

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

25
años



Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

DIRECTOR-EDITOR

Camilo Ernesto Mora Vizcaya
Universidad de Los Andes (VE)

EDITORA INVITADA

Marisol García Romero
Universidad de Los Andes (VE)

EDITOR ADJUNTO

Christian Alexander Martínez-Guerrero
Universidad EAFIT (CO)

CONSEJO EDITORIAL

Alexandra Alba Paredes (Universidad de Los Andes, VE)
Bernardo Navarro (Universidad Simón Bolívar, VE)
Efrén Barazarte
(Universidad Pedagógica Experimental Libertador, VE)
Elena Palmeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro, BRA)
Gilmei Francisco Fleck
(Universidade Estadual do Oeste do Paraná, BR)
Jeffrey Vicente Cedeño (Pontificia Universidad Javeriana, CO)
Inger Enkvist (Universidad de Lund, SUE)
José Gregorio Parada Ramírez (University State Kansas, EUA)
Luis Alfredo Mora Ballesteros (Universidad Simón Bolívar, VE)
Otto Rosales Cárdenas (Universidad de Los Andes, VE)

CONSEJO DE ARBITRAJE

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

CONSEJO ASESOR

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

ÁRBITROS DEL NÚMERO

Alexandra Alba (Universidad de Los Andes, VE)
Carlos Guillermo Casanova (Universidad de Los Andes, VE)
Clea Rojas (Universidad de Los Andes, VE)
Dario Lara (Universidad Nacional Experimental del Táchira, VE)
Francisco Morales Ardaya (Universidad de Los Andes, VE)
José Romero Corzo
(Universidad Nacional Experimental del Yaracuy, VE)
Katuska Briceño (Universidad de Los Andes, VE)
Maikel Alexander Ramírez Álvarez (Universidad Simón Bolívar, VE)
Otto Rosales Cárdenas (Universidad de Los Andes, VE)
Pedro Pisanu Molero (escritor)
Víctor Valdés Rodda (investigador independiente)
Yildret Rodríguez
(Universidad Pedagógica Experimental Libertador, VE)

TRADUCCIÓN

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

CORRECCIÓN DE ESTILO

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

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

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

DISEÑO DE LOGOTIPO DE LA REVISTA

Jamir Henríquez (Universidad de Los Andes, VE)

RECTOR

Mario Bonucci
VICERRECTORA ACADÉMICA

Patricia Rosenzweig
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO

Manuel Aranguren R.

SECRETARIO

José María Andérez

COORDINADOR DEL CDCHTA

Alejandro Gutiérrez

AUTORIDADES NÚCLEO TÁCHIRA

VICERRECTOR-DECANO

Alfonso Sánchez

COORDINADOR

ADMINISTRATIVO Y DE DOCENCIA

Omar Pérez Díaz

COORDINADORA DE SECRETARÍA

Doris Pernia Barrágan

COORDINADORA DE POSGRADO

Doray Contreras

DIRECCIÓN

Coordinación de la

Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe,
Edificio D, Oficina 4, Universidad de Los Andes, Táchira
revistacientificacontexto@gmail.com | contexto@ula.ve
<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto>

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

Todas las colaboraciones son sometidas a la consideración de árbitros calificados. *Contexto* no se hace responsable por las opiniones o conceptos emitidos por los autores de los artículos.

Contexto está incluida en el Registro de Publicaciones Científicas y Tecnológicas Venezolanas (Revenct) y opera bajo una licencia Creative Commons CC BY-NC-SA.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

SUMARIO

PRESENTACIÓN	11
ARTÍCULOS	
Gregory Zambrano Rómulo Gallegos y <i>Doña Bárbara</i> : el poder del símbolo	16
William Efrén Barazarte La emancipación educativa de Cecilio Acosta (1818-1881)	27
Carmen Z. Rodríguez Núñez La muerte poetizada en la literatura venezolana: una aproximación desde la poética aristotélica	38
Celso Medina Senghor y Césaire: la vuelta a África	51
Luz Marina Rivas Afecto, amor y sexualidad como formas de subversión de las esclavas en Maryse Condé y Adelaida Fernández Ochoa	63
Malena Andrade Molinares Arráncame la vida: una novela sobre la feminidad, el patriarcado y la maternidad	75
Daisy Y. Benites Z. El imaginario del mar en <i>El libro de Apolonia o de las islas</i> , de Iris Zavala	85
Maikel Ramírez y Ana María Ramírez Personificación y despersonificación en la identidad de los personajes en <i>El matrimonio de los peces rojos</i> (2013), de Guadalupe Nettel	96

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

ENTREVISTA

Marisol García Romero y Vanessa Castro

Entrevista a la Dra. Violeta Rojo

109

RESEÑAS

Vanessa Castro

Las heridas de la literatura venezolana y otros ensayos, de Violeta Rojo (2018)

116

Brayhan Cáceres

Nubes negras sobre Bianchi, de Yady Campo (2018)

119

Glenys Y. Vivas R.

Barrio bonito, de Luis Freites (2015)

122

Juan Joel Linares Simancas

Transgredir para historiar, la perspectiva narrativa de Mario Szichman,

de Luis Javier Hernández Carmona (2016)

125

Juan Joel Linares Simancas

Vestidura insumisa paloma leve, de Ana Enriqueta Terán (2016)

129

DOCUMENTOS

Gabriel Payares

Cuento "Los herederos"

133

Instrucciones a los autores

138

Proceso de evaluación por pares

141

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

SUMMARY

PRESENTATION	11
ARTICLES	
Gregory Zambrano Rómulo Gallegos and <i>Doña Bárbara</i> : The Power of Symbols	16
William Efrén Barazarte The Educational Emancipation of Cecilia Acosta (1818-1881)	27
Carmen Z. Rodríguez Núñez The Death Poetizada in the Venezuelan Literature: An Approximation from the Aristotelic Poetic	38
Celso Medina Senghor and Césaire: The Return to Africa	51
Luz Marina Rivas Affection, Love, and Sexuality as Forms of Subversion of the Female Slaves in Maryse Condé and Adelaida Fernández Ochoa	63
Malena Andrade Molinares <i>Arráncame la vida</i> : A Novel About Femininity, Patriarchy and Motherhood	75
Daisy Y. Benites Z. The Imaginary of the Sea in <i>The Book of Apollonia or the Islands</i> , by Iris Zavala	85
Maikel Ramírez y Ana María Ramírez Personification and Depersonification in the Identity of the Characters from <i>The Marriage of the Red Fish</i> (2013), by Guadalupe Nettel	96

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

INTERVIEW

Marisol García Romero y Vanessa Castro

Interview with Dr. Violeta Rojo

109

REVIEWS

Vanessa Castro

The Wounds of Venezuelan Literature and Other Essays, by Violeta Rojo (2018)

116

Brayhan Cáceres

Black Clouds Over Bianchi, by Yady Campo (2018)

119

Glenys Y. Vivas R.

Nice Neighborhood, by Luis Freites (2015)

122

Juan Joel Linares Simancas

Transgressing for History, the Prospective Narrative of Mario Szichman,
by Luis Javier Hernández Carmona (2016)

125

Juan Joel Linares Simancas

Lightweight Pigeon Input, by Ana Enriqueta Terán (2016)

129

DOCUMENTS

Gabriel Payares

Story "The heirs"

133

Instructions to the authors

138

Arbitration Criteria

141

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

RESUMÉ

PRÉSENTATION

11

ARTICLES

Gregory Zambrano

Rómulo Gallegos et *Doña Bárbara*: Le pouvoir du symbole

16

William Efrén Barazarte

L'émancipation éducative de Cecilio Acosta (1818-1881)

27

Carmen Z. Rodríguez Núñez

La mort poetizada dans la littérature vénézuélienne: une approche de la poésie aristotélicienne

38

Celso Medina

Senghor et Césaire: le retour en Afrique

51

Luz Marina Rivas

L'affection, l'amour et la sexualité comme formes de subversion
des femmes esclaves dans Maryse Conde et Adelaida Fernández Ochoa

63

Malena Andrade Molineros

Arrancame la vida: un roman sur la féminité, patriarcat et maternité

75

Daisy Y. Benites Z.

L'imaginaire de la mer dans *Le livre de l'apollonie ou des îles*, par Iris Zavala

85

Maikel Ramírez y Ana María Ramírez

Personnification et dépersonnification dans l'identité des personnages
du livre de contes *El matrimonio de los peces rojos*, de Guadalupe Nettel

96

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

ENTRETIEN

Marisol García Romero y Vanessa Castro

Entretien avec Dr. Violeta Rojo

109

RECHERCHE

Vanessa Castro

Les plaies de la littérature vénézuélienne et d'autres essais, de Violeta Rojo (2018)

116

Brayhan Cáceres

Nuages noirs sur Bianchi, par Yady Campo (2018)

119

Glenys Y. Vivas R.

Beau quartier, de Luis Freites (2015)

122

Juan Joel Linares Simancas

Transgressing for History, le récit prospectif de Mario Szichman,

de Luis Javier Hernández Carmona (2016)

125

Juan Joel Linares Simancas

Pigeon léger introduit, par Ana Enriqueta Terán (2016)

129

DOCUMENTS

Gabriel Payares

Conte "Les héritiers"

133

Les instructions aux auteurs

138

Critères d'arbitrage

141

PRESENTACIÓN

Hasta el viaje más largo comienza con un solo paso
Proverbio japonés

Llegar a **25 años** de producción de la revista *Contexto* ha sido un largo viaje (1994–2019) y para celebrar el camino recorrido debemos mirar retrospectivamente hacia el inicio: ¿quiénes dieron los primeros pasos?, ¿en qué condiciones estaba la Universidad de Los Andes y el país para la creación de una revista?, ¿qué obstáculos enfrentaron los creadores? Nunca debemos olvidar el valor de ese primer paso en el que varias voluntades (José Albarracín Fernández – primer director (1994-1996) –, Mario Cerda Cuitiño† y Bettina Pacheco) se unieron para invertir tiempo de sus vidas en esta obra cultural que los sobrevivirá, los pocos que la iniciaron fueron suficientes para cargarla como si fuese la bóveda celeste.

Por supuesto, no basta iniciar, también se requiere perseverar en el esfuerzo y mantener la periodicidad, esto ha sido posible gracias al compromiso adquirido por los directores posteriores, Mario Cerda Cuitiño† (1997-2001), Bettina Pacheco (2002-2014) y Camilo Mora (2015-actual). Durante estos años la revista tuvo que cambiar de semestral a anual (2001) y ha habido periodos en los que no pudo salir a tiempo (1998, 1999, 2000). En el 2018 se publicaron tres números para actualizarla (2016, 2017 y 2018), a pesar de tantas circunstancias adversas, entre ellas la que suele esgrimirse con frecuencia es la ausencia de apoyo económico por parte de la universidad y del Estado. En el caso de la institución es conocido su escaso y devaluado presupuesto y en el del Estado, también, lo es su desinterés por conservar el patrimonio científico al que pertenece este tipo de publicación. Ha cambiado su imagen en tres oportunidades (1997, 2001 y 2002), en el 2002 inicia la segunda etapa y a partir de 2020 corresponderá la tercera etapa con una nueva imagen y con la migración al Open Journal System). Dejó de ser impresa desde el 2015.

¿Cómo producir una revista si no hay una asignación presupuestaria? Hay un factor cultural positivo que lo hace posible, la solidaridad: de los lectores, de los autores, de los árbitros, de los traductores, de los correctores de estilo, de los diagramadores, de los artistas plásticos, de los directores, del apoyo del CDCHTA y de Saber.ULA, son cientos de voluntades que han donado su tiempo y conocimiento a este legado literario. Ojalá las nuevas generaciones de docentes lo valoren y conserven por muchos años más. Ojalá los lectores aprecien los contenidos y sean fieles en su seguimiento en línea. Ojalá los autores reconozcan su invaluable contribución a los estudios literarios y contribuyan con sus aportes a aumentar su visibilidad.

En enero de 2018 iniciamos la gestación de este número dedicado al aniversario y para ello extendimos invitaciones a los coordinadores de posgrados y revistas vinculadas con la literatura en el país, así como a investigadores de larga trayectoria. Con satisfacción hemos recibido suficientes y valiosas contribuciones para celebrar esta importante fecha.

El primer artículo corresponde al profesor Gregory Zambrano, quien ha sido un asiduo colaborador de *Contexto*. Versa sobre la novela *Doña Bárbara* y la pragmática galleguiana a través de la política, la pedagogía y el paisaje, como símbolos del poder. A propósito de cumplirse, en 2019, 90 años de haber sido publicada, Zambrano nos invita a repensar, en el panorama actual del país, las razones que motivaron su escritura.

