpretarlas se presenta como un ejercicio imaginativo que traspasa las líneas del pensamiento racional y que puede ser llevado al terreno del pensamiento corporal. La movilización de la imagen detenida induce una búsqueda de posibilidades corporales, y la luz, artificio que se ofrece como mediadora de posibilidades: "Soy la sombra que deja mi cuerpo en movimiento" así alude Víctor Fuenmayor a Octavio Paz en Técnicas del cuerpo y técnicas de la danza (s/f).

El cuerpo que acciona para el otro expectante está dispuesto, se muestra, ostenta en la necesidad de ser captado y permanecer en la inmortalidad del registro. La mirada del espectador se deleita con los detalles que la cámara no es capaz de captar; con los matices que se le pasan por alto en su condición de máquina y transforma esos detalles a placer reconstruyendo la imagen una y otra vez, traduciéndola en múltiples versiones, imaginando cuerpos nuevos que el registro no puede.

3. La Danza en la Prehistoria: Paleolítico

Paul Bourcier (1981) comienza su panorama de la danza en Occidente con el capítulo titulado “La primera danza fue un acto sagrado”; con éste se pliega brevemente a la interpretación que muchos investigadores hacen de los materiales arqueológicos de la antigüedad, centrando la razón de toda actividad humana en una ritualidad exagerada por la imaginación. Este breve instante en el que Bourcier se deja contagiar no dura mucho ya que él mismo califica esta mirada sobre la ceremonia danzada como producto de mentes calenturientas que dejan que la imaginación vagabundee y en las cuales existe una falta de probabilidad científica. De acuerdo con María Cristina Scattolin, “la historia de las investigaciones en un área puede conducir a producir reconstrucciones del pasado que, sin saberlo ni quererlo, contribuyan a impulsar teorías, implícitas sobre el orden sexuado en los procesos culturales del pasado” (2005:44), lo que resalta la importancia de la puesta en correlación de las representaciones figurativas.

Todo producto cultural, incluido el material iconográfico, es “un sistema estructurado de prácticas y expresiones de agentes históricos que (...) estructuran y categorizan el mundo” (Miller 1985 en ibid:56), y como productos materiales tienen la “posibilidad de ser redimensionados socialmente” (Escoriza y Sanahuja, 2002:1), pero es frecuente olvidar que “el proceso de interpretación, el intento de reconstruir el pasado –que preferimos llamar «representación» más que construcción– no puede consistir en un acto mecánico” (ibid:2); el sentido de la interpretación de dichos productos ha de basarse en el conocimiento de las condiciones y naturaleza de su producción y su uso social; de allí que “cuando afirmamos conocer el significado de un objeto, lo hacemos por la analogía con otros objetos y a significados como tales y reconocidos por ellos” (ibid:10), generando asociaciones en función de rasgos preestablecidos y reconocibles en nuestro contexto.

Los objetos (ideológicos/simbólicos), que los estudiosos reconocen como arte prehistórico, son susceptibles a una lectura donde el artista es un hombre y esto refuerza la concepción del individuo masculino como creador y no la idea del arte como producto colectivo proveniente de experiencias, conocimientos y saberes que trascienden al individuo. Es en el Paleolítico superior (40 a 30 mil años AP) cuando los investigadores ubican los primeros restos materiales asociados a la producción artística, y a partir de ellas, representaciones del cuerpo humano, entre las cuales se han vuelto famosas unas pocas por ser interpretadas como cuerpos danzantes. La pintura rupestre, la escultura de pequeñas piezas y el desarrollo de ornamentos personales son parte de los modos de expresión de esta época, nos hablan de ellas John A. Garraty y Peter Gay:

> Las pinturas en cuevas, grabados y tallas de animales cumplían funciones mágicas relacionadas con la caza. Del mismo modo, las Venus se consideraban como reflejos tangibles del culto familiar a la fecundidad, y la práctica corriente de la pintura y adorno de los muertos, previos a la sepultura, se ha vinculado a la creencia en otra vida. No hay, por supuesto, manera de probar estas hipótesis. En todo caso, el desarrollo de un arte tan perfeccionado y la especial atención de que eran objeto los cadáveres, indican que el hombre del paleolítico superior disfrutaba de una vida espiritual mucho más rica que la de cualquiera de sus predecesores (1981:93).

El pasado humano, eso que llamamos prehistoria, nos ha dejado una gran cantidad de restos materiales que pueden ser interpretados desde múltiples miradas, pero el registro del movimiento no es uno de ellos. Las imágenes son estáticas y la sugerencia de movimiento en ellas generalmente proviene de la imaginación del vidente y no de indicaciones precisas provenientes de documentos rocosos. A pesar de esto, algunos investigadores han clasificado algunos de estos materiales como expresiones dancísticas y se han atrevido incluso a indicar las pautas de movimiento que estas figuras supuestamente ejecutan, su intención y significado.

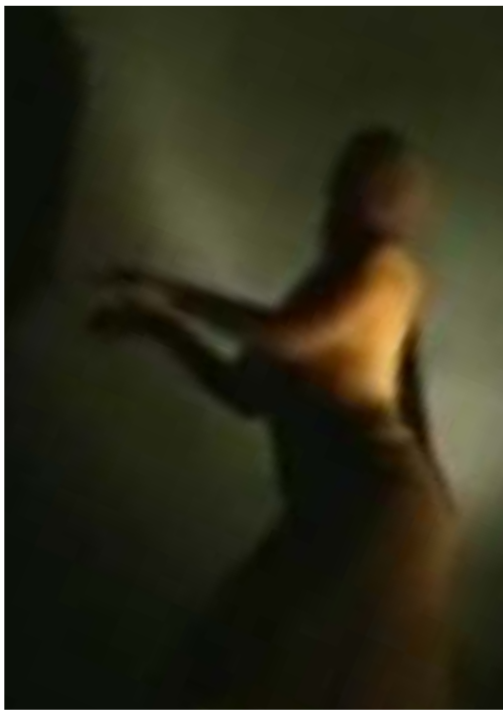
El arte del Paleolítico es de carácter naturalista y no es de ninguna manera “instintivo, incapaz de evolución y a histórico” (Hauser,1998:13), ofrece una impresión pura de la realidad, “sin añadidos o restricciones intelectuales” (ibid:14) y entre estas realidades parece mostrar la del movimiento con una intención meramente pragmática: el arte enteramente al servicio de la vida. Estas pinturas persiguen un efecto mágico, no estético; estaban concebidas para ser eficaces en la consecución de lo deseado, creando un doble que sustituye al original.

4. Falsilla: propuesta exploratoria

En un intento de exploración de estas ideas desde el cuerpo, nace Falsilla (https://youtu.be/QKuru4iyMlE) ejercicio de corporización de la historia llevado a la escena, el cual, a la usanza de lo propuesto por Islas (2017), nos permite jugar el juego de acercarnos y alejarnos de las imágenes del pasado y su interpretación en busca de una propuesta enmarcada en la contemporaneidad aludida por Badiou y discutida en este trabajo. Observando las imágenes propuestas por Bourcier como ejemplos de una antigüedad que danza, Falsilla se propone como una corpoinstalación bajo la mirada de la integración de la que es victimaria y víctima la danza en nuestra contemporaneidad.

Toma los ejemplos dados por Bourcier para ilustrar la danza de la antigüedad y procura dar sentido al movimiento desde la exploración de las interpretaciones dadas por los estudiosos, donde los cuerpos reproducen pautas de movimiento. Esta exploración se realiza dejando que la imaginación vagabundee y asumiendo la improbabilidad científica de la pauta.

Se asumen también algunas premisas extraídas de la reflexión y documentación inicial: la contención de la imagen en el movimiento y la respiración; la cobertura del rostro con la intención de hacerlo anónimo, borrando cualquier característica y deshumanizándolo; el ocultamiento de cualquier evidencia de los caracteres sexuales secundarios, dejando al descubierto los senos y ocultando el resto del cuerpo; la actividad y la posición del cuerpo, asumiendo no solo las pautas posturales propuestas sino también el lento transitar entre ellas; la impresión pura de la realidad, asumiendo la sombra como resultado del movimiento en ejecución; la consecución de lo deseado, creando un doble que sustituye, un yo alterno impreso en la piedra a través de la luz; la idea de la cueva/caverna como contenedora a través de la iluminación cerrada y los sonidos accidentales, y la duración indeterminada para reforzar la idea de permanencia en el tiempo.



5. Breves reflexiones finales

Repensar una imagen desde el movimiento implica crear para ella un universo de razones. Al inicio de la propuesta me planteaba cuestiones como la pertinencia del discurso y las interpretaciones sesgadas por el androcentrismo disciplinar, pero al llevarla a cabo me inquieta más el imaginario de los individuos que realizaron estas representaciones textuales y sus razones. Caigo en la trampa en la que cayeron muchos investigadores antes, pero es una caída con cierto placer y con la conciencia de hacerlo.

Mi cuerpo en el intento de reproducir las imágenes contenidas en la piedra se encontró siendo doble de los cuerpos que inspiraron dichas imágenes. En un giro al ver la silueta de mi cuerpo impresa en el fondo por la luz me pregunté si esa no sería la manera en la cual estas imágenes fueron producidas: una impresión fiel de los cuerpos en movimiento. Más allá de las posibilidades de existencia de una danza primigenia está la certeza del movimiento intencionado y en éste la posibilidad de un hilo conector que se teje entre los cuerpos, sin importar la temporalidad en la cual existe. El movimiento, entonces, existe en una contemporaneidad que no está hilada por el tiempo sino por la participación de los medios en la consecución de un discurso que rompe con los paradigmas establecidos y desde el que la historia y el conocimiento del pasado nos abren las puertas de la crítica del presente para la creación futura.

REFERENCIAS

Badiou, Alain (2009) La danza como metáfora del pensamiento, en Pequeño tratado de inestética. Disponible en: www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html [Consultado el 14 de agosto de 2016]

Bourcier, Paul (1981). Historia de la danza en Occidente. Barcelona: Editorial Blume.

Escoriza T. y Sanahuja M. (2002) Cuerpos de mujeres: teoría de las representaciones figurativas. Ponencia presentada en el Congreso Interdisciplinar sobre “Educación y Género” Universidad de Málaga

Fuenmayor, Víctor (s/f) Técnicas del cuerpo y técnicas de la danza. Disponible en: http://victorfuenmayorruiz.com/files/tecnicasdelcuerpoytecnicasdeladanza.pdf [Consultado el 14 el agosto de 2016)

Garraty, John A. y Peter Gay (1981) El mundo antiguo. Historia Universal 1.España: Editorial Bruguera

Hauser, Arnold (1998) Historia social de la literatura y el arte. Desde la prehistoria hasta el barroco. Madrid: Editorial Debate

Heinich, Nathalie. Trasgressioni, reazioni, integrazioni. Il triplice gioco dell'arte contemporánea. Agalma, 9, 8-13. Traducción Libre y resumen: Zenaida Marín.ULA.2013.

Islas, Hilda (2017) El juego de acercarse y alejarse.Traducción performática de “otras” danzas. México: CENIDI – INBA

Marin, Zenaida (2015) Observaciones sobre la videodanza a partir de la danza contemporánea: Car Men y Birth-day de Jirí Kylián. Ponencia presentada en el 5to Encuentro para Cinéfagos Festival de CineArte en la Frontera San Cristóbal, agosto 2015

Scattolin, María Cristina (2005) La mujer que carga el cántaro. En Williams, Verónica y Benjamin Alberti (eds.) Género y Etnicidad en la arqueología sudamericana. Buenos Aires: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

DE LA NATURALEZA de la POESÍA

"Dalí, a la edad de seis años, cuando pensaba que era una niña" / 1950 / Óleo sobre tela / 27 x 34 cm / Colección privada, Pound Ridge, N. Y.

Recibido: 03 - 03 - 2018
Aceptado: 15 - 04 - 2018

Víctor Bravo
Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación, Mérida, Venezuela
E-mail: comalameister@gmail.com

RESUMEN
Este artículo traza el camino de la poesía desde su origen que es la fisura entre mundo y lenguaje, y como se cristaliza como temblor y perdurabilidad. Temblor sobre la base del lenguaje, que asoma lo oculto debajo de la superficie, y perdurabilidad entendida como tentativa de continuidad en el mundo. Mediante esta bifurcación del discurso poético entre lenguaje y mundo, se estudian la ambigüedad y la aparente inutilidad de la poesía en la cotidianidad humana, para concluir, desde la necesidad de una educación estética, que sin la cual, la vida no tendría sentido.

Palabras clave: Poesía, Ambigüedad, Lenguaje, Mundo.

OF THE NATURE OF POETRY

ABSTRACT

This article traces the path of poetry from its origin, which is the fissure between world and language, and how it crystallizes as tremor and endurance. Trembling on the basis of language, which shows what is hidden beneath the surface, and endurance understood as an attempt of continuity in the world. Through this bifurcation of the poetic discourse between language and the world, the ambiguity and the apparent uselessness of poetry in human daily life are studied, to conclude, from the need for an aesthetic education, that without which, life would not make sense.

Keywords: Poetry, Ambiguity, Language, World.

Doble fondo

La fisura entre lenguaje y mundo, tal como ha sido descrita por lógicos y lingüistas, como Frege y Saussure, es lo que hace posible el brote de los imaginarios y, entre ellos, el más esencial: el imaginario de la poesía. Cual falla geológica, esa fisura exhala el breve temblor de la diferencia, el estremecimiento de la distanciación: el lúcido desamparo de lo provisorio, a la par que el duro deseo de durar.

El lenguaje extiende sus redes causales y de presuposiciones, de deslindes y límites; y funda, sin cesar, horizontes de certezas para atender la emergencia de la comunicación, la identidad de lo comprensivo. Para el logro de la certeza, el lenguaje tiene que someterse al interdicto de las presuposiciones y de las restricciones selectivas, a los muros protectores y tranquilizadores del sentido, al rigor de la gramática, al oscuro dictamen de lo real. En la firmeza de esos horizontes, el lenguaje hace posible la más inmediata de sus tareas: la comprensión, o una comprensión del acontecimiento, y la expectación de la trascendencia, los linderos del sentido mismo de la vida. De allí la expresión de Nietzsche de que creeremos en Dios mientras creamos en la gramática.

Pero el lenguaje es una valija de doble fondo. Como el niño que levanta la gran alfombra del mar en el famoso cuadro de Dalí, podemos levantar la alfombra de certezas del lenguaje y descubrir impensables profundidades y multiplicidad de horizontes donde tienen su asiento otros mundos, donde los juegos de la ambigüedad y las aristas del sin sentido hacen brotar visiones, revelaciones, apariciones, y donde la paradoja es la condición abismal de lo innombrable. Mundos excluidos desde siempre por los interdictos de la certeza y la comunicación.

La vida, en el más acá de esos límites del lenguaje, se hace moral, identitaria, previsible; se despliega en geometrías de poder, a distancia de una alteridad indominable, en rituales de mandato y obediencia. Sumergido en la pequeña aventura del vivir, en la infinidad de ruidos de la existencia, con sus horarios y cegueras, imperceptiblemente atado por las redes reificadoras del orden y el acaecer, el hombre se aleja de la dimensión poética y, en una especie de inconsciente mutilación, avanza entre las formas oscuras e indiferentes de los seres y las cosas. Pero la poesía persiste en su permanencia, resguardada –podría decirse– por pequeños grupos de oficiantes y seguidores, revelando, para la mirada naciente, destellos de lo real o destrucción de la realidad en el acto mismo de creación de nuevos mundos. La poesía está allí, reducida quizá a pequeñas zonas, a pequeñas áreas de influencia, pero tenaz como la vida misma, creando las resonancias y la íntima comunión entre el ser y las transparencias y misterios del mundo.

La poesía y los fundamentos

La vieja aspiración, ya enunciada por Lautreamont, de que la poesía debe ser hecha por todos, aspiración que pareció posible en los primeros años de la utopía socialista, parece cancelarse ante las férreas leyes del poder y el mercado que distribuye roles y subordinaciones, muros de antivalores, imposibilidades para el acceso a la experiencia poética.

Si el lenguaje, en su cuadratura sobre el mundo, se transparenta para producir el milagro de lo inteligible, la expresión poética parece actuar de distintas maneras al hacer del lenguaje un espesor, una existencia en sí misma que replantea la posibilidad de la comunicación y la referencia. Poetas y críticos se han planteado de manera reiterada este hecho lingüístico del poema, para decir paradojalmente que la palabra poética no comunica, o comunica de una manera especial, distinta, profunda. Así por ejemplo, para I. A. Richard [1], “no importa lo que el poema dice sino lo que es”, “un poema no debe significar sino ser”. Sin duda que la famosa frase de Mallarmé, “los poemas no están hechos de ideas sino de palabras” abre una reflexividad sobre el “ser” de la poesía como dominante frente a la función comunicativa. Podríamos citar poetas y teóricos que regresan sobre una intuición central: el lenguaje comunicativo refiere fenómenos en el acaecer del mundo; la poesía y, con ella muchas formas del lenguaje reflexivo, expresan por medio del fenómeno lo que Heidegger llamó la experiencia de los fundamentos.

1 También en El señor de los tristes y otros ensayos (Bravo, 2006. Pág. 97)

Es posible, como la niña en la pintura de Dalí, levantar la alfombra del mar y del lenguaje, para hacer de la mirada un instante de vértigo, visión, intuición representación; es posible, en ese acto, “despertar del sueño dogmático”, según la expresión kantiana e imaginar, como una de las intuiciones fundamentales del hombre de la modernidad, la experiencia de la libertad. Ese acto es una distanciación del mundo que funda una visión capaz de ver lo incongruente y lo heterogéneo donde los demás ven homogeneidades. Esa visión fue llamada irónica por los románticos e identificada con la visión poética. Hoy podríamos decir, que es la conciencia crítica la que nos distancia de lo asertivo y la fijeza y nos lleva a asumir el mundo en términos de provisionalidad y precariedad por medio de la duda y la pregunta, de la ambigüedad y la interrogación sobre los fundamentos. Pero en uno de sus arcos paradojales la poesía que es distanciación, también es comunión: dotada para nombrar a la vez lo visible e invisible, lo nombrable y lo innombrable, la poesía despliega, en olas del silencio, redes de afiebrada intimidad con el mundo, con la transparencia del mundo y de la vida, donde se instala a plenitud el amor por el otro, y donde, como el más grande de los acontecimientos, se produce el nacimiento de la música, música del corazón y de las esferas, que compite con la luz para dar brillo al universo, y que justifica la existencia misma, pues, es posible decir en palabras de Niesztche que si la música no existiera el mundo sería un error. La música es uno de los centros de la belleza del poema; la poesía hace de la música ritmo y armonía, danza imaginaria, cuerpos en levedad; música que se desprende como fruto maduro de la repetición, de lo que Jakobson llamaba paralelismos, pues en la repetición se aloja a la vez el cielo y el infierno, la divinidad y la monstruosidad, extremos de todo lo que vive.

La utilidad y la poesía

En la alta mar de la ambigüedad del lenguaje el poeta intuye, como se puede intuir por un instante respecto a la vida, la gratuidad y la inutilidad de la poesía. La poesía no es útil como lo pueden ser los objetos del mundo nombrados por la certeza del lenguaje. Ni siquiera el mercado del libro ha logrado cercar la poesía en las redes de la utilidad. Los libros de poemas circulan por los bordes del mercado, persistiendo en su franja inútil, tan inútil quizás como la vida, a lo largo de los tiempos y las culturas. Un poema no podrá compararse jamás, por ejemplo, con un tornillo, cuya existencia está llena de utilidad. La génesis y la razón del poema –y, quizás, de la vida- habría que buscarla en otro lugar, en otro ámbito, en otra vertiente. Es sabido que la poesía deriva del canto a los dioses, como también del conjuro y de la plegaria, de allí la expresión de Saint John Perse: "cuando las religiones se derrumban la poesía es el refugio de lo divino". Ha sido intuición de muchos poetas que poesía y sueño comparten la misma gramática y el poder metamórfico de la metáfora; por lo que el lenguaje de las pasiones es lenguaje metafórico que despliega el genio de la metamorfosis.

Cuando el poema nombra el mundo y la vida, intuimos que se produce la conversión del fenómeno en esencia, haciendo de lo contingente, presencia y persistencia. Si, como diría Huidobro, la vida se contempla en el olvido, por arte de la poesía, esa huella de lenguaje, la vida se hace memoria esencial. Si el olvido es disolución, la memoria es esencia (Freud reconocía que en el inconsciente nunca olvidamos) y ata vida y poesía en la más intensa fuerza cósmica del vivir, lo que Eluard llamaba el duro deseo de durar. En esa intensa e íntima conversión deseamos nombrar en el poema lo que enardece o hiere nuestra interioridad pasional, lo intensamente vivido, la visión entre las cegueras del mundo, los enigmas que no son sino un solo enigma, el secreto que funda ámbitos de intimidad, y en el acto de nombrar en el poema, alcanzar alguna forma de estremecimiento. En este acontecimiento del nombrar que nos da la poesía, nos desplazamos de la experiencia de la belleza a una experiencia de la verdad. Heidegger ha señalado que el arte es "desocultamiento de la verdad" y nos ha hecho ver en el corazón del arte, junto a la belleza, la fuerza visionaria que la verdad entraña. Porque ésta, la verdad, condicionada por los interdictos y el poder, vive de mostrar su punta de iceberg y de ocultarse. El arte y la literatura celebratorios, en la tradición clásica, celebran la visibilidad de la verdad; el arte y la literatura que a partir de la modernidad festejan en primer lugar la soberanía estética, producen el espectacular desocultamiento de la verdad, haciendo de arte y literatura no solamente experiencia estética sino también forma de conocimiento. El arte y la literatura como expresiones de la conciencia crítica. Este poder de la poesía la hace, como diría Hölderlin, el más peligroso de los menesteres, y por ello los poetas son expulsados de la República y, con la lámpara de Diógenes de la poesía, estos exiliados exploran desde entonces los territorios del afuera, la naturaleza del mal y el abismo del sin sentido, y las figuras inversas de la plenitud y la carencia, y frente al imperativo de Horacio de enseñar deleitando, derivan en parias, en malditos frente al punto medio aristotélico, como planteaba William Blake, hacen de la exuberancia, belleza. De este modo la estela dejada por Lautreamont y Baudelaire, por Mallarmé y Rimbaud, funda un jardín para las flores del mal, la feroz conciencia crítica frente al orden, el sentido y sus valores.

La educación estética

Schiller, en sus “Cartas para la educación estética del hombre” (1970), imaginaba a un lector para este tipo de poesía; modernamente, Benjamín, en su ensayo “Experiencia y pobreza” imagina la riqueza estética, abierta, como la puerta “ante la ley”, el brevísimo relato de Kafka, pero imposible de atravesar y hacer suya por la limitación de la ceguera de la percepción. Nos hacemos de nuevo la pregunta: ¿Hay lectores para la poesía de la belleza y de la verdad? ¿Será éste un especialista o la poesía será finalmente leída y escrita por todos? Solo una nación de ciudadanos y de contención del poder podrá multiplicar los lectores de la poesía moderna, aquella que se aleja de toda celebración del poder y se instala en el centro de la conciencia crítica.

En la alta mar de la ambigüedad del lenguaje los poetas han celebrado al príncipe y la corte, pero también a la belleza, y por ese canto sabemos de las virtudes del héroe con sangre real, de la estirpe de princesas que por ser tales, son capaces de detectar el más mínimo objeto en el lecho ofrecido por el anfitrión; por ese canto sabemos de la más intensa de las idealizaciones, la imaginación órfica, que se transfigura en gestos de perfecta danza desde Eurídice a Sophia o Beatriz, hasta la Elena del poeta venezolano Juan Sánchez Peláez[2]; por ese canto el mulo revierte su caída en el abismo y Altazor[3] sustituye el paracaídas por parasubidas; por ella nombrar es crear, o como diría Lezama, sustantivar lo invisible; por ella es posible escuchar las voces de los dos abuelos, trazar la silueta mágica del sensemayá y celebrar la boca santa del negro bembón; por ese canto es posible afirmar la vida y correr hasta el sol y estar con él, muy alto entre unas telas rojas; hacer del corazón, como en Hanni Ossott, un temblor preguntando por las palabras, hacer del poema el habitar, según Alejandro Oliveros, nombrar la plenitud de los árboles o de la infancia, como en Montejo; y repartir, como el pan, la dignidad entre las cosas de la cotidianidad, por arte de la poesía, como en Rafael Arráiz Lucca, o escribir como si dictaran de una página ya escrita, según Bécquer, retomado por Armando Rojas Guardia: “Espero el poema atisbando su llegada/ en el ápice mismo donde cruje/ y levanta las alas”.

2 Poema “Elena y los elementos”

3 Vicente Huidobro, “Altazor” (2018)

Irreverencia y poesía

Pero entre todas las estirpes de poetas que en el mundo han sido, Homero, muchas veces celebratorio de los dioses, no obstante funda la estirpe de los excesivos, de los transgresores, los irreverentes, los que se atreven a situarse en el afuera. Homero, cantor de Hefesto y de la risa de los dioses; cantor de Ulises, caro en ardides, engañador de dioses; el primero de una estirpe donde podemos reconocer a los poetas malditos y –entre nosotros– a César Vallejo, a José Antonio Ramos Sucre: cantores del lado oscuro, del mal como liberación, poetas de la soledad y el silencio, y de los límites del decir, como en Rafael Cadenas, de la carencia y de la aridez como en Luís Alberto Crespo, del asumir la conciencia como una herida, tal como dice Esdras Parra: "He caminado sobre cenizas de silencio/ La claridad me ha evadido/ tropiezo con la claridad/ La claridad se enreda en mis talones".

La claridad del mundo brota del enigma del poema que es también enigma del mundo. Es posible entonces modificar la frase de Nietzsche, y decir: si la poesía no existiera, la vida sería un error.

REFERENCIAS

Bravo, V. (2006). EL señor de los tristes y otros ensayos. Caracas: Monte Ávila Editores.

Dalí, S. (s.f.). https://www.salvador-dali.org. Recuperado el 08 de 02 de 2018, de https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/653/dali-a-la-edad-de-seis-anos-cuando-pensaba-que-era-una-nina-levantando-la-piel-del-agua-para-ver-un-perro-durmiendo-a-la-sombra-del-mar

Huidobro, V. (2018). Altazor o el viaje en paracaídas. Caracas: Monte Ávila Editores.

Schiller, F. (s.f.). Cartas sobre la educación estética del hombre. Recuperado el 01 de 02 de 2018, de http://bdigital.uncu.edu.ar: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf

EL DESENMASCARAMIENTO de la REALIDAD en *CANTO VILLANO*

Blanca Varela. Foto: Mariella Agois

Recibido: 02 - 04 - 2018
Aceptado: 05 - 05 - 2018

José D. Núñez
Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Mérida, Venezuela
jodanuba@gmail.com

RESUMEN
El presente artículo examina el modo en que Blanca Varela expone en Canto villano (1978) sus ideas sobre la imagen de Dios y su relación con el destino humano. Sus reflexiones en esos poemas no son alentadoras ni reconfortantes. Descubrir la verdad y desenmascarar lo real suponen enfrentarse a lo efímero, al vacío y la soledad y asumirlos. Esto exige, al mismo tiempo, deslindarse de creencias tradicionales heredadas fundamentalmente del cristianismo y fijar la atención en el aspecto material de lo humano y en lo corporal como vías de conocimiento.
Palabras clave: poesía, imagen de Dios, destino humano, desenmascarar la realidad.

THE UNMASKING OF REALITY IN *CANTO VILLAIN*

ABSTRACT

This article examines the way Blanca Varela's Canto villano(1978) displays her ideas about God's image and its relationship with the human destiny. Her reflections, as shown in those poems, are neither encouraging nor comforting. Uncovering the truth and unmasking the real involve confronting the ephemeral, emptiness, and loneliness and embracing them. They also require extricating oneself from traditional beliefs inherited mainly from Christianity and focusing on the material aspects of humanity and on the bodily self as a way to knowledge.

Keywords: poetry, God's image, human destiny, unmask reality.

El canto es un referente notable en la literatura. En la Edad Media, las hazañas del héroe que representaba el ideal de la clase guerrera y aristocrática, y el modelo de conducta a seguir para la sociedad del momento, se encuentra relatada en los Cantares de Gesta. En lo que respecta a la literatura española particularmente, son varios los "cantos" que se pueden señalar: Mocedades de Rodrigo, por ejemplo, Poema de Fernán González y por supuesto El Cantar del Mío Cid.

Si nos adentramos un poco más en el tiempo, notaremos que este mismo referente aparece también en la literatura bíblica: El cantar de los cantares. Tal libro se le atribuye al Rey Salomón, y es considerado uno de los poemas más extraordinarios, pues no solo pone de manifiesto un sentimiento recíproco entre "esposo y esposa", en un destacado lenguaje literario, sino que expresa a la vez la angustia por la ausencia del ser amado, la felicidad del encuentro y, sobre todo, el anhelo de la mutua entrega.

Algo similar ocurre en la obra de San Juan de la Cruz: uno de sus tres largos poemas lleva el título de Cántico espiritual. Sobre este poema, el propio San Juan de la Cruz, ha dicho que se trata de una serie de "canciones" que de manera extraordinaria exponen el tránsito del alma del hombre hacia el "matrimonio espiritual" con Dios[1].

En esta línea de referencias se encuentra el canto de Blanca Varela. Sin embargo, como es de esperarse, éste no pretende ilustrar el camino que lleva al hombre al anhelado encuentro espiritual con la divinidad; tampoco pretende enseñar modelos de conducta. El de Varela, tal como lo refiere Carmen Ollé, es villano en el sentido en que también lo es

> el canto de los estudiantes mendigos de la Edad Media que iban de taberna en taberna celebrando los goces de la carne y los sentidos; villano Francois Villon, poeta de los arrabales de París, de prostitutas y truhanes (…)villanos, pícaros, rebeldes como la voz del ángel ciego o dormido que recorre el libro, por su autorretrato de escarnio y porque en todos los poemas de Varela, igual que en la poesía goliarda, hay también un fondo perverso, de reflexión y reserva"[2].

1 De la Cruz, S.J. (1946). Poesías completas y otros versos. p. 11.

2 Ollé, C. Artículo publicado en línea en: Agulha Revista de cultura. 21 de noviembre de 2016, bajo el título de, "El canto villano de Blanca Varela".

Cabe precisar, en ese sentido, que la alusión no se supedita al modelo de conducta atribuido a los poetas goliardos. De acuerdo con Eustaquio Sánchez Salor, el canto villano de Blanca Varela guarda una afinidad especialmente con el de los poetas goliardos del siglo XII, pues posee "características que, en nuestra opinión, no tienen nada que ver con las cualidades negativas que tradicionalmente se han atribuido a estos poetas girovagos"[3]; los poetas goliardos del siglo XII, entre los que Sánchez Salor menciona a Walter de Châtillon, Pedro de Blois, Felipe el Canciller, El Archipoeta y Hugo Primas de Orleans, no eran personajes errantes "que deambularan de un lado para otro cantando sus poemas", sino

> … comprometidos con los problemas políticos y religiosos de su época. En sus composiciones hallamos, en efecto, temas como la corrupción de las jerarquías eclesiásticas del siglo XII, en lo tocante sobre todo a la avaricia, la ambición, la simonía o las investiduras[4].

Al igual que la lucha entre el poder eclesiástico y el poder político; pero además, eran "conocedores de la profunda y extensa cultura de las élites culturales del siglo XII (…), son muy buenos conocedores de la cultura greco-latina (…) Y son, asimismo, profundos exégetas bíblicos". Y por si fuera poco, estaban "comprometidos también con la estética poética y literaria de su época. De hecho, quizás fueran ellos los más ilustres representantes de la misma"[5]. Sobre estos aspectos puntuales: un vasto conocimiento cultural y religioso, y un "compromiso estético" que se lleva a cabo, no desde el poder sino desde la periferia, es la afinidad, el lazo que estable Blanca Varela a partir de Canto villano con los poetas goliardos. No obstante, surge la pregunta: ¿por qué una poeta de la segunda mitad del siglo XX establece un vínculo con una fuente literaria de ocho siglos atrás?