El segundo artículo trata sobre Cecilio Acosta, uno de los intelectuales más notorios de Hispanoamérica, en particular, de sus ideas para modernizar el sistema de la enseñanza desde una visión descentralizadora. A partir de un análisis documental de los artículos “Reforma de las Leyes II y III del Código de Instrucción Pública (1847); “Cosas sabidas y Cosas por saberse” (1856) y “Revista de Europa y de los Estados Unidos de Norteamérica” (1879), el investigador William Barazarte nos demuestra la vigencia de su pensamiento reformista en la Venezuela actual.

En el tercer artículo, Carmen Rodríguez analiza las categorías que Aristóteles, en su *Poética*, le adjudica a la tragedia, con el propósito de aplicarlas a un corpus de cuatro poemas representativos de la lírica venezolana que tratan sobre la muerte de los autores venezolanos José Antonio Maitín, Pérez Bonalde, Ramos Sucre y Carlos Rodríguez Ferrara.

En el cuarto artículo, Celso Medina trata sobre la gestación del movimiento de la Negritud de los poetas Lèopold Sèdar Senghor y Aimè Césaire, el cual cambió la percepción de la cultura negra en el mundo, ya que estos poetas lograron generar un reencuentro entre África y las culturas de los países africanos y caribeños colonizados por Francia en los siglos XVIII y XXI. Ellos entendían la Negritud como el deseo de universalizar unas culturas y liberarlas de los etnocentrismos y del plañidero conformismo.

Luz Marina Rivas compara dos novelas históricas: *Yo, Tituba, bruja negra de Salem* (1986) de la guadalupana Maryse Condé y *La hoguera lame mi piel con cariño de perro* (2015) de la colombiana Adelayda Fernández Ochoa, las cuales elaboran el imaginario de la esclavitud en los tiempos coloniales, en el Caribe insular y en el Pacífico colombiano. En ambas estudia cómo los afectos, el amor y la sexualidad mueven a los personajes en busca de su libertad y cómo construyen nuevas formas culturales al entrar en relación con la alteridad.

En “*Arráncame la vida: Una novela sobre la feminidad, el patriarcado y la maternidad*”, su autora, Malena Andrade, nos plantea un análisis del patriarcado desde la hermenéutica y su influencia en la construcción social de la feminidad a partir del personaje femenino Catalina Guzmán.

Por su parte, la investigadora Daisy Benitez analiza la novela *El libro de Apolonia o de las islas*, de la escritora puertorriqueña Iris Zavala a través de la narración de su personaje femenino, Apolonia, quien realiza un viaje por el Caribe, desde donde configura las representaciones del mar como principal símbolo sobre el que se constituye el imaginario caribeño.

En el último artículo, sus autores, Maikel Ramírez y Ana María Ramírez, examinan los mecanismos conceptuales de personificación y despersonificación en la identidad de los personajes del libro de cuentos *El matrimonio de los peces rojos* (2013) de la escritora mexicana Guadalupe Nettel. Concluyen que la autora presenta “la cosmovisión de una naturaleza humana feroz e indómita latente tras el velo de las relaciones familiares y sociales”.

Para la sección de Reseñas hemos contado con cinco contribuciones, dos de ellas recientes (2018), una corresponde a una novela premiada y otra a un estudio crítico sobre la literatura venezolana; las otras obras reseñadas son una opera prima, un estudio crítico y una obra reeditada. La sección de Entrevista cuenta con la participación de la Dra. Violeta Rojo, investigadora de reconocida trayectoria de la Universidad Simón Bolívar en la que hace una valoración de la literatura venezolana, con especial mención a su reciente publicación *Las heridas de la literatura venezolana y otros ensayos*.

En la de Documentos, hemos contado con el cuento “Los herederos” del escritor venezolano, Gabriel Payares, en el que el lector tendrá la oportunidad de reflexionar sobre la migración y sus efectos colaterales.

Por último, es preciso agradecer al CDCHTA de la Universidad de Los Andes y al repositorio SaberULA por el apoyo recibido.

Marisol García Romero

Universidad de Los Andes (Venezuela)

Editora invitada

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

Artículos

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

Rómulo Gallegos y *Doña Bárbara*: el poder del símbolo

Rómulo Gallegos and *Doña Bárbara*: The Power of Symbols

Rómulo Gallegos et *Doña Bárbara*: Le pouvoir du symbole

Recibido 01.10.18

Aceptado 15.11.18

Gregory Zambrano

Universidad de Tokio (Japón)
gregory.zambrano@gmail.com

Resumen: En 2019 se cumplen 90 años de la publicación de *Doña Bárbara*, la novela más importante de Rómulo Gallegos, y una de las más significativas de la literatura hispanoamericana. Diversas generaciones de lectores se han aproximado a ella para encontrar y relacionar las claves de su estructura y los alcances de su impacto. Más allá de los juicios de valor, el modelo galleguiano sigue siendo inquietante porque aún están lejos de superarse las taras políticas y sociales que motivaron su escritura. Este artículo relea algunas de esas claves e indaga en la pragmática galleguiana a través de la política, la pedagogía y el paisaje, como símbolos del poder.

Palabras clave: Rómulo Gallegos, mestizaje, política, símbolo, novela venezolana.

Abstract: The year 2019 marks the 90th anniversary of the publication of *Doña Bárbara*, the most important work by Rómulo Gallegos and one of the most significant novels in Latin American literature. Different generations of readers have studied it trying to find the keys of its structure and its influence. Beyond the value judgments, the Gallegos' literary model remains attractive because the political and social flaws that motivated its writing still remain as a challenge to overcome. This article reviews some of those keys and explores Gallegos' pragmatics through politics, pedagogy and landscape as symbols of power.

Keywords: Rómulo Gallegos, mestizo, politics, symbol, Venezuelan novel.

Resumé: L'an 2019 marque le 90^{me} anniversaire de la publication de *Doña Bárbara*, le roman le plus important de Rómulo Gallegos et l'un des romans les plus significatifs de la littérature hispano-américaine. Plusieurs générations de lecteurs se sont intéressées à lui pour trouver et relier les clés de sa structure et l'ampleur de son impact. Au-delà des jugements de valeur, le modèle de Gallegos reste inquiétant car les défauts politiques et sociaux qui ont motivé l'écriture du roman sont encore loin d'être résolus. Cet article relit certaines de ces clés et explore la pragmatique de Gallegos au moyen de la politique, la pédagogie et le paysage, en tant que symboles du pouvoir.

Mots Clés: Rómulo Gallegos, métissage, politique, symbole, littérature vénézuélienne.



¿Cómo citar?

Zambrano, G. (2019). Rómulo Gallegos y *Doña Bárbara*: El poder del símbolo. *Contexto*, 23(25), pp. 16-26.



*Los libros son como ciudades: sucesivas oleadas de lectores
los cambian, los descentran, los reescriben.*
Emir Rodríguez Monegal

EN BUSCA DE UN PAÍS

El proyecto narrativo que antecede a *Doña Bárbara* lleva la impronta del pensamiento político de Rómulo Gallegos. Su condición de maestro y su conocimiento detallado de los elementos, complejos y múltiples, que conforman el ser venezolano, se suman para darle a esta obra su sello inconfundible. Novela fundacional de un proyecto de nación que resume los elementos característicos de su amalgama social: lo étnico, presente en una revisión del mestizaje, y lo cultural, como necesidad de articular un discurso que pueda, en el orden de la ficción, prefigurar los problemas que subyacen en el orden de lo real.

Rómulo Gallegos interpreta su presente de manera crítica, y su visión como intelectual y político avizora un programa nacional que pueda equilibrar las fuerzas de la naturaleza concentradas en una praxis. Venezuela, sometida históricamente por caudillos de distinta índole, estimula en él una mirada utópica, que busca redimir a la nación bajo la premisa de la cultura y la educación como pilares de un proyecto democrático que estaba por construirse.

Pero antes procura edificar los discursos que puedan servirle como un referente de la realidad, lo más cercano posible al ideal, que en la tradición venezolana encarnan pensadores y forjadores de la nacionalidad, como Simón Rodríguez, Francisco de Miranda y Simón Bolívar. Apela a la ya larga tradición republicana, afianzada en el ejercicio de las leyes y en las interpretaciones de la justicia, soslayada por la realidad dictatorial de su presente. Así, novelas que anteceden a *Doña Bárbara*, como *El último Solar* (1.^a ed.: 1920) y *La trepadora* (1.^a ed.: 1925), son espejos de la carencia de legitimidad del largo período dictatorial ejercido por Juan Vicente Gómez, un caudillo rural de poder implacable.

Su visión desde la narrativa muestra las relaciones del poder con los distintos niveles de la sociedad venezolana, tan compleja y dinámica y, sobre todo, heterogénea racialmente y con grandes desniveles culturales y educativos.

A través de sus novelas, Gallegos se plantea el problema educativo, social, político y cultural, y lo hace bajo el amparo de un lenguaje figurado, metafórico, que no se enfrenta al poder, sino que lo retrata, lo muestra reflejado, principalmente, en la conducta de los poderosos, de los opresores.

El lenguaje, con una fuerte carga simbólica, muestra la realidad del entorno venezolano en distintas regiones. Así, *Doña Bárbara* llega a ser interpretada como la novela del llano venezolano, mostrado en sus faenas y en los comportamientos societarios, con una fuerte carga de magia y hechicería, pero también con todo el vigor que emana del sentido de pertenencia a la tierra llanera, a su riqueza espiritual y material. Para ello, Gallegos crea ciertos personajes típicos que encarnan el poder como símbolo y crea también un entorno social, como proyección de un personaje colectivo que quiere ser interpretado.

Gallegos apela a la realidad verificable, pero también al mito, a la leyenda, a las creencias populares. Opone los saberes del hombre rural a los del hombre civilizado, que quiere implantar su modelo, mucho más acorde con los tiempos que se viven.

EL PAISAJE TAMBIÉN ES UN PERSONAJE

En el vasto panorama de la literatura hispanoamericana del siglo xx, *Doña Bárbara* representa un hito fundamental. La novela recoge algunos elementos que venían siendo recurrentes entre escritores de varios países, desde finales del siglo xix, que confrontaron los cambios de modelos literarios heredados del modernismo: la utilización de referentes realistas y las representaciones del paisaje. Este último elemento pasó de ser un componente pasivo, como simple trasfondo, a una forma de representación simbólica de la realidad.

La novela de Rómulo Gallegos tuvo un impacto inmediato, no solo por el conjunto de líneas ideológicas que se afanaban en desplegar el antiguo conflicto entre civilización y barbarie –el cual había propuesto Domingo Faustino Sarmiento en su obra *Facundo*, y que se podía comprender como una contradicción insalvable entre naturaleza y cultura–. *Doña Bárbara* consolidó la reputación de Rómulo Gallegos como un narrador que, hasta entonces, había tenido una destacada participación en la vida intelectual venezolana, pero que no se había proyectado hacia otras regiones del continente. La publicación de la novela en España, en septiembre de 1929, le abrió la puerta del reconocimiento, no únicamente de este país sino de otras regiones de América Latina.

Doña Bárbara representa, en parte, la dinamización de la mencionada tensión dicotómica civilización-barbarie, en sintonía no solo con la obra de Sarmiento, sino también con la de José Eustasio Rivera, *La vorágine* (1.^a ed.:1924), novela en la que también se muestra la lucha del ser humano para someter a la naturaleza y sacar de ella el mayor provecho (véase Marinone, 2006, pp. 25-30).

Más allá de una primera lectura, que podría vincularse con la antítesis sarmentiana, se han establecido otras líneas de recepción vigorosa a lo largo de muchos años. Por ejemplo, lecturas que procuran entender las contradicciones derivadas del proceso de mestizaje, validando la perspectiva histórica de José Martí en su célebre ensayo “Nuestra América”: “no hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa ilustración y la naturaleza” (Martí, 1891/2002, p. 17).

La llanura que describe Gallegos aparece idealizada: es un mito que quiere fijar un momento ya culminado. El de su presente es el llano cargado de enfermedades, miseria, abandono, decadencia, pero surcado, eso sí, por la nueva riqueza que impulsaba a Venezuela desde 1915: el petróleo.

La riqueza petrolera comenzaba a desplazar la riqueza producida por el agro, y de la misma manera, auspiciaba el fenómeno de migración hacia los campos petroleros y otros centros urbanos. Pero, al parecer, solamente en la capital era donde se notaba el impulso de aquella modernidad hipertrofiada, que había comenzado en el último tercio del siglo xix.

La novela de Gallegos cierra el ciclo iniciado en el siglo xix por los escritores costumbristas, que fueron quienes se encargaron de resaltar los usos y comportamientos del hombre del campo, del trabajador; el hombre despierto ante la malicia, a veces ingenuo, que, desde la mirada del capitalino, no resultaba confiable y, como continuador de las costumbres del pasado, solo era visto como parte del folklore.

Esa visión del campesino y, específicamente, del llanero es transformada por Gallegos para hacerla aparecer como parte fundamental de lo que se denominaba “el alma nacional” y comprenderlo, más que en su ingenuidad, en su condición de víctima de taras ancestrales.

Por eso lo asume como un sujeto que requiere redención, pues en él no reside la maldad o la mala intención.

Gallegos logra unir el mundo natural, en el cual el hombre debe luchar para sobrevivir, y el mundo de oportunidades, regido por el conocimiento y la prosperidad, proyectándose hacia una sociedad “más civilizada”. De esta unión emerge no solo el aspecto social de las contradicciones, sino también los elementos éticos que reclaman una visión integral del país, de manera inclusiva y justa. Al valor artístico que tiene el lenguaje para recrear la naturaleza, se suma su mirada comprensiva respecto de los elementos no racionales, producto del animismo, el misterio, la superstición, la hechicería, que impacta el aspecto psicológico del hombre del llano.

La llanura venezolana representa el lugar de la faena, del aprendizaje, de los símbolos que resumen la pertenencia al país, pero también es el espacio donde se forma la conciencia y se afianza la herencia de una tradición de lucha y esfuerzo ante los poderes de la naturaleza: “la llanura bárbara, devoradora de hombres”.

Los llaneros, acostumbrados a la violencia, la soledad, el abandono, tienen su encuentro con otra forma de actuar y entender la relación entre las personas. Un sentido de esperanza surge en él cuando comprende el valor de la justicia. Este hombre se deja educar en la medida en que también influye en el educador, y ese contacto deja abierta la esperanza de reivindicación al mejorar sus condiciones de vida.

En la novela de Gallegos, la tensión entre el estado de naturaleza y el estado de cultura está simbolizada por el antagonismo de doña Bárbara y Santos Luzardo. Mucho se ha insistido en el valor simbólico de estos nombres: doña Bárbara representa la barbarie y Santos Luzardo la iluminación, sintetizada en la cultura y la educación. Santos Luzardo sale del llano con su carga de primitivismo y vuelve a él transformado en un civilizador, una especie de Prometeo criollo.

Cuando la novela se publicó en España, en 1929, Venezuela estaba bajo la presidencia de Juan Vicente Gómez, quien había llegado al poder por medio de un golpe de estado en 1908. Para entonces, Gómez ya tenía veinte años ejerciendo el control de la población, mediante el miedo, la amenaza y la represión. No casualmente “El Miedo” se llama la gran hacienda donde doña Bárbara es ama y señora.

Acaso la barbarie estaba representada también en la dictadura y Venezuela era simbolizada como *Altamira*, un territorio en ruinas, que se proyectaba a futuro como una utopía. Era el lugar donde los hombres tenían que guardar o callar su verdadero pensamiento y disimular su acción, temerosos ante el poder del resentimiento que mueve la acción de doña Bárbara, quien impone una tácita ley del llano, que es más bien una ley de sangre, atropello y muerte: “Ley de doña Bárbara. Porque dicen que ella pagó para que se la hicieran a la medida” (Gallegos, 1929/2005, p. 131).

Altamira sería como una representación de Venezuela, inerte ante el estado de sumisión que representa “El Miedo”. Doña Bárbara, según Mariano Picón Salas, “cacica de cuatreros y brujeadores; dañera ella misma y aconsejada del ‘socio’ diabólico” (1962, p. 172), es victimaria, pero también víctima de la barbarie; es como una atmósfera, que se corporiza, cruel e insensible, secundada además por personajes depredadores como, entre otros, *El Brujeador*, Balbino Paiba, *míster Danger*, y Ño Pernalete, que representa la ley, pero no la justicia, pues está en manos de doña Bárbara, quien lo manipula y lo mueve en su propio favor. Frente a ellos, su hija Marisela representa la esperanza.

Doña Bárbara es también una novela de síntesis, en tanto en cuanto convoca la sumatoria de elementos heterogéneos, procedentes de la idiosincrasia popular. Es decir, sintetiza los saberes ancestrales de los aborígenes relacionados con la naturaleza: animales, plantas, lugares considerados como sagrados y poderosos. De igual manera, la incorporación de elementos africanos, referidos también a ciertos ritos mágicos, como la hechicería o los encantamientos y, finalmente, la imposición de los ritos cristianos, traídos por la cultura española. Todo se ve reflejado en muchas de las prácticas cotidianas, sin que se imponga la supremacía entre ellas.

LOS PERSONAJES GALLEGUIANOS

Las descripciones de la novela están apegadas al referente real, como lo muestra el uso del lenguaje con sentido realista, mientras que su asunción psicológica del hombre del llano y su necesidad de asirlo para proyectar un cuadro optimista del futuro, se encuadra en el idealismo. Así también los personajes. Gallegos no inventó sus personajes, sino que los transformó a partir de personas reales, que conoció en su viaje de exploración al llano apureño.

Doña Bárbara lleva el resentimiento producido por dos hechos terribles: el asesinato de su primer amor, Asdrúbal, y el haber sido víctima de una violación por un grupo de marineros. Desde entonces odia y desprecia a los hombres y no transige en su afán de venganza. Su primera víctima es Lorenzo Barquero. Doña Bárbara, desde que ve a Lorenzo, se siente atraída por él, pero él no se acerca a ella, sino que más bien la rechaza. Ella utiliza el poder de la seducción femenina, las “artes de mujer”, y no lo que había sido su práctica constante: el engaño, la brujería o la fuerza.

La relación de doña Bárbara con Lorenzo Barquero comienza como una venganza. Ella se propone destruir a los hombres que se reflejan en él, en su machismo y en su carácter represivo. Él es su primera víctima. La violencia de Lorenzo Barquero y su alcoholismo causan su caída. Estos elementos condensan también lo que ella despreciaba en los hombres. Por eso llega a decir: “yo los destruiré a todos en ti”.

Lorenzo, sometido al desprecio por aquella mujer maligna, se convierte en un fantasma, arrasado luego por el alcohol. De esa unión nace una hija, pero su destino está marcado por la desdicha. Marisela representa la antítesis de su madre, pero también es la figura domesticada, no ya poseedora de una belleza resultante de su origen mestizo, sino perfeccionada en sus facciones y preparada para ejercer las funciones propias de la esposa, (y potencialmente madre), recluida entre los límites del hogar. Esta figura anula el poder primigenio, desplaza su herencia indígena, cauta y misteriosa, y oculta su fortaleza; por ello más bien se muestra su debilidad y sumisión. En ella logra Santos Luzardo anclar su proyecto de redención social.

El deseo lleva a doña Bárbara a modificar su comportamiento y, aun cuando ayuda de muchas maneras a Santos a reconstruir *Altamira*, este no cede ante la seducción de la cacica, y por un momento ella piensa en ganarlo a través de la brujería. Doña Bárbara está dispuesta a cambiar para conquistar a Santos, pero este no se deja someter por su poder y encanto.

El poder de doña Bárbara, visto desde quienes le rodean, obedece a sus pactos con el demonio (“el Socio”), a la brujería aprendida de los indios que la criaron, pero, sobre todo, su poder radica en la crueldad exacerbada, su astucia y capacidad para alcanzar los fines, gracias a su falta de escrúpulos a la hora de ejecutar sus crímenes. Por ello, sabe que la posibilidad de atar a Santos mediante algún hechizo o brujería es inútil. Ella conoce las limitaciones de su poder; lo demás es la leyenda que se ha creado a su alrededor. Gallegos aviva todas estas creencias, pues

son consustanciales con la sensualidad que emanan y, en ese sentido, sus energías se nutren de la cultura indígena, que el novelista quiere reflejar como señales de autoctonía.

Doña Bárbara representa el poder basado en la posesión de riquezas y en el miedo que infunde, pero también en el poder de su sexualidad. Al verse rechazada por Santos Luzardo, comprende que este poder ha perdido efectividad. Así pues, asume su derrota y se deja guiar por la inercia hacia su desaparición. La novela llega a un punto culminante cuando doña Bárbara es solo la proyección de su sombra, su espectro: "Había envejecido en una noche, tenía la faz cavada por las huellas del insomnio, pero mostraba también, impresa en el rostro y en la mirada, la calma trágica de las determinaciones supremas" (Gallegos, 1929/2005, p. 365).

La Cacica del Arauca, como la llamaban, se desvanece, y el rumor viaja de boca en boca. La última vez que la vieron se dirigía al tremedal. Ya era una sombra, un espectro, sola ante su destino; en su rostro no había más que amargura prefigurando la tragedia. No se supo más de ella, aunque alguien haya visto un bongo siguiendo la corriente del río Arauca, y probablemente haya sido de una mujer la silueta que alguien dijo haber visto. Así comenzaba también su leyenda.

Con la desaparición de doña Bárbara se instaura simbólicamente el desplazamiento de la barbarie. Pero el civilizador, el hombre blanco, dominante, se corresponde con el enfoque de un patrón previsible. El matrimonio de Santos Luzardo con Marisela no representa solamente, en el contexto de la novela, el triunfo del mestizaje, sino una línea abierta hacia las posibilidades de futuro, encarnadas por una mujer que es educada, formada para el hogar, desprovista del rencor de su origen; es decir, rescatada de la mala entraña de la madre y del símbolo decadente del padre, que son taras de la barbarie. Marisela es hechura del civilizador.

Santos Luzardo es el personaje dinamizador de las transformaciones sociales y culturales. Su familia, que también había obtenido sus tierras gracias al despojo, la mentira y el sometimiento de otros, quiere que su hijo cambie ese destino y por ello lo mandan a la capital a estudiar leyes para que se forme, se sensibilice y, finalmente, se libere de las taras ancestrales. Su acción es pragmática, y se funda en el poder de las leyes, en la escritura (González Echevarría, 1985, pp. 48-49). Santos alcanza sus objetivos y va más allá en sus acciones pragmáticas. Su triunfo verdadero consistió en desalojar a doña Bárbara, tanto en el aspecto físico como en el simbólico. La barbarie es derrotada y finalmente desplazada. Como lo señala Consuelo Navarro (2001): "Santos conquista sin llevar a cabo una matanza; él es la fría encarnación de la ley. Su práctica es moralizante" (p. 374).

En síntesis, Gallegos ve en la conducta humana cualidades que reproduce en algunos de sus personajes. Todos están moldeados siguiendo un patrón identitario del hombre que habita la llanura, en su lucha cotidiana y en su condición genuina, aunque a veces sea contradictoria:

Y vio que el hombre de la llanura era, ante la vida, indómito y sufridor, indolente e infatigable; en la lucha, impulsivo y astuto; ante el superior, indisciplinado y leal; con el amigo, receloso y abnegado; con la mujer, voluptuoso y áspero; consigo mismo, sensual y sobrio. En sus conversaciones, malicioso e ingenuo, incrédulo y supersticioso; en todo caso, alegre y melancólico, positivista y fantaseador. Humilde a pie, y soberbio a caballo. Todo a la vez y sin estorbarse, como están los defectos y las virtudes en las almas nuevas (Gallegos, 1929/2005, p. 259).

EL PROYECTO NACIONAL DE GALLEGOS

Rómulo Gallegos se planteó mostrar narrativamente el país mediante novelas que reflejaran la problemática regional. Era una forma de cohesionar la nación y verla en su diversidad. Sobre todo, en un momento en el cual la hegemonía del poder se ubicaba una ciudad de provincia, Maracay. Las tierras pertenecientes al dictador Gómez, convertidas en su centro de poder, se veían como una muestra simbólica de lo que entonces era Venezuela: una gran hacienda, manejada por un solo hombre, cuya fortaleza era el miedo, que se infundía como un rumor. El mismo Gallegos afirmaba en una entrevista:

- ¿Cómo nació Doña Bárbara?
- Nació en un ható de Juan Vicente Gómez el ható de La Candelaria. Allí asimilé ese olor a vacadas y a boñiga de que mi novela está llena. También sentí, a través del cuadro campesino, el hálito de la barbarie que afligía a mi patria. Instintivamente perseguí el símbolo, y apareció con toda su fuerza la protagonista (Osorio, 1991, p. 11).

Por otro lado, esa misma visión le permitía articular una perspectiva crítica del estado de postración que había en muchos lugares del país. Al control absoluto de la población se unía la falta de políticas asistenciales y educativas, que condenaba a la mayoría de la población al analfabetismo y la pobreza.