Si asumimos la propuesta de Marco Ramírez, podemos decir que "su deseo de establecer diálogos con distintas tradiciones literarias y culturales tiene, en su caso, un origen claramente modernista pues se deriva de ese cosmopolitismo defendido por escritores como Rubén Darío, José Asunción Silva y Eduardo Gómez Carrillo"[6], cuyo propósito es crear lazos que contengan un conocimiento integral, sin límite de tiempo ni espacio. Pero además, Varela, intenta de este modo ampliar sus perspectivas culturales y estéticas y tender puentes, fundamentalmente, con la tradición literaria medieval. El nombre que surge como ejemplo en este sentido, y a propósito del estudio de Marco Ramírez, es el del poeta francés François Villon, a quien la autora peruana, en entrevista con Efraín Kristal, nombra textualmente a la hora exponer el porqué del título del libro Canto villano. Dice: "¿Y por qué le puse Canto villano? Porque alguna vez leí que el canto villano era el canto o la música que se hacía fuera del castillo. Es el canto de extramuros, el canto popular. No sé por qué pero al bautizarlo pensé en Villon"[7]. En este sentido, y retomando lo suscrito por Marco Ramírez, podemos decir que:

---

3 Sánchez Salor, E. (2015). Los poetas goliardos del siglo XII.p. 11.

4 Ob. Cit. p. 12.

5 Ob. Cit. pp. 11-13

6 Ramírez, M. (2016). Marginalidad del artista y reivindicación cosmopolita. León de Greiff lee a François Villon. En Revista Canadiense de Estudios Hispánico 40.3. p. 609.

7 Kristal, E. (1995). "Entrevista con Blanca Varela". p. 147.

> La marginalidad del poeta de Fêtes galantes era la de un esteticismo que se contraponía a la filosofía utilitaria y a la "prosa del mundo". Esta fue, precisamente, la actitud que sedujo a los modernistas: el alejamiento de la esfera de lo social por medio del arte, y no el ataque frontal en contra de ella que hallamos en la figura del "poeta-criminal" de Villon[8].

Dicho "esteticismo de contraposición" es evidente en la obra de Varela. Por lo que, tomando en consideración estos enunciados, podemos suscribir que el canto de Varela es, además de todo, un "canto infame", que basado en su amplio conocimiento cultural, social y religioso, como en el caso de los poetas goliardos, atenta contra las normas, los dogmas y tendencias establecidas, y lo hace además recurriendo a la ironía como medio que le permite encausar su propio discurso. En ese sentido, el objetivo de la poeta parece claro: "cantar su verdad" respecto a los criterios y discursos ya existentes e interpuestos en el imaginario colectivo; y para ello se sitúa en la villa.

Situarse en la villa, por otra parte, no implica que su poesía esté asociada a un tipo de discurso "caudillista", que intenta reivindicar a las clases menos favorecidas de la sociedad. La poesía vareliana no tiene un afán reivindicativo; apuesta, en cualquier caso, por una conquista insoslayable de la libertad del individuo. Las palabras que escribiera Octavio Paz, como prólogo al primer libro de la autora resultan pertinentes en este sentido: "Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad"[9]. Situarse en la villa significa para Varela tomar distancia de lo convencional, alejarse de la cotidianidad, del centro de eso que en nuestro medio se conoce como "lo normal"; esta acción es la que le confiere el carácter autónomo y también "villano" que se percibe en toda su obra poética.

Pero, ¿cuál es el fundamento del canto de Blanca Varela?, ¿sobre qué base canta o revela su verdad?

Desde los primeros versos de Canto villano advertimos un escenario al que podría calificarse como objetivo, con un indicio claro de una verdad deliberada; o como explica Cristina Graves: "el poema ya no reclama: revela y refleja. Se vuelve pregunta y respuesta simultánea, tesis y antítesis enfrentadas en una dialéctica dinámica"[10]. El escenario mencionado tiene como referente, además, un elemento clave en este proceso, la realidad: "y te rendimos diosa/ el gran homenaje/ el mayor asombro/ el bostezo"[11]. A tal realidad se enfrenta sin titubeos ni estremecimientos, puesto que, en palabras de Eva Guerrero, aquella "deja de ser la 'diosa', para revelarse como algo que ya no intimida al sujeto lírico"[12]. Es decir, hay un desafío inexorable y un desprendimiento a la vez del orden instaurado, y sobre dicho contexto, de acuerdo con Ricardo González Vigil, "Varela despliega un universo asfixiante y amargo, obsesivamente lacerado por el dolor, la muerte, la frustración y la náusea de existir sin vivir cabalmente"[13]. Insatisfacción y revés que abre un espacio, da lugar hacia la desilusión y el desencanto.

---

8 Ramírez, M. (2016).Ob. Cit. p. 612.
9 Paz, O. (1959). Prólogo a Ese puerto Existe. p. 13.
10 Graves, C. (1980). "Con el ángel entre los dedos". En, Hueso Húmero 4. P. 93.
11 Varela, B. (2007). Canto villano. "A la realidad". p. 234.
12 Guerrero, E. (2007). "La poética de Blanca Varela: ´Hacer la luz aunque cueste la noche'". p. 55.
13 González, R. (19/11/1978). "Blanca Varela: cantar de ciegos". Dominical de El Comercio. p. 13.

En consecuencia, podemos decir que la verdad de Blanca Varela se funda sobre la base de un punto de quiebre estructural, de una ruptura con las normas tradicionales. Con ello, inaugura una propuesta primigenia que "desmonta" sin concesiones todo fundamento dogmático y normativo de los valores morales, y demanda a la vez una profunda reflexión existencial, como dice Ana María Gazzolo, en torno a un "sentimiento de desencanto y náusea" (elementos que son recurrentes en toda su obra) y que "se halla identificado con una manera personal de ver el mundo"[14]. Dicho acto la sitúa en una postura que "desenmascara el poder divino" y su influencia en la vida del hombre. Por lo que cabe plantearse: ¿qué relación se establece a partir de Canto villano con la divinidad?

El canto, la noche y un dios con minúscula

Antes debemos subrayar que en la poesía de Blanca Varela, al igual que en la obra de ciertos escritores místicos como San Juan de la Cruz, el canto resulta ser un instrumento, el médium adecuado para aproximarse y revelar la verdad. En el caso del místico español, tenemos, por ejemplo, dentro de Poesías varias, títulos como "Otras canciones a lo divino de Cristo y el alma", "Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe", y "Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de alta contemplación"[15]. Desde luego, lo que se evidencia acá es la intención del autor por inscribir al individuo en el orden propuesto por el cristianismo, sobre un sentido práctico de verticalidad: hombre – Dios, tierra – cielo.No obstante, en el caso de la poeta peruana, la verdad se devela o se canta en sentido inverso. Varela pone en entredicho, de manera explícita, la idea de que el hombre ascienda física o espiritualmente hacía un lugar especial, único, fuera de este mundo, y expresa su desencanto respecto a la supremacía de Dios sobre la vida del hombre. Igualmente revela, en sentido inverso, su verdad en torno al ser humano, más específicamente aún: en torno al cuerpo, a lo material. De ahí que su poesía, asumiendo la propuesta de Luis E. Cárcamo-Huechante, se constituya como "la poética del descenso"[16], donde no queda espacio para la duda: la vida del hombre es efímera, y su "descenso" es inevitable.

Blanca Varela. Foto: Baldomero Pestana

14 Citado por M. Ángeles Vásquez (13/02/2008). En Rinoceronte. Centro Virtual Cervantes. Literatura. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_08/13022008_01.asp

15 De la Cruz, S. J. (1946). Ob. Cit. pp. 40, 44, 45.

16 Cárcamo-Huechante, L. (2005). "Una poética del descenso: mezcla y conversación en Blanca Varela". p. 2.

Por otra parte, descender (como ascender en el misticismo) también para Varela es acercarse a la verdad, dado que la verdad no se encuentra en otro lugar, o espacio, sino en lo material, en lo corporal; percibirla de cerca es, por lo tanto, descubrir lo engañosa y artificial que puede ser: "Noche/ vieja artífice / ve lo que has hecho de la mentira/ otro día"[17]. Al respecto, Edfraín Kristal, en la citada entrevista con la autora, le plantea: "Una constante en tu poesía es, más que un mero contraste, la paradoja con la luz y la oscuridad. Hay en tus poemas oxímorones como 'en lo más oscuro del verano' o paradojas como 'hacer luz aunque cueste la noche'", a lo que Varela le responde:

> Siempre he tenido la sensación de que pasamos de una zona tenebrosa a una especie de iluminación en determinado momento, y que, cuando creemos haber hallado un camino, de pronto encontramos que en esa luz que aparentemente nos guía hay una profunda oscuridad.[18]

Esa impresión personal nos lleva a saber que aproximarse a la verdad es también descubrir y reconocer los límites y la finitud de las cosas, y en ello sin duda se incluye el lenguaje. Sobre este punto coincidimos con lo señalado por Mara Donat, quien sostiene:

> En la obra de Blanca Varela el sentido del límite no es sólo ontológico, sino también del lenguaje como sistema de comunicación. Esto se configura a través de las metáforas de lo villano y la falsedad por vía metapoética y metalingüística (…) La villanía es parte del proceso del descenso en acto, operado incluso dentro del canon literario, y concurre a denunciar el límite de la palabra[19].

Finitud y límite, son reconocidos igualmente por la autora, que advierte que aquellos vienen a ser, en todo caso, un campo o vía en constante exploración. En la entrevista que le ofrece a Rosina Valcárcel, señala Varela: "La poesía sigue siendo para mí una manera de seguir explorando, de darle nombre a los demonios"; y agrega que los "demonios" por estos días "están [tan] de moda que a mí ya me fastidian, que hay un solo demonio y que es uno mismo; todos los demás son invenciones. Por eso a veces mis grandes silencios en poesía".[20] Por otra parte, en relación con este mismo tema en de la obra de Varela, Américo Ferrari, ha dicho: "El lenguaje del poema, calificado de mentiroso o falso, vendría a ser entonces como una especie de segundo espejo deformante que falsea las representaciones de la conciencia, que a su vez deforman la 'realidad' cuya verdadera forma nadie sabe"[21]. Sobre esto, Luce López-Baralt, apunta que, en efecto, existe "una realidad, a la cual el lenguaje no puede nombrar"[22], y José Ángel Valente concluye: "la noción de inefabilidad se basa en la idea de que hay un mundo de realidad que el lenguaje no puede expresar, pero esa realidad está sumergida en el lenguaje mismo, constituye su Ungrund, su fondo soterrado, al que nos remite incesantemente la palabra poética"[23].

---

17 Varela, B. (2007). "Noche". Poema comprendido en el libro Canto Villano. p. 235.
18 Kristal, E. (1995). Ob. Cit. p. 139.
19 Donat, M. (2015). "El tópico del hambre como construcción metafórica del sentido en la poesía de Blanca Varela". p. 56.
20 Valcárcel, R. (1997). La cita ha sido tomada de: https://www.literalgia.com/entrevista-blanca-varela-esto-es-lo-que-me-ha-tocado-vivir/. La entrevista fue publicada inicialmente en La casa de cartón. II Época, N.º 10, primavera 1996-verano, Lima: pp. 4-15.
21 Ferrari, A. (1986). "Varela: explorando los bordes espeluznante". En Hueso Húmero 21. p. 136.
22 Luce López-Baralt (1998). Asedios a lo indecible. P. 211.
23 Valente, J. (1995). Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz. I. Lecturas de la mística: del sujeto a la experiencia. 1. Formas de lectura y dinámica de tradición. P. 22.

Sin embargo, y por ello mismo, Varela decide explorar otros campos, como el de la pintura. La pintura en la obra de Varela no es la primacía de este libro, la encontramos por ejemplo en Luz de día (1963), en el poema en prosa titulado, "Madonna", o en"Máscara de algún Dios". Sin embargo, es en Canto villano donde deja de ser solo una alusión y se establece un vínculo directo, irrefutable, y la construcción poética se lleva a cabo a partir de un conocimiento previo, con una intencionalidad marcada por trazos, sombras y luces, elementos estrictamente vinculados a la pintura.

Modesta Suárez, quien lleva a cabo un amplio estudio sobre la obra de la poeta peruana y su relación con las artes plásticas, afirma: "La actitud de Blanca Varela me parece más cercana a la de una poeta que ve en pintura"[24], y advierte que su preocupación pasa por crear nuevos espacios para la imaginación: "Se trata de la búsqueda de un lugar común entre poesía y pintura, sin volver a una mimesis sonora del cuadro, mas considerando el universo pictórico como un llamamiento para la imaginación"[25]. Por esa razón, aceptando los señalamientos anteriores, podemos decir que Varela trata de expresar también lo "inefable" de sus hallazgos y nos hace un "llamamiento para la imaginación" mediante elementos visuales, imágenes y conceptos que son usados en la pintura. Veamos el poema Tàpies en sus cinco apartados:

(puertas)

1

hombre en la ventana
medio punto negro
ángel ciego o dormido

2

puerta con noche encima
abajo y dentro

3

ubre de yeso lágrima de yeso
pisada en el centro de la nube

4

como el mundo
puerta entre a sombra y la luz
entre la vida y la muerte

5

el justo golpe
la mano la música de la mano
la rebusca en el fuego[26].

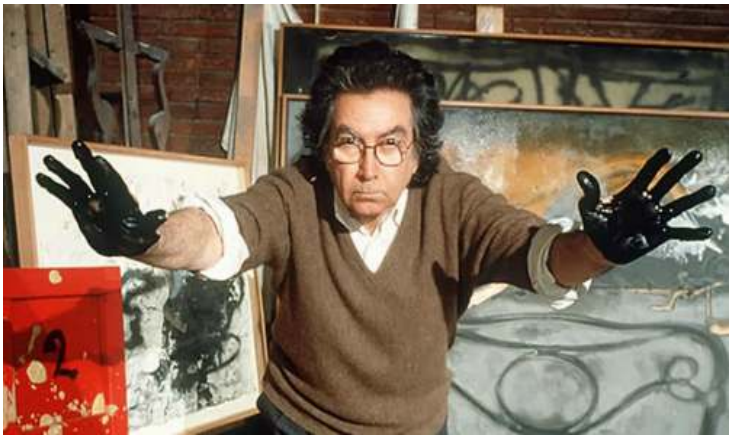
24 Suárez, M. (2009). "De las andanzas de una poeta con mirada de pintor". p. 4.
25 Suárez, M. (2009). Ob. Cit. p. 5.
26 Varela, B. (2007). Poema comprendido dentro del libro Canto Villano. p. 236.

Debemos resaltar la referencia que hace la poeta al pintor Catalán Antoni Tàpies, no sólo porque toma el apellido del artista para dar título al poema, sino porque en la primera línea cita textualmente a un elemento que podría ser interpretado, en palabras de Modesta Suárez, como "una serie de cuadros": '(puertas)'. Por lo tanto, siguiendo a Suárez,

> Estaríamos en 'Tàpies' ante lo que Georges Raillard llama a propósito de los lienzos del pintor catalán 'un dépaysage', donde, 'l'énigme que nous propose Tàpies c'est un connaître dont l'objet n'est pas à comprende mais à relancer' (...) Con 'Tàpies' pasamos a otro nivel en que, tanto el poema como los cuadros en trasfondo, poseen una energía que modifica nuestra percepción del mundo, nos obliga actuar de otra forma ante la referencia[27].

Por consiguiente, la imagen que vemos en seguida de un "hombre en la ventana" como "medio punto negro", pone en perspectiva, al igual que en la obra plástica de Tàpies, la diferencia entre lo que es la luz y la sombra, y el límite entre un espacio y otro; o, dando continuidad al tema que venimos señalando: la frontera entre lo que es verdad y mentira; dos espacios que se hallan aquí divididos por "una puerta", y en medio de ella se encuentra el hombre. Como suscribe Eva Guerrero: "'las puertas' (…) si bien son fundamentales en [Antoni] Tàpies, también lo son en la poesía de Varela, pues marcan la división entre el espacio interior y el exterior siempre en pugna en su poesía"[28]. Por otra parte, centrando nuestra atención en la estructura global del poema, debemos acotar que no existe una secuencia sintáctica aparente, una relación clara entre uno y otro apartado. Este hecho, suscribe también Suárez,

> visualmente, pasa por una dispersión de las palabras en la página, apenas unidas por una numeración —5 fragmentos delineados—que no promete ninguna continuidad mayor. Por otra parte, asistimos a un quebrantamiento de la sintaxis: constatamos la desaparición total del sistema verbal, así como el artículo indefinido, la escasez del artículo definido (…) también la ínfima presencia del adjetivo (…); con lo cual los fragmentos incorporan, en una escritura que no puede ser más parca (…). Si estos fragmentos se refieren a obras del pintor catalán, no pueden sino indicar una percepción del espacio completamente distinta del "modelo" renacentista"[29].



El pintor catalán Antoni Tàpies. Foto: Agencia EFE

27 Suárez, M. (2003). Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela. p. 52
28 Guerrero, E. (2007). Ob. Cit. p. 56.
29 Suárez, M. (2003). Ob. Cit. p. 53

Todas estas imágenes, vistas de manera conjunta, sin duda se tornan en el vértice, en la piedra angular de su propuesta poética, circunscriben el límite con los principios y dogmas establecidos por el cristianismo, y marcan la postura definitiva de la autora sobre el sentido de la finitud en el "mundo de lo humano". De ahí la necesidad de asignar un nombre a "los demonios interiores" y de exponer de manera abierta el abismo personal: "Juego/ entre mis dedos/ ardió el ángel".Siguiendo a Luis Martínez Falero, se puede agregar que,

> La palabra humana que busca la trascendencia se humaniza, deja de mirar fuera de sí, para mirar dentro de sí: su escucha ya no espera la voz que viene de lejos, desde un ser ausente y cuyo nombre es una incógnita, sino que forja su mundo a partir de la introspección. Encontrar la palabra que forje nuestro mundo, el mundo de lo humano, es encontrar nuestra esencia[31].

La mencionada "esencia" Varela logra posteriormente exteriorizarla y exponerla en el plano de la realidad. Siguiendo a Eva Guerrero, dicha realidad se presenta siempre junto al "absurdo, sin atenuar en ningún momento cada parte de luz y sombra", y en ocasiones incluso "llega a hacerlo con una ironía que transmite una fuerza mayor (...), que incide en un tema muy querido por Varela: concederle al ser humano la misma categoría que al animal en la creación" [32]. En ese sentido, Violeta Barrientos apunta: "El ser humano es rebajado en la poesía de Varela a su condición animal, que es la más extrema"[33], y Milena Rodríguez Gutiérrez, señala: "ese sujeto poético tan bien dispuesto a la desacralización, a codearse con el vacío, a vivir en la materia, a denunciar las imposturas de lo sagrado"[34] , tal como se observa en el poema "Justicia": "vino el pájaro y devoró al gusano/ vino el hombre/ y devoró al pájaro/ vino el gusano/ y devoró al hombre"[35]. Más allá del título, que de por sí le agrega una cuota reveladora de significado e ironía, se puede decir que el texto puntualiza los enunciados anteriores respecto a la "relación" o delimitación establecida a partir de Canto villano con el poder divino, y nos deja ver que el ejercicio de la justicia, como concepto global de ecuanimidad, se ejecuta no en forma vertical, sino circular, lejos de una voz condenatoria (o liberadora, según sea el caso) que deba pronunciarse desde lo alto. Dicho de otra manera, el concepto y el ejercicio de la "justicia" están igualmente ligados al plano de la "realidad", de lo mundano, en el mismo lugar donde, como todo lo demás, empieza y termina.

Blanca Varela. Foto: Baldomero Pestana

31 Martínez, L. (2014). "Del silencio a la palabra: la nueva mística en la segunda mitad del S. XX". Universidad Complutense de Madrid. En. Castilla. Estudios de Literatura. p. 83.
32 Guerrero, E. (2007). Ob. Cit. p. 56.
33 Barrientos, V. "La náusea vareliana". En Dreyfus y Silva Santisteban. Nadie sabe mis cosas. p. 225.
34 Rodríguez, M. (2008). "La metáfora animal: en torno al bestiario de Blanca Varela". p. 221.
35 Varela, B. (2007). "Justicia". p. 239.

La "desdivinación" de Dios y la idea de libertad

Lo que se observa a continuación, por lo tanto, no es sino el desmoronamiento de los paradigmas místico–cristianos. Tanto el lenguaje como el discurso mismo de carácter dogmático resultan, por demás, gastados, o simplemente irónicos; lo único cierto en todo ello es la falsedad expuesta en el más amplio sentido de la palabra, y por supuesto la desilusión, que nos lleva hacia otro escenario: el de la soledad. El poema que mejor corrobora este argumento es "Canto villano": "y de pronto la vida/ en mi plato de pobre/ un magro trozo de celeste cerdo".Partiendo de estos primeros versos, tenemos "la vida" puesta o servida en un "plato de pobre"; una metáfora que, a primera vista, da por sentado y materializa el sentido de la existencia, convierte lo abstracto en una necesidad corporal. Sin embargo, en estos versos no se alude simplemente a una pobreza económica, o carencia de cualquier otro bien material: es una pobreza referida a lo espiritual, a la angustia como producto de la desolación, de la "nostalgia respecto al orden perdido"; de ahí el siguiente verso: "un magro trozo de celeste cerdo" [36]. Es decir, la vida entendida como una fracción delgada, famélica, del cuerpo "celeste" de un animal doméstico. Con esta figura, anota Eva Guerrero, "[Varela] comunica una inmensa soledad, nombra lo parco de la existencia"[37], lo cual le permite al mismo tiempo sobreponerse a la realidad presente: "observarme/ observarte", e iniciar lo que podríamos llamar aquí el camino hacia la libertad, sin parámetros o normas que intenten guiarle, sin culpa ni remordimientos: "matar una mosca sin malicia/ aniquilar la luz/ o hacerla", "como quien abre los ojos" y elige "entre un cielo rebosante/ en el plato vacío"; aceptando la farsa "de tantas historias/ negros indigeribles milagros/ y la estrella de oriente". En fin, un camino hacia la libertad como único propósito, sin aislarse del cuerpo, sino desde "el cuerpo"; en palabras de Reynaldo Jiménez, y aceptando la finitud del mismo, nombrando "lo que queda, lo más endeble del ser humano, lo corruptible"[38], y decadente: "este hambre propio/ existe/ es la gana del alma/ que es el cuerpo/ es la rosa de grasa/ que envejece/ en su cielo de carne". La propia autora refiere: "Esa flor no es una flor emblemática sino de aceptación de lo que va a sobrevenir: que la flor se marchita y queda sólo la grasa o el hueso. Es el símbolo de la declinación de la carne y de la consecuente 'elevación' del espíritu"[39].

Blanca Varela. Foto: Mariella Agois

36 Varela, B. (2007). Poema que da título al presente libro y sobre el cual se han realizado números estudios. Américo Ferrari, señala al respecto: "la expresión 'canto villano' puede construir una clave para el acercamiento a esta obra poética: por el fuerte oxímoron que introduce ya en el título que reúne toda la obra". Pp. 240-241.

37 Guerrero, E. (2007). Idem. Ob. Cit. p. 57.

38 Jiménez, R. (1981). "Contra el Regreso a Babel". En, Oráculo 2. p. 76.

39 Kristal, E. (1995). Ob. Cit. p. 148.

Semejante asunción lleva al "mea culpa", "la divina náusea", y finalmente al desencanto absoluto: "no hay otro aquí/ en este plato vacío/ sino yo/ devorando mis ojos/ y los tuyos". Así se establece lo que Rafael Gutiérrez Girardot llama, "un reino ambiguo en el que reinan la fantasía y la libertad, pero también la nostalgia del mundo y de la sociedad que los expulsó", y agrega más adelante:

> Desde la perspectiva de la moral tradicional, de la hipócrita moral cristiana de la sociedad burguesa del siglo pasado, la libertad, la fantasía y sus productos, la ambigüedad del gozar-sufriendo, el "amoralismo esteticista" es "decadencia". Y en este sentido de la palabra la usó Spengler en su La decadencia de Occidente (1918-1922). Pero lo que se llamó "decadencia" fue en realidad una intensificación de la vida que al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe[40].

A partir de dichos sentimientos encontrados, ante la "intensificación de la vida", Varela apuesta entonces por la degradación de las imágenes y símbolos representativos del poder divino, como una forma de expresión, pero también de rebeldía e insubordinación ante los mandatos establecidos dentro de la doctrina cristiana. Parte de ello se observa, por ejemplo, en el poema "Cruci-ficción":

de la nada salen sus brazos
su cabeza
sus manos abiertas
sus palmípedas manos
su barba redonda negra sedosa
su rostro de fakir
hecho a medias
un niño
un dios olvidadizo
lo deja sin corazón
sin hígado
sin piernas para huir
en la estacada lo deja
así colgado en el aire
en el aire arrasado de la carnicería
ni una línea para asirse
ni un punto
ni una letra
ni una cagada de mosca
en donde reclinar la cabeza.[41]

En principio, debemos resaltar el título de este poema. Se trata en apariencia de una palabra compuesta, que puede leerse de dos maneras: cruci, que estaría ligada semánticamente con los términos cruce e intersección, y por encrucijada o encuentro ficticio. Pero por otra parte puede leerse también como crucificción, término que está relacionado directamente con el hecho de la muerte de Cristo en la cruz; por ello, suponemos, se trata de una doble intención por parte de la autora al referir un hecho tan trascendente como la muerte de Cristo bajo un título ambiguo (e irónico, además), y que pone de manifiesto otro de los temas que resulta ser constante dentro de su poética: la desilusión, el desencanto.

---

40 Gutiérrez, G. (2004). Idem. Ob. Cit. p. 68.
41 Varela, B. (2007). p. 243.

Ahora bien, la imagen que advertimos en el poema, de manera global, es parecida a la que se observa en muchas iglesias, en el fondo del altar mayor, justo a la zaga de donde el cura oficia la misa: el cuerpo semidesnudo de Cristo sobre la cruz, con las palmas de las manos atravesadas por clavos enormes, con la cabeza abatida sosteniendo una corona de espinas, y dejando fluir un chorro de sangre de su costado izquierdo. No obstante, esta imagen es aprovechada por la autora para ilustrar uno de los temas que hasta el momento venimos insistiendo: el abandono existencial, que cobra fuerza sobre todo porque se trata de la imagen de Cristo, el hijo de Dios, símbolo y máximo representante del cristianismo. Eva Guerrero, ha dicho respecto a lo indicado que "se trata de un poema muy pictórico que puede recordar cualquier imagen bizantina o románica en la que aparezca una representación de Cristo degradado, eliminadas tanto su parte divina como humana, sin grandeza de la evocación"; y concluye con el siguiente argumento: "No es un Dios que salva, es un dios inacabado, una figura animal sin asidero"[42], "hecho a medias/ un niño/ un dios olvidadizo", con una forma similar a la de cualquier ser humano de este mundo, sin "ni una línea para asirse/ ni un punto/ ni una letra/ ni una cagada de mosca/ en donde reclinar la cabeza", en un estado incipiente, además, y primigenio.

En este sentido, se puede decir que la relación y acercamiento a Dios se produce desde una perspectiva distinta, a partir de una nueva experiencia, donde el ente divino, en palabras de Modesta Suarez, "acaba perdiendo la supremacía de su mayúscula para pasar a ser un personaje suplementario — ¿un interlocutor más?— dentro del diálogo con el universo"[43]. En esas líneas, además, citando lo dicho por Roland Forgues, la poeta "expresa toda su rebelión frente a la creación divina, a la imperfección del mundo"[44]. De ese modo se concreta el proceso de desmitificación, no sólo de los símbolos vinculados a la doctrina cristiana, sino de Dios mismo, lo que Forgues, llama también, "la desdivinación de Dios"[45]. En consecuencia, todos los paradigmas, las creencias y los modos de expresión tradicionales que hemos señalando hasta aquí sufren los cambios y efectos de este fenómeno; cambios a los que la poeta intentará posteriormente darles un nombre propio, una identidad, pero, insistimos, desde otra perspectiva, desde el revés de las formas convencionales en que han sido expuestos hasta el momento.

No obstante, si se asume el hecho de que el ente divino ha perdido en definitiva la "supremacía de su mayúscula", es decir su preponderancia sobre la vida de los seres humanos, y por consiguiente se encuentra ahora en el mismo nivel de ellos, cabe preguntarse: ¿qué referente de identidad le queda al ser humano?, ¿cuál es su asidero posible?, ¿en quién debe fijar ahora la mirada? La respuesta a esta y otras preguntas posiblemente lo encontremos a partir del poema "Oyendo a Billie Holiday":

---

42 Guerrero, E, (2007). Ob. Cit. p. 58.
43 Suárez, M. (2003). Ob. Cit. p. 60.
44 Forgues, R. (2004). Entrevista con Blanca Varela. p. 86.
45 Ibid. p. 87.

no recuerdo en qué lugar
prefiero que el error
—tan parecido a la verdad—
se asome por una altísima ventana
jamás abierta
el anhelante fantasma de hace diez años
y me diga su nombre
el oscuro zumbido
el aleteo
el santo y seña
la música[46].

La primera observación que podemos hacer sobre este poema es la necesidad evidente de recurrir a la memoria, con el fin de identificar lo sucedido, de conocer "el santo y seña" de los acontecimientos, como dice Juan Liscano: "No escribas sino desde el fondo/ de la memoria del silencio"[47]. En su momento, la propia Varela afirmó también: "La memoria es algo que me preocupa (...) Se trata de encontrar una coherencia, una razón a las cosas: ¿dónde está?, ¿qué pasó? Y creo, además, que existe la memoria de la memoria, algo así como una memoria destilada[48]. Por lo que, podemos decir, apela a la memoria no sólo con el fin de recordar, sino también de olvidar, de desechar "lo que no es útil", y, en otro contexto, también de fijar un límite en los acontecimientos, entre "el error/ tan parecido a la verdad" y "el anhelante fantasma de hace diez años". A partir de allí, acepta el vacío que queda, la desilusión, la nostalgia del orden perdido que no se presenta más entre signos de interrogación, sino como un hecho concreto y definido, dentro de un escenario al que Rafael Gutiérrez Girardot llama acertadamente "un acontecimiento apocalíptico":

> No ciertamente en su sentido bíblico de juicio final, sino en sentido intramundano: el juicio final tiene lugar en el mundo y no conduce a un más allá, es un apocalipsis inmanente, sin tribunal y sin juicio. Es el apocalipsis del Yo que es su propio padre y creador y lleva consigo a su propio ángel exterminador[49].

En esa plataforma, tomando las palabras de Ina Salazar, "se deconstruyen las jerarquías, las valoraciones asociadas a la corporalidad, proponiendo una representación que integra asimismo la vivencia de un cuerpo en el mundo", y aclara que al decir "cuerpo" no se refiere únicamente a uno orgánico o fisiológico, "sino también social, cultural, mundano"[50].Cuerpos que al fin de cuentas, como entes activos, sufren el mismo trastrocamiento, la reversión de este fenómeno.

---

46 Varela, B. (2007). p. 242.
47 Liscano, J. (2015) Espiritualidad y literatura. Una relación tormentosa.12.
48 Kristal, E. (1995). Entrevista con Blanca Varela. p. 140.
49 Gutiérrez, R. (2004)Ob. Cit. pp. 74-75
50 Salazar, I. (2011). "Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela: reescrituras místicas desde unamodernidad desmiraculizada" p. 4.