En todo caso, las novelas de Rómulo Gallegos insisten en mostrar una imagen circunscrita de lo regional con miras a construir una perspectiva eficaz para valorar lo nacional. Este proyecto tenía también fines didácticos: que el venezolano alfabetizado conociera su país, por lo menos de una manera aproximada. La obra literaria se constituye así, como un espacio de mediación, condicionado por la relación entre la realidad, la imaginación y el lenguaje, como lo afirma Marinone (2007): “Gallegos también es uno de los que apuesta a la escritura (y al gesto narrativo) como medio de inserción social, transformación del imaginario de sus lectores, movilización de la energía colectiva sobre la base de determinados marcos reguladores y de resistencia” (p. 233).

Gallegos comprendió la circunstancia educativa y asistencial como una tarea urgente, en vista de que en aquella época el país no tenía una eficiente red de comunicación: ni vías, ni medios de transporte adecuados. La escritura novelística del venezolano se convirtió en un proyecto de cohesión nacional, una forma de viaje, físico, anímico y espiritual, por los distintos territorios de aquella Venezuela carente y sometida. Según Castro-Urioste (1994), la escritura en *Doña Bárbara* es como un “viaje”, que va del centro a la periferia, correspondiendo el centro a la escritura, que somete a la periferia, entendida esta como la oralidad (p. 137).

En el modelo narrativo de la novela subyace una idea de nación con su singularidad, contradicciones y problemas, pero al mismo tiempo, sostenida por el sueño común del bienestar social. Es un proyecto intelectual de gran exigencia estética y, al mismo tiempo, un programa político que abarca todo el país, el cual, más que representado, es problematizado con un marcado optimismo. Esto recaería más adelante en la praxis política concreta de Gallegos y en la fundación de un partido político, Acción Democrática. Finalmente, alcanza su mayor despliegue en su ejercicio de la presidencia de la República, en 1948, aunque fue un proyecto truncado por un golpe de estado propiciado, principalmente, por la conspiración de las fuerzas armadas.

Gallegos confiaba en la escritura como un vehículo para la necesaria transformación social del país, influyendo políticamente —y de manera positiva— entre sus lectores. Por ello crea algunos personajes como arquetipos, dignos de seguimiento o imitación. Con sus novelas,

Gallegos fomenta una notoria conciencia nacional, aunque esta funcione solamente en el plano ficcional. De igual manera, confía en la escritura como un vehículo para la necesaria transformación social y nacional, aunque estaba consciente de que la mayoría de la población era, como lo hemos mencionado, analfabeta. Allí subyace su visión pedagógica.

Aprovechando estas posibilidades, Gallegos sustenta su obra literaria no como un divertimento o una radiografía pasiva del país, sino con un vehículo de ideas, de modelos, respuestas y, al mismo tiempo, propuestas positivas para un pueblo sumergido en el marasmo de una larga dictadura, un pueblo que estaba ávido de alternativas culturales y deseoso de crecimiento social.

LA PEDAGOGÍA COMO FORMA PRAGMÁTICA DE LA POLÍTICA

En la convicción liberal de Gallegos, la oposición entre el estado de naturaleza y el estado de cultura no admite una conciliación, sino un desplazamiento. De allí el papel que en la novela se le otorga a la educación como el camino hacia el conocimiento y la acción social.

Esta lucha por sustituir la barbarie como un modelo denigrante de la condición humana, forma parte del tejido social no solo del habitante del llano venezolano, sino también de la mayoría de los países hispanoamericanos. El proyecto narrativo de Gallegos apunta en parte en esta dirección, teniendo a la historia como un referente que permite conformar una síntesis alegórica, derivada de la observación, el diagnóstico y la acción. Según Rodríguez Monegal (1991): "Por esa dimensión alegórica y latinoamericana que la sostiene es que cabe hablar de Doña Bárbara como un libro fundacional" (p. 125).

Una proyección de la novela podría representarse en la figura del maestro como civilizador, que domina el instinto y con él la fuerza natural. Santos Luzardo es el civilizador y Marisela, hija de la barbarie, corresponde al sujeto redimido gracias a la educación, a la posibilidad de cambiar el rumbo de una vida condenada a la inercia y, por ende, a la repetición de un patrón que pudiera interpretarse como destino nefasto e ineludible.

También en el contexto político de Gallegos, el impulso salvador vendría de manos de un venezolano que aprovecha su juventud, dinero y procedencia, para convertirse en "otro", transformado por un proceso civilizatorio. Este es el hombre que retorna a su origen. No huye como muchos otros personajes de novelas precedentes, que inmersos en las atmósferas urbanas de las grandes ciudades del mundo, dejan atrás su pasado. Santos Luzardo vuelve para impulsar los cambios en su propia tierra; no es un extranjero el que lo hace, sino un venezolano redimido.

Para Gallegos la política es un deber ser, una ética que se vuelca en escritura. La escritura se torna en un poder para construir el imaginario de nación, y al mismo tiempo provocar la opinión, y también la acción, de sus posibles lectores. De esta manera proyecta un anhelo de redención política y social. Convertir a los habitantes de las regiones rurales y apartadas en ciudadanos. Ese proceso de construir ciudadanía requería de un esfuerzo educativo extraordinario, que Gallegos sostuvo a lo largo de todo su proyecto de escritura y también de su acción política. Allí también radica el valor que le concedió a la educación sistemática.

Otro aspecto considerable del proyecto narrativo de Gallegos, entendido como una visión panorámica de la nación, es que también desplazó la mirada desde el centro urbano, capitalino, representado por Caracas, hacia la periferia: las ciudades y los pueblos del interior, con lo cual se permitió también radiografiar los tipos humanos, diversos y ricos, que pueblan un país tan heterogéneo y dinámico. Después de Gallegos, y hasta ahora, no ha existido otro proyecto

personal de escritura de tal envergadura.

Ese desplazamiento, promovido por la idea del viaje en el espacio y el tiempo, también plantea no solo la función de mirar desde los bordes la naturaleza de unos sujetos sociales, sino también propiciar la acción de tipos humanos considerados periféricos respecto del poder: la mujer, el indígena, el negro, el campesino. Esta es la motivación de su siguiente ciclo narrativo, que se consolida en sus novelas *Cantaclaro* (1.^a ed.: 1935), *Pobre negro* (1.^a ed.: 1937), y *Sobre la misma tierra* (1.^a ed.: 1943), principalmente.

En estas novelas, la mirada política muestra los tipos sociales en acción. Su perspectiva es etnográfica y funciona como síntesis constructiva, derivada de una heterogeneidad en conflicto. Todo eso se afianza en su proyecto de mostrar la unidad simbólica del territorio venezolano.

EL PODER DEL SÍMBOLO

En *Doña Bárbara* hay una serie de símbolos que representan figuras de poder. Además, son la síntesis de un conjunto de elementos que podríamos relacionar con la visión del mundo del autor. Voy a referir principalmente dos: el primero, es la figura del centauro, entendida como la representación del producto armónico de dos entidades diferenciadas, pero interdependientes. Santos Luzardo interpreta las palabras dichas en su juventud por Lorenzo Barquero: “El centauro es la barbarie y, por consiguiente, hay que acabar con él” (Gallegos, 1929/2005, p. 117). Señala Lasarte Valcárcel (2000): “Si el centauro es por excelencia figura dual, hombre y caballo, naturaleza y racionalidad si se quiere, el discurso novelesco recuperará para él ese sentido: dos en uno. La destrucción de cualquiera de sus componentes —hombre o caballo— será su fin como (id) entidad” (p. 174).

Pero esta alianza produce también un ser “otro”, que podría ser interpretado como la síntesis mestiza de la cultura nacional, que subyace en buena parte del proyecto narrativo de Gallegos y que se evidencia de una manera muy marcada en *Doña Bárbara*: “La llanura es bella y terrible a la vez; en ella caben, holgadamente, hermosa vida y muerte atroz. Ésta acecha por todas partes; pero allí nadie la teme. El Llano asusta; pero el miedo del llano no enfría el corazón: es caliente como el gran viento de su soleada inmensidad, como la fiebre de sus esteros” (Gallegos, 1929/2005, p. 93). La llanura tiene el mismo poder que la mujer; ambas son devoradoras de hombres. Como la llanura, doña Bárbara tiene algo de salvaje, bello y terrible al mismo tiempo.

Otro elemento de gran poder simbólico se construye en la imagen del caimán. El animal se mueve por instinto, ataca, y controla su medio natural. Su condición de predador se impone y logra mantener su poder como amo y custodio de los ríos. Representa el instinto, y también el miedo en su naturaleza primitiva. Así también el llano, “inmensidad, bravura y melancolía”, que no se puede domesticar y, por ello es necesario someterlo por la fuerza para poder vencerlo. La imagen del caimán muerto representa el final del peligro. El caimán visto como una especie de reptil totémico, podría representar simbólicamente ese poder por fin derrotado. A Juan Vicente Gómez se le relacionó con esta figura arquetípica de un reptil totémico, que se instauró en el poder y se mantuvo en él hasta la muerte gracias a su poder de controlar e infundir el miedo.

Leer a Gallegos de nuevo impone siempre varios retos. El proyecto narrativo del escritor venezolano funda las bases de una visión crítica del país desde su base constitutiva. Comienza cuestionando la invisibilización de las prácticas jurídicas que construyen la nación, y plantea en *Doña Bárbara* un punto de llegada, mas no su culminación, puesto que este proyecto va más allá de los límites de su tiempo. Gallegos persigue el sueño utópico de abarcar al país e interpretarlo. Este proyecto precede a *Doña Bárbara*, continúa en la escritura de *Cantaclaro* (1.^a ed.: 1934), que es una vuelta renovada al tema llanero, pleno de magia y poesía y persiste

en *Canaima* (1.^a ed: 1935), que es un retorno a los orígenes del pensamiento fundacional, antes, incluso, del testimonio de los cronistas y de la constitución del estado nacional, anclado en el lugar distante, mágico y misterioso de la selva guayanesa.

Sus personajes inolvidables, las poéticas descripciones del paisaje, y la manera como se encararon los conflictos novelescos, o el “drama de la tierra” —como lo comprende Araujo (1962): “una fuerza viva, creadora y destructora, que embrutece y devora a los hombres” (p. 142)—, convirtieron a Doña Bárbara, desde el momento mismo de su publicación, en una obra renovadora y prontamente en un clásico. Sin duda, la obra de Rómulo Gallegos, en su conjunto, representa uno de los proyectos narrativos más vigorosos de la literatura hispanoamericana del siglo xx.

REFERENCIAS

- Araujo, O. (1962). *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*. Caracas: Biblioteca Popular Venezolana.
- Castro-Urioste, J. (1994). “La imagen de nación en Doña Bárbara”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nro. 39, pp. 127-139.
- Gallegos, R. (1929/2005). *Doña Bárbara*. Prólogo de Juan Liscano. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Georgescu, P. A. (1989). *Nueva visión sistémica de la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- González Echevarría, R. (1985). *The voice of the Masters*. Austin: University of Texas Press.
- Lasarte Valcárcel, J. (2000). “Mestizaje y populismo en Doña Bárbara: De Sarmiento a Martí”. *Iberoamericana*, vols. 78-79, nros. 2-3, pp. 164-186.
- Liscano, J. (1991). “La otra Doña Bárbara”. En: Manuel Bermúdez (selección de), *Doña Bárbara ante la crítica* (pp. 153-160). Caracas: Monte Ávila.
- Liscano, J. (2005). “Tema mítico de Doña Bárbara” [prólogo]. En: Rómulo Gallegos (1929/2005), *Doña Bárbara* (pp. ix-xxxvi). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Marinone, M. (2006). *Rómulo Gallegos: Imaginario de nación*. Mérida (Venezuela): El Otro, El Mismo.
- Marinone, M. (2007). “La literatura se acompasa a la nación: Rómulo Gallegos y su Venezuela moderna”. *Remate de Males*, vol. 2, nro. 27, pp. 231-242.
- Martí, J. (1891/2002). *Nuestra América*. México: Universidad de Guadalajara, Centro de Estudios Martianos.
- Navarro, C. (2001). “Mestizaje y conquista de mujeres: Historia, sexualidad y poder en Doña Bárbara y Los pasos perdidos”. *Revista Hispánica Moderna*, año 54, nro. 2, pp. 364-382.
- Osorio, L. E. (1991). “Entrevista a Rómulo Gallegos”. En: Manuel Bermúdez (selección de), *Doña Bárbara ante la crítica* (pp. 11-12). Caracas: Monte Ávila.
- Picón Salas, M. (1962). “A veinte años de Doña Bárbara”. En: *Obras selectas* (pp.171-177). Madrid: Edime.
- Rodríguez Monegal, E. (1991). “Doña Bárbara: Texto y contextos”. En: Manuel Bermúdez (selección de), *Doña Bárbara ante la crítica* (pp. 119-128). Caracas: Monte Ávila.

NOTAS

¹Una versión resumida de este trabajo se publicó en japonés, como prólogo de Rómulo Gallegos (1929/2017), *Doña Bárbara*, traducción de Ryukichi Terao, prólogo y cronología de Gregory Zambrano; Tokio: Gendaikikakushitsu; Colección “Los Clásicos”, 9.

²Paul Alexandru Georgescu (1989) desarrolla una interesante tesis sobre la condición prometeica de los personajes galleguianos, como máscara, como “rostro genérico”, que se representa como arquetipo del ser individual.

³Originalmente, la novela iba a llevar el título de *La Coronela*, y estaba basada en personajes reales, algunos que Gallegos había conocido en su viaje de investigación al estado Apure. Allí oyó hablar de una mujer llamada Francisca Vázquez, apodada “la Doña”, que poseía características singulares: “Codiciosa, supersticiosa, sin grimas para quitarse de por delante a quien le estorbase” (R. Gallegos, 1929/2005, p. 5).

⁴Juan Liscano (1991) atribuye su desaparición como una forma de reintegrarse a la leyenda “reabsorbiéndose en la naturaleza y el símbolo”. Con esto, Liscano vincula la condición del personaje a la categoría arquetipal de las Amazonas.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

La emancipación educativa de Cecilio Acosta (1818-1881)

The Educational Emancipation of Cecilia Acosta (1818-1881)

L'emancipation educative de Cecilio Acosta (1818-1881)

Recibido 15.10.18

Aceptado 05.12.18

William Efrén Barazarte

Universidad Pedagógica Experimental Libertador (Venezuela)

efrenbarazarte@gmail.com

Resumen: Cecilio Acosta (1818-1881) fue uno de los intelectuales más notorios de Hispanoamérica y del momento republicano de la Venezuela finisecular. Su pensamiento moderno abarca un conjunto de temas que dialogan entre sí, y que, según Oscar Sambrano Urdaneta (1982), se bifurcan en los siguientes aspectos: política, jurisprudencia, economía, historia, necrologías, literatura, filología, poesía y epistolario. Nuestro autor mantuvo la idea de modernizar el sistema de la enseñanza desde una visión descentralizadora, que incorporara nuevas disciplinas de conocimientos que debían ir acompañadas con la práctica del taller como palabra clave para el progreso del país y que Acosta lo denomina el “verdadero señor de una nueva civilización”. Trabajaremos sus ideas educativas tomando como norte los siguientes artículos: “Reforma de las Leyes II y III del Código de Instrucción Pública (1847); “Cosas sabidas y Cosas por saberse” (1856) y “Revista de Europa y de los Estados Unidos de Norteamérica” (1879).

Palabras clave: Cecilio Acosta, Ideas educativas, modernidad, progreso, momento republicano.

Abstract: Cecilio Acosta (1818-1881) was one of the best intellectuals of Hispano-America and the republican moment of Venezuela. His modern thinking covers a set of topics that dialogue with each other, and that, according to Oscar Sambrano Urdaneta (1982), bifurcate in the following aspects: Politics, Jurisprudence, Economics History, Necrologies, Literature, Philology, Poetry and Epistolary. Our author, we maintain the idea of modernizing the teaching system, from a decentralizing perspective, we incorporate new disciplines of knowledge that must be accompanied with the practice of the workshop as the key word for the progress of the country and that Acosta calls the “ true lord of a new civilization”, to work on his educational ideas, such as “Reform of Laws II and III of the Code of Public Instruction” (1847), “Things Known and Things to Know” (1856) and “Magazine of Europe and the United States of America” (1879).

Keywords: Cecilio Acosta, Educational ideas, modernity, progress, republican moment.

Resumé: Cecilio Acosta (1818-1881) était l'un des intellectuels les plus notoires de l'Amérique espagnole et le moment républicain du Venezuela de la fin du siècle. Sa pensée moderne couvre un ensemble de sujets qui dialoguent entre eux et qui, selon Oscar Sambrano Urdaneta (1982), se divisent en deux volets: politique, jurisprudence, histoire de l'économie, nécrologies, littérature, philologie, poésie et épistolaire. Notre auteur a maintenu l'idée de moderniser le système d'enseignement, dans une perspective décentralisatrice, en intégrant de nouvelles disciplines de la connaissance qui doivent être accompagnées de la pratique de l'atelier en tant que mot clé du progrès du pays et qu'Acosta appelle «le vrai Seigneur d'une nouvelle civilisation. Nous travaillerons avec vos idées éducatives en prenant comme guide les articles suivants: “Réforme des lois II et III du Code d'instruction publique. (1847); “Choses connues et choses à savoir” (1856) et “Magazine de l'Europe et des États-Unis d'Amérique du Nord” (1879).

Mots Clés: Cecilio Acosta, idées pédagogiques, modernité, progrès, moment républicain.



¿Cómo citar?

Barazarte, W. (2019). La emancipación educativa de Cecilio Acosta (1818-1881). *Contexto*, 23(25), pp. 27-37.



*No queremos que la tiranía, que busca tinieblas,
tenga adoradores,
ni la ignorancia, que le sirve,
prosélitos.
Cecilio Acosta*

A una altura de 1290 metros sobre el nivel del mar, entre las amables brisas que forman el declive de la cordillera de la Costa, la población de San Diego de los Altos era una pequeña aldea visitada por la neblina, que perteneció al cantón de Caracas, cuyo sustento económico se basaba en la práctica agrícola. En ese espacio colmado del espíritu campestre de Virgilio fue donde nació nuestro autor, un primero de febrero de 1818.

Su infancia transcurrió en el campo de los cafetales, bucares y sauzales que tildaban el acento pastoril de esta porción de la zona tórrida, muy recordada por don Cecilio en el poema "La casita blanca", escrito en 1872. "Esta composición no tiene en el autor otra cosa que lo justifique, sino la dedicatoria que él hace de ella a su buena madre" (Sambrano Urdaneta 1979, p. 117). Sus versos poseen un tono neoclásico que se columpia entre un paisaje idealizado de la Arcadia. Reproducimos siete de sus veintidós estrofas:

"La casita blanca"

Luzcan tus tardes de zafir y grana;
Rosal disfrutes de tu mano ingerto;
Goces, en medio á perfumado huerto,
Las auras frescas de gentil mañana!

No insomnios turben tu tranquilo sueño;
No sombra empañe tus ensueños de oro,
De esos que suben hasta el almo coro,
Ó infiltran en la sien dulce beleño!

Palomas bajen á picar tu suelo,
Que al lado esté de tu casita blanca,
Y á poco veas que su vuelo arranca
La turba inquieta hacia el azul del cielo!

Mires cual sitio de encantada Ninfa
Tersa laguna cual á veces vemos,
Y ánsares níveos de pintados remos
Cortando lentos la argentada linfa!

Haya no léjos alfombrada loma,
Que se alce apenas á la tierra llana,
Y allí subas á ver cada mañana,
Si el alba ríe, ó cuándo el sol asoma!

Haya manto de verde y de rocío
En el momento que los campos dora
La pura luz de la rosada aurora;
Y en calle de naranjos que va al río,

Y se abre al pié de la felpuda falda,
Césped encuentres para muelle alfombra,
Follaje rico para fresca sombra,
Y ruta en que el color es de oro y gualda!
(Rojas 1975, pp. 543-544).

Sus padres fueron don Ignacio Acosta y doña Margarita Revete Martínez, casados dos años antes de su nacimiento. Luego, a dos días de nacido, fue bautizado en la iglesia de la parroquia de San Diego por el presbítero Mariano Fernández Fortique, con el nombre de Cecilio Juan Ramón del Carmen, siendo el primogénito de los cinco hijos del matrimonio Acosta-Revete.

La familia de Cecilio tuvo el sello de la pobreza, pero con evidentes signos de tenacidad por el trabajo. En 1828 muere su padre, y a su progenitora le tocó sostener con tesón a sus hijos. “Esta mujer es como la *Rosa de los campos*, una flor bíblica que enseña a sus hijos que vale más que ser rico, ser honrado; y que frente a las contingencias, jamás se ha doblegado la constancia” (Bermúdez 1983, p. 22). Su hogar llegó a convertirse en un espacio para atender a los andariegos enfermos. La solidaridad espiritual hacia el otro fue el legado dejado por doña Margarita.

La relación intelectual y afectiva del joven Acosta con el Presbítero Fernández Fortique, unido a su devoto amor materno, señalaron los caminos hacia sus estudios sacerdotales, que cursó entre 1830 a 1840, en el Seminario Tridentino de La Universidad de Santa Rosa de Lima donde cursó Religión, Lugares teológicos e Historia Sagrada (cf. Díaz Sánchez, p. 21).

En el año de 1838 culminan sus exámenes para graduarse de Bachiller en Filosofía. Para lograr el título deposita 40 pesos a la Universidad y, ante su rector, sacó el billete correspondiente a la temática del examen y obtuvo como tema el *Sistema copernicanum*, que lo presentó en latín durante quince minutos; respondió con notorio talento a las preguntas de los miembros del jurado. Al siguiente año se inscribe como alumno no militar en la recién creada Academia Militar de Matemáticas, fundada por Juan Manuel Cagigal y obtuvo el título de Agrimensor. Pero la curiosidad intelectual del joven Cecilio lo condujo hacia las ciencias del derecho y el 1° de setiembre de 1840 comienza sus estudios en la Universidad Central de Venezuela, que culmina ocho años después en medio de privaciones económicas. La mayoría de sus notas biográficas, así como los comentarios realizados por el mismo Cecilio Acosta, apuntalan los escasos recursos económicos para su subsistencia junto a sus condiciones de salud no tan halagadoras, en torno a ello, Díaz Sánchez expresa que

El 20 de setiembre de 1848, concluidos al fin sus estudios, formula su petición de grado. Mas como carece de dinero para cubrir los gastos del caso –“por cuanto mis medios de fortuna me dan a durísimas penas para la material subsistencia”–, solicita se le dé gratis conforme a lo dispuesto en la Ley 8.^a del Código de Instrucción Pública. También esta vez acompaña varias certificaciones firmadas por sus propios profesores y por otros personajes notables. La del Pbro. Dr. Diego Córdova expresa: “Me consta que el señor Cecilio Acosta ha sido siempre un estudiante muy pobre, que a pesar de no tener bienes ningunos de fortuna, y sólo a fuerza de su aplicación, ha logrado terminar sus estudios y que lo creo en el caso de los que pueden aspirar a los grados gratis que concede la I. Universidad”. Mons. Fernández Fortique, que es Obispo de Guayana desde 1840, le llama en la suya “pobre de notoriedad” (p. 23).

A pesar de su perseverancia, toda su vida fue signada por los quebrantos de salud y la pobreza material, pero en él los reveses no disminuyeron sus proyectos escriturales y menos el legado histórico de convertirse en uno de los fundadores civiles de nuestra nacionalidad, junto a la llamada generación de la independencia y la República formada, entre otros, por Juan Vicente González, Fermín Toro y Rafael María Baralt.

La primera reseña biográfica que se conoce de Cecilio Acosta fue reeditada a cien años después por Concejo Municipal del Distrito Federal de Caracas (véase Rojas, 1975, s.p.). Allí se dice de este trascendental pensador, jurista, periodista y poeta, las siguientes palabras:

En las precedentes páginas habrá hallado el lector las noticias biográficas de este célebre literato. Su reputación de gran escritor existe ya en todos los pueblos que hablan el hermoso idioma de Castilla. Durante nuestra residencia en Madrid, nos agradó muchísimo oír á tres ilustres literatos españoles, á tres grandes celebridades literarias, los Señores de Campoamor, Cánovas del Castillo y López de Ayala, expresarse en los términos mas halagüeños respecto de nuestro querido compatriota Cecilio Acosta, á quien la Real Academia Española ha honrado con el diploma de miembro correspondiente y la de Bellas Letras de Chile con el de socio honorario.

Loor al genio, al fecundo talento, á la profunda instruccion y á los asíduos estudios de Cecilio Acosta! (Rojas, 1975, p. 528).

El primer título de esta compilación: “pronunciado por el Doctor Cecilio Acosta al terminar el certamen literario (El tema del certamen fué: *Las bellas letras son en el pueblo que las cultiva el cultivo de su espíritu*) que la Academia de Ciencias Sociales y Bellas Artes de Caracas celebró el 8 de agosto de 1869 en el salón del Senado, en obsequio del orador y en correspondencia á la Real Academia Española, por haberle este Cuerpo nombrado Socio suyo en la clase de *Académico Correspondiente Extranjero*” (Rojas, 1975, p. 531).