Varela parte de este hecho, pero fijando una especial atención en el cuerpo femenino y sobre todo en el rol que éste cumple en función de la existencia del hombre, como se observa en el poema "Lady's Journal"[51]: "el ratón te contempla extasiado/ la araña no se atreve a descender ni un/ milímetro más a la tierra/ el café es un espectro azul sobre/ la hornilla"; seguidos del anuncio de un nuevo día: "son las siete de la mañana", y con él, el llamado de resistencia al antiguo rol, al papel que tradicionalmente desempeña la mujer, para admitir el cambio, la necesidad de revivir su imagen, su integridad, que está en la niñez: "levántate muchacha/ recoge tu pelo en la fotografía/ descubre tu frente tu sonrisa/ sonríe al lado del niño que se/ te parece". Lo que se propone es recuperar su esencia de fémina y madre al mismo tiempo: "quédate quieta/ allí en ese paraíso/ al lado del niño que se te parece". Y cuando decimos "madre"—valga la aclaración— no nos referimos a la maternidad como obligación, o al rol pasivo que ésta debe cumplir en la vida en pareja; hablamos, por supuesto, de una madre llamada a conducirse por el camino de la libertad, de la autonomía: "son las siete de la mañana/ es la hora perfecta para comenzar/ a soñar", camino que se presenta además como un reto, un desafío al que debe enfrentarse ahora o nunca: "el café será eterno/ y el sol eterno/ si no te mueves/ si no despiertas/ si no volteas la página/ en tu pequeña cocina/ frente a mi ventana". No obstante, la duda que aún queda es: ¿por qué fijar la atención en el cuerpo femenino y no en otros cuerpos?

El cuerpo femenino cumple, en este libro en particular, un rol generatriz. Se trata del cuerpo de mujer y madre que engendra en su vientre y da inicio a la vida, a lo primigenio de la existencia; hecho que, sin duda, guarda relación con el caso de la Virgen María y el milagro de la encarnación del hijo de Dios, aunque en este caso, claro está, no hablamos de una "virgen", sino de un ente de este mundo que irónicamente cumple el mismo rol: mujer, madre, hacedora de vida. La existencia humana, por consiguiente, se sintetiza en dicha entidad originaria; es en ella, en el cuerpo, en el vientre (para ser más específico) de la mujer, y no en otro ser o lugar, donde se inicia la vida; de ahí el llamado a "voltear la página", a recuperar este espacio, argumento que se verá reflejado con mayor claridad en el poema, "Persona":

el querido animal
cuyos huesos son un recuerdo
una señal en el aire
jamás tuvo sombra ni lugar
desde la cabeza de un alfiler
pensaba
él era el brillo ínfimo
el grano de tierra sobre el grano
de tierra
el autoeclipse
el querido animal
jamás cesa de pasar
me da la vuelta[52].

Blanca Varela. Foto: www.milenio.com

51 Varela, B. (2007). Son sólo algunos versos de este poema los que se citan aquí. p. 244.
52 Varela, B. (2007). p. 246.

Desde el título: “Persona”, seguido del primer verso, se evidencia la rectificación de la propuesta de la autora sobre los seres humanos, quienes en esencia, vienen a ser el animal “cuyos huesos son un recuerdo/ una señal en el aire”, que “jamás tuvo sombra ni lugar”, y que se vuelve masa corpórea, cobra vida, en el cuerpo femenino: “desde la cabeza de un alfiler/ pensaba”. A partir de entonces llega a serlo todo, desde “el brillo ínfimo/ el grano de tierra sobre el grano/ de tierra”, hasta incluso “el autoeclipse”, término que nos lleva a pensar más allá de la maternidad vista del modo tradicional. Engendrar, dar origen a una nueva vida, significa desde este punto en particular también renunciar a la suya, es el indicativo del inicio de su declinación y su propia decadencia. En tal sentido, la poeta recurre una vez más a un referente histórico de la literatura bíblica, como vemos en el poema “Va Eva”: “animal de sal/ si vuelves la cabeza/ en tu cuerpo te convertirás/ y tendrás nombre/ y tu palabra/ reptando/ será tu huella[53].

Según el Génesis, Lot, tras recibir el mensaje de Dios de que iba a destruir Sodoma, escucha de los “ángeles” que debe abandonar el lugar junto con su familia: “Y cuando los hubieron llevado fuera, dijeron: escapa por tu vida; no mires tras ti, ni pares en toda esta llanura, escapa al monte, no sea que perezcas”[54]. Sin embargo, en el momento en que todo parecía haber salido bien y estaban a salvo en el monte de Zoar, cuando Sodoma y Gomorra empiezan a ser destruidas, la mujer de Lot infringe la orden: “Entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas de él, y se volvió estatua de sal”[55]. Varela asume este hecho “histórico”; no obstante, se pone del lado de aquello prohibido para la mujer de Lot, del lado del “pecado”, si se quiere usar este término, y desde allí hace que “Eva”, “vuelva la cabeza” y se convierta en su propio cuerpo. Evidentemente, hay en esa interpretación un grado de ironía y de consciencia al mismo tiempo: “en tu cuerpo te convertirás/ y tendrás nombre”. La consecuencia de convertirse en cuerpo, al final, es aceptar, dar por hecho su propia decadencia.

La existencia desde el extrañamiento

Llegado a este punto, y a partir de una angustiosa reflexión existencial, la poeta intenta encontrar en el extrañamiento una orden que le permita en cierto modo continuar o empezar de nuevo, lejos ya de cualquier dogma religioso y de toda atadura social o cultural, tomando en cuenta únicamente lo que Rafael Gutiérrez Girardot llama “el apocalipsis del Yo que es su propio padre y creador”[56]. El poema que mejor se acerca a este señalamiento es “Currículum vitae”:

53 Varela, B. (2007). P. 247.
54 Génesis.19: 17. “Destrucción de Sodoma y Gomorra”.
55 Génesis. 19:20.
56 Gutiérrez, R. (2004). Ob. Cit. p. 75

digamos que ganaste la carrera
y que el premio
era otra carrera
que no bebiste el vino de la victoria
sino tu propia sal
que jamás escuchaste vítores
sino ladridos de perros
y que tu sombra
tu propia sombra
fue tu única
y desleal competidora [57].

La determinación con que se expresa el sentimiento de desengaño y abandono en esas líneas es decisiva; vemos que desaparece de la escena todo argumento construido a lo largo del tiempo en función de la existencia y trascendencia del hombre, toda superchería referida al origen y la creación, y se sitúa la vida, el "Currículum vitae", frente a lo que podría considerarse "una realidad transitoria", donde nada es estático o cíclico, y donde la posibilidad de fijar un punto medio es cada vez más lejana. En consecuencia, la vida está hecha de continuos y constantes comienzos, donde el premio por ganar "la carrera" es simple y llanamente "otra carrera". Tal hecho implica la ruptura de ese tiempo imperturbable expuesto por el cristianismo, y nos sitúa ante un tiempo impredecible, en constante cambio, del que Octavio Paz, dice que "en su continuo dividirse no hace sino repetir la escisión original, la ruptura del principio: la división del presente eterno e idéntico a sí mismo en un ayer, un hoy y un mañana, cada uno distinto, único" [58]. Hablamos, pues, de un tiempo donde se desvanecen el triunfalismo, "el vino de la victoria", las aclamaciones, los "vítores"; se trata de un tiempo escindido e ilimitado a la vez, sin un centro único, donde "tu sombra/ tu propia sombra/fue tu única/ y desleal competidora", y donde la única conexión posible que queda, que se asoma e intenta servir de medio, de espacio hacia un posible "diálogo", hacia un entendimiento, frente a la ausencia de todo referente, divino o no divino, es la palabra poética. Como dice Ina Salazar:

> La palabra es el lazo, pero es el lazo con la ausencia, el vacío, y ese espacio vacante va a aparecer representado por el término Dios, omnipresente en toda la obra. Signo lingüístico que ha perdido su referente y también significante al que la poeta le va a otorgar diversos significados a veces contradictorios [59].

Ese vínculo posible Varela lo supedita al nombre de determinados personajes, algunos afines al misticismo, como Simone Weil y de otros artistas como Antoni Tàpies, pero también de personajes de la ciencia, como se puede observar en el poema "Monsieur Monod no sabe cantar", en clara alusión al bioquímico francés Jacques Monod, cuyas ideas, expuestas especialmente en su libro El azar y la necesidad, parten de una visión crítica

57 Varela, B. (2007). p. 248.
58 Paz, O. (1990). Ob. Cit. p. 34.
59 Salazar, I. (2011). Ob. Cit. p. 9

sobre las bases subjetivas y antropocéntricas del conocimiento (sobre las que se sustenta el pensamiento religioso) y concluye que la vida emerge por azar, que el hombre está solo en el universo y debe aceptar los principios del conocimiento que se encuentran en la ciencia, o simplemente continuar en las tinieblas,

> Esto es quizás una utopía. Pero no es un sueño incoherente. Es una idea que se impone por la sola fuerza de su coherencia lógica Es la conclusión a la que lleva necesariamente la búsqueda de la autenticidad. La antigua alianza ya está rota; el hombre sabe al fin que está solo en la inmensidad indiferente del Universo de donde ha emergido por azar. Igual que su destino, su deber no está escrito en ninguna parte. Puede escoger entre el reino y las tinieblas [60].

Es de sospechar que, en este caso particular, la intención de Varela pasa no sólo por materializar un nexo posible, sino por encontrar una explicación acertada sobre lo ya indicado del lado de la gnosis, de la razón. Para ello, en el último poema mencionado Varela recurre, en primer lugar, a la memoria: “querido mío/ te recuerdo como la mejor canción/ esa apoteosis de gallos y estrellas que ya no eres/ que ya no soy/ que ya no seremos”. La memoria se define como la posibilidad de recordar (lo subrayamos una vez más) lo mejor, lo conveniente, y sobre ese recuerdo fragmentado aceptar lo que “ya no seremos”, con lo cual se busca dar un paso importante. No obstante, éste se ve abstraído, una vez más, por lo mismo: la memoria: “y sin embargo muy bien sabemos ambos/ que hablo por la boca pintada del silencio/ con agonía de mosca/ al final del verano/ y por todas la puertas mal cerradas/ conjurando o llamando ese viento alevoso de la memoria”. Ese hablar por “la boca pintada del silencio” supone un intento de conferir una voz a todo eso que no se ha dicho, con absoluta honestidad, además, libre de condicionamientos, lo cual puede resultar (y la poeta lo sabe) en algo parecido a lo que señala Octavio Paz, en relación con la literatura española de la segunda mitad del siglo XVII, que recurre a una “recombinación de elementos, formas e ideas, un continuo volver a lo mismo para decir lo mismo”, lo cual, más que una salida posible se convierte en un riesgo constante: “La estética de la sorpresa desemboca en lo que llamaba Calderón la 'retórica del silencio'. Un vacío sonoro”. Y concluye Paz en referencia, claro está, a los escritores españoles de aquel siglo: “se comieron así mismos”[61]. De ahí que Varela hable del “viento alevoso de la memoria”, porque además de que es consciente de lo frágil y pérfida que ésta es, sabe también que se trata de un “disco rayado antes de usarse” y está siempre influenciada por el tiempo: “teñido según el humor del tiempo/ y sus viejas enfermedades/ o de rojo/ o de negro/ como un rey en desgracia frente al espejo/ el día de la víspera/ y mañana y pasado y siempre”[62].

En estos términos posiblemente sea más claro el diálogo que le gustaría entablar con Monod, para que, al cabo, él “cantase” para ella: “noche que te precipitas/ (así debe decir la canción)/ cargada de presagios/ perra insaciable (un peu fort)/ madre espléndida (plus doux)/ paridora y descalza siempre/ para no ser oída por el necio que en ti cree/ para mejor aplastar el corazón/ del desvelado/ que se atreve a oír el arrastrado paso/ de la vida” [63].

---

60 Monod, J. (1970). El azar y la necesidad. Ediciones ORBIS, S.A. Traducción de Francisco Ferrer Lerín. p. 168.
61 Paz, O. (1990). Idem. Ob. Cit. p. 123.
62 Varela, B. (2007). “Monsieur Monod no sabe cantar”. p. 249.
63 Idib. p. 249.

Con ese argumento pone sobre la mesa, de manera abierta, el tema de la existencia y los artificios de la creación: "el orden altera el producto/ error del maquinista/ podrida técnica seguir viviendo tu historia/ al revés como en el cine", seguido de la dificultad (de la imposibilidad, quizás sea el término adecuado) de la representación de la realidad:

adoro todo lo que no es mío
(…)
no sabes cómo me arrepiento de mis virtudes
ya no sé qué hacer con mi colección de ganzúas y mentiras
con mi indecencia de niño que debe terminar este cuento
porque el recuerdo como las canciones
(…)
no resiste otra página en blanco
y no tiene sentido que yo esté aquí
destruyendo
lo que no existe[64].

Con ello se concreta también la desesperanza, la desolación, luego de ese "encuentro" o intento de diálogo, pues "Monsieur Monod no sabe cantar"; por lo tanto, se asienta la consternación frente al letargo, al esfuerzo inútil, ya que todo absolutamente todo, sigue igual:

el cosquilleo filosófico después de la ducha
el café frío el cigarrillo amargo el Cieno verde
en el Montecarlo
sigue apta para todos la vida perdurable
intacta la estupidez de las nubes
(…)
los gorrioncillos cagándose divinamente en pleno cielo
de abril
Mandrake criando conejos en algún círculo del infierno
y siempre la patita del cangrejo atrapada
en la trampa del ser
o del no ser[65].

En ese estado de abatimiento y desolación, de frustración absoluta, como dice Eva Guerrero: "en ese interrogarse por la existencia aparece el desengaño barroco final, en homenaje a Quevedo"[66]. Y cita a continuación los últimos versos de este poema: "porque ácido ribonucleico somos/ pero ácido ribonucleico enamorado siempre". Es decir, materia embelesada, abstraída, invariablemente. En consecuencia, y sobre lo dicho, queda aún la interrogante: ¿es la existencia de los humanos un sinsentido absoluto?

---

64 Idib. pp. 250-251.
65 Varela, B. (2007). Ibid. p. 251.
66 Guerrero, E. (2007). Idem. Ob. Cit. p. 59.

Y cita a continuación los últimos versos de este poema: “porque ácido ribonucleico somos/ pero ácido ribonucleico enamorado siempre”. Es decir, materia embelesada, abstraída, invariablemente.En consecuencia, y sobre lo dicho, queda aún la interrogante: ¿es la existencia de los humanos un sinsentido absoluto?

Se debe hacer un recuento sobre las anotaciones hechas hasta el momento, subrayar cada una de las aristas mencionadas y la forma en que la autora ha ido abriendo paso, “desnudando” los dominios instaurados en torno a los aspectos más relevantes de la existencia humana y la dependencia del poder divino, desde los cuestionamientos y la desacralización, el origen de la existencia y su relación con el cuerpo femenino, al desasosiego generalizado como producto de cada hallazgo, para finalmente asumir la realidad tal como es, y aún más: para aceptarla y enaltecerla desde el extrañamiento. Así asistimos a eso que Guerrero llama, “la plena asunción de la realidad”[67], lo cual se puede observar mejor en el poema “Media voz”:

la lentitud es belleza
copio estas líneas ajenas
respiro
acepto la luz
bajo el aire ralo de noviembre
bajo la hierba sin color
bajo el cielo cascado y gris
acepto el duelo
y la fiesta
no he llegado no llegaré jamás
en el centro de todo está el poema
intacto el sol
ineludible la noche
sin volver la cabeza
merodeo la luz
su sombra
animal de palabras
husmeo su esplendor
su huella
sus restos
todo para decir
que alguna vez estuve
atenta desarmada
sola
casi en la muerte
casi en el fuego[68].

67 Ibid. p. 60.
68 Varela, B. (2007). “A media voz”. p. 253.

Advertimos que la palabra poética en este caso surge de la desazón, del hastío, como algo que no es propio, además. Pero al fin de cuentas eso es lo único que queda como "centro", como algo tangible en medio de la nada; sólo a través de la palabra poética el poeta podría decir que puede encarnar la realidad. Bajo esta premisa surge lo que venimos indicando, la aceptación. Lo relevante es aceptar la realidad, ya no como ser humano, sino como "animal de palabras", porque de eso está Varela hecha ahora. Su nuevo interés es, "sin volver la cabeza", además, "merodear la luz/ su sombra", aunque todo esto no sea sino "para decir/ que alguna vez estuve/ atenta desarmada/ sola/ casi en la muerte/ casi en el fuego", y que la vida no pasó sin dejar rastro.

La realidad: escisión y encuentro en "Camino a Babel"

Los anteriores señalamientos nos llevan al poema, "Camino a Babel", el cual, dice Eva Guerrero: "Es un poema del desgarro abierto, de la unión imposible, de la caída inevitable hacia la nada", un texto donde se muestra "al sujeto poético escindido de su ser", entre el caos evidente y "en la búsqueda de un alma"[69], errante y "vestida de perro". Es un poema extenso, dividido en VII partes, cada una de ellas respaldada por el mismo objetivo.

Se debe hacer hincapié en la referencia análoga entre el título de este poema y otro de los momentos claves de la historia bíblica que se encuentra en el Génesis, el de la Torre de Babel. Este episodio narra los pasos de los primeros descendientes de Noé, que tienen la tarea de poblar la tierra luego del diluvio que destruyó a sus predecesores, y "De éstos se poblaron las costas, cada cual según su lengua, conforme a sus familias, según sus naciones"[70]. Cumplida esa misión, "aconteció que cuando salieron de oriente, hallaron una llanura en la tierra de Sinar, y se establecieron allí"[71], y se propusieron edificar "una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo"[72]. Sin embargo, cuando Dios se da por enterado de lo que se proponen hacer estos hombres, y del peligro que eso implicaba para su reino, decide frustrar sus planes: "He aquí el pueblo es uno, y todo estos tienen un solo lenguaje; y han comenzado la obra y nada les hará desistir (...) Ahora, pues, descendamos, y confundamos allí su lengua para que ninguno entienda el habla de su compañero" [73]. En efecto, así ocurrió, y los hombres no lograron su cometido: "Por esto fue llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra"[74]. Al manejar cada quien con un código distinto, la comunicación y el entendimiento se hacen inviables, y por consiguiente no hay modo de edificar nada; lo más parecido que queda, entonces, es el caos. Blanca Varela toma posesión de este acontecimiento inicial; sin embargo, en este poema parte de la confusión, del caos mencionado, creado por la voluntad divina, y ya no se refiere al sujeto completo, sino que habla ahora del alma, insistiendo en lo dicho por Eva Guerrero, de ese "sujeto poético escindido de su ser"[75].

69 Guerrero, E. (2007). Idem. Ob. Cit. p. 60.
70 Génesis, 10:5. "Los descendientes de los hijos de Noé".
71 Génesis, 11:2. "La torre de Babel".
72 Ibid. 11: 4.
73 Ibid. 11: 6-7.
74 Ibid. 11: 9.
75 Guerrero, E. (2007). Iden. Ob. Cit. p. 60.

"Un alma sí un alma que anduvo por las ciudades/ vestida de perro y de hombre/ un alma de gaznápiro", abstraída, nómada. Un alma que se parece a un ave: "pájaro errante que acostumbra anidar/ a la intemperie a la hora precisa de/ las catástrofes y de las grandes migraciones"[76].

Ese sentimiento, desde todo punto de vista, resulta contradictorio con el "amor sobrehumano" ofrecido por el ente divino ("hiel áurea amarga conciencia ausencia/ automática de dios inminencia de la mirada/ extraña y delimitadora/ orfandad amorosa"), lo que lleva a esa alma errante, en medio del caos y la desolación, a desear el encuentro de otra alma como la suya, aunque sepa de antemano que es imposible: "si yo encontrara un alma como la mía/ eso no existe"[77]. Lo único cierto aquí es la soledad en la que se encuentra, lo cual reitera aquel contexto anunciado por Gutiérrez Girardot del "apocalipsis del Yo". Así lo anuncia en los versos siguientes: "pero sí la musiquilla dulzona y apocalíptica/ anunciadora del contoneo atávico/ sobre el hueco y el tembladeral". No le queda, pues, otra salida que retornar una vez más al cuerpo: "la carne dormida/ sobresaltada" (atemorizada, podríamos decir) como un "mar perseguido mar aprisionado", debe calzar ahora las "botas de 7 lenguas/ 7 colores 7colores 7/ cuerpo arco iris/ cuerpo de 7 días y 7 noches/ que son uno/ camaleón blanco consumido en el fuego/ de 7 lenguas capitales"[78]; y seguir con paso firme en medio de las ruinas, de cara a la realidad. De ahí la intención de establecer estos siete puntos, que irónicamente concluyen con un "Amén":

1 detén la barca florida
2 hunde tu mano en la corriente
3 pregúntate a ti mismo
4 responde por los otros
5 muestra tu pecho
6 da de tu mar al sediento
7 olvida
Amén[79].

Son siete puntos donde la imagen que se percibe, de manera global, es la de una persona — ¿un náufrago quizás?—a quien se le pide que "detenga su barca florida" frente a la realidad, que "hunda sus manos en la corriente", y que se "pregunte así mismo", que dé la cara, y que finalmente olvide. Todo esto nos lleva, como indica Guerrero, "a una poesía de la aceptación de la herida y de la propia angustia", y por consiguiente "a la imposibilidad de alcanzar el centro"[80], como observábamos a propósito del poema "Currículum vitae"; lo que nos sitúa, a la vez, en otro momento igualmente importante dentro de este poema:

> pero sucede que llegó la primavera y decidimos echar abajo techos y paredes sitio sitio para el cielo para sus designios dormidos con los animales a campo raso juntos el uno sobre el otro el uno en el otro.Soledad infinita del amor bajo la luz[81].

76 Varela, B. (2007). Idem. Ob. Cit. p. 254.
77 Varela, B. (2007). Ídem. Ob. Cit. p. 255.
78 Ibid. p. 255. Los versos citados, pertenecen al II apartado del poema "Camino a Babel".
79 Ibid. p. 256. Con estos versos concluye el II apartado de "Camino a Babel.
80 Guerrero, E. (2007). Ídem. Ob. Cit. p. 61.
81 Varela, B. (2007). Ibid. p. 257.

La decisión final, la medida determinante, llega con "la primavera": hay que derrumbar, en el sentido literal del término ("echar abajo"), las estructuras, las edificaciones del "cielo y su designios", y, en medio de la "soledad infinita del amor bajo la luz", quedarse al aire libre, como en una suerte de "libertad" obtenida luego de la destrucción, para entonces reconstruir el escenario con un nuevo orden, con un concepto de equidad distinto al que regía hasta el momento: "a césar lo que le pertenece y al cielo la espada sacudida por el amor y el temor y el tedio y la esperanza, etc." En el mejor de los casos, se debe conceder el lugar a cada quien como le corresponde: "el padre en el sitio del padre la madre en el sitio de la madre y el caos bullendo en la blanca y rajada sopera familiar hasta nuevo mandato"[82]. Dicho de otro modo, en medio del caos, de la angustia y el extrañamiento, a cada quien hay que conferirle un rol. De ahí que el siguiente paso sea "invitar" a actuar en ese gran teatro que es la vida:

y sucedió también que
fatigados los comediantes
se retiraron hasta la muerte
y las carpas del circo se abatieron ante el viento
implacable
de la realidad cotidiana[83].

Blanca Varela le decía a Roland Forgues respecto a lo indicado, y en referencia a esta parte del poema en específico: "yo quise hacer una especie de viaje, de caminata de la vida a la muerte. El ser que narra, al final se va transformando. Tenemos que actuar en el teatro de la vida"[84]. Eso nos lleva a pensar, al mismo tiempo, que existe la voluntad de aceptar también el destierro, lo fugaz de la existencia, el sentido de la no pertenencia, y de ser siempre un alma errante: "y si me preguntan diré que he olvidado todo/ que jamás estuve allí/ que no tengo patria ni recuerdos/ ni tiempo disponible para el tiempo" en el mejor de los casos, "nosotros/ los poetas los amnésicos los tristes/ los sobrevivientes de la vida/ no caemos tan fácilmente en la trampa". ¿La palabra poética como refugio y única fuente de salvación? La respuesta evade la certidumbre: "que pasado presente y futuro son nuestro cuerpo/ una cruz sin el éxtasis gratificante del calvario"; eso es todo lo que se pude decir o hacer desde la poesía, ya que "no hay otra salida/ sino la puerta de escape que nos entrega / a la enloquecedora jauría de nuestros sueños"[85]. Dicha opción —una esperanza— tal vez la única oportunidad que el poeta tiene, de cara a otras personas, de alcanzar una especie de asidero, puesto que, "harta de timo y de milagros", Varela se da cuenta de que "ya no te queda nada/ de los dones de las hadas/ sino tu hipo melancólico/ y tu ombligo pequeño y negro/ que todavía no se borra/ centro del mundo centro del caos y de la eternidad", eje del único rastro de identidad y de "tu lengua de mil traiciones"[86]. Así es como al final se asume que "si golpeas infinitas veces tu cabeza/contra lo imposible/ eres el imposible (el nadador contra corriente/ el que asciende de mar a río/ de río a cielo/ de cielo a luz/ de luz a nada"[87]. Varela sugiere que lo mejor que puede hacerse ante el caos, la confusión y el desastre generado por la voluntad divina (debido al temor, y al haber visto amenazado su reino) es aceptar que tal es la realidad.

---

82 Ibid. p. 257. Los versos citados pertenecen al III apartado de "Camino a Babel".
83 Ibid. p. 258. Son los primeros del IV apartado.
84 Forgues, R. (1991). Ídem. Ob. Cit. p. 82. Entrevista con Blanca Varela.
85 Varela, B. Íbid. P. 258.
86 Íbid. pp. 260-261. Estos versos pertenecen al VI apartado de "Camino a Babel"
87 Ibid. p. 262. Versos del VII apartado, con el cual concluye este poema.

Bibliografía

Aquiles, J. (2009). Secreto de familia y otros poemas. Blanca Varela. Santo Domingo, República Dominicana: Biblioteca Digital – República Dominicana..

Barrientos, Violeta. "La náusea vareliana". En Dreyfus y Silva Santisteban (compiiadoras). Nadie sabe mis cosas: 221-228.

Bermúdez, S. (2001). “Extrañamiento y escritura: Blanca Varela y sus Ejercicios materiales”: Journal of Iberian and Latin American Studies, Vol.7. No.2.P.117– 127

Donat, M. (2015). “El tópico del hambre como construcción metafórica del sentido en la poesía de Blanca Varela”. Otras modernidades. Saggi /Ensayos/Essais/Essays. N. 13-05/2015. Universidad de Milano.

Fernández, C. (2010). Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo. Lima, Perú: Universidad San Ignacio de Loyola.

González, R. (2002). “Dos ínsulas extrañas: Emilio Adolfo Westphalen y Blanca Varela”. Lima, Perú: Múltiple / Cultura. N. º 1, diciembre 2001- febrero 2002.

Gutiérrez, R. (1987). Modernismo - supuestos históricos y culturales. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica-Universidad Externado de Colombia.

Gutiérrez, R (2006). Pensamiento hispanoamericano. México- DF: Textos de difusión cultural. Serie El Estudio, México, UNAM.

Kristal, E. (1995). “Entrevista con Blanca Varela”. California: Journal Issue: Mester, 24(2). eScholarship provides open access, scholarly publishing services to the University of California and delivers a dynamic research platform to scholars worldwide.

Liscano, J. (2015). Espiritualidad y literatura. Una relación tormentosa. Caracas, Venezuela: Otero Ediciones.

López-Baralt, L. (1998). Asedios a lo Invisible. Madrid, España: Editorial Trotta S.A.

López-Baralt, L. (1995). “¿Poeta del amor divino o poeta del amor humano?”: Centro Virtual Cervantes. AIH. Actas XII (1995). Actas XII.

Martínez, L. (2014). “Del silencio a la palabra: la nueva mística en la segunda mitad del siglo XX. Universidad Complutense de Madrid. En, Castilla. Estudios de Literatura. Pp. 67-85.

Monod, J. (1970). Le hasurd et [a necesritt (Esm. sur la pbiloIOpke nawrde de la bdogie modeme). El Azar y la Necesidad (Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna). Barcelona, España: Ediciones Orbes, S.A.

Núñez, Ch. (1995). Blanca Varela: “Ya no quiero ser un perro; lo fui un montón de años”. Buenos Aires/ Rosario 33. En: Diario de poesía. Pp. 3-5.

Paz, O. (1979). Los hijos del limo. Barcelona, España: Editorial Seix Barral S. A.

Paz, O. (1957). Las peras del olmo. Poesía de soledad y poesía de comunión. México, DF: UNAM.

Paz, O. (1971). “Los signos en rotación y otros ensayos”. Madrid, España: Alianza tres.

Ramírez, M. (2016). “Marginalidad del artista y reivindicación cosmopolita. León de Greiff lee a François Villon”. Canadá: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 40.3. Lehman College – CUNY.

Rodríguez, M. (2008). “Revista de Crítica Literaria Latinoamericana”: Año XXXIV, No. 68. Lima-Hanover NH, 2° Semestre de 2008, pp. 211-223.

Rodríguez, V. (1997). “La poesía ya no es una dama burguesa. Entrevista a Blanca Varela”. Lima, Perú: Inti: Revista de Literatura Hispanoamericana. Vol.01–número 46. Art. 29. Pág. 285-292.

Salazar, I. (2011). “Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela: reescrituras místicas desde una modernidad desmiraculizada”: Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine n°5. Eduardo Ramos Izquierdo. Textesréunis par Andrea Torres Perdigón Université Paris Sorbonne. ISSN: 1954-3239 Publication électronique: http://www.crimic.paris-sorbonne.fr.. du SAL, 2011, pp./. <hal-00742474>

Sánchez, E. (2015). Los Poetas Goliardos del Siglo XII. España: SISMEL. Edizioni del Galluzzo. Grupo de investigación SANCTIUS de la Universidad de Extremadura.

Silva, R. (1994). “Un animal para el sacrificio”. En: Hueso Húmero, n° 30. Pp. 109-113.

Sobrevilla, D. (2006). “La poesía como experiencia. Una primera mirada a la poesía reunida (1949-1983) de Blanca Varela”. Lima, Perú: Kuntur. Perú en la cultura. Nº2, setiembre-octubre. (pp. 52-58)

Suárez, M. (2003). Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela. España: Editorial Verbum S. L.

Valadier, P. (2010). “Lo divino después de la muerte de Dios según Nietzsche”. Bogotá, Colombia: Universitas Philosophica 54, año 27: 219-233.

Valcárcel, R. (1997). “Blanca Varela: 'Esto es lo que me ha tocado vivir'”. Lima, Perú: La casa de cartón. II Época, N.º 10, primavera 1996-verano. pp. 2-15.

Valente, A. y Lara, J. (1995). Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz. Madrid, España: Editorial Tecnos, S.A.

Varela, B. (2007). Aunque cueste la noche. Antología poética. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

En la red:

- http://www.omni-bus.com/n13/munoz.html
- https://www.youtube.com/watch?v=KqAGRdD7XGs /
- http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2016/11/carmen-olle-el-canto-villano-de-blanca.html
- http://www.letras.mysite.com/varela041002.htm
- http://escholarship.org/uc/item/82452542
- http://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/perfil-blanca-varela-poeta-carne-viva-noticia-258033
- http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd7d3

Deconstrucción del poema "PRELUDIO" de José Antonio RAMOS SUCRE

Maria van Oosterwijck / Vanitas / s.XVII / Óleo sobre lienzo

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

María Alejandra López Chacón
Universidad de los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela
Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe
maalejandra255@hotmail.com

RESUMEN
El centro de interés de este ensayo, consiste en concretar la revisión de los fundamentos teóricos de la crítica literaria deconstructiva, para procurar una aproximación a la verdad implícita y a las posibles intenciones del poema en prosa "Preludio",perteneciente al poemario Torre de Timón (1925) escrito por el poeta venezolano, José Antonio Ramos Sucre. A través del seguimiento de las pautas estructurales ya anteriormente aplicada por los autores:Aragón Rigal Margarita y Conejero Caballero José (1994) en Deconstrucción de un poema, abordarán tópicos de especial mención, que permite destructurar progresivamente el textoseleccionado a partir de hallar: el concepto clave del poema, la confusión del lector, dimensión figurativa, la vida del poeta, Ramos Sucre como escritor, los juegos del autor, la archi-huella en el poema, el anfitrión y el parásito. Desde la perspectiva literaria de los autores representativos del abordaje deconstructivo, como lo son: Jacques Derrida, Jonathan Cullery Paul de Man.
Palabras clave: Poema en prosa, deconstrucción literaria, Ramos Sucre, Preludio.