Además de exhibir sus dotes escriturales y su agradecimiento por tan loable reconocimiento, este discurso expresa un pensamiento ecuménico; entre lo más sustancial encontramos un reconocimiento y homenaje a los escritores venezolanos y artistas de su tiempo, fundamentalmente civiles, como protagonistas de las letras del país. De esta forma nuestro autor se identifica con la obra de Andrés Bello, Juan Manuel Cajigal, José María Vargas, Teresa Carreño, Cristóbal Mendoza, José Luis Ramos, Juan Vicente González, entre otros. Se entusiasma en la corriente clasicista y romántica de Beethoven, Haydn, Mozart, Rossini, Bellini y Donizetti, para luego dar a conocer su apreciación del mundo cultural y de las letras de la antigüedad grecolatina; cita y comenta el tiempo de Pericles. Se pasea por la obra de Tucídides, Tácito, Pericles, Eurípides y por los méritos de Virgilio y Horacio. Sostiene, así, que una época es más conocida debido al mérito de sus escritores: “El reinado de Isabel de Inglaterra se nombra menos por su infame conducta con María Estuardo, que por Francisco Bacon y Shakespeare” (Rojas, 1975, p. 531). Su prosa fluye e invita al lector a detenerse plácidamente por las galerías del Vaticano. Sigue su tránsito por la historia de Europa y discierne sobre los reinados de Carlos V y Felipe II. Demuestra que lo sustancial del idioma castellano es su producción literaria ocurrida durante los siglos XVI y XVII interpretado por sus escritores más representativos. Pero lo más sustancial de ese discurso fue la expresión de su pensamiento hispanoamericanista. Al referirse sobre la tormentosa relación de España con la América española, refiere: “Causas ya olvidadas nos pusieron un tiempo en desacuerdo; pero ahí está la historia para decirnos que somos una misma raza, y el destino que nos promete que seremos una misma familia” (Rojas, 1975, p. 534).

El antepenúltimo título de esta compilación: “Filología”, que es la Contestación dedicada a la memoria de don Eugenio de Ochoa, Don Leopoldo Augusto de Cueto y a Don Ramón de Campoamor y Campoosorio. Este escrito goza de una limpieza del idioma que evidencia un homenaje al idioma castellano y una muestra de una inagotable erudición de la historia de España y del resto del viejo continente. Luego de valorar y agasajar la trayectoria de Eugenio de Ochoa y del poeta y filósofo Campoamor, culmina magistralmente con una apreciación de uno de los primeros escritores venezolanos de la época, como lo fue Eduardo Calcaño. “Causa de la desgracia de Ovidio”: El tema central de este conciso ensayo fue la de

explicar el destierro de Ovidio, que corrige con el nombre de relegación, cuyo pretexto, el libro: *El Arte de Amar* o los escandalosos amores del poeta con Julia, la hija del emperador Augusto. Y dos poemas de naturaleza ática: “Casita Blanca” y “Libertad”.

Sería titánico realizar aquí una valoración de cada aspecto. No obstante, su obra apunta a ver que lo sagaz de su pensamiento no se puede limitar a los ideales políticos decimonónicos designados tradicionalmente como el pensamiento liberal y conservador:

El pensamiento político de Cecilio Acosta ha sido calificado de conservador, por unos, y de liberal, por otros. La opinión más reciente la ha expresado Ramón J. Velásquez, quien ha dicho que Acosta “es posiblemente el último gran conservador, aun cuando se autotitula liberal”. Sin embargo, es evidente que no resulta fácil encasillar a don Cecilio en unos de los dos grandes bandos en que se dividió nuestra población en el siglo XIX. La dificultad comienza en la libertad de criterio que Acosta mantuvo frente a unos y otros. Pudo en los comienzos de su carrera pública escribir un artículo en elogio del Gral. José Antonio Páez, cabeza del llamado partido conservador, y publicar muchos después, su feroz diatriba contra Antonio Leocadio Guzmán (...) (Sambrano Urdaneta, 1979, p. 52).

Si bien Acosta escribe un artículo en elogio al General José Antonio Páez, y más adelante, combate las ideas de Leocadio Guzmán, es porque sostuvo una práctica escritural vinculada a las ideas liberales. Las razones que explican esta aseveración se encuentran en los mismos escritos de Acosta, y es refrendado por el mismo autor de la cita anterior, que hace mención a una carta de Cecilio al Mariscal Juan Crisóstomo Falcón, fechada el 10 de mayo de 1865.

Según una reseña de nuestra autor realizada por Oscar Sambrano Urdaneta, en el *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina* (1995, pp. 19-24), la formación intelectual de Cecilio Acosta es tributaria de su formación como seminarista. Sus lecturas literarias y filosóficas, conformadas por Teresa de Jesús, fray Luis de León, fray Luis de Granada, San Agustín, Vico, Hegel y Schlegel; por eso:

Acosta es, fundamentalmente, uno de los pensadores más originales que ha tenido Venezuela en toda su historia. Pensó para su país y para América dentro de un contexto ecuménico. Émulo de Simón Rodríguez, de Fermín Toro y de Juan Vicente González, fue aventajado sólo por Bolívar y por Bello, cerebros excepcionales cuyas doctrinas, sin perder de vista las realidades continentales, tocaron con frecuencia valores universales e intemporales (p. 21).

Fue unas de las voces más lucidas del pensamiento latinoamericano. Aquí lamentamos la infeliz línea de la cita que resaltamos en negrillas, porque la significación de la producción de un intelectual o pensador como Acosta, responde a su contexto, y no necesariamente a las exigencias presentistas del momento. Sin embargo, Oscar Sambrano Urdaneta ilumina su visión de Acosta en relación con su obra ensayística que ha dejado huella dentro de las ideas más fundamentales del pensamiento político venezolano; y reagrupa los escritos de Acosta en las siguientes secciones: “Política”; “Jurisprudencia”, “Economía”, “Historia, Necrologías, Literatura/Filología, Poesía, Epistolario” (Acosta, 1982, XXVI-XXVII). Esta clasificación fue realizada por Sambrano Urdaneta como Presidente de la Comisión Editora.

LO QUE SUPO, PASMA

José Martí llega por vez primera a la ciudad de Caracas, y con fulgor independentista pregunta por la plaza Bolívar y sigue a pie para encontrarse la estatua del Libertador. Continúa su marcha hacia la peña que giraba en torno de Cecilio Acosta y se dirige a su vivienda, entre Velásquez y Santa Rosalía.

Fueron dos visitas que llenaron de asombro el sentido de inteligencia de José Martí, quien escribió un ensayo que define el talante intelectual de Cecilio Acosta:

Lo que supo, pasma. Quería hacer la América próspera y no enteca; dueña de sus destinos, y no atada, como reo antiguo, a la cola de los caballos europeos. Quería descuajar las Universidades, y deshelar la ciencia, y hacer entrar en ella savia nueva: en Aristóteles, Huxley; en Ulpiano, Horace Greeley y Amasa Walker; del derecho. “lo práctico y tangible”: las reglas internacionales, que son la paz, “la paz, única condición y único camino para el adelanto de los pueblos: La Economía Política, que tiende a abaratar frutos de afuera, y a enviar afuera en buenas condiciones los de adentro. Anhelaba que cada uno fuese autor de sí, no hormiga de oficina, ni momia de biblioteca, ni máquina de interés ajeno: “el progreso es una ley individual, no ley de los gobiernos”: “la vida es obra”.

El pensamiento de José Martí se ciñe en las ideas liberales de Cecilio Acosta y podríamos aseverar sobre la cristalización de un pensamiento moderno hispanoamericano que marcha hacia un sentido contemporáneo de concebir “la paz”, — alejada de *la pax romana* — y cercana a la paz como ejercicio tangible del vivir. Es decir: un camino enmarcado en las reglas del ejercicio de la ciudadanía donde el Estado no atente contra el desarrollo individual del ciudadano.

IDEAS EDUCATIVAS DE CECILIO ACOSTA

El pensamiento educativo de este venezolano universal se encuentra en el artículo Reforma de las Leyes II y III del Código de Instrucción Pública (Acosta, 1983, pp. 71-73). El texto aplaude una reforma educativa con miras a la modernización de la educación venezolana. “Esta reforma debe tener por objeto, mayormente la que se contraiga a la Ley III, agregar a la enseñanza de asignación científica de los colegios nacionales, las artes y los oficios” (Miliani, 2003, p.19) y cuestiona la educación implantada a los jóvenes en los colegios de las provincias. Ésta debe de estar lejos de la enseñanza meramente especulativa; por eso consideró con urgencia la incorporación de otros oficios que aumenten la productividad de la nación. Acosta apunta que

Venezuela es un país pobre, con pocos pobladores, y esos desparramados en un ancho territorio; con artes por aprender; con su agricultura principiando; con un comercio limitado y pobre como esa agricultura, y apenas reducido a traficar de pueblo en pueblo...; en fin, con todo por hacer, con nada completo. Los veneros de riqueza están en nuestro suelo, pero incultos, sin ponerles mano y la bondad y feracidad de nuestros campos no ansían más que la tala y simiente para empezar a producir. ¿Y qué se necesita para esto? Una cosa no más: crear los hábitos de trabajo, y arraigarlos al propio suelo; y para crearlos y arraigarlos, fuerza es comenzar a enseñarlos (Miliani, 2003, p.19).

Es explícito Acosta, sobre lo perentorio de introducir el conocimiento práctico de las artes y oficios para el logro de un Estado moderno que genere la producción de rubros agrícolas. De lo contrario, él mismo advertía el cierre de nuestro país a los adelantos de la civilización. La enseñanza basada en los estudios eclesiásticos, de Derecho y de Medicina por sí solos, no consolidan el progreso de la nación:

Con el conocimiento de artes y oficios añadido a las demás enseñanzas en los colegios, se conseguirá una de dos cosas: o inspirar en los jóvenes el amor al trabajo honesto y útil, en beneficio de la agricultura y de las artes, que crearán o mejorarán, dedicándose a ellas; o darles un recurso fácil para salvarse de la miseria, en el caso de que por equivocación se vean engolfados en profesionales estériles que de nada sirven ni para los particulares ni para el público (Miliani, 2003, p.19).

Con este trabajo, se encuentra la idea de un modelo educativo sistémico que coincide con las ideas de Bello, contempladas en el discurso inaugural de la Universidad de Chile, erigido en 1843.

COSAS SABIDAS Y COSAS POR SABERSE

Este ensayo epistolar dirigido a un amigo subrepticio — que con el paso del tiempo resultó ser la misma posteridad —, *Cosas sabidas y Cosas por saberse* (Acosta, 1982, pp.663-694), fue escrito cuando tenía treinta y ocho años de edad y goza del vuelo fino de su escritura, con un notorio temario basado en la Tolerancia política, la Cuestión holandesa, Federación grancolombina y Universidades e Instrucción elemental. Es de nuestro interés ubicarnos en su visión sobre los dos últimos aspectos. En relación con la Instrucción elemental afirma que de ella depende la formación de toda práctica ciudadana:

(...) para ser padre de familia, ciudadano o industrial; y de aquí la necesidad de la instrucción elemental, que fecunda esas dotes, y la especie de milagro que se nota en su fomento. Es una deuda que es preciso satisfacer, y que además cuesta muy poco. ¿Quién no ve que la capacidad colectiva nace de lo individual, y que no hay bien público, si no hay privado antes? ¿Quién dirá que ese bien puede hacerse sin ser conocido, ser conocido sin ser buscado, ni buscarse en otra cosa que en los inmensos trabajos que la humanidad ejecuta día tras día? ¿Y quién negará que las primeras letras abren para ellos un órgano inmenso, por donde se da y se recibe, por donde se enseña y se aprende, por donde va y viene el caudal perenne de las necesidades y los recursos, de los hechos y las ideas, de las necesidades y los goces? No hay duda; quien anhele alcanzar felicidad, ha de vivir con el género humano; y para no ser, aun en medio de él, un desterrado, poseer un pensamiento, es decir, ponerlo a leer y escribir (Acosta, 1982, pp.668-669).

También reclama un papel activo hacia un nuevo modelo educativo: La creación de muchas escuelas que preparen a los ciudadanos para la vida; toma en cuenta su célebre sentencia: “La enseñanza debe ir de abajo para arriba, y no al revés, como se usa entre nosotros, porque no llega a su fin, que es la difusión de la luces” (Acosta, 1982, pp.668-669). Por eso recordamos a Sambrano Urdaneta cuando afirma que

Acosta parte de la premisa de que el hombre nace con los dotes que lo habilitan para las tareas fundamentales de la convivencia humana, como son la paternidad, la ciudadanía y el trabajo. La instrucción básica fecunda esas dotes primordiales y abre caminos por donde se da y se recibe. Una sociedad organizada y progresista es aquella en la que todos inventan, obran y labran para cada uno, y en la que cada uno inventa, obra y labra para todos. De allí la importancia de la enseñanza elemental, que él sintetiza en otra de sus más conocidas sentencias: “La luz que más aprovecha a una nación, no es la que se concentra, sino la que se difunde” (Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina 1995, pp. 22-23).