DECONSTRUCTION OF THE POEM "PRELUDE" BY JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE

ABSTRACT

The center of interest of this essay is to specify the review of the theoretical foundations of deconstructive literary criticism, to seek an approximation of the implicit truth and the possible intentions of the prose poem "Prelude", belonging to the poems Torre de Timón (1925) written by the Venezuelan poet, José Antonio Ramos Sucre. Through the follow-up of the structural guidelines already previously applied by the authors: Aragón Rigal Margarita and Conejero Caballero José (1994) in Deconstruction of a poem, they will address topics of special mention, which allows progressively unstructuring the selected text from finding: key concept of the poem, the confusion of the reader, figurative dimension, the life of the poet, Ramos Sucre as a writer, the author's games, the archi-footprint in the poem, the host and the parasite. From the literary perspective of the authors representing the deconstructive approach, such as: Jacques Derrida, Jonathan Culler and Paul de Man.

Keywords: Prose poem, literary deconstruction, Ramos Sucre, Prelude.

De la estrecha relación entre filosofía y literatura nacen diversas maneras de leer poesía, y con ello diferentes formas de interpretarla. Desde la historia, los antiguos pensadores legaron ideas acerca de cómo la lírica va más allá cuando el pensador y el poeta se comunican a través de la palabra escrita. Pese a tantas refutaciones que se centraron en la importancia de la palabra, para Nietzsche “El mundo de lo permanente, el más allá que da sustento al mundo del más acá, desaparece porque se convierte en fábula, en ilusión”(Pérez, 2004: 112).Es decir, la realidad real, pierde su fundamento siendo lo ficticio, una premisa, que romperá con el pensamiento occidental platónico.

Por consiguiente, el poeta creará el producto lírico que habitará entre lo ficticio y lo real, cambiando así las jerarquías textuales implícitas desde su propia autonomía estética. Para Derrida “poesía y diferencia (différance), se vuelven semejantes: el poema difiere los conceptos, destruye las oposiciones metafísicas.” (Pérez, 2004:112).En consecuencia, el proceso de deconstrucción además de ser una teoría crítica, será entonces una manera única de aproximarse hacia la verdad que va más allá de los códigos escritos y trasciende su propia naturaleza artística. El poeta como creador e intérprete del mundo, expondrá su obra a la espera de algún lector curioso que lo descifre.

Para comprender a profundidad el proceso deconstructivo literario, el poema en prosa “Preludio” de la Torre de Timón(1925) del venezolano José Antonio Ramos Sucre, resulta adecuado, pues el poeta a lo largo del tiempo, ha sido incomprendido en su mayoría por las características de forma y de fondo de sus obras. En otras palabras, “El estudio del arte y la vida de Ramos Sucre se intensifica de una manera tal vez impredecible para sus mismos contemporáneos”(Montejo, 2010: 1). Esto es indicativo de que el poema seleccionado, resulta un reto de tipo estético. Con base en autores como: Derrida, Culler, y De Man,desde la estructura crítica deconstructiva empleada por Aragón y Conejero (1994) recorreremos progresivamente, los círculos del infierno Sucrense y los cielos de su paraíso, para aproximarnos a su realidad hasta ahora desconocida.

Deconstrucción de “Preludio”

Para desarrollar la crítica deconstructiva del poema primero “equivale a recorrerlo en su tejido, descansar en sus nudos, reconocer sus intersticios, sus espacios en blanco” (Rodríguez, 2004: 135).Por ende, se inicia con su lectura atenta:

> YO QUISIERA estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras.
>
> Entonces me habrán abandonado los recuerdos: ahora huyen y vuelven con el ritmo de infatigables olas y son lobos aullantes en la noche que cubre el desierto de nieve.
>
> El movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo; mas yo lo habré escalado de brazo con la muerte. Ella es una blanca Beatriz, y, de pie sobre el creciente de la luna, visitará la mar de mis dolores. Bajo su hechizo reposaré eternamente y no lamentaré más la ofendida belleza ni el imposible amor (Ramos Sucre, 1992: 1).

Concepto clave

Seguidamente, se localiza en el poema “el concepto clave del que parte el autor”(Aragón y Conejero,1994:115).Es decir, aquel tema central que motivó al poeta para la escritura de su prosa. Por ende, en “Preludio”, se habla tanto de la vida como de la muerte que marcará el fin a tantas aflicciones, pero ¿qué nos impide considerar que la vida es el concepto clave del poema?, ¿es la muerte otra manera de existir?,¿“Preludio” es una forma de anhelar el cambio? ,¿los recuerdos nos ata al pasado y nos priva del gozo del presente? observamos que surgen diversas interrogantes que permite analizar sobre el posible tema.

Por consiguiente, “… la escritura como aplazamiento de la destrucción final se hace también travesía hacia la muerte, que hace del suicidio del poeta su signo más consecuente y desgarrado” (Bravo, 2007: 214). Entonces, la vida y la muerte, representaría una lucha constante por existir aferrado a la incertidumbre que mella entre la realidad implícita del escritor y los aspectos más relevantes al momento de hallar el concepto clave:“De modo que sentimiento, pensamiento y expresión son condiciones del interpretar” (Pérez, 2004: 121). O sea, la posible interpretación del poema, diferenciará aquellos temas centrales, y que solo depende de la percepción del lector.

Al concretar el concepto clave, es necesario identificar las causas y los efectos referidos en la prosa y la determinación de su origen. En nuestro caso, al abordar el tema de la vida, realmente estamos muy limitados pues desconocemos lo que antecede a la creación del mundo. Es por esto que, se recomienda, la revisión de las teorías en relación que expliquen el misterio, nos aproxime a la verdad, y responda la incertidumbre. En tal sentido, para el físico Prigogine “El caos posibilita la vida...”(Vélez, 2007: 22).De acuerdo con lo antes expuesto, la posibilidad que se centra en el caos como principio del todo, posibilita la siguiente interrogante, ¿es el caos la causa primaria que origina los efectos de la vida y la muerte?, de manera que, el término del “caos” será nuestro concepto clave del poema.

De igual modo, Derrida considera que en proceso antes mencionado se da “el efecto de la piedra angular” lo que nos permite revelar la existencia de articulaciones ocultas y fragmentarias dentro de la totalidad” (Aragón y Conejero,1994:116).Desde la captación de la vida y la muerte, ambos términos se autodeconstruyen llevándonos a su posible génesis a partir del “caos” como fuente de toda explicación para entender los orígenes de la existencia. De ahí que, “nunca antes se había invocado a la muerte como la única salida desgarrada y fatal de un ser extraviado que ama la vida” (Bravo, 2007: 214).En síntesis, Ramos Sucre desde el concepto clave hallado, nos pasea por las polaridades de la vida y la muerte, para interrogarnos y a su vez, dialogar en un sistema único que de fondo será todo un enigma.

Confusión del Lector

El siguiente paso para la deconstrucción del poema, es revelar cómo el autor confunde al lector, orientándolo hacia otras interpretaciones. En este caso, se centra en los temas de la vida y la muerte. Sucre, en el verso “YO QUISIERA estar entre vacías tinieblas…”evidencia un profundo deseo, a través del pretérito imperfecto “querer” para causar la impresión de añoranza de muerte, pero, al ser contrastada con el fragmento “la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras” resalta las ansias de existir, pese a las transformaciones que traen consigo el transcurrir del tiempo.

Igualmente, Ramos Sucre, a través del recurso de la ironía literaria, logra confundir al lector porque el verdadero significado no está a simple vista. Al respecto Booth indica que, para comprender el mensaje, se debe seguir cuatro pasos en “el primero, el lector rechaza el significado literal y debe reconocer las incongruencias” (Gómez 2001: 246). Por lo tanto, los temas antes mencionados de la vida y la muerte, se dejan de lado. Consecutivamente, es necesario identificar “las incongruencias literarias” en el poema, para Todorov (1972) “el relato elemental contiene dos tipos de episodios: los que describen un estado de equilibrio y los que describen el paso de uno a otro”(Roselló y Llorca,2009:269).De acuerdo con lo expuesto, dividiremos “Preludio” en tres párrafos o episodios.

El primer y segundo episodio, no se reflejan hechos fuera de lo común, que puedan representar algún desequilibrio. Es en el tercer párrafo, que se refleja un estado emotivo donde el personaje que se expresa, pasa a un estado sobrenatural, pues en términos lógicos, es imposible que junto a la muerte, realice algún tipo de acción, lo que resulta incongruente en el poema. Seguidamente, Booth indica que para descifrar el mensaje irónico se “piensa en posibles interpretaciones y explicaciones alternativas, que serán incluso contrarias a la del enunciado original” (Gómez, 2001: 246). En este punto, “Preludio” podría representar, una lucha de tres seres en: lo físico, lo mental, y lo espiritual, que constituyen al ser en su completa unidad.

Gijsbrechts Franciscus / Vanitas / 1674 / Óleo sobre lienzo / 115 x 134 cm

Por esta razón, ambos seres se abaten en una lucha interminable. La parte física ata al ser a los deseos, no obstante, su conciencia, lo lleva a desear alcanzar un estado de armonía, pero la mente también lo lleva a padecer los embates de las pasiones, circunstancia que lo mantiene en un conflicto permanente y que lo lleva al delirio. Al mismo tiempo, para Booth “el lector toma una decisión sobre los conocimientos y creencias del autor”(Gómez, 2001: 246).Por eso, se debe resaltarla predilección de Ramos Sucre por los textos pertenecientes a la literatura clásica, que pudieran ser ejemplos de la influencia que perfilaron su tendencia profesional y su estilo.

Dicho de otro modo, “Preludio” no se refiere entonces a una expresión lírica basada en experiencias relacionadas con el ámbito vivencial de Ramos Sucre, sino que representa a su manera, la psiquis de Dante en constante angustia, por su miseria terrenal “…el poeta y el patriota, llora, se desmaya y sufre de ansiedad porque la facultad de su razón está adormecida; está viviendo una pesadilla de la separación de Dios” (Miller, 2006: 442) De acuerdo con lo antes expuesto, se asocia con un canto lírico de dolor, desespero, y profunda ansia de que una intervención divina acontezca, para que interceda por él.

Por último, Booth en el cuarto paso, indica que el lector “finalmente elige un nuevo significado valido”(Gómez, 2001: 246)“Preludio” representa el cambio constante, como parte natural de la vida, condición del ser que se desarrolla en cada etapa, y que progresivamente comienza su propio recorrido hacia la redención desde el caos personal. En tal sentido, Ramos Sucre “…concede, como otros herederos del simbolismo, mayor predominio del acto consciente al acto creador.” (Montejo, 2010:3).Es decir, influye en “Preludio” el mismo sentido “del movimiento” que le concede la belleza artística al escrito.

Dimensión figurativa

Franciscus Gijsbrechts / Vanitas
1674 / Óleo - lienzo / 115 x 134 cm

A continuación, “comentaremos las figuras halladas en el” (Aragón y Conejero, 1994:116). Para comprender este punto de la deconstrucción, Paul de Man la denomina “dimensión figurativa”. En este caso, el fragmento “YO QUISIERA estar entre vacías tinieblas”, el término de “las tinieblas”, primera figura hallada, permite analizar bajo qué posible acepción la utiliza Ramos Sucre. Entonces, ¿se trata del infierno? O, ¿se refiere al desconocimiento? Se podría decir que, el autor ha creado “una disemia”, pues permite al lector ambas interpretaciones. Además, en “…respeta mi fantástico asilo” la palabra “asilo”, evidenciará otra figura del poema, porque promueve las siguientes interrogantes: cuál sería ese lugar (si realmente existiera),¿el pleno uso de la consciencia será su amparo?

La vida del poeta

En el proceso de deconstrucción, se deben tomar en cuenta aspectos referenciales que abarquen al autor, y que puedan aproximarnos a la verdad de sus escritos. Resulta todo un enigma para los lectores, la vida de Ramos Sucre, puesto que los detalles que le caracterizan como hombre, jamás estuvo signada por eventos dramáticos relevantes. Nació en 1890, en Cumaná y posteriormente viajó a Carupano. Con el paso del tiempo, creció solitario desde el encierro, pues su crianza estuvo a cargo de su tío paterno y su padrino. No obstante, el poeta presenció cómo las preferencias familiares se mantuvieron a lo largo de su infancia, llevándolo a un estado de amargura, expresado en la carta de 1929, enviada a Lorenzo Ramos“…yo no era nadie, sino un niño mal humorado” (Ramos Sucre, 1992:160).

También, en el fragmento de la carta Ramos Sucre indica “ahora, yo observo que yo era más vivo que mis contemporáneos y que ellos me superaban en tener hogar sedante y tolerante…” (Ramos Sucre, 1992:161). En otras palabras, vale acotar que no fue un hombre al que le faltó las atenciones de las mujeres que le rodeaban. Igualmente, en el fragmento “he sido querido, admirado, compadecido por bellísimas mujeres. Naturalmente, no he abusado de su bondad” (Ramos Sucre, 1992: 161). A causa de esto, se descartan tristezas por amores no correspondidos y sentimientos pasionales que lo condujeran a ese tipo de escritura literaria.

Para complementar la crítica deconstructiva, es necesario acotar que como profesional, Ramos Sucre fue polifacético, estudió Derecho, se desempeñó como docente, traductor, ensayista, poeta, autodidacta y diplomático. La etapa política dictatorial del País a cargo de Juan Vicente Gómez (1908-1935) entorpeció temporalmente sus estudios iniciales en la Universidad Central de Venezuela. Posteriormente, viaja a Ginebra, donde ejerció el cargo de cónsul y vivió hasta los últimos días de su muerte.

A partir de la lectura de las cartas dirigidas a familiares, y amigos cercanos, el poeta, evidencia a un ser moderado y autocrítico. En la carta de 1921le escribe a Lorenzo Ramos “Evita las malas compañías. Allí hay muchos alcohólicos. Vive solo, pero se amable” (Ramos Sucre, 1992: 156). Así, se percibe un hombre abierto a la socialización y mesurado. También, en el fragmento de la carta de 1921 enviada a Lorenzo Ramos dice “Complace a tus semejantes y esquívalos. Haz de cada persona con quien trates un amigo, pero no un amigo importante sino un amigo útil” (Ramos Sucre, 1992:157). Se aprecia a un ser paternalista, precavido, respetuoso y con amplia consciencia de la presencia de los demás seres humanos.

Nuevamente le escribe en 1924“Cada hombre tiene dentro del espíritu una mina en la cual siempre halla lo que necesita. Óyete a ti mismo” (Ramos Sucre 1992:158). Lo que implica que, detrás de cada mito que circunda la realidad del poeta, se halla un hombre auténtico, cuidadoso, plenamente consciente de si, de sus acciones y de su propia existencia. Los críticos de todos los tiempos se centran en su padecimiento al insomnio como única circunstancia que lo llevó a ese tipo de escritura, pero, se omite que Ramos Sucre estuvo condicionado por una enfermedad intestinal desde 1923, que se agravó al final de sus días.

Por ejemplo, el ensayista cumanés Nelson Guzmán, en el texto “augurio y fatalidad en la poesía de Ramos Sucre. El tormento de un psiquismo atormentado” indica:

> Quien se poetiza es Ramos Sucre, sus demonios es Ramos Sucre, sus demonios están en él, son perpetuos, roen sus vísceras, parten y retornan como olas de su poema Preludio; finalmente lo aniquilarán. El autor nos va conduciendo de la mano a lo que habría de ser su final trágico (Guzmán,2015: 16).

A pesar de que la opinión del ensayista está basada en el insomnio de Ramos Sucre como causa aparente para la producción de sus escritos, la crítica deconstructiva permite revelar que, más allá del padecimiento físico del poeta, la escritura autobiográfica, no condiciona la escritura de “Preludio”. Tal crítica, permite aproximarse a un hombre: profesional, creativo, educado, estable, seguro, e inteligente.

Del mismo modo, se ratifica el autocuidado del cuerpo y la certeza de que el pensamiento es importante para desarrollarse de manera estable, es comprobable en el siguiente fragmento de la carta antes referida “la vida es como uno la piensa; luego si uno la piensa mala, se vuelve loco de la desesperación” (Ramos Sucre, 1992: 158). De la misma manera, surgen las siguientes interrogantes: ¿fue Ramos Sucre un hombre como cualquier otro ser que padeció los dolores de la vida?, ¿su escritura es una muestra del profesionalismo que puntualiza el rol de escritor? Por consiguiente, en la disertación de la vida del autor, “Preludio” revela cómo el tema de la muerte se expresa desde el anhelo, para enseguida redescubrir que el mismo autor, realiza la inversión jerárquica de la polaridad, para hablar de la vida a lo largo del poema.

Ramos Sucre como escritor

Para el ensayista Salvador Teneiro, Ramos Sucre“… no imita, no parodia ni plagia a los otros: los reescribe. Su escritura es un proceso verbal complejo, con una gran variedad de recursos como: amplificación, expansión, condensación, personificación.” (Ramos Sucre, 1992: XIII).Es decir, su prosa evidencia, una rigurosidad gramatical que manifiesta gran cantidad de lecturas selectas de los autores de la literatura clásica, que conforman su canon personal. Además, el estudio metódico del diccionario, agudiza su precisión formal, a la hora de expresarse. De este modo, la belleza de su expresión lírica, los idiomas que hablaba con destreza, y la pasión por los detalles descriptivos, conforman su amplia cultura escrita.

De la misma forma, para Teneiro el poeta “se destacó entre sus contemporáneos por usar como único adorno que se permite a sí mismo el de la exactitud” (Ramos Sucre, 1992: XII). De acuerdo con el autor, este recurso le sirvió para marcar una vertiente única e inigualable en lo que corresponde a la literatura venezolana del siglo XX. También, Ramos Sucre “Eligio el aforismo como la forma capaz para su pensamiento paradójico, contradictorio y, al mismo tiempo, poético…” (Hernández, 2012: 105). A causa de ello, procura un giro total a la tradición poética legada por los antiguos.

Otro aspecto formal de su escritura, se basará en el uso del adjetivo como recurso característico de su lírica, por eso, “alcanzó en su poética del adjetivo esta precisión imaginaria que está en toda su obra” (Hernández, 2012: 187).

Por ejemplo, en “Preludio” el fragmento “Ella es una blanca Beatriz…”se interpreta el nombre propio femenino como “la imagen bella, objeto de amor, estricta, honorable, casta de un ideal.” (Miller, 2009: 442). Es por esto que, Beatriz significa pureza, bienestar, y en relación con el adjetivo “blanca”, le aporta mayor sutileza al fragmento. Asimismo, ocasiona una impresión enigmática al asociarla con la imagen de “Beatriz”, cuando anteriormente se reinterpreta el sentido del poema como un canto Dantesco.

Por otro lado, como parte de la prosa de Ramos Sucre, el sentido de fragmentación que compone sus textos, es el resultado de la intencionalidad y del quehacer literario. Igualmente, el poeta escribe, abriendo infinitas posibilidades de interpretación al lector, ante una retórica inconclusa. Cabe resaltar que, “hay en sus poemas un homenaje o reconocimiento al secreto al ocultamiento, al caos posible detrás de cada palabra” (Hernández, 2012: 141).Así como, la elipsis formal de “Preludio”, que estructura la composición de una serie de hechos simultáneos que para el lector, en muchos de los casos, resultará un callejón sin salida.

Otro elemento formal que el poeta profundizará en sus obras será “excluir de su estilo no solo el “que” sino todas las partículas que agilizan bifurcando los apoyos relativos de la frase: cuales, quienes…”(Balza, 2012: 177-178).Este tratamiento meticuloso, no se percibe en el poema elegido para la deconstrucción, pero se agudizará en su práctica posterior conocida como liponomía. Para Francisco Rivera “Tal práctica constituye una autocensura y una automutilación” (Balza, 2012: 177). Porque supone que la supresión del pronombre relativo “que” encierra las claves que producen en los lectores el extrañamiento, ya apreciada ampliamente en textos como las formas del fuego(1929).

Para Víctor Bravo, el poeta “introduce en nuestra literatura, primero, el canto celebratorio del mal, tal como aspiraba Baudelaire”(Bravo, 2007: 71). Esto es, el reflejo de una nueva forma de expresión ilimitada que consideró preciso trabajar en los términos de: bien y mal, vida y muerte, movimiento y quietud, presente y pasado, amor y odio. Por otra parte, el ensayista considera que “la consciencia de la escritura como lugar de exilio, como refugio del ser, estremecido ante las furias desgarradoras de la vida y la muerte” (Bravo,2007: 213). Será un sinfín de: cuestionamientos, inclinaciones artísticas, y de una plena inteligencia como herramienta única para comprender el significado de la realidad de Ramos Sucre.

Deleito Andrés / Vanitas (detalle) / S.XVII / Óleo sobre lienzo / 91 x 202 cm

Los juegos del autor

En la crítica deconstructiva, “los juegos del autor” mantiene una relación con “la confusión del lector”, anteriormente ya desarrollada. Por lo tanto, el uso de la ironía literaria, sigue siendo el recurso que oculta el verdadero significado del poema. El vehículo de la ironía que Ramos Sucre creó como estrategia en “Preludio” para estructurar su lírica, se trata de la “enunciación enunciada” con el empleo de “las personas/yo/ y /tu/ que aparecen en esos textos, escritos u orales, son personajes del enunciado y no de la enunciación.” (Gómez, 2001: 260). En este caso, el uso del pronombre “yo” será característico en el poema, como una forma particular de reordenar la sintaxis, desde el ser que reafirmará su existencia, en las acciones recreadas.

En relación con lo antes expuesto, la narradora y ensayista Alba Rosa, considera que “El yo es un signo doble, puesto que pertenece a dos órdenes, al código de la lengua…” (Hernández, 2012: 167). A saber, en “Preludio” el poeta afianza el deseo, como muestra del reflejo del sujeto-verbo desde el pensamiento, para destacar una efusión de: emociones, recuerdos, y deseos. Con respecto a la “enunciación enunciada” el poeta afianza la ironía “a través de las formas de localización espacial y temporal (deícticios, anafóricos y tiempos verbales comentativos o narrativos) y de las formas de personalización y despersonalización de la enunciación” (Gómez, 2001: 260-261). En líneas anteriores, explicamos desde la división del poema en tres episodios o párrafos, cómo el poeta recrea circunstancias naturales en los primeros dos párrafos del poema, que luego trascienden lo sobrenatural.

Maria van Oosterwijck
Vanitas-Stilleben (detalle)
s.XVII / Óleo sobre lienzo

Derrida indica que la ironía forma “la retórica de la memoria que evoca, recuenta, olvida, recuenta y evoca el olvido, remitiendo al pasado solo para ocultar lo que es esencial: la anterioridad” (Aragón y Conejero, 1994:117). Si hallamos “las memorias” en “Preludio”, debemos centrarnos también en la alegoría. Por lo tanto, en el fragmento “desierto de nieve” surge el recurso de la metáfora afianzada con sensaciones visuales y táctiles que nos indica la manera en que el ser, concibe su propia existencia, caracterizada por: lo superfluo, lo banal, la tristeza, la melancolía, el dolor, entre otros.

Del mismo modo, “la mar de mis dolores” es un recurso metafórico que afianza la alegoría de angustia y desespero, relacionándose directamente en el propio concepto de la vida, expresado anteriormente. Además, cuando Ramos Sucre se refiere a los recuerdos en el poema, se expresa“…son lobos aullantes en la noche” a través de la personificación, intensifica el sentido de padecimiento del ser. A la par, en el fragmento del verso “…infatigables olas…” representa la frecuencia de aquellos pensamientos. Conjuntamente, le brinda al poema, elegancia a los temas ya referidos.

La archi-huella en el poema

Para desarrollar la deconstrucción literaria, es necesario identificar las memorias inconclusas que parten de lo desconocido en el texto, y crean la estructura esencial de “la archihuella”. En tal sentido, “da cuenta de la posibilidad e imposibilidad de la auto-presencia del presente, del tiempo y del sentido” (Aragón y Conejero, 1994:117) En consecuencia, será “el caos” la archihuella, como la memoria inconclusa del poema y huella aún más profunda, que antecede los sucesos relevantes de la vida.

Entonces, será “el movimiento que produce la diferencia constitutiva del sentido vulgar de la huella” (Aragón y Conejero,1994: 117). Es decir, el sentido del “caos” permite formular las siguientes interrogantes: ¿el caos es la marca profunda que está presente en cada acción humana?, ¿el caos es aquello que determina lo más esencial de la existencia?, ¿solo el caos permite considerar el sentido del bienestar?, ¿cuál será el origen del caos?

El anfitrión y el parásito literario

Para entender cómo concluye el proceso de deconstrucción del poema, “El crítico literario – según Booth -es como un parásito que se inserta dentro de la obra objeto de estudio” (Aragón y Conejero, 1994:118).En otras palabras, para aplicar la crítica, debemos profundizar en el texto sin violentarlo, con el fin de redescubrir aquello que precisamente no se evidenciará a simple vista. Además, reconocerlos indicios que representen lo que para Booth, está implícito en cada pieza literaria, como “el anfitrión y el parásito” revelará nuevos panoramas temáticos (Aragón y Conejero,1994:118).En el caso de “Preludio”, ¿la vida representará al anfitrión? ,¿el ansia de cambio representará el parásito?

En ambos temas, el valor interpretativo del lector será crucial en la deconstrucción. Del mismo modo, el tipo de lectura que se realice del poema evidenciará una plena autonomía, que definirá el antes y el después de la revisión minuciosa de cualquier pieza literaria. Para Jean-Paul Sartre la lectura “es la forma en que los lectores crean y descubren al mismo tiempo, descubren creando y crean descubriendo” (Aragón y Conejero,1994:119).Por lo tanto, el proceso deconstructivo permitirá descubrir diversos resultados que nos aproxima a la verdad del texto.

Por otro lado, cuando nos referimos a la literatura de Ramos Sucre decimos que se trata de un reto porque en una de sus cartas expresó lo siguiente:

> Los juicios de mis libros han sido muy superficiales. No es fácil escribir un buen juicio sobre dos libros tan acendrados o refinados. Se requiere en el crítico los conocimientos que yo atesoré en el antro de mis dolores. Y todo el mundo no ha tenido una vida tan excepcional…(Ramos Sucre, 1992: 161,162).

Consecuentemente, sus palabras son un llamado de atención a la autocrítica, al análisis literario profundo y al estudio consiente de la importancia que residen los procesos literarios que aproximan al lector a la realidad. La deconstrucción al momento de aplicarse como crítica literaria, supone un proceso que vislumbra tópicos no aplicados en otros tipos de crítica, esto favorece enormemente la búsqueda. Tal vez, jamás se sepa el motivo del autor para la escritura de “Preludio”, pero, gracias al proceso deconstructivo, se reveló una fantasía en torno a las críticas literarias que no se relaciona con su intelectualidad.

REFERENCIAS

Aragón, Margarita, y Conejero, José. (1994) Deconstruyendo un Poema. En: file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-DeconstruyendoUnPoema-2281640%20(1).pdf

Balza, José. (2012) Ensayos Crudos. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.

Bravo, Víctor (2007) El Señor de los Tristes y Otros Ensayos. Caracas: Monte Ávila Editores.

Guzmán, Nelson. (2015) Panorámica de la Literatura en la Venezuela Moderna. Caracas: Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.

Gómez, Asunción. (2001) El Estudio de la Ironía en el Texto Literario. En: file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-ElEstudioDeLaIroniaEnElTextoLiterario-1127827%20(4).pdf

Hernández, Alba (2012) Ramos Sucre la Voz de la Retórica. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.

Miller, Katherine (2009) ¿Quién es Beatriz? Las Cualidades de una –mujer. En: file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-HablaSuBiblioteca-3583132%20(1).pdf

Montejo, Eugenio. (2010) Nueva Aproximación a Ramos Sucre. En: http://www.biblioteca.org.ar/libros/156160.pdf.

Pérez, Enrique (2004) Pensamiento y poesía en un poema de Álvaro Mutis. En: http://www.bdigital.unal.edu.co/16644/1/11574-28604-1-PB.pdf.

Ramos Sucre, José Antonio (1992) Antología. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Rosselló, Fernando y Llorca Eusebio (2009) Incongruencias o descuidos científicos: ¿un recurso literario en la ciencia ficción o en la literatura fantástica? En: http://www.uv.es/ferbaro/papers/incongruencias.pdf.

Vélez, Carlos (2007) Visión Holoárquica de la Vida y del Cosmos. Bogotá: Editorial Magisterio. Aula Abierta.

Una aproximación desde la PSICOLOGÍA ARQUETIPAL a la configuración de lo FEMENINO en PERCUSIÓN Y TOMATE de SOL LINARES y ¡ALTO NO RESPIRE! de ILIANA GÓMEZ BERBESÍ

Mercedes Pardo / Atardecer / 1980

Olga Nathalie Prada Utrera
Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela
Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe
olga_prada_82@hotmail.com

Recibido: 24 - 05 - 2018
Aceptado: 06 - 06 - 2018

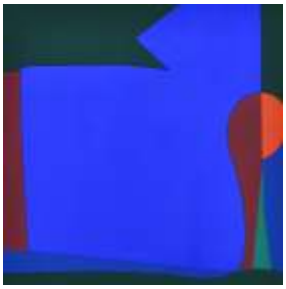
Resumen
La configuración de lo femenino desde la psicología arquetipal, en las novelas Percusión y tomate (2010) de Sol Linares y ¡Alto no respire! (1999) de Iliana Gómez Berbesí. Se manifiesta como una expresión de la vida, que mantiene un ritmo cuya permanencia es evidente en cada momento de la existencia humana. Noción caracterizada por encontrarse en constante transformación, proceso en el que intervienen factores culturales y sociales. El aspecto socio-cultural sobresale sobre el biológico, planteado en la aclaración de las diferencias entre hombres y mujeres. Así como las imágenes que viven en el inconsciente colectivo, proyectadas como arquetipos que viven en la mitología, religiones o diversas expresiones culturales de la humanidad. Elemento proyectado en la literatura escrita por mujeres, particularidad que se manifiesta en ambas novelas. Por lo tanto, se abordó la aproximación de lo femenino, el cual responde al interés de identificar y analizar los elementos puntuales que conforman la noción de feminidad. A partir de los postulados teóricos de los estudios de María Fernanda Palacios en Ifigenia Mitología de la doncella criolla (2001) Así como los planteamientos de Jung en Arquetipos e Inconsciente Colectivo (1970).
Palabras Clave: arquetipo, feminidad, inconsciente colectivo, sociedad.

An approach from Archetypal Psychology to the Configuration of the Feminine In Percussion And Tomato By Sol Linares and Stop Not Breathing! by Iliana Gómez Berbesí

Absctrac

The configuration of the feminine from archetypal psychology, in the novels Percussion and Tomato (2010) by Sol Linares and ¡Stop not breathing! (1999) by Iliana Gómez Berbesí. It manifests as an expression of life, which maintains a rhythm whose permanence is evident in every moment of human existence. Notion characterized by being in constant transformation, a process in which cultural and social factors intervene. The socio-cultural aspect stands out over the biological one, raised in the clarification of the differences between men and women. As well as the images that live in the collective unconscious, projected as archetypes that live in mythology, religions or diverse cultural expressions of humanity. Element projected in the literature written by women, particularity that is manifested in both novels. Therefore, the approach of the feminine was approached, which responds to the interest of identifying and analyzing the specific elements that make up the notion of femininity. From the theoretical postulates of the studies ofMaría Fernanda Palacios in Iphigenia Mythology of the Creole Maiden (2001) As well as Jung's approaches in Archetypes and Collective Unconscious (1970).