Esa luz que debe irradiar todo el campo de la sociedad tiene como sitio de encuentro una visión de la modernidad expresada por don Cecilio en cuanto al papel de la universidad como la institución encargada del progreso de un pueblo. Su agudeza es lapidaria cuando afirma que la universidad de su momento es un compendio retrógrado de saberes, “que de ordinario se aprende *lo que fue* en lugar de *lo que es*” (Acosta, 1982, p. 670), debido a que aún no existe la expresión del progreso que debe ser anhelado para el país y señala que los egresados de la universidad son el reflejo de profesiones improductivas: “fabrica de académicos” (Acosta, 1982, p. 671) y que un título que no esté vinculado a la educación del taller y al desarrollo agrícola y demás oficios de manutención de carácter industrial, es comparable a una lámpara del pobre que solo ilumina la miseria de su cuarto. Por eso Acosta reclama, en este texto, una política educativa dirigida hacia la descentralización:

Vamos, vamos por fin a ver si tenemos hombres de provecho en vez de hombres baldíos. ¿Qué falta? Querer, y nada más. Descentralicemos la enseñanza, para que sea para todos; démosle otro rumbo, para que no conduzca a la miseria; quitémosle el orín y el formulario, para convertirla en flamante y popular; procuremos que sea racional, para que se entienda, y que sea útil para que se solicite. Los medios de ilustración no deben amontonarse como

las nubes, para que estén en altas esferas, sino que deben bajar como la lluvia a humedecer todos los campos (Acosta, 1982, p. 678).

Acosta, sin duda alguna, es una de las voces más certeras de la modernidad hispanoamericana. Consideraba que la universidad no debía apoyarse en la repetición aristotélica basada en hechos anacrónicos y lejanos a los nuevos conocimientos. Por eso tuvo el atrevimiento de proclamar: “Yo cambiaría la pluma del jurisconsulto por el delantal del artesano” (Acosta, 1983, p. 146). Es así que llamó al taller “la palabra mágica del siglo” y “el palacio del ciudadano” (Acosta, 1983, p. 149).

Por otra parte, Acosta escribe una extensa reflexión sobre la educación nortea (Acosta, 1982, pp. 323-367). Compara el sistema educativo de los Estados Unidos con el estado de la universidad venezolana, que aún mantiene los preceptos heredados de la colonia. Toma en cuenta que la concepción del trabajo es fundamental para el adelanto industrial en los términos de un hacer en la práctica. En otras palabras, considera la escuela como un medio donde se debe enseñar no todo pero sí lo necesario y que dé las primeras señales para el desarrollo de los pueblos. Existe, pues, una relación de transitividad social entre los términos: escuela-deberes y derechos-utilidad-patria-entendimiento, que para Acosta son constructos y no mecánicas conceptualizaciones para seducir el paladar de los lectores. La educación es en gran medida un horizonte sin cortapisas. La escuela se nutre de la imprenta como fuente que ilumina el progreso: “La escuela y el periódico se dan la mano como dos amigos, y andan siempre tan juntos y son tan importantes en su influencia común, que parecen dos peregrinos de la civilización, o dos nubes que cuando se acercan es para dar la chispa fecundante del progreso” (Acosta, 1982, p. 360). La prensa sería la expresión y conciencia de lo contemporáneo. Se sabe todo gracias al periódico como estandarte del progreso y gracias a esta relación es que se crean las formas sociales organizadas, como son las instituciones.

Destacamos que Acosta concibe el ser social no como aquel que sabe y ejerce la inteligencia, sino aquel propietario de lo que él denomina “ejercicio de las facultades” (Acosta, 1982, p. 360). Este adiestramiento practicado en la habilidad de un ciudadano es la punta de lanza de la libertad, y ser libre es vivir desde y para el progreso: “Sólo un pueblo industrial tiene libertad” (Acosta, 1982, p. 363). Un ciudadano libre de un pueblo industrial puede “ser el mejor apoyo del gobierno, que nunca ve en él, ni un rebelde, ni un esclavo” (Acosta, 1982, p. 363). Los Estados Unidos vienen siendo el ejemplo tangible de un tipo de progreso desconocido para los países hispanoamericanos.

La Universidad viene siendo la consolidación de los paradigmas de la escuela, basada en el taller, y no en los estudios de carácter eminentemente teóricos. Es así que considera el logro estadounidense como un digno ejemplo, basado en el cumplimiento de la ley, que es, a su vez, una actitud de la voluntad popular. Dicha voluntad garantiza que la vida es el sostenimiento de la propiedad dentro de un territorio donde la tribuna para el desarrollo sea la industria.

Destacamos que estudiar la actuación intelectual de don Cecilio Acosta es una tarea titánica que supera en creces el contenido de estas líneas. Su pensamiento fue un legado moral que puso de relieve la visión civilista por encima del militar ruido de los sables y de los hombres de a caballo.

REFERENCIAS

- Acosta, C. (1982). *Obras completas*. Caracas: Fundación La Casa Bello.
- Acosta, C. (1983). *Pensamiento político venezolano del siglo XIX*. Nro. 9. Caracas: Ediciones Conmemorativas del Bicentenario del Natalicio del Libertador. Congreso de la República.
- Barazarte, W. E. (2010). *Aproximación al proyecto americano de don Andrés Bello*. Maracay: UPEL.
- Bermúdez, M. (1983). *Cecilio Acosta, un signo en el tiempo*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, El libro menor, nro. 47.
- Díaz Sánchez, R. (1981). *Cecilio Acosta 1818-1881*. Caracas: Biblioteca de Temas y Autores Mirandinos nro. 2. Homenaje al Libertador Simón Bolívar.
- Diccionario de historia de Venezuela*. (1997). Caracas: Fundación Polar.
- Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (DELAL)*. (1995). Caracas: Fundación Ayacucho.
- González Guinán, F. (1909). *Historia contemporánea de Venezuela*. Tomo VIII. Caracas: Tipografía Empresa El Cojo Ilustrado.
- Mañach, J. (1952). *Martí, el Apóstol*. 4ª edición. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Miliani, D. (2003). "Cecilio Acosta: el pronóstico de un drama nacional" En: *Vigencia de Cecilio Acosta*. Maracaibo, Universidad Católica Cecilio Acosta.
- Miliani, D., Zambrano, G., Rodríguez, A., Pérez, F., Rivas, R., Balza, T. (2003). *Vigencia de Cecilio Acosta*. Maracaibo: Universidad Católica Cecilio Acosta.
- Rojas, J. M. (1975). *Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos. Ordenada con noticias biográficas*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal.
- Sambrano Urdaneta, O. (1979). *Cecilio Acosta. Vida y obra*. Caracas: Ministerio de Educación.

NOTA

¹“Existen algunas versiones acerca del preciso lugar donde nació nuestro biografiado. Según algunos, ello ocurrió en el sitio de El Guásimo, distante medio kilómetro de San Diego; según otros en La Culebrilla, en un punto denominado El Café de los Acosta. Hay también quienes lo hacen nacer en Los Mangos y en El Guayabo, puntos cercanos a San Diego. En realidad esta localización minuciosa carece de transcendencia en una vida como la suya destinada a significarse por la elevación del espíritu y por las proyecciones universales del intelecto” (véase Díaz Sánchez 1981, p. 14).

²Es muy probable que Virgilio –en sus églogas– fuese uno de los primeros poetas romanos que expresaron los atributos de una Arcadia imaginaria identificada con la vida sencilla y campestre en estrecha armonía con la naturaleza.

³“Nació en Caracas en 1790. Hizo sus estudios en el Colegio de Santa Rosa, entonces Universidad Real y Pontifica de Caracas. En 1815 recibió las órdenes del Presbiterado. En 1840 fue consagrado Obispo de la Diócesis de Guayana, de la cual vióse obligado a separarse en abril de 1854, por razones de salud. Fue entonces nombrado Deán de la Iglesia Metropolitana. En 1847 encabezó junto con Juan Vicente González la representación designada para saludar al General José Antonio Páez a nombre de las Cámaras Legislativas. En esa ocasión leyó un breve saludo que el interesado puede consultar en la *Historia de González Guinán*, tomo IV, p. 270. Cuando el 1° de marzo de 1847, el General José Tadeo Monagas se encarga de la Presidencia de la República con apoyo del Gral. Páez, es el Dr. Fernández Fortique quien en la histórica Iglesia de San Francisco le toma juramento constitucional en su carácter de Presidente del Congreso. En 1862, durante el gobierno de facto de Gral. Páez, Fernández Fortique es designado Consejero de Estado” (González Guinán, 1909, pp. 478-480).

⁴La *Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos...* (compilada por José María Rojas) también es la primera antología conocida de escritores venezolanos publicada en 1875. Manuel Alfredo Ramírez, prologuista de la segunda edición facsimilar, refiere: “La Biblioteca de Escritores Venezolanos” es un libro en octavo mayor y con unas 802 páginas que incluyen a 91 autores. De ellos unos 72 reciben tratamiento normal y otros 19 aparecen agrupados en una sección impresa, en un tipo de menor tamaño, titulada “Diversos autores”. El pie de imprenta acredita la iniciativa y responsabilidad editorial de Rojas Hermanos, Editores, 106 calle del Comercio de Caracas y el mérito de la impresión a Jouby et Rogers, Editeurs, del nro. 7 de la Rue des Grands-Augustins de París. Allí figuran prosistas y poetas vivos por su mérito literario, su persistencia polémica o su actuación histórica como son Andrés Bello, José Luis Ramos, Rafael María Baralt, Fermín Toro, Cecilio Acosta, Daniel Mendoza, Rafael Arvelo, Abigaíl Lozano, José Antonio Maitín, J.A. Pérez Bonalde, Jacinto Gutiérrez Cool, José Antonio y Julio Calcaño, Nicanor Bolet Peraza, José Ramón Yepes, Heraclio Martín de la Guardia, Antonio Leocadio Guzmán, Felipe Larrazábal, Arístides Rojas y Felipe Tejera”.

⁵En los párrafos previos de este ensayo se aprecia un conocimiento con respecto a los métodos de investigación histórica, que nos hacen recordar las técnicas de investigación denominadas *crítica externa* y *crítica interna*: “Cuestiones, como esta, sobre que la historia no presenta datos evidentes, exigen para su resolución requisitos especiales. En primer lugar, es preciso recojer muchos materiales de crónicas contemporáneas, someterlos á una crítica severa, cotejarlos, apreciarlos, y hacer saltar por fin de ellos, muchas veces no la luz de la verdad misma, sino la vislumbre vacilante y ténue de conjeturas cubiertas siempre de sombras. Tras esto, es menester al mismo tiempo que existan bibliotecas ricas para la consulta, que la investigación abarque un grande espacio y que se dé para todo tiempo holgado, á fin de que quepan dentro de él un exámen en calma y un juicio de conciencia. Digo esto, si se quiere acertar, y que la obra que se haga no sea un conjunto de ideas puestas como ocurran, sino un edificio levantado con regla y compás. Muchas veces los errores históricos no nacen sino de negligencia, mayormente cuando la

verdad está desparramada, como perdida en un millón de hechos, de los cuales cada uno oculta un rayo, y se hace indispensable llevarlos todos, ó los que pueda, á un mismo foco” (Rojas, 1975, pp. 539-540).

⁶Soneto titulado: “Á la libertad”: Brame el ponto de cólera irritado / Á empuje rudo de huracan horreado; / Ruja y reviente en hervoroso estruendo / El ronco remolino arrebatado; / Desdichas dé como cosecha el hado; / Pavesas solo el universo ardiendo; / Caiga el cielo á pedazos y cayendo / Deje al orbe en sus ruinas sepultado!..... / Silencio ya y terror..... Devoren penas / Lo que han de devorar después gusanos; / El resto acaben las feroces hienas, / Y haya solo al dolor ecos lejanos:..... / Esto primero que arrastrar cadenas; / Primero, sí, que soportar tiranos! (Rojas, 1975, p.544).

⁷“Dejemos a un lado el puñal, que no es forma de gobierno, y la demagogia, que no es sistema social, y unámonos todos los que amamos la libertad como medio, y el orden como fin. Los colores antiguos quedaron borrados para siempre con la guerra; y si no, los borraremos nosotros los que nos llamamos liberales, con nuestra brocha, que es inmensa” (Acosta, 1983, p.181).