Keywords: archetype, femininity, collective unconscious, society.



Mercedes Pardo
Sin título
1972
Ed. 1de17

El psicoanálisis arribó a la cultura a inicios del siglo XX y marcó el comienzo de una época en la que surgieron elementos nuevos para dar cuenta de la intimidad del ser humano. Además de centrarse en los procesos inconscientes del sujeto, también hace alusión a la definición de Jung más conocida “el inconsciente colectivo”. Concepción que abarca una base común de la humanidad, comprendida en los denominados arquetipos[1]. Motivos que se repiten con una fijación casi idéntica en todas las sociedades. Se manifiestan en las representaciones arquetípicas de todas las culturas, las cuales contienen aspectos universales y se proyectan en todas las manifestaciones artísticas.

Ahora bien, la categoría de lo femenino ha sido de interés en todos los espacios. Aproximarse a lo femenino no es un trabajo sencillo dado que debe abordarse desde distintas posturas, pues el término se encuentra en conexión con un grupo de disciplinas diferentes. El psicoanálisis aporta desde sus postulados una visión de lo femenino.

1 Los arquetipos pertenecen al patrimonio inalienable de toda psique y constituye ese “tesoro en el campo de las oscuras representaciones” de que habla Kant y del cual dan abundante noticia los innumerables temas del tesoro que aparecen en el folklore. Un arquetipo no es, de acuerdo con su naturaleza un mero perjuicio fastidioso; sólo lo es cuando se le coloca en el lugar inadecuado. El arquetipo en sí forma parte de los más elevados valores del alma humana (Jung, 1970:77).

La construcción de la feminidad a la que se refirió Freud, se basó solo en sus estudios clínicos, pero de forma particular en aquellos realizados a infantes. Por tanto, lo que se ha denominado la teoría freudiana de la sexualidad femenina, puede considerarse como una teoría basada en problemas de la infancia. Por su parte el modelo postulado por Carl Gustav Jung expone una visión histórico-social de lo femenino que se origina en los planteamientos del inconsciente colectivo, fondo cultural que comparte toda la humanidad. Jung postuló que lo femenino surge en lo más profundo de la psique. No posee ninguna relación con la adquisición personal, es de carácter innato que engloba lo mítico y lo simbólico. Es relevante aclarar que para Jung la conciencia no es responsable de la creación de los símbolos. Sin embargo, los símbolos cumplen el papel primordial de conectar lo consciente y lo inconsciente. Es allí donde surge la noción arquetípica la cual delimita lo femenino.

Sol Además, lo que se hereda culturalmente en los arquetipos son los patrones latentes que intervienen en la formación de los símbolos. Ello permite fortalecer la concepción que "así como los arquetipos aparecen como mitos en la historia de los pueblos, también se encuentran en cada individuo y ejercen su acción más intensa" (Jung, 1970:63). En otros términos, en todos los ámbitos culturales y en las distintas épocas siempre se encuentran presentes, ciertos personajes recurrentes, tal como lo manifiestan las autoras.

Mercedes Pardo
Axolotl rosa-rojo
1979

Linares, a lo largo de las 245 páginas que conforman los seis capítulos de Percusión y tomate, a través de sus personajes nos presenta una serie de disertaciones que se enfocan en la complejidad, el interés que despierta en las últimas décadas la aproximación a lo femenino. La autora lo expresa en los diarios, anotaciones de los personajes de Claudia y María Mele, las reflexiones de Tavita. Sin embargo, la imagen que posee mayor relevancia es el árbol de níspero en el patio del hotel lleno de ramas disímiles que, más allá de meros arquetipos, evidencian una especie de representaciones de los mismos en las féminas de la actualidad.

Iliana Gómez Berbesí en el quehacer de narrar, presenta por medio de la ficción ¡Alto no respire!, la historia de una joven quinceañera habitante de Caracas en 1967. Merlin la protagonista a causa de una enfermedad en los pulmones es hospitalizada, aislada de su entorno familiar, de sus amigos, sus compañeros de clase. Ya en el hospital la joven encuentra un espacio donde se manifiestan múltiples visiones de lo femenino encarnadas en cada una de las pacientes. La historia permite que afloren otras temáticas entre las que resaltan: las vivencias de los enfermos, la vida de muchas mujeres que aproximan la complejidad del universo femenino simbolizado en las pacientes que habitan el ala de mujeres del hospital, cada una encarna una parte del arquetipo femenino. Ese universo se manifiesta en la particularidad de los personajes que desfilan por las líneas del texto.

En este caso la dualidad del arquetipo de la madre, propuesta por Jung, pero inmersa en la cultura judeo-cristiana de la mujer como santa o pecadora, representada en el texto por Mele y Claudia personajes de Percusión y tomate. Sin embargo, esa postura la afianza la autora con el personaje de Claudia:

> La mujer odia lo que teme y viceversa, en cualquier caso, el odio es un sentimiento tan inevitable como el amor. El carácter de mi madre guarda secretas relaciones con la destrucción. Ella necesita destruirse porque se ha fijado en ella, a estratos conscientes e inconscientes, una inferioridad sin salida, una nulidad social de la razón y del cuerpo. Llama la atención que lo femenino sea tratado por ella como una forma de perversión salvaje del pecado. En cuanto a sus instintos sexuales, la moral se ha encargado de elevar a los estratos de la prostitución su propia satisfacción del placer. Por supuesto, con una nulidad tan voraz, de ahí en adelante necesita destruir todo cuanto la rodea, a mi principalmente, portadora inmediata de esta profunda infelicidad que la religión judeocristiana afianzó dentro de la cultura con dictámenes normales de la moral y la ética. (Linares, 2010: 227-228).

El texto anterior, permite crear una visión de la mujer y el arquetipo de la Gran Madre se pueden considerar como una misma imagen, pero lo más relevante es la ambivalencia o dualidad. Entonces, desde esta perspectiva lo femenino es la suma de sus raíces tanto positivas como negativas.

Sin embargo, el mestizaje produjo una imagen de lo femenino un poco más compleja es así como" en la vida erótica cotidiana amerindia, de hecho, hay una gran dependencia de la mujer con respecto al varón" (Dussel, 2013: 18). Aspecto que asoma la posibilidad de una dominación de la fémina por parte de las imágenes masculinas de su entorno. En relación a ello Sol Linares lo plasma de la siguiente manera:

> Lo que hace realmente asombroso el amor de mi madre es precisamente el hecho de superar a diario su estado de irrealización como mujer. Por un lado, el varón, que recuerda su bajo perfil en el poder, y por el otro, la hija, perenne recordatorio de su propia debilidad. La revancha con el hijo se desplaza, en consecuencia, hacia la hembra, viendo en mí un contendiente de la misma altura. También, y de cierta forma, mi madre ama a sus hijos porque los posee, de la manera que jamás poseerá el padre, pero es súbyugue de ambos. En cambio, hacia mí no podía sentir amor, sino una profunda compasión por el género, y sin embargo, me educaba en la sumisión. (Linares, 2010:228-229).

La autora con el extracto anterior nos plasma la dominación que sufre la mujer por parte del género masculino, y que marca la definición de su feminidad. Tema que se hace recurrente en las reflexiones del personaje de Claudia como lo expone en el siguiente extracto de la novela:

> Qué cosa te dice el cuerpo, Tavita, me dice Claudia emocionada, en que célula vital ha evolucionado nuestra alma y por qué siento la misma sucia cosificación desde hace dos mil años, y no veo diferencia abrumadora entre mí misma y los hombres. ¡Todo está tan claro, Tavita! ¡La puerta clausurada hacia el pensamiento nos ha obligado a transferirnos a una persecución obsesiva de los objetos!, ¡hemos pervertido la propiedad de la autorreflexión convirtiéndonos en seres altamente consumistas compulsivas! Estamos enfermas, Tavita, ¡Acaso, no te das cuenta?¡Qué infelices somos! ¡Y el hombre, obsequioso, ignorando el origen de nuestra infelicidad, nos obsequia un mundo lleno de objetos para complacernos, para enamorarnos y poseernos! ¡Pero estamos tan lejos del hombre, y tan alejadas de nosotras mismas!

> La mirada se me fue sobre las cosas, di con la lavadora encajetada en un cofre de cemento, y me conmovió aquella imagen, sentí que la lavadora era una buena mujer, de esas mujeres regordetas y hogareñas, sofisticadas, que de pronto parecen recién salidas de la peluquería. Terminé por concluir que la lavandería podría ser el mejor apartadero de la posada, húmeda, perfumada y ensimismada. El lavadero yace frente a nosotras, dividido a dos aguas y debajo del tubo de agua que sale de la pared como un gran absurdo. Dudo fervientemente del feminismo, dijo Claudia haciéndome entender que me había perdido parte de su monólogo; es un estilo nomás-continuó-, como decir dadaísmo, surrealismo, impresionismo, sionismo; fue un paso vacilante hacia una lucha incompleta, nada más que una guerra elemental para compartir el poder sobre los medios de producción. (Linares, 2010:100-101).

Las disertaciones que plasma la autora de Percusión y tomate en la voz del personaje de Claudia nos manifiesta que desde su punto de vista el planteamiento que la configuración de lo femenino se encuentra dominada por el varón. Sin embargo, señala también que es una dominación plasmada en el cierre de la puerta del pensamiento y la formación académica de la mujer. Ahora bien, Iliana Gómez Berbesí en su relato nos asoma la temática, pero de una manera más sutil, el personaje de Arabia, quien es la única de las internas del hospital que cuenta con estudios, manifiesta su posición frente a la formación académica como aspecto relevante en la configuración de algunos aspectos de la feminidad. Como lo expone la autora en su protagonista Merlin, quien ve en el personaje de Arabia una guía en distintas disciplinas durante su paso por el sanatorio, lo expone el siguiente texto:

> Con Arabia compartí tardes de agradables lecturas y agotadoras discusiones sobre todo tipo de teorías que me transportaban al otro confín de la galaxia, adonde yo suponía que teníamos la oportunidad de llegar, con sólo esperar unos pocos años más, gracias a eso que entonces se mencionaba como la gran esperanza blanca universal: el avance de la ciencia y la tecnología.Einsten, Bohr, Fermi, Rutherford, George Gamov,Heisenberg, Babcok… eran nombres que resonaban en mis oídos hasta el fondo de mis sueños. Un día estábamos embebidas en los principios de la física cuántica y otro en los rayos cósmicos y las tormentas solares.
>
> Sólo Arabia desconfiaba del mito del progreso. Veía con horros lo que sucedía alrededor y a ratos le daba tanta cólera que nos aseguraba que, de no ser por las fábulas de la Fontaine, le hubiera resultado imposible comprender el comportamiento de la especie humana. Una especie inferior del reino animal.
>
> Arabia tenía una vasta y sólida cultura, que no se limitaba a sus estudios de Biología, sino que tenía un acuciante interés por la vida misma. Constantemente indagaba detalles de cualquier fenómeno o noticia que llegaba a sus s oídos. Estar con ella era sondear los campos de la música, los idiomas, las artes plásticas, la geología y hasta las matemáticas. Nada le era ajeno, tan sólo la maternidad. (Gómez, 1999:130-131).

En las líneas anteriores la autora de ¡Alto no respire!(1999), nos plasma que a pesar de esa dominación, esas imágenes arcaicas que nos acercan al arquetipo de Atenea orientan a un grupo de féminas a configurar su noción sobre la feminidad. En el caso del personaje de Arabia se manifiesta en su preocupación por todo fenómeno que pueda ser explicado por la ciencia.

Aspecto que le permite participar en muchos ámbitos, pero la aleja de un elemento de la feminidad con gran relevancia en la sociedad la maternidad.Sin embargo, esta no es la única dominación que sufre la fémina, como ya se mencionó, existe la marcada por lo cultural que se nutre de los aportes de distintas culturas. Linares lo plasma de forma actual en el personaje de Katrine, quien viene a contribuir en la vinculación del mestizaje con la definición de lo femenino de cada uno de los personajes:

> Minutos antes, Doña Veda había ocupado la recepción.Katrine saludó con un español impreciso, pero ninguna de nosotras abrió la boca, sorprendidas como estábamos del color negro de la recién llegada, cuyos soberanos ojos tenían bastante de comiquita china y aceituna. Supe que era extranjera por la pinta de figurín, por su sombrero violeta y sus zapatos de lazo, su abotonarse el vestido hasta el cuello de lo puro viuda que venía la pobre.KatrineGotueur, de St.Étienne, llegó sin nada, es decir, sin nada de nada. Una mujer que venga sin maletas desde tan lejos comienza a incomodar desde el principio, como incomoda una persona que pretenda vivir sin el pasado. Ella desfiló sus ojos vacantes sobre nosotras y reconoció desde el umbral de la puerta las facciones que Serafinoguardó en común con doña Veda. Nunca ha sido un trabajo cómodo, eso, rescatar de doña Veda, de su cutis de papel maché, la boca abultada de Serafino y los ojos lechosos de Serafino. (Linares, 2010:72).

La autora en la historia forma la presencia del mestizaje en la cultura, elemento que permea también la definición de lo femenino. Ahora bien, la autora de ¡Alto no respire! Iliana Gómez Berbesí,puede darnos una perspectiva del género femenino según la cual las diferencias personales, las emociones y la madurez parten de una misma ascendencia; pero nos acercan a una esencia particular de la feminidad que se bifurca en cada forma particular de vivir lo femenino, exponiendo quizá, esa unidad y aspectos comunes que acoplan a los personajes y que a la vez los diferencian, en ocasiones de forma antagónica, tal es el caso de Arabia y Lía:

> Mis dos mejores amigas en el hospital no se podían ver ni en pintura. Arabia y Lía eran como el aceite y el vinagre. Sus hábitos y sus caracteres eran diametralmente opuestos. Quizá en lo que sí se parecían eran en la altanería; en que ninguna parecía tenerle miedo no al mismísimo diablo.
>
> Lía ni siquiera ocultaba su oficio, a pesar de lo que la gente pudiera pensar. Ella se ufanaba de haber sido bailarina de la danza del vientre en tiempos más felices. De extracción muy humilde, le había tocado trabajar en cabarets muy concurridos, como en el fenecido Todo París.Últimamente, se presentaba en un recién inaugurado restaurante árabe.
>
> Es posible que Arabia le envidiara a Lía sus bien conservados atributos físicos, ya que Arabia no sólo se había enflaquecido sino que su piel se había avejentado y su cuerpo se había encogido.
>
> En lo que tocaba a la suerte de Lía, ésa sí que nadie la deseaba. No tenía más afecto que el de su hermana, su pequeño hijo y un vecino italiano, que de vez en cuando le hacía la caridad. Lía aseguraba que éste una vez le había propuesto matrimonio, pero que desde que Tony, el padre del niño, la abandonó, ella prácticamente perdió todo interés por los hombres.
>
> Tal vez por esta razón, Lía se mostraba más amable y cariñosa con sus compañeras del hospital. Las malas lenguas decían que ella se entendía con Doris, la marimacha del grupo. En el fondo, le debo mucho a las dos. Con Arabia, puede decirse que crecí; que gracias a ella surgieron otros horizontes en mi vida, dejando de ser ese triste chiquero de pueblo en que mi familia estaba metida. (Gómez, 1999: 129-130).

Mercedes Pardo / Sin título / 1980 / AP

La autora nos expone en los dos personajes la presencia de dos polos opuestos en la configuración de la feminidad. Aspectos que plasma en Lía y Arabia. Ahora bien, es importante resaltar que la imagen de un origen o elementos comunes, como bien lo recrea Gómez Berbesí, se puede asociar al arquetipo de la figura de la madre planteado por Jung, del cual proviene una ambivalencia de la esencia de lo femenino envuelto en el arquetipo descrito de la siguiente manera:

> Esta enumeración no pretende de ningún modo ser completa: sólo señala los rasgos esenciales del arquetipo de la madre. Las características de éste son: lo "materno", la autoridad, mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador del crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión (Jung, 1970: 59).

Desde este punto de vista la maternidad, encuentra su esencia en las imágenes arcaicas del arquetipo de la Gran Madre, y tiene una estrecha relación con el contexto cultural, social y económico en el que se encuentra la mujer. Enfocar de esta manera al fenómeno de la maternidad permite hacer referencia a la influencia de las imágenes arquetipales que perviven en el mundo y se manifiesta en todos los ámbitos como es el caso del personaje de Arabia, quien anhela este elemento de lo femenino que no ha experimentado, en la novela de Gómez, como se puede evidenciar en las siguientes líneas:

> Cuando voy a casa, me alegra saber que estoy lejos del sanatorio. Pienso en lo feliz que sería si tuviera un hijo, pero sé que no podré. Ni siquiera tengo alguien que me quiera. Veo la a la vecina, rodeada de ropa sucia y chiquillos y me miro como si fuera un monstruo. Hago las cosas mecánicamente, sin saber para qué o si será mejor terminar con todo, definitivamente. (Gómez, 1999:167).

La autora expresa la importancia de la maternidad en la cultura. Arabia por la ausencia de su lado materno se caracteriza a sí misma como un monstruo. Por otro lado, las características del arquetipo de la madre, propuesto por Jung plantean esa dualidad de la mujer creadora y destructora, aspectos que también proyecta Sol Linares al describir a sus personajes como se puede observar en los siguientes fragmentos:

> Claudia es la inquilina de la habitación 12. No ronca; sueña: Doña Veda dice que trabaja para el gobierno en un cargo importante. Yo lo pongo en duda, no tiene aspecto de militar en ningún partido político aunque a veces distingo en su racionalidad cierta costura socialista, sin embargo dudo que trabaje en algún Ministerio Público, tiene el aspecto de esas personas jóvenes que viven a expensas de la pensión de cierto familiar muerto. De ella supongo… No sé no tengo claro si Claudia es hermeneuta o puta, o las dos cosas a la par (Linares, 2010:33).

Mercedes Pardo
Sin título
1986

Los fragmentos anteriores plantean como el personaje de Claudia representa la antítesis de Mele, la muchacha conservadora que posee las aspiraciones que la sociedad presupone para toda mujer, dedicarse al hogar; por el contrario el personaje de Claudia representa una perspectiva basada en el cuerpo y el sexo. La autora por medio de estos personajes proyecta la dualidad del arquetipo de la madre, un lado bondadoso y uno oscuro.

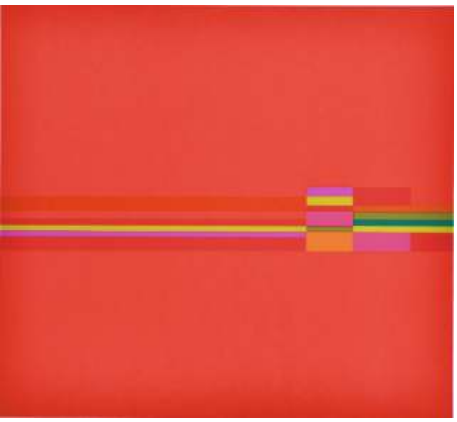
Por otro lado una de las conexiones que presentan, los arquetipos con la configuración de la feminidad en Percusión y tomate se encuentra arraigada en una de las características mismas del arquetipo de la figura de la madre, la relacionada con lo creativo y por ende la fecundidad. A la maternidad se le ha atribuido el origen de las características psicológicas, división sexual del trabajo y finalmente una desigualdad de género. Principios que han motivado a la definición de la feminidad. Tal como lo plantea el siguiente extracto de la novela:

> Se de la feminidad apenas muy poco. Lo primero es que se halla determinada por el asalto materno, que significa, en sí misma, la inspiración de lo creativo de la naturaleza. Hasta ahora la maternidad es lo que me deja percibir un perfil auténtico de lo femenino, es lo que más me acerca a lo que busco, un ser y un estar auténtico de la feminidad, quizá, una justificación. Sin embargo, la maternidad ha sido negada, condicionada, ha sido perseguida inquisitoriamente por la misma mujer, maltratada en su vivificación más hermosa, en otras palabras, satanizada, quizá porque hemos estado tan ocupadas en parecernos al hombre. (Linares, 2010:174).

El extracto anterior revela que la feminidad en el texto, está impregnada de los contenidos del inconsciente colectivo y del arquetipo de la madre propuesto por Jung, desde el punto de vista del personaje de Claudia quien representa la mujer actual.

Las autoras dePercusión y tomate y ¡Alto no respire!, comparten una particularidad en sus narraciones. Los textos manifiestan la presencia del ejercicio de la escritura a cargo de los personajes femeninos en la intimidad de su morada. Elemento que proporciona realce al espacio marginado representado por la casa. Componente en los textos a través del cual, se plasman: recuerdos, vivencias, posturas, ideologías. Ahora bien, esta forma que la casa posee gran influencia en la configuración de una noción de lo femenino.

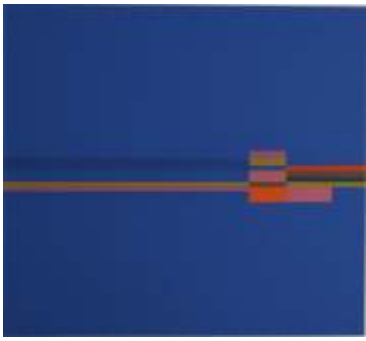
En la obra de arte y más específico en la literatura, se crea un universo de ficción que muchas veces interpreta un referente real, en Percusión y Tomate se proyecta un pequeño mundo, conformado por unos personajes que recrean una selección de vidas aisladas y lúgubres que revelan una diversidad femenina reunida bajo la sombra del hotel Vedaluz. Descrito por la autora como un cachivache del siglo XX ubicado en una zona comercial de la provincia del país, Valera para ser más exacto, oculto por la altura de los edificios cercanos, que da muestra de una época de abundancia y lujo, cuando en sus inicios contaba con el atractivo de la piscina en la terraza convertida ahora en un estanque con plantas. Espacio que guarda en su construcción la historia de la sociedad venezolana arraigada en su herencia colonial, proyectada en algunos rincones de la posada que conservan ciertas características de la época como son los balcones coloniales de las habitaciones que quedaron limitados a piezas de sola decoración; sin embargo, se transforman en el umbral entre el mundo interior de cada personaje y el mundo exterior conformado por el inconsciente cultural del pueblo venezolano. Así como la conexión con la nueva ciudad y el crecimiento de los comercios. Un ambiente relacionado con los balcones. Ahora bien, las habitaciones son un espacio particular de cada uno de los personajes en especial los femeninos, estos espacios preservan su postura particular frente a la feminidad. Otro lugar que resguarda la intimidad ligada de lo femenino en los espacios domésticos es el salón de lavandería, que puede ser un equivalente al patio de toda casa, descrito no solo como el lugar de faenas, sino también como la acumulación de rastros de la remodelación que describen el transcurso de los años. Aspecto que hace posible la permanencia de lo virginal. Dado que estos elementos acercan lo tradicional en la cultura venezolana desde dos perspectivas: una como pureza física encarnada en el personaje de María Mele; fémina de la posada que pasa más tiempo en este sitio al cumplir las actividades domésticas.



Mercedes Pardo
Sin título
1986

Desde una óptica que alude a la actitud del colectivo venezolano que se manifiesta en costumbres históricas, sociales y culturales de la sociedad relacionados con la rigidez y la postura de los individuos que encierran una serie de temores y fantasías hacia lo femenino, así como ciertos rituales invisibles proyectados en los espacios domésticos representados en las actividades cotidianas, una de ellas el cuidado y arreglo de la ropa.

Por otra parte, el hotel se encuentra dividido en dos pisos: El primer piso dedicado al servicio de huéspedes las 24 horas. Un segundo piso donde habitan de manera permanente esos personajes que estampan esas formas regulares y poco diferenciadas que constituyen el mosaico de la feminidad representada en ese conjunto de mujeres que marcan distintos aspectos de lo femenino; pero bien definidas y bastante encasilladas, cada personaje en su forma de representa lo relativo a lo femenino desde aquellos aspectos relaciones con los elementos de creación de vida al aflorar la maternidad, pasando por aquellos referentes a la seducción y hasta cierto punto elementos violentos de la mujer. El hotel a simple vista puede delimitar como un espacio circunstancial, delineado por el pasar de sujetos enmarcado en los planteamientos de Mac Auge en el libro Los << no lugares>> Espacios del anonimato (1992). Como un no lugar, sitio que incluye la ausencia de sensaciones, seguridad características compartidas con los aeropuertos, supermercados, aviones, autopistas lugares donde transitan individuos en multitudes. Espacios que no aluden a atributos familiares, pertenecen a la modernidad donde las personas en tránsito coinciden de manera esporádica. Sin embargo, el hotel Vedaluz al dividir los espacios expresa una configuración distinta donde “El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente” (Auge, 1992:84). La línea que los divide es mínima un no lugar por el ir y venir de huéspedes en el primer piso; pero ese espacio se transforma y asumen características de lugar en el segundo piso, tal como lo proyecta Percusión y tomate:



Mercedes Pardo
Sin título
1986

> El segundo piso ha renunciado poco apoco a un servicio de 24 horas por una tradición de clientes fijos. Doña Veda, la fondista, es una mujer que se adapta a todo, a un segundo piso, por ejemplo, de hombres y mujeres estancados, exiliados, divorciados prósperos en soledades y otros rubros, y que conforman lo que ella ha denominado una extraña colonia de hongos, que pagan puntualmente su tarifa, módica tarifa, para custodiar ese amargo pero relajante estatus del expropiado. Pagamos por esto y otras cosas más sutiles, la terraza interna donde crecen las parras es ideal para mirar el asado sin tocarlo, y bueno, también pagamos por el olor de Doña Veda, ácido, floral y tibio, somnolencia vespertina a la que huelen nuestras madres, con la excepción del cigarrillo, es que Doña Veda fuma compulsivamente como lo que es, una bruja que sobrevive a duras penas con el dineros que le dejan los cuartos de los pisos restantes y el tarot (Linares, 2010:30-31).

Esa particularidad le da una característica única al hotel que por su condición de alojamiento temporal puede ser ubicado dentro de los no lugares. No obstante, esa simple división de los ambientes conduce a incluirlo dentro de la definición de casa, debido a que "todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa" (Bachelard, 1957:28). El hotel es habitado o por lo menos los personajes viven durante un tiempo, lo cual le permite alcanzar la naturaleza de casa, como "un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad" (Bachelard, 1957:37). La posada asocia la acepción de la casa como familia, descrita en la imagen de Doña Veda con un olor y características de una madre, que les dan a esos personajes que viven alejados de sus familias una sensación de estabilidad y hasta cierto punto pertenencia. Además sirve para definir la concepción de la vida como un proceso temporal, donde un grupo de seres sin un aparente vínculo; pero con características comunes de sujetos solitarios y de cierto modo enmarcados dentro de una cotidianidad decadente poseen un lazo que los une como familia. El hotel posee en su construcción gran cantidad de habitaciones que en el primer piso cumplen su función de alojar de forma transitoria los visitantes las 24 horas; pero por el contrario el segundo piso, como ya se, mencionó se ha convertido en un espacio permanente para un grupo de vidas representadas en cada uno de los personajes, es esta esencia la que confiere una característica particular a las habitaciones que aunque no poseen la privacidad de tener un baño, por el contrario deben compartirlo todos los inquilinos como lo argumenta la narradora Tavita. Sin embargo, esas habitaciones individuales al cerrar sus puertas representan el universo inmediato de cada uno de los personajes, ese espacio íntimo en especial para cada una de las féminas que aloja el segundo piso del hotel Vedaluz, esos lugares encierran sus sueños, anhelos, ideologías y constituyen el ambiente que en algunos casos les permite plasmar sus vidas y sus pensamientos en la escritura, un ejemplo claro es el diario de María Mele, en el cual describe en muchas oportunidades su vida con Mariño. El personaje de Claudia utiliza este medio para proyectar sus pensamientos sobre la feminidad como lo anuncia Tavita:

> Leo las anotaciones de Claudia, lleva un diario extraño, enrevesado con símbolos y fechas y dibujos incomprensibles, a veces me sobrecoge la sensación de estar decodificando ecuaciones de algún astrónomo notable deslumbrado por el descubrimiento de un planeta nuevo. Presiento que la mantis religiosa luce demasiado quieta para estar viva, pero estos animales son así de inamovibles, no podría esperarse algo distinto de esta carismática familia de palos secos, bien pudiera estar muerta, o amnésica, o bien sufriendo los efectos de una tortura antinatural. Hace unas noches Claudia me pidió que heredara su libreta de notas en caso que algo le sucediera a ella. (Linares, 2010:172).

Mercedes Pardo
Sin título (detalle)
1997
serigrafía / papel
77 x 57 cm
66/120

Las habitaciones en el caso particular de los personajes de Claudia y María Mele, constituyen ese ambiente que les genera cierta independencia e intimidad reflejada en los escritos que ambas plasman, cada una sus perspectiva individual. Es decir, las habitaciones de la posada constituyen u espacio íntimo dentro de un hotel que a simple vista puede constituir y el ir y venir o un simple lugar de paso; pero por el contrario las cuatro paredes de cada una de los cuartos encierran esos aspectos que contemplan la individualidad que permite que cada una de las mujeres viva o describa lo femenino.

Entonces, el hotel se convierte en un lugar lleno de sentimientos, secretos risas, voces, personajes que desfilan por sus habitaciones, baño, terraza a través de las narraciones de Tavita, el diario de María Mele, las cuales permiten que en el texto de Linares aflore la imagen de la casa como protección por ello se puede considerar el hotel como:

> La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo. (Bachelard, 1957: 30).

Esa imagen de la casa como protección se proyecta en la novela en la necesidad que poseen los inquilinos de tener un ambiente fijo de residencia que les permita conservar sus ideologías, sentimientos y cubrir sus necesidades, razón por la cual en algún momento dejaron de ser huéspedes para poseer un lugar donde albergar sus inquietudes, miedos anhelos y metas, es así como “Claudia tiene atrapada a la feminidad en un frasco de mayonesa grande, sobre la cabecera de su cama” (Linares, 2010:171). Imagen que representa uno de las mayores inquietudes del personaje, definir la feminidad y con ello la habitación del hotel, es decir la casa de Claudia se convierte en su primer universo, el de sus secretos, pasiones y hasta ideologías políticas.

Iliana Gómez Berbesí, relata un doloroso recorrido de una adolescente hacia la edad adulta, narrado a través de las partes de un diario de una joven (Merlin) que estuvo recluida en un hospital público para pacientes con tuberculosis. El sanatorio se convierte en un escenario que expone una visión de lo peor, lo más negro de la condición humana. En ese lugar se recluyen parte de los marginados de la sociedad, en este caso enfermos; seres que no se sabe qué hacer con ellos y en la historia se espera que muchos mueran durante su reclusión.

La visión de ese mundo, la describe una adolescente víctima de una enfermedad pulmonar quien padece la enfermedad mientras crece, por su padecimiento debió dejar sus estudios, separarse de sus amigos y familia. Es internada en el sanatorio y empieza a vivir recluida cerca de gente distinta a ella, seres que han perdido toda esperanza, se siente maltratada, debe renunciar a los beneficios de su juventud. En este ambiente se asoma una posibilidad, el hospital se convierte en el lugar de residencia, la casa considerado como el lugar que protege, aísla. Desde la visión de Merlin puede ser un refugio o en algunos momentos una cárcel. Constituye el escenario de las vidas de la protagonista y de sus compañeras, así como otras historias anteriores a su reclusión en el hospital que son llevadas al relato mediante los recuerdos de cada uno de sus personajes.

Sin embargo, el hospital tiene una particularidad aunque por naturaleza los sanatorios son lugares de tránsito, donde se conocen personas se cruzan tristezas, dolores, soledades en tiempo limitado o circunstancial, es así como "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico definirá un no lugar" (Auge, 2000: 83). No obstante, el hospital aunque desde esta postura se puede definir como un no lugar, pero con una particularidad, es un hospital para tuberculosos con una sala en la que se ubican a aquellas pacientes que por condiciones de su enfermedad son recluidas por largos periodos. Es así como este escenario pasa a tener características de lugar y más específico de una casa.

Ahora bien, la casa dice Bachelard, es un lugar que habla de un hábitat de las presencias que se dejan soñar, a través de los diversos espacios que el ser humano ocupa y hace suyos, espacios en la se puede desde esta postura reconocer la presencia humana en cada uno de los objetos que también la identifican que ejerce la memoria. Tal como, lo plantea la autora en no de los recuerdos de Arabia, uno de los personajes quien lleva consigo al hospital sus recuerdos que se convierten en individuos reconocidos por sus compañeras, como lo plantea el siguiente extracto:

> ¿Sabes? Jamás demostré tener mucho interés por guardar fotos en los álbumes. Tú, por el contrario, disfrutabas hasta el cansancio con tus rostros de Alicia, perdida entre muñecas y vestidos antiguos, de la época del general Pérez Jiménez. Entonces, abrir tus paquetes con fotos era como visitar un teatro mágico y verte actuando, con distintos atavíos, en los más inesperados ambientes: sobre los árboles, en traje de baño, picando la torta de cumpleaños, montando a caballo, atravesando un río con tus amigos, los guerrilleros.
>
> Dondequiera que estuvieras, desde que naciste, asombrabas a los espectadores con tus apabullantes ojos verdes y una especie de tentación bailando en la mirada. Creo que me hice amiga tuya porque tus fotos no eran como las de todo el mundo, como las de esa gente que se esmera en posar bien acomodada, como tiesos muñecos de torta, todos pasmados, bien sonreídos y llenos de pancake. No, aquellas fotos tuyas eran para cagarse de risa, vaya una a saber si eran locuras de tu papá, el vendedor de telas, pero juro que te parecías mucho a la gata Tobita, una gata flaca, curiosa y toda llena de rayitas. (Gómez, 1999: 27-28).

Esa descripción que hace el personaje alude y relaciona la casa con intimidad del ser humano, ese primer universo habitado, el rincón donde se establece esa relación íntima de espacio y persona, como lo expone Arabia sobre la casa de su madrasta la relación de los objetos el parecido de los mismos con su dueña. Por otro lado, el hospital se convierte en ese espacio íntimo que se convierte a través de los recuerdos que encierran las fotos. Desde la postura de Bachelard, la casa que en este caso es un hospital, tiene memoria, guarda en cada muro, cuarto, guardilla pedazos de historia de un pasado que el ser humano siempre recuerda, ya sea en sus sueños o evocaciones conscientes; como en este caso particular son los recuerdos los que permiten viajar y reconfortan al ser humano, siempre existe una añoranza de ese tiempo vivido:

> Así la casa o se sirve solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia. Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos a país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo inmemorial. (Bachelard, 1957:29).

Los recuerdos hacen que la relación con ese espacio siempre perdure en la memoria de su morador, aunque ya no se habite en ella o no se viva con la misma plenitud; el recuerdo de los momentos agradables lleva a que la casa permanezca en la imagen del sitio habitado en el presente del personaje. Es así como lo narra Merlin el hospital se convierte en esa casa que protege los recuerdos de Arabia su infancia y juventud de la siguiente manera:

> …hace mucho tiempo, Arabia había roto con los lazos familiares. Sus hermanas mayores se habían convertido en dulces y amorosas madres, dedicadas al hogar. Ella había sido, en cambio, la oveja negra de la familia y desde su ingreso a la universidad se había ido separando. Recordaba únicamente con nostalgia la casa de la abuela en Barquisimeto. La veía metida de lleno en un taller de costura, donde todo estaba lleno de moldes, telas, revistas y maniquíes. Veía a su abuelita recogiendo agujas y alfileres con ayuda de un imán. (Gómez, 1999:280-281).

Por ello la casa desde esta postura se convierte en ese vientre que permite al ser humano enfrentar el mundo exterior que para las pacientes son las actividades cotidianas que ellas por su condición no pueden realizar. Pero los recuerdos, como en un juego de niños, ocupan los lugares más escondidos o menos frecuentados de la casa, y como espectros aparecen en cualquier momento de la vida, dado que estas remembranzas están conformadas por tiempos estrechos que viven, como se decía antes en cada ser humano. Que se plasman en cada lugar de ese espacio no sólo en sus habitantes, es así como lo plantea Iliana Gómez Berbesí:

> Recuerdo que Arabia se burlaba de Adela (así se llamaba la señora) porque tenía todos sus muebles muy acomodaditos y le gustaba adornar toda la casa con lazos, flores y adornitos. Y como parte de su intimidad, guardaba un diario de hojas rosadas, con tapas de nácar, que se cerraba con una medalla de la virgen María.
>
> He tratado de ubicar a Arabia en esta pequeña historia y no logro darle vida. Como si su familia fuese terriblemente anodina. Por eso, nunca me interesé en indagar sobre su infancia. Prefiero pensar en ella como un ser fantástico que conocí en un momento dado de mi vida… (Gómez, 1999: 281).

Mercedes Pardo
Sin título
1997
serigrafía / papel
77 x 57 cm
66/120

La casa desde esta perspectiva adquiere cualidades humanas de proteger la intimidad, aspecto que se construye con la rutina doméstica y la particularidad de cada uno de sus habitantes, la calidez de los objetos que están dentro de la casa, y que van formando el conjunto de momentos que regresarán cuando se recuerde la casa natal. Tal como, ocurre con Arabia quien a su manera añora todos esos momentos que vivió en su casa cuando se encuentra en el hospital y este se convierte en su nueva casa, con momentos que para sus compañeras se convertirán en recuerdos a futuro, el sanatorio pasa a ser un espacio donde las enfermas relatan lo más íntimo de sus vidas.

Lo femenino guiado por los planteamientos de Jung en Arquetipos e inconsciente colectivo, se encuentra simbolizado por la imagen de la madre, portadora de autoridad de creación, fecundidad y protección atributos que se puede decir tiene una relación directa con la representación de la casa en las novelas trabajadas: Percusión y tomate y ¡Alto no respire! exponen la casa no sólo como un espacio de residencia, por el contrario del hotel y el hospital sitios que constituyen la morada de los personajes, lugares que se asemejan a la visión que proporciona Bachelard en La poética del espacio (1957) en donde plantea que la casa y sus distintos espacios, tienen memoria y albergue por las vivencias que ha experimentado.

Entonces, la casa se convierte en un espacio de protección para el ser humano durante su vida. Es por ello que la imagen de la casa se encuentra ligada a la feminidad a los atributos de lo femenino desde que “la vida empieza bien, empieza encerrado, protegida, toda tibia en el regazo de una casa” (Bachelard, 1957: 30). Es decir, la casa proyecta protección. La morada se convierte en ese espacio donde el sujeto se encuentra resguardado “la casa viene a ser así la prolongación de la corporalidad de la mujer” (Dussel, 2013:28). En otras palabras, la casa se puede ver como algo familiar en donde con singular importancia su vínculo con lo femenino, que se puede plantear desde su relación con los denominados atributos del arquetipo de la Gran Madre, la protección razón por la cual Sol Linares expone en sus personajes la importancia de poseer ese lugar de refugio como lo plantea en el siguiente texto,

> -¿Dónde vives? –me pregunta Babela mientras sube las escaleras de dos en dos- ¿por qué nunca me llevas a tu casa'
> -No tengo.
> La casa de Babela es beige. Antes, amarilla, y antes, verde. Lo sé porque la lluvia ha desmantelado paulatinamente los colores. Los venezolanos solemos pintar las paredes de nuestras casas en navidad. Sin embargo, la mía tiene el color del aire (Linares, 2010:24).

Al margen de las palabras de Octavia Fernández se puede deducir la importancia que tiene la morada, el lugar de residencia, de un lugar propio que proyecta Octavia al afirmar que no tiene un espacio propio. Aunque su casa se encuentra en las paredes del hotel Vedaluz. Además, la casa en Percusión y tomate hace referencia a la persistencia del elemento cultural en las ideologías de lo femenino uno de ellos se establece en la delimitación de los espacios como lo público y privado es así como:

> La casa es el primer lugar de entrenamiento para los futuros ciudadanos: es allí donde los niños aprenden el control y pautas culturales del cuerpo, los primeros procesos de normalización social, un sentido de la individualidad y los guiones performativos de “lo femenino” y “lo masculino”.

> En contraposición a los espacios públicos de la ciudad sinónimo de despliegue, disipación y exterioridad, de la casa equivale al repliegue y la interioridad, a un abandonar el disimulo en las relaciones meramente funcionales para vivir "el nosotros" (Guerra, 2012:820).

Desde la perspectiva de Lucia Guerra la casa se convierte en una entidad que no solo protege la fragilidad del ser humano; por el contrario la casa se ve como el espacio en que se vive adquiere una cualidad que permite el desarrollo personal, el cual se encuentra inmerso en una cultura y es allí donde no solamente se crea una similitud con la finalidad, sino permite la configuración de una noción de lo femenino desde los planteamientos de uno de sus personajes como ya se ha mencionado. Claudia Talavera una de los residentes del hotel Vedaluz plasma en la narración que la posada, su casa, pequeño espacio que habita específicamente su habitación un pequeño lugar que se transforma en su universo el cual se describe en el texto de la siguiente manera:

> La habitación 12, donde una vez durmiera Claudia asaltada por intestinas angustias, permanece intacta y remota. He decidido entrar en ella después de un mes. Los objetos mantienen una falsa reserva sobre los cuales prospera una oscura capa de polvo. Hasta ahora había evitado examinar los manuscritos de Claudia. Me he conformado apenas con heredar la mantis religiosa, que alimento eventualmente con insectos vivo. Llegará el momento en que la devuelva a los árboles. Quizá mañana estaré más dispuesta a deshacerme de una herencia fantástica a la que no me hallo amorosa salvo por su propia libertad. He llegado a la conclusión de que tengo una manera muy curiosa, cabe decir extravagante, de ganarme mascotas e hijos. No me quejo. Por el contrario, siento una especie de gratitud hacia la vida que, de alguna manera, se ha portado obsequiosa conmigo, y si tuviera derechos para reprochar esta preclara regalía sería precisamente el hecho de que siempre heredo personas o cosas que pertenecieron a otra gente y a otros karmas y por otro lado, me asalta, para que negar, un profundo temor a liar nexos que a la larga serán fugaces. El diario de Claudia es el único objeto que me transporta a este odioso lugar. Una vez que lo encuentre no tendré razones para volver (Linares, 2010: 221-222).

Las descripciones de los pocos objetos personales de Claudia hacen referencia a la forma en que Claudia se relaciona con distintos temas entre ellos la feminidad y la manera como lo expuso a sus pares el personaje de Octavia Fernández, tienen relación con los planteamientos de Bachelard:

> La casa, el cuarto quedan firmados por una intimidad inolvidable. ¿Hay, en efecto, una imagen de intimidad más condensada, más segura de su centro que el sueño de porvenir de una flor cerrada aún, y replegada en su semilla? ¡Cómo desearíamos que, si no la felicidad, por lo menos su presagio, quedara encerrado en el cuarto redondo! (Bachelard, 1957: 43).

Esos espacios de los que habla Bachelard, se puede reducir aún más algún, objeto de los que se encuentran en la habitación un armario, un cajón, es una expresión más de la intimidad que se resguarda en la casa y es particular de los secretos que albergan: Este elemento particular se puede ver en la descripción que realiza de la habitación de otro de los sujetos femeninos de la historia:

> De hecho, muchas veces conseguí mi cama y mis escasas pertenecías ordenadas. Claudia entraba a mí habitación en mis noches de ausencia, seguramente durante mis presentaciones, y acomodaba una que otra cosa, leía mis libros y dormía. Alguna vez encontré en Mariño una versión de la envidia, creo que sentía celos por la inesperada

> docilidad que supuestamente yo había logrado excavar en Claudia. Incluso yo misma me sorprendía de sus atenciones, aterrada por el carácter destructivo de las dos, u de perderla fácilmente, de que me perdiera, seguramente porque temo que las amistades súbitas se terminan de la misma forma en que empiezan (Linares, 2001: 77-78).

La breve descripción que hace el personaje de Octavia sobre su habitación y los pocos objetos que en ella se encuentran plasman un espacio de intimidad dentro de la casa. La habitación encierra su mundo y su historia al igual que Claudia en su cuarto conserva detalles de su vida, Octavia tiene sus objetos personales cargados como los de todo sujeto están cargados se secretos, encierran la intimidad que necesita para delinear la noción de lo femenino desde su mundo particular, desde lo más íntimo de su ser.

Sin embargo, al abordar la literatura escrita por mujeres, el observar sus personajes, como se llevó a cabo en las novelas trabajadas.La propuesta que aquí se plantea es, pues, una serie de miradas femeninas sobre un universo femenino particular, cada personaje contribuye a tejer esos hilos conductores sobre un posible marco de lo femenino desde su propia óptica de sí misma como mujer, rechazando la visión de lo femenino desde lo tradicional. En las narraciones aparece una perspectiva que aportan los personajes, se manifiesta que la mujer ya no es una invención del hombre, una musa caprichosa, una escultura perfecta, una niña frágil e inútil o un acertijo misterioso. La fémina entonces se convierte como la exponente de las desdichas, contrariedades y miedos que proyectan la participación de múltiples elementos que hacen que lo femenino se convierta en una esencia mucho más compleja, pero con algo en especial se conserva aquellos rastros ancestrales que permitan que aflore el denominado eterno femenino. Esto se manifiesta en que cada uno de esos elementos que encierra la esencia de la esencia del término. Entonces, se convierte en la unión de ese complejo mundo que se encierra en la feminidad.

Ahora bien, en las obras narrativas estudiadas la configuración femenina se evidencia bajo diversas formas, pero resalta la presencia de elementos que aluden al registro de la escritura de las mujeres.

Mercedes Pardo
Armonía en Rojo
1983
serigrafía / papel

Es así como en ambos textos aflora la presencia de diarios, cartas, manuscritos que van delineando los aportes de las autoras en relación a lo femenino. Entonces, se imprime un particular juego narrativo con tintes auténticos y de gran creatividad. Característica que exponeuno de los aspectos más relevantes de la novela de Sol Linares, el texto exhibe una manera propia de narrar. Elemento que constituye uno de los aportes de la autora a la manera de presentar una historia, la presentación del texto mediante la incorporación de una autora ficticia Octavia, "Tavita" encargada de dar las primeras líneas para empezar a describir la feminidad Ahora bien, la narrativa presente en las dos autoras, Sol Linares e Iliana Gómez Berbesí, nos exponen la configuración de lo femenino desde los postulados de Jung, no sólo se establece desde las categorías: sociales, culturales, biológicas, sino aparece un ámbito distinto el desarrollo psíquico del colectivo que se manifiesta en cada sujeto femenino, que va diferenciando los factores biológicos y culturales que inciden en la conformación de la noción de la feminidad que en contraposición a la masculinidad constituyen la esencia de las manifestacionesarquetipales de la humanidad. Siguiendo a Jung un tesoro inalienable de la psique y de las representaciones, expuesto de forma consciente o inconsciente por cada una de las escritoras.

REFERENCIAS

Augé, M. (1992). Los "No Lugares" Espacios del Anonimato. [Libro en Línea] Disponible en http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2609/files/2009/03/marc-auge-los-no-lugares.pdf [Consulta: 2016, Marzo03].

Bachelard, G. (1957). La Poética del Espacio. [Libro en línea] Disponible en http://www.upv.es/laboluz/leer/books/bachelard_poetica_espa.pdf [Consulta: 2013, Octubre 19].

Dussel, E. (2013). Para una erótica latinoamericana. Caracas: fundación editorial el perro y la rana.

Gómez, I. (1999). ¡Alto no respire! Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Jacques, A. (s/f). La feminidad originaria. Alter revista de psicoanalisisN°1. [Documento en línea] Disponible en https://revistaalter.com › Publicaciones › Revista Alter › Nº 1 Diciembre 2005 [Consulta: 2018, Agosto 08].

Jung, C. (1970). Arquetipos e inconsciente colectivo. Barcelona: Ediciones Paidós.

Linares, S. (2010). Percusión y tomate. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana.

La DIALOGÍA y el CRONOTOPO en la construcción del HÉROE en la novela FALKE, de FEDERICO VEGAS

A bordo del Falke: de izquierda a derecha, Rafael Vegas, Juan Colmenares, Armando Zuloaga Blanco, Carlos Delgado Chalbaud y Edmundo Urdaneta
Foto tomada de: Carlos Emilio Fernández, Hombres y sucesos de mi tierra. 1909-1929, Caracas, Tipografía Vargas, 1960

Recibido: 12 - 05 - 2018
Aceptado: 18 - 06 - 2018

Leonardo J. Bustamante
Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela
Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe
Especialización en Promoción de la Lectura y Escritura
ljbr111280@gmail.com

RESUMEN
Este artículo se centra en el personaje Román Delgado Chalbaud, de la novela Falke(2005), para analizar los fenómenos de dialogía y cronotopo como elementos cooperativos en la construcción del héroe, especialmente mediante el género de las cartas. Es así como al comparar la novela de Federico Vegas con lo planteado en Estética de la Creación Verbal (1973) de Mijail Bajtin, se encuentra que la presencia de Román demarca los límites del tiempo-espacio en la obra, y presenta un alto nivel de influencia en la producción de la conciencia de los personajes. En consecuencia se evidencia un potencial carácter de héroe. Los resultados permiten concluir que la dialogía y el cronotopo constituyen formas estéticas al servicio del héroe, y pese al desencanto del hombre respecto al mundo, como es motivo en la novela a partir de la modernidad, la huella del héroe continúa presente: la humanidad sigue anhelante de épicas y heroísmos.

Palabras clave: Falke, Héroe, Epístola, Cronotopo, Dialogía.

DIALOGY AND THE CHRONOTOPE IN THE CONSTRUCTION OF THE HERO IN THE NOVEL FALKE, FEDERICO VEGAS

ABSTRACT

This article focuses on the character Román Delgado Chalbaud, from the novel Falke, to analyze the phenomena of dialogue and chronotope as cooperative elements in the construction of the hero, especially through the card genre. Thus, when comparing the Vegas novel with the statement in Esthetic of Verbal Creation (1973) by MijailBajtin, it is found that Román's presence demarcates the limits of time-space in the work, and presents a high level of influence in the production of character awareness. Consequently a potential hero character is evidenced. The results allow us to conclude that dialogue and chronotope are aesthetic forms at the service of the hero, and despite the disenchantment of man with respect to the world, as is the reason in the novel from modernity, the hero's footprint remains present: humanity continues yearning for epics and heroism.

Keywords: Falke, Hero, Epistle, Chronotope, Dialogy.

Desde las primeras líneas de Falke puede observarse la presencia constante de dos elementos: el anuncio del fracaso y la presencia de Román Delgado Chalbaud como un personaje que persuade y seduce. El signo de fracaso en la obra es particularmente latente y paradojal, se percibe desde el inicio del relato, la paradoja disloca la hazaña. Como empresa política contra una tiranía, el fracaso de esta invasión representa una ignominia histórica que ha sido estudiada en la perspectiva de trauma . Ahora, es curioso que el personaje Román Delgado Chalbaud, aunque se muestra proclive a la triquiñuela, al chantaje, a prácticas supersticiosas, continuamente resulta legitimado como líder por sus compañeros. La fascinación que suscita en ocasiones arropa el tiempo, el espacio y la consciencia de los otros personajes parece influenciada ante su propia existencia, todo esto a pesar de que con ellos se encuentra otro personaje de particular brillo por su acucia intelectual y su verbo crítico hábilmente manejado, José Rafael Pocaterra. Contextualicemos la historia del Falke, situando como eje la personalidad de Román.

La historia remite a un carguero alemán donde el general Román Delgado Chalbaud coordinó una infructuosa expedición dirigida a derrocar la dictadura del general Juan Vicente Gómez. Para la historia política de Venezuela representa una ignominia ante la sed de democracia y de justicia. Se trata, en fin, de un fracaso del que todavía se escribe y se habla, hecho que hace oportuna la revisión de la novela. Formalmente comprende una estructura ordenada en cinco carpetas que tienen como género discursivo predominante el diario de Rafael Vegas, miembro de la expedición. Además dispone de una genética textual variable compuesta de un prólogo, unas apostillas que operan como paratextualidades ligadas al relato y algunas cartas que enriquecen la ficción en términos de verosimilitud.

En general la incorporación de epístolas dentro de la novela se practica como un artificio narrativo que otorga elementos de verosimilitud a la historia. Usualmente, esta interacción del lector con textos de uso social como lo ha sido la carta, reviste de credibilidad a la historia, produce una sensación de veracidad en el lector, y funciona como una cuenca memoriosa llena de sentimientos y circunstancias personales. Es así como el lector encuentra, precedida del prólogo, una primera correspondencia entre Rafael Vegas y Rómulo Gallegos, relacionada con la posibilidad de escribir la historia del Falke, lo que Gallegos, autoridad literaria para entonces, considera impropio (Vegas, 2005: 19-28). Hay además otras dos cartas insertas en la narración, una de María Sánchez de Vegas, madre de Vegas (403-408), otra a Juan (Chino) Larralde, su amigo de confianza (409-430).

Pero una carta en particular, escondida entre las líneas de la tercera carpeta, resulta amigable, comprensiva y en momentos estremecedora. Antes de analizarla hay que mencionar que esta tercera carpeta representa una especie de intermitencia que apaga la relevancia de Román. Esto es comprensible a partir de la estética bajtiniana, porque la conciencia del mundo es resultante de la participación activa de diversidad de consciencias objetivables que se vuelven materia textual (Bajtin, 1973: 301). Es lo que ocurre en el caso particular de la tercera carpeta en que la conciencia de Rafael Vegas lo arropa desde la función de la memoria, para recuperar de su fondo la experiencia amarga de clandestinidad posterior a la invasión y un encuentro de amor truncado con Antonia (339-344), hecho que le proporcionó «una razón para vivir, un sufrimiento con un rostro distinto al de Cumaná» (344).

Las cartas, en resumen, funcionan como cronotopos, tienen «una conexión esencial de relaciones temporales y espaciales, asimilables por la obra artística» (Bajtin, 1989: 237). Una carta, en tanto que se corresponde con un género –el epistolar–, está determinado por un cronotopo (1989: 238). Ahora, aquella carta escrita por Ramiro Paulaz para Rafael (330-333) representa un cronotopo de particular nexo con la verosimilitud. Ramiro, a diferencia de Gallegos, motiva a Rafael a la escritura de la historia, con recomendaciones técnicas para la elaboración de la historia.

Intermitencia que resultará arropada nuevamente por la presencia de Román cuando Rafael escribe: «Tanto quejarme y solo duré dos semanas en prisión: trescientas veces menos que los catorce años de Delgado Chalbaud. El único mérito de mi martirio es que comenzó justo cuando pensé que había terminado» (386). Delgado es un punto constante de evaluación de las acciones de los otros, una fuerte unidad de medida, peso en la balanza que permitirá, en el caso de Rafael, autoevaluarse.

Pero también el cronotopo, por ser entidad de forma y contenido determina la imagen del sujeto en la literatura, o sea, que la imagen del hombre es cronotópica. En consecuencia, Román es un destacado cronotopo que activa la conciencia de los personajes. Pese a constantes alusiones al fracaso de la expedición que se sugieren desde el prólogo de la obra, él aparece revestido de particular encanto y avasallante ímpetu. Los tripulantes, ante la fascinación y perplejidad que este provoca construyen y reconstruyen continuamente la biografía de este, en un vano intento de iluminar el destino que les depara. En ese afán biográfico Doroteo Flórez cuenta que:

> el gran mérito de Delgado ha sido ese disparate de ser andino y marino a la vez. Seguro que no sabe ni nadar, porque eso es algo que sólo se aprende de chiquito. Román se inicia como un niño maluco y además huérfano, lo que no ayuda mucho a que te celebren las tremenduras. La última que hizo en Mérida conmocionó a la ciudad entera y ameritó un consejo de familia. Las abuelas lloriqueaban al ver en la mirada del niño augurios de catástrofe. Cuando le preguntaron: '¿Y qué espera usted de la vida, niño Román?', el mozalbete exigió un barco con cañones. Aquello fue una buena excusa para sacarlo de Mérida, donde no saben lo que es un remo (Vegas, 2005: 88).

Ciertamente, el hecho paradojal se circunscribe a la biografía de Román como un asunto “del aquí humano” que los tripulantes bajo su mando necesitan comprender y aceptar.

En un estudio biográfico sobre el personaje, responsablemente documentado, la profesora Ruth Méndez cuenta que entrado en la adolescencia el destino lo embarcó a la Armada de Guerra Venezolana. El muchacho sale de la hacienda con una carta de recomendación del gran Chalbaud Cardona al general Crespo: “–Ahí le mando ese sobrino que es un muchacho muy avispado y puede serle útil” (Mendez, 1991: 42). El joven Román resulta desterrado por su familia a causa de su temperamento incontrolable– desde la sierra merideña hacia la Capital, como un prolegómeno de lo que posteriormente sería la Gran Marcha Restauradora. Parte de la conciencia histórica nacional apunta a la creencia de que Román Delgado Chalbaud representa un signo vivo de modernización y futuro.

El Kalke
Foto tomada de:
Carlos E. Fernández,
Hombres y sucesos
de mi tierra.
1909-1929,
Caracas,
Tipografía Vargas,
1960.

En el Falke de izquierda a derecha: Carlos Julio Rojas, Rafael Vegas, Pancho Angarita, Armando Zuloaga, Carlos Delgado Chalbaud, Juan Colmenares, Edmundo Urdaneta, Carlos Mendoza, Doroteo Flores y Julio Mc Gill. Foto tomada de: Carlos E. Fernández, Hombres y sucesos de mi tierra. 1909-1929, Caracas, Tipografía Vargas, 1960.

En este sentido hay que resaltar la importancia que para la historiografía venezolana ha significado, y supone un punto de inflexión por su significación, entorno a Román surgen interrogantes sociales relacionadas con qué hubiera sucedido para las postrimerías si hubiera logrado superponerse a sus circunstancias, entre otras cosas porque Méndez acentúa el potencial de desarrollo que pudo significar para el país su trayectoria humana, sobre todo cuando afirma que: «la lealtad de Román, no era de tipo caudillista, dirigida a los hombres, sino corporativa» (1991: 46).

Pero volvamos a la ficción que, como dice Ricardo Piglia, tiene también una «relación específica con la verdad» (1986: 7) y que se ciñe a mecanismos propios de creación estética y que permite leer a Román, el personaje, en clave de héroe bajtiniano. Efectivamente, en «Estética de la creación verbal» se pueden derivar dos tipologías de caracteres: héroe épico y héroe novelesco. En la primera se trata de un personaje total dotado de virtudes e imposible de ser tocado por el tiempo, la ruta del héroe novelesco, en cambio, supone una constante construcción de sí mismo:

> La transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento, y en esta relación se reevalúa y se reconstruye todo el argumento de la novela. El tiempo penetra en el interior del hombre. Forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino (Bajtin, 1973: 211).

Su esencia yace inacabada y en permanente confrontación, de esto se advierte que el tiempo opera como un factor determinante, compresivo en el desarrollo de la novela (Amoretti, 2008: 223). Lo que sí es seguro es que Román constituye un espacio heroico dentro de la novela, bajo la forma de héroe específica de héroe novelesco, solo que la posición del lector en otro lado del tiempo, evalúa el hecho como un fracaso. Para analizara fondo este fenómeno de estética de creación, tenemos que analizar la relación entre autor y personaje.

Según Bajtin, autor y personaje son correlatos de totalidad en la expresión artística. Al autor corresponde la conciencia creadora, él es quien sabe todo sobre el personaje; domina además el propósito de la creación (Bajtin, 1973: 19). Es por eso que el acto de su creación se legitima desde una valoración del hecho histórico pasado, por sus resultados y consecuencias. Pero el tiempo del autor no es el tiempo del personaje.

En este sentido, el horizonte evaluativo del primero sobre el hecho analizado seproyecta hacia el tiempo presente de los lectores. Sobre esta posibilidad de lectura, Pedro Vargas en “Leer, escribir y editar una novela Best-Seller en Venezuela”, estudia la cuestión antropológica de la identidad del venezolano en un contexto de crisis que limita el horizonte de lectura a cuestiones específicas del tiempo actual. Parafraseando a Vargas: la novela en cuestión es leída desde la expectativa de una clase social que ve amenazados sus valores por los cambios políticos generados por la Revolución Bolivariana (Álvarez, 2013: 2). Esto conduce a la idea de que la lectura de novelas históricas permite establecer un nexo que permite entender el presente, acudiendo al pasado.

Ciertamente nuestra época adolece de un pasado en que la verdad era un hecho irrefutable, aquellos elementos pedagógicos utilizados por la épica griega dirigidos a educar se trastocaron en la modernidad bajo formas de lo paradojal.

Lo que se ha perdido en nuestro tiempo, dice Walter Benjamin, es la inconsistencia de la verdad (1980: 207). ¿Qué utopía nacional puede construirse a partir de una novela en la que se afirma que «mientras peor sea el tirano más fácil es caer en cualquier otra tentación que lo sustituya»? (Vegas, 2005:36). Fiel al desencanto respecto del mundo, la novela en general y «Falke»en particular, elabora dentro de su esfera estética a un héroe paradojal, ambiguo, ante este hecho las múltiples posibilidades de interpretaciónson el acto democrático con el que cuentan los lectores, don de pluralidad. A los que habitamos este tiempo nos corresponde juzgar el pasado histórico con los pies en el presente y la mirada en el futuro.

Escrito en San Cristóbal, Táchira, el 29 de abril del 2018

Los guaiqueríes armados abordan las chalupas para desembarcar. Foto tomada de: Carlos E. Fernández, Hombres y sucesos de mi tierra. 1909-1929, Caracas, Tipografía Vargas, 1960.

REFERENCIAS

Álvarez, P. L. (2013). Leer, escribir y editar una novela Best-Seller en Venezuela. Obtenido de http://159.90.80.55/tesis/000171020.pdf

Amoretti, M. L. (2008). El personaje inacabado: un acercamiento a la concepción del héroe en Mijail Bajtin. Revista ciencias de la educación, 1(32), 221-231.

Bajtin, M. (1973). Estética de la creación verbal. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
_____ (1989). Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (1980). Dos iluminaciones sobre Kafka. Madrid: Taurus.

Hernández, A. (2011). Hibridación genérica en Respiración artificial de Ricardo Piglia. X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Asociación Argentina de Literatura Comparada. Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales.

Llevadot, L. (2010). Para una crítica de la novela: Zambrano y Benjamin. Aurora(11), 77-87.

Mendez, R. C. (1991). Los negocios de Román Delgado Chalbaud. Caracas: Academia nacional de la historia.

Murat, O. (2006). Tras la estela de un fracaso en el Falke de Federico Vegas. Investigaciones literarias(14), 83.

Navarrete G., C. A. (2004). Analogía demencial en el modo de representación de El fin de la locura de Jorge Volpi. Alpha (20).

Vegas, F. (2005). Falke. Caracas: Mondadori.

A bordo del Falke: pelotón de guaiqueríes recibiendo instrucción militar. Foto tomada de: Carlos E. Fernández, Hombres y sucesos de mi tierra. 1909-1929, Caracas, Tipografía Vargas,1960.

VANGUARDIA LITERARIA,
La HISTORIA de un PERIÓDICO
y su relación con la LITERATURA

Freddy Pereyra / Naturaleza muerta disponiendose a entrar en el laberinto de un paisaje urbano / 2010 / mixta sobre tela / 170 x 220 cm

Recibido: 15 - 05 - 2018
Aceptado: 20 - 06 - 2018

Alba Durán Rugeles
Periodista y profesora universitaria
Universidad Bicentenaria de Aragua, Venezuela
Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela
Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe
abladurar@gmail.com

RESUMEN
El lenguaje es el instrumento de trabajo tanto de escritores como de periodistas, ambos lo usan de acuerdo con un estilo y un fin. Los primeros para un goce estético, los segundos, para informar. Escudriñar la incidencia del periodismo tachirense en la difusión de la literatura regional, se aplicó en concreto al caso de "Vanguardia Literaria", Suplemento Dominical impreso entre 1964 y 1968. Para ello se indagó cómo los escritores encontraron en los medios impresos, una proyección para dar a conocer sus producciones literarias.
Aparte de la investigación documental, el aporte de fuentes vivas entre ellos, los poetas Pablo Mora, Rubén Darío Becerra, el cronista J.J. Villamizar Molina, entre otros, reforzaron con su testimonio el apoyo que recibió del director de dicha página el profesor Pedro Pablo Paredes en la publicación de sus producciones literarias.

Palabras clave: Periodismo, Literatura Regional Tachirense, Difusión Cultural.

LITERARY VANGUARD
THE HISTORY OF A NEWSPAPER AND ITS RELATION WITH LITERATURE

ABSTRAC
Language is the work instrument of writers and journalist, they use it according to with a style and an purpose. The first for aesthetic enjoyment, the second, to inform. Search the incidence of tachirense journalism in the diffusión of regional literature, specifically the case of "Literary Vanguard", Sunday Supplement printed between 1964 and 1968. To do this it will be convenient to investigate how writers found in print media, a projection to give Know your literary productions.
Apart from documentary research, the contribution of living sources among them, the poets Pablo Mora, Rubén Darío Becerra, the chronicler J.J. Villamizar Molina, among others, reinforced with their testimony the support they received from the director of said page Professor Pedro Pablo Paredes in the publication of his literary productions.
Keywords: Journalism, Regional Literature Tachirense, Cultural Diffusion

"El periodismo es una pasión insaciable que sólo puede
digerirse y humanizarse por su confrontación
descarnada con la realidad".
Gabriel García Márquez.

1.- Vanguardia y su aporte a los artistas tachirenses

El Táchira desde su aparición como entidad geográfica de Venezuela ha ido escribiendo su historia, su realidad, su cotidianidad en los periódicos que circulan a diario, pero en ese mismo espacio de letras, ideas, tinta, corrección y escrituratambién se han formado las utopías y los sueños de las letras tachirenses que, como el óleo al lienzo, le da el espíritu humano a la prensa desde la cuentística y lo poético. Después de la desaparición de Juan Vicente Gómez, como persona, no como aparato político, surgieron dos periódicos que marcarían páginas y páginas de nuestra historia y literatura tachirense: El Centinela y Vanguardia. El Centinela fue un periódico, por así decirlo frío en su estética, todo lo contrario, a Vanguardia, cuyo estilo y formato era más artístico, la diferencia es que este último le dio más cabiday si se quiere en abundancia al mundo de las artes tachirenses. Vanguardia se funda el 8 de diciembre de 1936 por el doctor Rubén Corredor, figuraron también como directivos Eloy Caurbaud Cardona, Raúl Soulés Baldó, J. Poggioli y Carmen Aurora Carrillo, esta última como directora administrativa, cargo que ejerció hasta que enfermó de cáncer, en el año de 1967.

Vanguardia fue un vespertino que reflejaba los acontecimientos sociales y culturales de la época; además, incluía informaciones del acontecer mundial, y conforme hacia el progresose dirigían las técnicas innovadoras de los géneros periodísticos. Se imprimía de lunes a sábado en formato tabloide y sus páginas reunían publicidad, temas políticos, opinión, temas culturales y sociales, tanto de la región como del ámbito nacional y mundial.

Era un tipo de periodismo de colaboración, ya que se intercambiaban roles al momento de producirse la información, es decir, si no estaba el profesional de la noticia, muy bien podía darle cobertura un escritor de cuentos, crónicas o crítica, ya que muchos profesionales consideraban de prestigio,colaborar en las publicaciones periódicas. En este aspecto Agudelo (2011) expone que “la forma literaria dominó durante tres siglos el periodismo, pues el escritor ejerció de amo de la palabra y de la expresión impresa”. Enunciado que se sustenta con la presencia en este rotativo en sus inicios de hombres como: Régulo Burelli Rivas, Cesar Casas Medina, Manuel Osorio Velazco, Jesús Semprum, Andrés Eloy Blanco, Horacio Cárdenas Becerra, entre otros. Lo que hace suponer que se basaba en un tipo de información periodística de corte empírico sin técnica ni innovación estilística dentro de lo que hoy se manejan en las nuevas teorías del periodismo. De tal manera que muy bien se puede simbolizar la importancia que sobrevino del artículo literario, el ensayo, la crónica o el comentario para el periodismo y la trascendencia de intelectuales, políticos y escritores que, en el oficio del periodismo, se involucraban sin distinción, entre el rol de uno de estos letrados y el del periodista como redactor de noticias especializadas. El planteamiento de problemas y necesidades de la región de esta época, ocupaban centimetraje obligado en las páginas de Vanguardia. Reclamos, descontentos e inconformidad, al igual que en la actualidad, estaban a la orden del día, pero la especialidad periodística de Vanguardia, no solamente estaba conformada por notas políticas, culturales, sociales, de opinión o económicas, sus directivos y colaboradores se esmeraban en incorporar otros contenidos como es el caso de la literatura, que se implanta bajo la presentación en sus inicios de una Página Literaria a cargo del trujillano Régulo Burelli Rivas en su primera etapa.

Freddy Pereyra
Paisaje triste para postigo a media asta (detalle)
1995

2.- LA PÁGINA LITERARIA DE VANGUARDIA

Desde su fundación en 1936, Vanguardia procuró un espacio para la literatura, para mostrar escritores connotados de talla mundial, de venezolanos destacados (como el caso de Andrés Eloy Blanco) y de las voces emergentes de este tiempo en el estado Táchira (César Casas Medina). Esta nueva inserción sobre temas literarios se anunciaba con bombos y platillos, pues el periódico era una de las herramientas en esta época para darse a conocer en el ámbito literario, ya que en la Venezuela de esos tiempos postgomecistas y mucho menos el Táchira poseía editoriales de gran amplitud para publicar a escritores noveles. Es por lo que encontramos en dicha época a jóvenes que ese momento no eran tan conocidos como el caso de Manuel Felipe Rugeles, o su más cercana competencia en el ámbito local, el poeta Job Amado quienes

comenzaron a publicar sus primeros escritos en periódicos de la época como: Horizontes, Helios o La Voz del Siglo. Se procuró siempre que la Página Literaria estuviese secundada por un brillante intelectual que fuera reconocido en el ámbito de la ciudad, un escritor con experiencia y ojo clínico para colocar temas de interés en el área literaria, conocimientos y deseos de emprender un infinito legado literario. Es por lo tanto que veamos en la primera etapa de Vanguardia Literaria la figura del poeta trujillano Régulo Burelli Rivas, quien le dará pasó a otro intelectual paisano suyo quien más adelante llevará la conducción de la Página Literaria, se trata de Pedro Pablo Paredes. Así lo hará saber el diario Vanguardia: Con verdadera satisfacción, Vanguardia comunica a sus lectores que la Página Literaria que a partir de hoy verá la luz todos los domingos, está dirigida por el intelectual, poeta y educador venezolano Pedro Pablo Paredes.

Así comienza el editorial que días antes anunciaba Vanguardia(1964) con orgullo, la reinauguración de una tribuna abierta al pensamiento y al trabajo intelectual de jóvenes y adultos, que irrumpían en el mundo de las letras y que iba a estar bajo la dirección y responsabilidad de este insigne trujillano que regresaba al Táchira luego de permanecer varios años fuera del estado, desempeñando distintos cargosy ahora graduado como pedagogo en Caracas. Para Pedro Pablo Paredes, la página literaria no era desconocida ya que había participado en ella como colaborador entre 1945 a 1947 con el poeta Cesar Casas Medina.

La primera publicación del nuevo ciclo de la Página Literaria (1964-1968), surge un domingo cuatro de octubre de 1964. Era una sección de dos páginas que incluía un Memorial dedicado a don Miguel de Unamuno, al igual que el resto del contenido en honor al primer centenario de su nacimiento, un 29 de septiembre de 1864. Colaboró en este primer trabajo; Aurelio Ferrero Tamayo, con un ensayo sobre los primeros contactos con Miguel de Unamuno. Así en sus páginas,con magistral pluma literaria describe Aurelio Ferrero Tamayo, el conocimiento de la obra de Miguel de Unamuno. Otro aporte lo haría el poeta Manuel Felipe Rugeles con el poema intitulado: Don Miguel de Unamuno. Aquí se transcriben algunos fragmentos de la obra que le dedicara en la Página Literaria de Vanguardia, este tachirense integrante de la llamada “Generación del 18”.

Freddy Pereyra
Naturaleza gris
1995

Don Miguel de Unamuno

!Seguidme! ¿Qué? ¿No veis la ruta, acaso?
El signo de tu muerte es tu aureola:
por el amor que en vida padeciste
¡oh iluminado caballero y triste
hermano de la estrella y de la ola!

Heroicidad de mística española
es lo que en toda tu grandeza existe;
y en los campos de Dios batalla diste
con tu fe que es ardiente y vence sola.

Nuestra vieja pasión se reconcilia
con la sangre que nace del espino
y el dolor que resbala de su entraña:

Por tu espíritu santo en la vigilia.
Por tu voz de David sobre el camino.
Por tu encendido llanto sobre España.

Así inicia con una gran contribución al primer ejemplar de esta nueva etapa de Vanguardia Literaria por parte del Premio Municipal de Poesía (1945) y Nacional de Literatura (1954), quien con garbo rinde homenaje al filósofo español, con una muestra de su poesía.

2.1.- Una entrega semanal

Cada domingo, intelectuales y escritores de la época, incorporaban bajo la coordinación general del periódico de Carmen Aurora Carrillo, directora del periódico y guiados por el miembro y fundador de varios grupos literarios Pedro Pablo Paredes, la producción literaria que quedó para la historia tachirense reflejada en los géneros: Ensayo, cuento, poesía, crítica y crónicas literarias. Esta se convertiría en una gran motivación para los escritores, quienes no desaprovechaban oportunidad para que fuese publicada su obra.
La Página Literaria, además, consideraba la diversidad y riqueza de escritores e intelectuales de países hispanos, reconocidos, hasta de literatura mundial como Rubén Darío, Víctor Hugo, Miguel de Cervantes y Saavedra, lo que llevó a elevar el nivel intelectual y cultural regional de sus seguidores. Algunas publicaciones incluían escritores de valía regional y nacional, otros, apenas iniciándose en el mundo de las letras, como el caso del poeta Pablo Mora.

Un escritor emblemático de fama latinoamericana irrumpe en Vanguardia Literaria, un 25 de abril de 1965, considerado una de las máximas figuras de la literatura española y universal. La temática incluyó la cronología del también considerado “Príncipe de los Ingenios”, bibliografía Cervantina y algunos ensayos. En el siguiente editorial el director de Vanguardia Literaria, Pedro Pablo Paredes, demarca la importancia y algunos aportes a la literatura del autor de Don Quijote:

> Este 23 de abril –antier no más- hemos recordado todos, en todo el orbe hispánico. Se ha cumplido un nuevo aniversario, el 349° de su muerte.
> ¿Cómo conmemorar, justicieramente, tal suceso? La Real Academia de la Lengua, hace años ha declarado a ése, Día del Idioma. Nada más acertado. Aunque tratándose del autor de "El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha" bien ha podido la honorable institución señalar la fecha citada, asimismo, como día de la Sensibilidad, o como Día de la Poesía o como Día de la Belleza.

Más que editorial, el maestro Pedro Pablo Paredes, remarca el dominio que siempre tuvo Don Miguel de Cervantes sobre el Idioma, un reconocimiento que puso a disposición de sus lectores, con el fin de valorar las obras y el aporte del autor de Don Quijote, afamado universal, demostrando que quería llevar Vanguardia Literaria más allá.

3.- FUENTES VIVAS DE VANGUARDIA LITERARIA

Hurgando la fuente testimonial de los actores de la época, el poeta Pablo Mora, muy bien ha detallado la trascendencia de la Página Literaria de Vanguardia y con ella el apoyo incondicional a las voces emergentes de grupos como la Cueva Pictolírica de parte del maestro Pedro Pablo Paredes. Considera que hay un Táchira antes y un después de Pedro Pablo Paredes:"Cuando Pedro Pablo Paredes pisó tierra tachirense, en ese retorno se abrió esa ventana con toda la espontaneidad y todo el amor para la juventud, logrando que la poesía y los poetas del Táchira,-los jóvenes- empezaran a dar los primeros 'pininos' en la literatura".

Dijo además que, por medio de la página, la colectividad tachirense andaba enterada cómo estaba el asunto literario en América Latina y de los clásicos mundiales. En Vanguardia Literariase podía leer al español José Ortega y Gasset o al grupo "Piedra y Cielo" de Bogotá, lo que confirma que la Página Literaria iba más allá de nuestras fronteras.

Resalta también el poeta, la extraordinaria colaboración de la directora de Vanguardia; Carmen Aurora Carrillo, quien, junto a Pedro Pablo Paredes y Marco A. Morales, abren las puertas a las páginas literarias.

Para darle riqueza a esta escena histórica de la literatura regional, se trascribe el poemaTríptico enamorado de Pablo Mora, publicado el 14 de marzo de 1965 en Vanguardia Literaria:

Tríptico Enamorado
Risueño, así, tan repentinamente
como el sol de mi tierra en su alborada
como arroyo enroscado en su hondonada,
lúgubre como el soplo del relente.

Confiado, así, en la mano la simiente,
como gota de lluvia deshojada;
como garza volátil naufragada,
con la ausencia cercana ya a mi mente.

Este río que finge lo que siente
y está ladrando por mi propia estancia,
tiene forma de can resplandeciente,
y siente muy cercana la distancia,
envuelto en una lágrima silente,
multiplicando ausencias con fragancia

Otro testimonio relevante de esta historia es el de José Joaquín Villamizar Molina, conocido como el cronista de la ciudad de San Cristóbal hasta el año 2015, un prominente intelectual de profesión psiquiatra, quien considera que la época más floreciente de Vanguardia Literaria fue cuando escribían: Aurelio Ferrero Tamayo, Rafael María Rosales, Horacio Cárdenas Becerra, Marcos Figueroa, Francisco Betancourt Sosa, César Casas Medina, Rafael Armando Rojas, Raúl Sóule Baldo, Regulo Burelli Ribas y Rubén Corredor, fundador de Vanguardia; según él "La flor y nata del pensamiento del Táchira en las décadas del cuarenta a los ochenta".

Relata el excronista de la ciudad de San Cristóbal que, la Página Literaria absorbe todo el preámbulo de la cultura del Táchira de esa época, sirviendo de vehículo a los grandes pensadores que abrieron el "pórtico de la cultura tachirense" y él mismo no se queda afuera.

Y en esta búsqueda de la verdad histórica otro protagonista de aquella época es el poeta de Michelena, Rubén Darío Becerra, quien el 17 de diciembre de 2013, avivó el recuerdo de los años sesenta como integrante de la Cueva Pictolírica. Resalta la invitación que le formulara Pedro Pablo Paredes: "Si pudiéramos comparar y ojalá no exagere, Pedro Pablo Paredes representa para nosotros los tachirenses, lo que significa Don Andrés Bello en Chile, él nos ayudó a subir por la cuesta de la gloria literaria", dijo durante una entrevista.

Freddy Pereyra
Naturaleza muerta disponiendose a entrar en el laberinto de un paisaje urbano (detalle) 2010
mixta sobre tela
170 x 220 cm

4.- LITERATURA DESDE LA PROVINCIA: LA CRÓNICA

"La ciudad, contigo, es una nueva ciudad".
Pedro Pablo Paredes

Al conformar un panorama de la literatura regional, no podemos menos que delimitar esa producción literaria de poetas jóvenes que irrumpen en la Página Literaria de Vanguardia entre 1964 y 1968, todos los domingos. Este proyecto literario daba fe de tentativas líricas y otras categorías literarias, configuradas mediante la palabra, para estructurar un estilo o una forma de comunicación; bien sea desde las circunstancias cotidianas, desde lo general a lo particular o desde lo universal a lo regional, pero en definitiva inseparable al hombre y su esencia. Como vehículo de expresión cultural, significó la Página Literaria una pieza fundamental para que se expusiera el pensamiento crítico, las ideas y el acontecer regional, nacional y mundial ya que, aunque aislados geográficamente era por intermedio de la prensa como la población se mantenía informada y actualizada. De allí que González Escorihuela (1994: 69) nos explique que "lo más representativo del pensamiento político y social y del quehacer literario de entonces, tuvo cabida generosa en el periodismo regional".

Durante la investigación, se establecieron algunos parámetros comparativos para tratar de configurar el tratamiento que cada artista aportó en los géneros abordados a fin de intentar precisar el grado de evolución que la prensao más bien que la Página Literaria, brindó a los escritores noveles para propulsar nuestra literatura regional. En este contexto, al puntualizar sobre la crónica periodística se ha hecho conveniente consultar a investigadores, como José Luis Martínez Albertos quien en su libro Redacción Periodística (1974: 77) advierte quela crónica: "Es una narración directa e inmediata de una noticia con ciertos elementos valorativos, que siempre deben ser secundarios respecto a la narración del hecho en sí. Intenta reflejar lo acaecido entre dos fechas: de ahí le viene su origen etimológico en la Historia de la Literatura". Nada más preciso para connotar dos categorías, que este concepto en el que Martínez Albertos, supone la naturaleza narrativa de acontecimientos ocurridos bajo ciertos periodos de tiempo, de cuyo tratamiento dependerá la actualidad y trascendencia social que le aporte el profesional del periodismo; a diferencia de la caracterización, el creador literario dispone de todo el tiempo necesario para presentar su obra o producción.

Al enfocar el manejo que de la crónica hacían los escritores en Vanguardia Literaria, nos encontramos que se manejaba cargada de gran contenido literario, incluso no expresamente era abordada por un periodista, era casi común que dicho rol fuese ocupado por un poeta u otro creador literario. Al revisar Vanguardia Literaria de fecha 8 de agosto de 1965, el encarte exalta una crónica a la patrona "La Virgen de la Consolación de Táriba", con una antología Mariana, la presentó la poetisa Ilia Rivas de Pacheco, gran cultora regional, el 15 de agosto de 1965.

La Virgen de la Consolación de Táriba

"Levanto mis ojos a ti que habitas en los cielos" Salmo 122-(123).

> No se puede pensar en TÁRIBA sin aunar su recuerdo al de la Virgen de Consolación. Porque la Madre de Dios bajo tan sublime advocación es el "todo" de esta apacible ciudad. Es el nombre dulcísimo de la Consolación, como una corona de ternura, que circunda, anima, une, da lugar a la esperanza, estimula y vivifica a mi querido pueblo desde comienzos del siglo XVII. Fue al "TORBES" a quien la inmaculada Señora le dispensó el privilegio de guardar las primeras huellas de su omnipotencia. El río estaba abundado; encrespadas sus aguas rojas perturbaban agoreras el plácido sueño del fértil valle. Dos padres Agustinos, -testimonia-la tradición con muchas crónicas e historiadores, traían la misión de evangelizar a los valientes indios Táriba del Riberas del Torbes

Un punto interesante sería analizar cómo dicha crónica la abordaría el profesional del periodismo dejando a un lado el estilo artístico para redactarla con ideas orientadas hacia la realidad y actualidad como requisitos sine qua non, basados en los hechos, con la finalidad de presentar un trabajo con orden y claridad en el que se imponga la exposición cronológicamente preparada por él como especialista. Así, redactada por Ilia Rivas de Pacheco, trasmite el fervor religioso de un pueblo, el cual forma parte de la cultura regional que muy bien Rivas, como nativa de ese contexto geográfico, conoce y representa mediante un emotivo juego de palabras bellamente incorporado con fervor espiritual y sentido literario, pero que discrepa del tratamiento sencillo, directo y objetivo con el que lo abordaría un periodista.

A propósito, vuelve a añadir Martínez Albertos (1977: 77), sobre la crónica como el "estilo literario directo y llano, esencialmente objetivo, pero que al mismo tiempo debe plasmar la personalidad literaria del periodista". He aquí una gran analogía pues conlleva a la premisa de que hay periodistas que utilizan la literatura para transformar en arte, hechos basados en la realidad, un gran acercamiento que llena de imaginación y recreación un estilo objetivo capaz de informar, educar y entretener con goce estético.

De igual manera, en una revisión a todas las crónicas publicadas en Vanguardia Literaria, se puede observar como los cronistas refieren sucesos, acontecimientos, datos, que van conformando una realidad, entrelazando historia y literatura para convertirse en narradores y autores del pasado de acuerdo al orden del tiempo en que se suscitaron.

5.- El ensayo: una forma de opinar de la literatura desde lo local

Otro género periodístico presente en la Página Literaria de Vanguardia es el Ensayo. A este género Silvestrini (2012) lo define como "un escrito en el cual un autor desarrolla sus ideas. En la literatura es una composición escrita en prosa, generalmente breve y en el cual se expone la interpretación personal sobre un tema". En este orden, la publicación de ensayos hacía permanente presencia en la Página Literaria del periódico Vanguardia, ya que sus colaboradores aludían en estos tiempos interpretaciones enmarcadas en la realidad social y la cultural regional, incorporando el género en sus páginas, como una manera de divulgar lasmanifestaciones literarias que se estaban forjando, además de otros temas. Ilustremos de nuevo con un trabajo extraído de la Página literaria de Vanguardia, redactado y publicado el domingo 27 de diciembre de 1964, por Rafael María Rosales, bajo el título "Hermoso Breviario". En el siguiente sumario se aprecia el tratamiento que le brindó Rosales:

> Lo universal y lo lírico, lo estético y lo místico caben en la evocación meditada del hermoso breviario poético y filosófico que nos obsequia ese gran escritor colombiano que es Jorge Sánchez Camacho, en la edificante visión de un Cristo que anda "en la voz de los pájaros del alba" y "en la ausencia y en el ruego".

Freddy Pereyra / Mediodía - de la serie paisajes abstractos / 1994

En efecto se convierte en una opinión subjetiva de Rosales sobre la manifestación artística del escritor neogranadino.

Entretanto, para Martín Vivaldi (1998: 344) el ensayo “es un género periodístico y literario en el que se estudia de forma didáctica un tema cultural, sin agotarlo, sin llegar al tratado exhaustivo”. Escrito que se expone a un problema cualquiera, con intención didáctica, con desarrollo subjetivo, en ocasiones más intuitivo y sugerente que erudito. Muy bien se puede concatenar el enunciado de Martín Vivaldi en este otro párrafo, en el que el historiador Rosales, refuerza y lucubra con elegancia, estilo y arte sobre la obra del filósofo y poeta neogranadino, insinuando con perspicacia la calidad literaria presente en las obras del citado artista:

> Raro es encontrar una vocación literaria como la de este bumangués que esconde su sapiencia en la sonrisa platónica perdida siempre en la hondura de los libros, pues si apenas deja unas horas para el encuentro con sus obligaciones consulares. Su brújula y su emoción andan en los libros y por eso su biblioteca es rico tesoro para el escritor y el investigador, el ensayista y el poeta, que, en elegante prosa, así como en versos que son joyería de luces y de gemas, nos da el fruto de su erudición y de su emoción lírica.

6.- La narrativa con voz tachirense desde el periódico

La Página Literaria, iba más allá, trascendía las fronteras con marcado interés por la literatura en sus diferentes estilos, con la incorporación de obras traducidas, elevando el nivel intelectual de muchas personas, ampliando la cultura y hasta cierto modo, popularizando una literatura poco conocida, salvo, en el estrato de los mismos escritores.

Cuentos, ensayos, novelas, poemas, tenían cabida cada domingo y con variedad de temáticas se podía disfrutar de creaciones que dinamizaban el quehacer cultural y artístico.

Al tomar en cuenta la acepción tradicional en la que coinciden varios autores; Narrar es relatar hechos reales o imaginarios y como narrar con arte es lo que nos ocupa, se brindará la importancia de manejar los conceptos formales que engloban los cuentos y las novelas como máximas manifestaciones literarias de la narrativa.

El cuento como género narrativo, recordando a Venegas, Muñoz y Bernal (1996), es contar algo acontecido o imaginado, de manera, que no profundiza, sino que debe ser una composición escrita, tal cual como lo conciben la mayoría de los autores estudiados.

En la publicación de relatos como el cuento “El Sueño de la Soledad” de Ilia Rivas en la Página Literaria, el 31 de enero de 1965, puede observarse cómo la narrativa se apreciaba en la voz tachirense, desde un medio local. Ilustremos con fragmentos del texto citado:

> Enero 10
>
> Solamente los ladridos de los perros turban el silencio de la noche. Los perros tienen más imaginación que el hombre. Sí, eso mismo, que casi todos los hombres. Porque lo menos que se puede hacer una noche como esta es entonar las canciones de todos los que por siglos de los siglos han permanecido con el alma despierta. ¿Quién duerme como si nada ocurriese con una luna tan grande iluminando el corazón de las cosas? Pues sí, duerme el ser humano menos receptivo que el can. Más indiferente. ¿Le importa acaso a él “Rey de la creación” otro motivo que no sea él mismo?...La pálida luna es muda y su lenguaje solo lo entienden los que saben comprender las señales del tiempo…

> Enero 12
>
> Ayer recibí tu carta. Mientras la releía, jugueteaban en el balcón los azulejos complacientes como yo con tu canto de frases hermosas. ¿Quién te enseñó el secreto de mirar por dentro?
>
> Enero 18
>
> Los gallos cantan al amanecer. Taladran a la aurora con sus picos. Son aves desconcertantes. ¡Callad bichos! ¿Es que pretendéis despertar a la conciencia del mundo? Muchos gallos antes que vosotros han cantado en la madrugada o al anochecer tres veces y más de tres veces y aun en este siglo las conciencias permanentemente anestesiadas. ¡Callad, callad me espanta la algarabía!

Se aprecia como “El Sueño de la Soledad” se trata de una creación literaria cargada de metáforas y calidad artística, sin duda, una gran oportunidad para la autora que tras ser sometida al jurado calificador conformado, entre otros, por el profesor Pedro Pablo Paredes, convenció con esa estructura única que la llevó a coronarse como una gran escritora tachirense de la segunda mitad del siglo XX. Este relato fue galardonado en el Concurso Anual de Literatura que se desarrollaba en el marco de las Ferias y Fiestas de San Sebastián.

Otro representante de la narrativa local que se registra en Vanguardia, es Horacio Cárdenas Becerra, quien aparece con un relato publicado el 20 de enero de 1966, intitulado “La Historia y el Mar”:

> En un principio fue el mar con su vasta soledad azul y honda como el cielo.
>
> En su frágil piel de espuma, se abren caminos hacia lo desconocido. Llanura liquida en cuyos bordes se confunden la luz y el viento y donde el cielo se adhiere a recoger la espuma de las olas que luego esparce en nubes.
>
> Pero holgado trecho, donde nuestros arriscados cerros andinos, se extiende hasta el mar y en su ribeteada orilla vamos a detenernos en un puerto arremansado donde los panzudos galeones y carabelas, echaron sin prisa el ancla: en la bahía de Santa Martha o en Cartagena de Indias….

Este relato de Cárdenas Becerra hace alusión a eso que señala Ramón J. Velásquez, del misterio del mar para el hombre de montaña al que todo andino extraña sin conocerlo, por eso el mar es el otro extremo del hombre de Los Andes. De allí la reconstrucción de algo que anhela desde el lenguaje, pues el hombre vive en el lenguaje para reconstruir sus sueños y utopías. Víctor Bravo (1994) expresa que “el hombre vive en el lenguaje como en un mundo fundado únicamente para él”. De donde se desprende que los relatos cortos son una manera de expresarse de los escritores más rápidamente con el lector y el medio impreso es uno de los canales que permite su rápida divulgación, quizá por ello Vanguardia dio cabida a este otro género literario en sus páginas.

7.- Poesía desde lo universal a una vanguardia local

Albuscar la esencia de la Poesía a través de Vanguardia Literaria se puede comprobar que ayudó a consolidar grupos y catapultar autores, como el caso del poeta Pablo Mora,tan prematuro en esa época y de otros poetas como Manuel Felipe Rugeles, Job Amado,Juan Beroes y Rafael María Rosales, entre otros.

Entre todos ellos, Pablo Mora hoy es un ícono de la poesía regional y como él lo manifiesta en la entrevista realizada fue Vanguardia la puerta que permitió que lectores anónimos empezaran a conocer su verbo.

Es así como Pedro Pablo Paredes le publica su primer poema el 29 de noviembre de 1964 en este Suplemento Literario, con un poema titulado “Tríptico a Don Andrés Bello”:

Tríptico a Don Andrés Bello

Titilo agreste de prosapia arcana
con sonoroso glauco
recostado a la sombra del Anauco
pulsa el amor que en su costado mana;
Y, así, entonando cánticos a Diana
contempla los fulgores del Anauco,
del antiguo samán y humilde sauco
que en esta tierra al corazón hermana.
Bebiendo incienso en aras calcinantes
y aromas de Catuche en su Alquería
comprende densas sendas rutilantes,
y en certera y perfecta profecía
fortalece sus lares desangrantes
con pacífica y fúlgida armonía.
Sacerdote y patriarca americano,
consagrado en deíficos altares
libertó con su numen nuestros lares
cerniendo entre su pluma el castellano.
Cual excelso monarca soberano
nos legó nuestras leyes tutelares,
Izándonos como ancla de avatares
la férvida oración por cada humano.
Y, hoy, majestuoso atisba en ancho cielo
cual ángel protector de nuestra vida
invitando al amor del propio suelo,
al trueque del libelo fratricida
por pacifica esteva del consuelo
recio vate de América lirida.
Maduro fruto de la Patria adusta
ennoblecida con su afán despierto,
anclaje de su amor en cada puerto
muy a pesar de la impiedad vetusta
honroso indio raigambre arbusta
al sabio libro iluminante abierto
látigo fuerte del hablar incierto
tiene sed Cervantes de esta tierra augusta
¡cultivo Don Quijote americano!
¡dulce Homero electrónico quemante!
autóctono marítimo Cóndor humano.
Codiciado con la banda escalofriante
apacigua el calor a cada hermano
y a su Silva telúrica y flamante.

Será posible con todo lo anterior, sacar de un poema la esencia universal de la Poesía, dado que lo universal, -lo omnivaledero- no se puede alcanzar sino mediante consideraciones comparativas que requieren a su vez tener delante el mayor número posible, y el más variado repertorio de poetas? Pero si es posible, y el mismo Pablo Mora lo sugiere en su hipótesis de una Poesía Sociedad Anónima, y aquí en este primer poema se encuentran muchos elementos que abarcan lo universal y a la vez una búsqueda nueva, que a la par de cantar al maestro Andrés Bello por su esencia a la vez busca distanciarse de él, en la forma de estructurar el poema y de combinar las palabras. Por algo Pablo Mora ha sido un ejemplo de ruptura y cambio en el quehacer poético tachirense de los años sesenta, y este cambio se cuaja en el movimiento literario conocido como la "Cueva Pictolírica".

Pablo Mora busca alejarse de los poetas de 1942 y así lo publica Vanguardia Literaria:

> En 1940, de diferentes ciudades y pueblos de la provincia, comenzamos a llegar a Caracas – la mayoría con el propósito de cursar estudios universitarios – quienes luego habríamos de integrar, poetas y prosistas, la promoción literaria de 1942. Animados por la camaradería juvenil y por la mutua afición a las letras, así como por el deseo de entrar en contacto con los intelectuales capitalinos, solíamos asistir fugazmente a las reuniones del grupo "Presente", formado por relevantes y variadas personalidades del mundillo literario y artístico; entre ellas, Miguel Otero Silva, Juan Lizcano, Pedro y Juan Beroes, Carlos Augusto León, Raúl Valera, Rafael Ángel Insausti, José Ratto Ciarlo, María Teresa Castillo, León Alfonso Pino, José Fabbiani Ruiz, Violeta Roffé, Luz Machado…

A este grupo se unirían tachirenses de la talla de Juan Beroes, Regulo Burelli Rivas (primer editor de Vanguardia Literaria en los inicios de los cuarenta), y Pedro Pablo Paredes. Pero a pesar de la efervescencia de cambio que buscaba Pablo Mora y otro grupo de poetas, es un poeta del grupo de 1942 quien les tiende la mano para mostrar su quehacer de la palabra poética, es por ello que encontramos que todos los integrantes de la "Cueva Pictolírica" inician sus publicaciones en este rotativo.

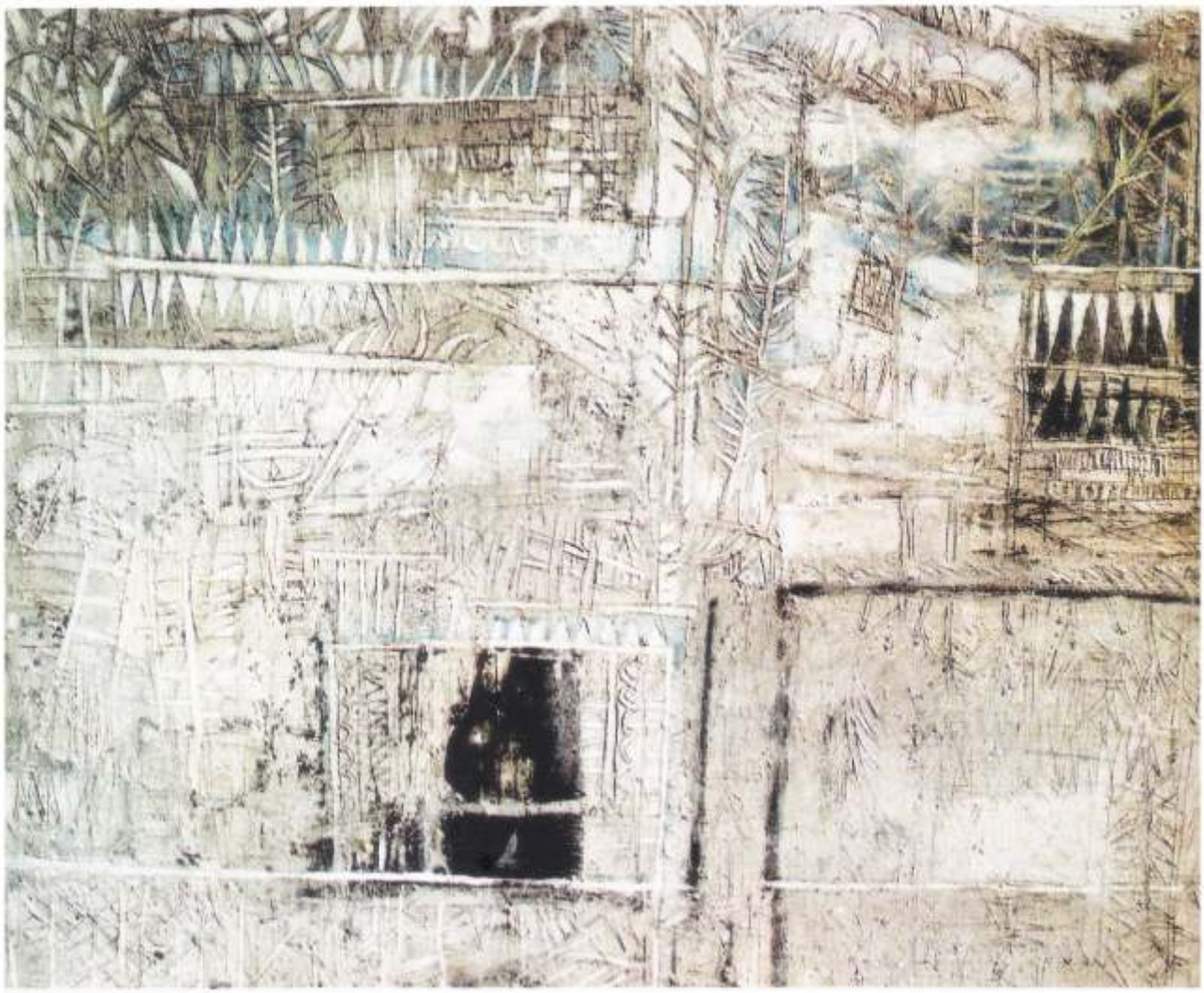
En otro número de la publicación, aparecida el 16 de mayo de 1965, se presenta el poeta Rubén Darío Becerra, otro de los grandes representantes de la "Cueva Pictolírica":

La Carroza Sinfónica

Viene un vehículo reflejando cósmicos
matices,
Adornado por un conjunto de trovadores.
De dónde salió este exótico carruaje…!
Se pregunta la gente emocionada.
Es la Carroza Sinfónica
responde un Coro de Poetas Maravillados…!
Es la Carroza Sinfónica, soberana del amor,
faro encendido que ilumina el páramo;
arco iris elevado sobre nubarrones,
descansando en pentagramas arrulladores,
fabricados por númenes arrobadores,
de espíritu Honarmonicos.

Al igual que el poeta Pablo Mora, Rubén Darío Becerra, busca construir un nuevo poema para transgredir los parámetros de la época, y por ello al igual que Walt Whitman, se canta a sí mismo y a su espejo en el Universo todo. “La Carroza Sinfónica” no es otra que la máscara que la “Cueva Pictolírica”, de allí la afirmación: ¿De dónde salió este exótico carruaje? Y el poeta en ese juego que nos da el lenguaje nos dice que la gente emocionada responde: “Es la Carroza Sinfónica, un Coro de Poetas Maravillados”. Para Becerra la poesía es sublime, belleza, tanto así que como Mora se da el gusto de crear palabras y mundos: Honarmonicos.

En síntesis, el aporte de cada escritor ha pasado a ser un documento histórico trasmisor de la literatura y de sus frutos literarios, protagonista de una época, algunos olvidados pero revividos toda vez que se revisa su obra-autor, o para dar paso a otros movimientos culturales. La conclusión gira en conocer la importancia de la prensa escrita representada en la página literaria, la cual significó el desarrollo de la literatura regional, y con ella el reconocimiento del tratamiento artístico que, de la palabra, hacían usos intelectuales de la época, quienes encontraron una tribuna de crítica y difusión en un medio provincial, interesado en la publicación de los frutos literarios aportados por los distintos autores proyectados en sus páginas.



Freddy Pereyra / Paisaje triste para postigo a media asta / 1995

REFERENCIAS

Agudelo S., W. (2011). “Inicios y desarrollo del periódico en San Cristóbal”. En: Anuario GRHIAL. Universidad de Los Andes. Mérida.

Alcalde, C. (1998). Escritoras de Venezuela. Escritoras tachirenses. Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses. Nº 149. San Cristóbal.

Alcalde de R., C. (2010). Escritos, Escritores y Grupos Literarios en el Táchira 1845 – 2009). FEUNET. San Cristóbal, Táchira.

Bravo, V. (1994). Ensayos desde la pasión. Fundarte. Caracas.

Caicedo, E. (1992). La poesía en el Táchira. Toituna. San Cristóbal.

Caicedo, E. (2010). “La Escuela de Poesía de La Grita, orígenes de la tradición literaria tachirense”. En: Contexto. ULA Táchira. San Cristóbal.

Ferrero Tamayo, A. (2006). “La casa de don Pedro Peralta”. En: Aurelio Ferrero Tamayo, último hidalgo del Táchira. Academia de historia del estado Táchira.

González Escorihuela, R. (1994). Las ideas políticas en el Táchira. De lo0s años 70 del siglo XIX a la segunda década del siglo XX. BATT. Nº 115. Caracas.

Hernández Contreras, L. (2002). Albañiles del Táchira. (Tomo I). Proculta. San Cristóbal.

Martínez Albertos, J.L. (1974).Redacción periodística: Los estilos y los géneros en la prensa diaria. Barcelona, ATE.

Martínez Alberto, J.L. (1974). “Periodismo. Géneros”.En: Gran Enciclopedia Rialpo, Tomo XVIII. Madrid.

Martín Vivaldi, G. (1986), Géneros Periodísticos, Madrid, Paraninfo, 2º edic.

Martín Vivaldi, G. (1998).Géneros periodísticos. Reportaje, crónica, artículo. Análisis diferencial, Paraninfo, Madrid.

Silvestrini, M. (2012). El ensayo y sus características. CAI-Puerto Rico.

Venegas, M., Muñoz, M., y Bernal, L. (1996). Conozcamos la literatura infantil. Bogotá: CERLALC.

ENTREVISTAS:

-Alcalde, Carmen Teresa. 21 de marzo de 2014.

-Becerra, Rubén Darío. 17 de noviembre del 2013.

-Martínez, Tiberio. 14 de abril del 2014.

-Mora, Pablo. 16 de diciembre del 2013.

-Villamizar Molina, J. J. 25 de noviembre del 2013.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

-Diario Vanguardia (Años 1964 – 1968).

De la COMEDIA HUMANA y sus FATALIDADES
de Alejo Ramírez / Zócalo Editores (2017)

Anderson Jaimes R.
Museo del Táchira, San Cristóbal, Venezuela
andersonjaimes@gmail.com
Michelena 30/12/2017

Aun no me canso del camino
me es grato el andar…
Siempre y aunque sea en vano
tropiezo con Virgilio
y un Dante apesadumbrado que
hizo de su infierno un libro.

La comedia humana

El racionalismo y la conciencia histórica, hijos de la Ilustración y el enciclopedismo, tan caro a occidente, concibieron el mejoramiento de la sociedad y en consecuencia del hombre, como fruto de las reformas en el campo de las instituciones. El lenguaje usado por estas, hablaba de las virtudes lustrales, de renovación y regeneración del individuo. Un optimismo humanitario que se encontraba rondando la utopía. Se pensaba más en la perfección de las leyes que en la naturaleza de los hombres. Se caía en la trampa de olvidar que la sociedad es obra de sus integrantes y no una imposición del más allá.

Se encarnaron luchas que adoptaron como paradigma ese mesianismo social, hijo de la utopía. Se quiso construir una sociedad fraternal, justa y libre, que aboliera los privilegios de los poderosos y aristócratas. Pero todo terminó en el terror de Robespierre. Se trastocó ese impulso revolucionario en una aventura de expansión y en el sueño de la hegemonía imperialista napoleónica.

Los movimientos liberales y republicanos fueron yugulados por esta nueva realidad. De toda aquella sangría irracional producida por el mecanismo incontrolable de la historia, quedó el desgaste, la melancolía, el principio de senectud. La literatura romántica se alimentó de esa frustración y pondrá en tela de juicio los valores y las normas sociales. Se mira al hombre en todas sus contradicciones. Diciente es entonces este verso de Lautramont:

> "vuestro espíritu es arrastrado continuamente fuera de sus casillas y, sorprendido en las trampas de las tinieblas, construido con arte grotesco por el egoísmo y el amor propio."

El romanticismo produjo el sentimiento de repudio a la civilización. Por primera vez, en representantes propios, occidente se rechazó a sí mismo. Si bien continuaron desarrollándose movimientos de utopistas, ideológicos, reformadores y revolucionarios; aumentó también el nihilismo. Este acompañará el derrumbe de la sociedad, del establecimiento, desencadenando o imaginando en la ficción feroces experiencias individuales y elevando a la categoría de creación las actitudes de rechazo y de ruptura.

Esa toma de conciencia de la decadencia trae consigo, además de la rehabilitación del antiguo mito del Edén, la reacción contra la incapacidad de la razón y de la lógica para dar respuestas.se mezclaron las nostalgias de pureza y rebeldía existencial. En esta coyuntura cupo, inesperadamente, una esperanza de construcción de otras nuevas relaciones del poder popular desde los pueblos latinoamericanos. Así la literatura amplía la comprensión de nuestra condición y busca un nuevo equilibrio humano, revisando o desechando las normas simplistas y rígidas propuestas por la utopía, la moral burguesa, el sentimiento judeocristiano de culpa, los intereses jerárquicos y políticos.

Espiritualidad y literatura

Esta senda transitada por la historia y la literatura, se convierte en el contexto de: De la comedia humana y sus fatalidades (2017). Acertado título de este texto que hoy nos obsequia Alejandro Vivas (Alejo Ramírez en los bajos y altos fondos de la literatura tachirense) y donde, entre muchas aspiraciones quizá antagónicas, el poeta busca crear realizaciones simbólicas de nociones arquetipales. Acusar, denunciar, desenmascarar, provocar repulsiones y revoluciones para despojar al individuo o a la sociedad de sus máscaras, de sus cartas marcadas, de sus tratos con esos intereses creados con que se pretenden lograr seguridades y ventajas para vivir. Ardua tarea emprendida con convicción, aunque el precio de ese despojamiento y requisitoria sea la incomprensión. Así da testimonio ello:

> "Hice la solicitud para abordar a los más necios
> corazones, en el purpureo espesor de las mantas
> que cubren las montañas que como una bandera
> se agitan más allá de mi ventana. Se sacudió
> el día y las naranjas echaron a rodar cuesta
> abajo, subiendo por la vida…"

En esta obra, ganadora del primer premio de poesía joven 2014 de la Casa de las Letras Andrés Bello, apreciamos la gracia, la inteligencia imaginativa y la rebeldía. Lo inefable se transmuta en imágenes, el mito se afirma en lo espiritual y arquetipal, la rebelión desemboca en el nihilismo y la nausea. Pero en cualquiera de estos aspectos enunciados, la escritura de Alejo constituye, independientemente de su estructura lingüística o tal vez basada precisamente en ella, una forma de ascesis. Quizá algunos lo entiendan como una experiencia espiritual.

Esta luz
en mi costado
ya sana
y allende
en espera
encontrarás
tu nombre
entre vasijitas
de barro rotas
y vino derramado.

Pero la verdad es que no existe solución de continuidad entre la literatura y la espiritualidad. Son cosas diferentes, aunque ambas propongan ascesis y depuración. Mientras la literatura ahonda en la pluralidad, la espiritualidad anhela la unidad. Aquella intenta sustituir la vida por su enunciación escrita, se proyecta hacia el mito y la poesía como en Borges, o hacia la denuncia, la requisitoria social y la agresión como en Sartre. La espiritualidad se cumple en el silencio, la literatura en lo verbal.

Así es amiga
son tus besos una pistola humeante
acribillaste el desenlace
¡a ristre! -Gritaron los hombres de la taberna
giré
calé la bayoneta en mi guitarra
los acuchillaré a baladas -me dije
acto seguido, saltó la metralla, heridos a
melodías
fueron aquellos insurrectos.

Sus fatalidades

En “de la comedia humana y sus fatalidades” vamos a encontrar algunos aspectos característicos que constituyen un cosmos propio del autor que ya no es aprehensible por el solo uso de la razón. Paradojas metafísicas, juegos de aporías, relativización de lo narrado, las fábulas sin moraleja; son parte de los territorios narrativos de este texto. Y es que cuando el mundo deja de ser legible nos volvemos ilegibles. Una concepción del universo lleva implícita una escala de valores. Pero un cosmos inaprehensible como este comporta valores inasibles. La derrota de proyectos y la deslegitimación de la sociedad plantean una situación cero.

Si te espero se me parte la agonía
tengo deparados días de vino antiguo
y ¿Dónde poder encontrar un barco tan puro
para pintarte en este lienzo claro de la tarde?
Y te visto de luna al saberte ingobernable

Alejo disuelve al sujeto, pues al morir la razón y al disolverse los valores de una sociedad hipócrita, se desvanece también el sujeto colectivo protagonista de la historia y el sujeto individual materia de la interpretación. Lo que está adentro es como lo que está afuera, la creación es la contraparte de la forma en que el hombre y la sociedad se piensan a sí mismo. En esta obra encontramos un ser disuelto en su circunstancia, una forma sin contornos, una imagen borrosa, una representación de la nada.

Miradme, miradme bien, pues me encuentro tan
colosal como un rascacielos. ¿Cómo podría
pasar por desapercibido una estructura con semejantes
dimensiones? con todos sus ángulos rectos y los
codos bien afilados. Si me pongo de cuclillas la tierra
se agita violenta y brevemente.; si salto, echo a volar
las casas por los aires hasta el mar etéreoque es
habitado por otras esferas y, aun así nadie es capaz
de detenerme…

A esta implosión del sujeto individual corresponde un colapso paralelo en el sujeto histórico. Por ello el poeta explora otros ámbitos cronológicos y topológicos ahondando, más que en el drama colectivo, en la peripecia íntima. No sitúa los contextos literarios en el tiempo cronológico, ni se lanza a especulaciones utópicas. Un presente impracticable clausura al futuro, toda esperanza queda en el pasado.

Grabaron en mi lápida
un epitafio que reza:
aquí yace quien enseñó
a una gallina muy alto volar
dejó de ser ave de corto vuelo
ya no es ave de corral
aquí, ya sé, no está.

Su autobiografía de la nostalgia habla de esa vuelta al pasado y del reciclaje de los signos. Vuelve prematuramente su mirada hacia sus propios pretéritos pues el sujeto no encuentra sentido más que en sí mismo. No remite más que a sí mismo, a la ascética negación de sí mismo. Se hace historia estando fuera de ella.

En un banco de la plaza
el viento me habla de frio
cada episodio de mi vida
termina firmado por el olvido.

Son virtudes de nuestro autor y de su obra el apego a una identidad cultural latinoamericana que se supone implícita en la estructura interna de su creación, la confusión maravillosa entre narrador y protagonista, la complicidad, la sencillez, el humor, el manejo musical, en clave de rock, de los ritmos. La obra inaugura una producción, una búsqueda no tanto de temas novedosos sino de una relectura de las tendencias que han sido prolongación transvanguardista de muchos asuntos y temas de su interés. Esos temas, esas narrativas, esos símbolos son transfigurados por el enfoque personal y su particular uso del idioma logrando un texto de veneración estilística único y muy personal.

Ascesis: espíritu, mito y rebeldía

Quizá sean tres las aristas que configuran el esqueleto de este texto. Todas ellas producto de ese acucioso trabajo de entregase al verbo, a la palabra, en una ascesis que roza, sin llegar ni pretender serlo, una experiencia espiritual. La ascesis de la gracia metafísica, donde el texto tiende a conciliar contrarios dentro de un manejo esotérico de imágenes y símbolos. Con voz de profeta Alejo predica como la poesía es una puerta abierta a la trascendencia, no espiritual sino materialmente histórica.

Bajo la luz tenue del farol
duerme un perro
deshaciendo los siglos.

Una ascesis desde el mito, por ser la literatura el verbo encarnado, palabras pronunciadas por los dioses. Tiempo inmemorial hacia la diacronía y trascendencia, o quizá mejor, hacia la locura.

Miremos la botella rota
el cristal nos brinda
otro augusto sabor.
El caos también goza
de cierta meritocracia.

Y finalmente la ascesis de la rebeldía, esa que pone en tela de juicio los valores del espíritu, esa que busca nuevos caminos, esa rebeldía que se reivindica ante el cerco de la nada y el imperio de lo absurdo.

En esas mañanas
se me parten las manos
y pierdo todo el día recogiendo
los guijarros.

Mi vieja sombra encadenada, remendada

Alejo Ramírez nos ofrece en este libro “De la comedia humana y sus fatalidades”, una obra que puede ser leída de múltiples maneras: arspoética, experiencia ascética, memoria del mito, ascesis de rebeldía.Con una mirada crítica a estos tiempos de penurias y esperanzas, en que el género humano marcha encandilado por el miedo a la libertad de construir con coherencia su propio destino, el poeta reflexiona, deconstruye, reinventa, se burla y resimboliza al hombre y sus fatalidades.

Pasión, tenacidad, lucidez, aguda y desbocada imaginación, sensibilidad y volcánica pasión por el hecho literario, son solo algunos de los atributos que definen a esta obra singular. Literatura joven de inusitados planteamientos, arqueología de una memoria frágil pero en constante hacerse. Letras y palabras destinadas a ocupar un lugar relevante en el ámbito de nuestra literatura local, regional y nacional. Son signos y símbolos, ascesis, mitos y rebeldías que trazan de manera magistral nuestro lugar en esta comedia humana y sus fatalidades.

¿Qué arrastro tras de mi?
Mi vieja sombra
encadenada, remendada.

A LEER SE APRENDE LEYENDO

Rod Medina / 2014/ Caracas, CENAL

Leonardo J. Bustamante
Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela
Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe
Especialización en Promoción de la Lectura y Escritura
ljbr111280@gmail.com

Como resultado de una investigación centrada en la acción participativa entre grupos de lectores en diversas regiones del país, y con el auspicio del Centro Nacional del Libro (CENAL), aparece este libro que analiza el problema de la lectura y la tarea de su promoción. Aunque se presenta como un manual de promoción lectora, su estructura intercala textos de tipo argumentativo que se desarrollan desde la metodología de la sistematización de experiencias de intercambio entre lectores.

Tras sus líneas se revela la apropiación que Medina ha hecho a partir de los aportes de Paulo Freire en su conferencia “Sobre la importancia del acto de leer”, de ahí que para el autor, al igual que para el pedagogo brasileño, la lectura del mundo es el fundamento precedente de la lectura de la palabra. A partir de allí teje un entramado crítico en el que aborda problemas éticos como la lectura en solitario (la más practicada actualmente) y la lectura compartida, esta última más significativa y potencial, según la experiencia de Medina.

Otro de los problemas que se plantean en este libro tiene que ver con el lector nuevo (el nativo digital) vs. el lector tradicional (22), y llama la atención la postura del autor, porque según este el lector nuevo se encuentra más alejado de lo oral y lo cotidiano, mientras que el tradicional se vincula con la oralidad (43), es un lector más detenido, o sea menos hipertextual.

Según Medina, este lector debe fomentarse y preservarse sin menoscabo del digital.

Medina plantea tres tipos de lectores:

a. El lector mecánico: es aquel que realiza una lectura literal y superficial de los textos. Esta acción la ejecuta, mayormente, de manera inconsciente y rutinaria, sin percibir los elementos críticos de los contenidos. Generalmente hace lectura de materiales impresos de baja complejidad, y es el nivel de lector/lectura más básico y común.

b. El lector productivo: es el sujeto que efectúa una lectura instrumental o utilitarista de los textos: lee por obligación, porque lo requiere –o se lo exigen– en sus estudios o en el trabajo. Sus lecturas son organizadas (subraya, toma notas, hace acotaciones en los márgenes, elabora fichas, etc.), transitorias (lee cuando es estrictamente necesario) y transitivas (transfiere los contenidos del texto a su mente, como si hiciera depósitos). Es un nivel preconsciente de lector/lectura.

c. El lector crítico: es la persona que hace lectura profunda y consciente de los textos, para comprenderlos, cuestionarlos –y cuestionarse– y recrearlos. Lee por voluntad propia y por lo tanto disfruta de sus lecturas. Es el nivel más alto de lector/lectura y el menos frecuente (Medina, 2014:21)

Por supuesto que la escuela, como institución responsable por antonomasia de la enseñanza de la lectura, no escapa a la reflexión crítica, y en ese sentido su rol en la formación de lectores del tipo (b) y (c) es también objeto de crítica. Sobre este particular, los aportes de Medina evidencian la tendencia de las aulas hacia la lectura instrumental y obligada como la predominante (99). En la escuela la lectura de la palabra se encuentra aislada de la lectura del mundo (más cercana a la oralidad de los pueblos); es decir, no se atiende la realidad del contexto que rodea al texto y por ende no se analizan las paradojas y los conflictos del mundo, lo que ocasiona que se fomenta en general al lector mecánico y en ocasiones al productivo. El resultado es la anulación del lector crítico como potencial vivo en la sociedad.

Este libro contiene elementos claves para la reflexión sobre las posibilidades de la lectura como constructora de ciudadanías más conscientes de su devenir, capaces de descubrir a través de prácticas de lectura solidaria que el mundo no es, sino que permanentemente está siendo, y por ende es susceptible de ser transformado.

ÁRTICO. FIANN PAUL
UNA VENTANA GÉLIDA

Fiann Paul / Artic / tomado de fiannpaul.com

Osvaldo Barreto
Grupo de investigación Bordes
San Cristóbal, Venezuela.
oscuraldo@gmail.com
marzo de 2017

Desde estas montañas andinas bañadas de sol tropical se abre una inusual y mágica oportunidad para contemplar el mundo Ártico a través de una gélida ventana que sólo el arte con su natural desenfado puede abrir.

La experiencia no está exenta de un aire surrealista porque, sobra decirlo, está descontextualizada. Se trata de una realidad lejana, muy lejana, que aparece de pronto y nos choca, tornándose extrañamente próxima. Ese choque, esa proximidad entre culturas equidistantes, es la que generan los viajeros que logran recolectar visiones de los pueblos que visitan, ya sean imágenes, objetos o narraciones que luego son parte de su equipaje y van siendo compartidas en la distancia, muy distinto al superfluo accionar del turista que sólo lleva souvenirs, generalmente llaveros comprados en no-lugares como aeropuertos o centros comerciales que poco dicen del lugar donde se erigen. Fiann Paul es uno de esos viajeros recolectores de visiones y perspectivas, y su medio es la fotografía.

Sus gráficas van más allá del documentalismo, aquí hay un viraje artístico, se evidencia la composición de un discurso y claras intenciones esteticistas. Las imágenes han sido tratadas digitalmente, y luego impresas sobre canvas, este soporte le da un aire de pintura hiperrealista, pero más allá de los aspectos técnicos hemos de volver a la intencionalidad.

El común denominador de las fotos sobre el Ártico suele ser lo gélido, son en su mayoría un catálogo profuso de grises azulados, portadoras de ese viento frio que evoca desolación y ausencia, pero la obra de Fiann nos coloca frente a una calidez, una humana calidez, la calidez del pueblo Esquimal o Inuit, lo extraño es que esta calidez no palidece ante las grandes extensiones de hielo.

Valiéndose de algo tan clásico como la relación figura-fondo ha logrado imprimirle a sus personajes el calor de la vida, sus miradas están llenas de luz, sus rostros se vuelven soles, algunos portan hermosas sonrisas y otros arrugas milenarias, se deja ver un fuego invisible, también hay algo de nostalgia ya que se nos muestra una cultura ancestral con atavíos exentos de modernidad, es una visión no contaminada, de aires primitivos e inmaculados, es también un homenaje a la resistencia que llevan a cabo algunos pueblos originarios, en este caso los pueblos esquimales, esa incesante lucha por mantener aspectos fundamentales de su cultura, el derecho a la diferencia, a la diversidad, al legado. Estamos ante la representación de una humanidad más cercana al mito, que no ha roto los lazos con la naturaleza, una humanidad silvestre y orgánica lo cual es un idilio que contrasta estrepitosamente con nuestra humanidad contemporánea inmersa en la tecnociencia (hija predilecta de la modernidad). En definitiva estamos ante algo vital, pasado por el tamiz de la idealización. Fiann ha convertido el Ártico en un Locus Amoenus, ese lugar inhóspito tan ponderado como el infranqueable desierto de hielo, se despliega ante nosotros como un lugar ameno, al cual podemos acceder para acariciar el espléndido y trascendental constructo cultural de los pueblos esquimales a través de esta ventana, ya no tan gélida, que Fiann Paul ha abierto para nosotros.

Fiann Paul / Artic / tomado de fiannpaul.com

LA MEMORIA ROTA

Los collages de Joseantonio Sánchez

Osvaldo Barreto
Grupo de investigación Bordes
San Cristóbal, Venezuela.
oscuraldo@gmail.com
mayo de 2018

Joseantonio Sánchez
Coke Men (díptico)
2018
collage

El Collage como forma de expresión artística es hijo de la modernidad, más específicamente de las vanguardias artísticas. Si bien podemos encontrar antecedentes en el antiguo oriente (China y Japón) en tanto pioneros en la confección de papel y por sus prácticas caligráficas, es en los ismos del siglo XX donde esta técnica adquiere el estatus de Arte, gracias a figuras tan prominentes como Picasso y Braque con sus papierscollés, y a movimientos como el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo y otras vanguardias que surgieron en medio de una Europa desestabilizada por la debacle de la primera guerra mundial. Este dato histórico nos permite asociar el origen del collage a la crisis. Extrapolando los escenarios y los tiempos, nos conseguimos a Joseantonio Sánchez, artista tachirense, haciendo collage en plena crisis venezolana justo un siglo después. Evidentemente las motivaciones no son las mismas, los vanguardistas de principios de siglo pasado tenían como objetivo principal la novedad, romper con la tradición, estaban poseídos por un espíritu de experimentación.

En la propuesta de Joseantonio Sánchez las lecturas son de otra índole, devienen decantación histórica y suponen interrogantes sobre las prácticas artísticas actuales, además de involucrar cuestiones como la cultura del reciclaje o preocupaciones ambientales, consideraciones políticas y representaciones o resemantizaciones del contexto local-global.

Cuando decimos collage, hablamos de construir imágenes a partir de fragmentos de orígenes diversos. En los collages de Joseantonio se trata de fragmentos que han sido desechados, revistas viejas, cajas y empaques que a nadie parecen interesar y cuyo destino final suele ser la basura. Estamos en presencia de un pequeño proceso alquímico donde lo insignificante transmuta en significado. Aquí el artista se propone crear usando como materia prima aquello que ha sido olvidado, desestimado, considerado inservible. Con esa materia despreciada procede a la sublime tarea de la creación.

Joseantonio Sánchez
Mágica Tierra Andina
2018
collage

Así vemos surgir imágenes inusitadas y desconcertantes, el resultado se nos revela forzado, no es una estética complaciente, son equiparables al Frankenstein, ese personaje icónico de la modernidad, que alude a un ser humano reconstruyéndose a si mismo porque se sabe roto y se torna triste porque su memoria también fracturada no recuerda el momento ni las causas del quiebre. Así son estos seres y estos rostros que se nos presentan como un espejo en el cual podemos vernos reflejados con crudeza, sin eufemismos. Somos esos seres desmoronándose, vivimos para recoger nuestros pedazos y es en la memoria, en la recuperación y profundización de nociones esenciales como identidad y tradición, así como en la revisión de la modernidad en tanto proyecto global que condensa formas de producción, economías y políticas que parecen favorecer la producción del ser fragmentado, donde podríamos reconfigurarnos para volver a retomar construcciones de sentido que no vayan en detrimento de nuestra naturaleza, de nuestra sensibilidad y de nuestra libertad de pensamiento. En esa medida los collages de Joseantonio conforman un discurso estético glocalizado, contemporáneo y en consonancia con nuestra atronadora realidad.

Si dibujáramos una línea histórica, para ver el desarrollo del collage en el Táchira, podríamos encontrar varios autores que en algunos momentos le han dedicado parte de su producción a esta técnica, pero Joseantonio Sánchez es probablemente el único autor que pueda esgrimir una producción sostenida durante décadas, en la que podemos ver distintas exploraciones del collage que circundan lo pictórico, lo extrapictórico, lo gráfico, la poesía visual, el poema objeto, lo escultórico, lo instalativo, incluso podemos hacer el desglose de distintas series. La Memoria Rota es su serie más reciente, en estas obras aborda un tema clásico del arte universal como lo es el rostro. Rostros transversalizados por la publicidad, el consumo, lo mediático, la crisis. Rostros deshumanizados que parecen no pertenecerle a nadie: nuestros rostros.