⁸El pensamiento político de Acosta –que algunos han calificado injustamente de conservador–, se inscribe dentro de las ideas liberales más progresistas de su tiempo. Tomados al azar de su amplio y fecundo repertorio ideológico, éstos fueron algunos de sus principios. Luchó contra el sectarismo político «como máquina de combate y exclusión»; denunció «el engaño hecho al pueblo sencillo con promesas que no se cumplen»; desenmascaró a los demagogos malamente ambiciosos que lisonjean hoy para oprimir al día siguiente, ni fundan orden estable, ni dan libertad efectiva, ni hacen otra cosa que crear escándalos en lo presente para sonrojos de la historia». Frente a estas corruptelas, Acosta tomó inmediatamente partido y declaró: «La grande escuela, la liberal, la mía, es la que respeta la conciencia como un santuario, la ley como una institución, la libertad como un derecho, la inteligencia como una guía, y la virtud como un título de merecimientos para ser considerada, y un diploma que habilita para desempeñar con rectitud los pueblos del Estado» (*Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, 1995, pp. 21-22).

⁹“Cuentan que un viajero llegó un día a Caracas al anochecer, y sin sacudirse el polvo del camino no preguntó dónde se comía ni se dormía sino cómo se iba a donde estaba la estatua de Bolívar. Y cuentan que el viajero, solo con los árboles altos y olorosos de la plaza, lloraba frente a la estatua, que parecía que se movía, como un padre cuando se le acerca un hijo” (Mañach, 1952, p.141).

Ver el Nro. 2 de la *Revista Venezolana* (Caracas, 15 de julio de 1881). Reimpresión como Introducción a las Obras de Acosta. Caracas, Imprenta de “El Cojo”, 1908/1909.

¹⁰“Acosta, idealista y conservador en opiniones políticas, fue un indiscutible avanzado en las propuestas pedagógicas frente a un país donde la educación pública gratuita y obligatoria fue decretada apenas en 1870 y donde la condición de una mayoría analfabeta obvió la exigencia de saber leer y escribir, como requisito de ciudadanía expuesto en la Constitución de 1810” (Miliari, 2003, p.19).

¹¹La apreciación de las ciencias y las artes pertenecen a un todo que desde el sentido del placer forman las bases de lo pedagógico (Barazarte 2010, p. 19).

¹²Según la nota editorial este escrito forma parte de una serie de artículos publicados en la *Revista comercial* (Caracas, 31 de julio y 4, 7, 9, 10 y 11 de agosto de 1880).

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

La muerte poetizada en la literatura venezolana: una aproximación desde la poética aristotélica

The Death Poetizada in the Venezuelan Literature:

An Approximation from the Aristotelic Poetic

La mort poetizada dans la littérature vénézuélienne:

une approche de la poésie aristotélique

Recibido 10.09.18

Aceptado 30.10.18

Carmen Z. Rodríguez Núñez

Universidad Nacional Experimental de Guayana (Venezuela)

giraluna27@gmail.com

Resumen: La investigación que se presenta a continuación analiza las categorías que Aristóteles, en su *Poética*, le adjudica a la tragedia, con el propósito de aplicarlas a un corpus de cuatro poemas representativos de la lírica venezolana que trata sobre la muerte. Nuestro estudio sobre la mimesis, la verosimilitud y la catarsis fuerzan un poco las categorías que propone el estagirita y logra demostrar que la noción aristotélica de catarsis, como un “efecto” en el espectador, ocurre primero en el escritor; además, queda demostrado en el análisis que la poesía es la “expresión del espíritu del poeta”. Para llegar a esta afirmación que contradice y amplía la concepción aristotélica, acudimos a referentes teóricos como Horacio, Sigmund Freud y Castagnino, entre otros, así como a célebres poetas de la literatura universal y al análisis de la poesía, del contexto y de la biografía de autores venezolanos como José Antonio Maitín, Pérez Bonalde, Ramos Sucre y Carlos Rodríguez Ferrara.

Palabras clave: Poética de Aristóteles, catarsis, muerte, poesía, literatura venezolana.

Abstract: The research presented below analyses the categories that Aristotle attributes to the tragedy in his *Poetics*, with the purpose of applying them to four Venezuelan lyric poems that deal with death. Our study on the mimesis, verisimilitude and catharsis strains a little the categories that the Stagirite proposes, and manages to demonstrate that the Aristotelian notion of catharsis, as an “effect” in the spectator, occurs first in the writer. Moreover, it is demonstrated in the analysis that poetry is the “expression of the spirit of the poet”. To reach this assertion that contradicts and extends the Aristotelian conception, we resort to theoretical references like Horace, Sigmund Freud and Castagnino, among others, as well as famous poets of the universal literature and the analysis of the poetry, the context and the biography of Venezuelan authors such as José Antonio Maitín, Pérez Bonalde, Ramos Sucre and Carlos Rodríguez Ferrara.

Keywords: Poetics of Aristotle, catharsis, death, poetry, Venezuelan literature.

Resumé: La recherche présentée ci-dessous analyse les catégories que Aristote attribue à la tragédie dans sa *Poétique*, à fin d’appliquer cette conception à la lyrique vénézuélienne qui traite de la mort. Notre étude sur la mimesis, la vraisemblance et la catharsis, pousse un peu sur les catégories qui le Stagirien propose, et il parvient à démontrer que la notion de catharsis par Aristote, comme un «effet» dans le spectateur, se produit d’abord dans l’écrivain. En outre, il est démontré dans l’analyse que la poésie est «l’expression de l’esprit du poète». Pour atteindre cette affirmation qui contredit et prolonge la conception d’Aristote, nous avons recours à des références théoriques comme Horace, Sigmund Freud et Castagnino, entre autres, ainsi qu’à des poètes célèbres de la littérature universelle et à l’analyse de la poésie, le contexte et la biographie d’auteurs vénézuéliens tels que José Antonio Maitín, Pérez Bonalde, Ramos Sucre et Carlos Rodríguez Ferrara.

Mots Clés: Poétique d’Aristote, catharsis, mort, poésie, littérature vénézuélienne.



¿Cómo citar?

Rodríguez-Núñez, C. (2019). La muerte poetizada en la literatura venezolana. Una aproximación desde la poética aristotélica *Contexto*, 23(25), pp. 38-50.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA

*Es el sufrimiento del poeta lo que la sociedad estima más indigno de ser compartido.
En cambio le perdona, y hasta le exige, que deje testimonio de ello en sus palabras.
Y esto sí no le causa indignación a la sociedad; por el contrario, lo celebra:
Lo considera poesía. Y motivo para hacer del poeta un héroe.
Sí, pero sólo después que muere.
Juan Calzadilla, Libro de poéticas, "Nadie es poeta antes de morir".*

Los estudios literarios como disciplinas humanísticas y con ellos las teorías literarias se desarrollaron con un dinamismo sorprendente a lo largo del siglo xx, pero todos en su haber, en sus cimientos, en su interno debatir científicista, recuerdan al criticismo literario de la Antigüedad, el cual estuvo dominado por el triunvirato compuesto por Platón [427-347 a. de C.], Aristóteles [384-322 a. de C.] y Horacio [65-8 a. de C.]. Éstos alimentaron tres corrientes de pensamiento que generaron distintas formas de hacer y analizar lo literario, tres momentos epistemológicos que inauguraron una tradición crítica que siempre ha latido en el corazón de la literatura de todos los tiempos.

El título de este trabajo expresa una aproximación en la cual se intentará establecer conexiones, dentro de los límites de lo posible, entre la poesía venezolana que expresa como motivo literario el tema de la muerte —representada en un corpus de cuatro poemas— y el criticismo de la Antigüedad clásica, específicamente con tres categorías que Aristóteles le adjudica a la tragedia: mimesis, verosimilitud y catarsis.

La muerte, su referencia y culto han sido una constante en todas las civilizaciones, y la literatura es uno de los medios más empleados para manifestar su atracción o rechazo. En tal sentido, nos resulta natural escoger el tema de la muerte en la poesía, para mirarla desde la perspectiva aristotélica e indagar cómo funcionan las categorías de la concepción poética de Aristóteles en un corpus diferente para el que él las propuso.

La *Poética* de Aristóteles es el primer tratado de teoría literaria, pues, en Platón, tal como lo refiere Pagliarunga (2001), no se puede encontrar un cuerpo doctrinario definitivo, por la naturaleza de los diálogos y la pluralidad de voces de sus interlocutores. De allí que la *Poética* sea conocida como la obra en la que se establecen las reglas del deber ser de la poesía de Antigüedad clásica, del arte de la composición y, con ello, de la literatura toda. Desde el principio deja clara su intención: versará sobre cómo hay que construir los argumentos si es que se pretende que lo que resulte de ello sea una composición poética.

Las ideas de Platón sobre la poesía de inspiración divina y la mimesis se encuentran en la *Poética* de Aristóteles, pero estas ideas serán una ampliación, oposición e incluso enmienda de la doctrina platónica. Así, el Estagirita no solo defiende al poeta, sino que también lo hace más filósofo de lo que su maestro lo creía, y le da carácter universal.

En la *Poética* queda establecido el carácter filosófico y universal de la poesía, explícito en la diferencia entre ésta y la historia. Señala Aristóteles que el poeta narra lo que podría suceder y el historiador lo que sucedió, de ahí que la poesía sea más filosófica y seria que la historia. Además, se refiere a la universalidad, mientras que la historia remite a hechos particulares. Afirma el Estagirita que "Lo universal es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o posible" (s. iv a. de C. / 1998, 1451b).

Así, López (2011), refiriéndose a la mimesis aristotélica, expresa: “La palabra se hace poesía cuando imita una acción y esa acción ficticia la consideran los oyentes, a través de la palabra, experiencia propia” (p. 188). Esta *experiencia propia* está casada con el hecho de que lo poetizado se hace cercano al espectador y posiblemente “vivable” por él mismo. Apela de esta manera a lo universal, a lo que puede pasar a cualquiera en cualquier tiempo y espacio, y no a hechos puntuales e individuales.

La mimesis, tan criticada por Platón y asumida por éste cual vulgar copia, es para Aristóteles el motor de la poesía, es su esencia. La poesía es homóloga a la capacidad de imitar del hombre, y el poeta es un imitador y habrá de serlo, según Aristóteles, de una de las tres formas que a su juicio deben ser: “o como las cosas eran o son, o como se dice y se suponen que son, o como deben ser” (s. iv a. de C. / 1998,1460b). De lado ha quedado el sentido de réplica o copia, y queda establecida la noción de “creación”, de “re-presentación” o “re-creación” de la realidad.

Pero la poesía no solo es imitación verosímil, sino que además provoca “efectos emocionales” en el espectador. A éstos —previamente a la aparición de la *Poética*—, el sofista Gorgias de Leontinos [485 a. de C. – 380 a. de C.] los había llamado “engaños” o *apáte*:

Es necesario mostrarlo a los oyentes también mediante un ejemplo por todos admitido; toda poesía la considero y califico como discurso con medida; a quien la escucha le invade un estremecimiento lleno de temor, una compasión bañada en lágrimas y un anhelo nostálgico, y frente a venturas y desgracias de acciones y personas ajenas el alma sufre un sufrimiento peculiar por mediación de las palabras. Y ahora debo pasar de éste a otro argumento. (10) En efecto, los encantamientos inspirados mediante palabras son inductores de placer y seductores de dolor (Gorgias, s. v a. C. / 2011, B9-10).

Las palabras de Gorgias evidencian la preexistencia del poder de las palabras para manipular el alma, herencia que Aristóteles asume en la *Poética* para plantear la catarsis. Esto lo ratifica López (2011), al afirmar:

Éste es el origen de la teoría aristotélica de la catarsis, purificación o purgación, por la que las fuertes emociones contempladas en una imitación poética liberan el exceso de nuestras emociones y pasiones y de este modo nos relajan y apaciguan el espíritu (p. 196).

Resulta seductor hablar de la catarsis a través de las distintas voces que la han comentado a lo largo de la historia, en razón de que dicho término apenas es mencionado por Aristóteles en su *Poética*, sin posterior explicación. Se lee, entonces, anclado a la definición de la tragedia, lo siguiente:

Es, así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor de estas pasiones (s. iv a. de C. / 1998, 1449b).

La siguiente mención que se hará en torno al efecto catártico en el espectador se encontrará más adelante en Aristóteles cuando, hablando sobre las condiciones de lo que debe ser representado y de lo que sería una situación “anti-trágica”, dice: “La compasión es por quien no merece [sufrir]; el temor por quien es semejante [a nosotros] (...)” (s. iv a. de C. / 1998, 1453a). El placer de la tragedia estará en lograr que, por medio de la imitación de una acción, surja la compasión y el miedo: es un placer psicológico. En otras palabras, estaría en ver representado, expuesto, algo que remueva el alma del espectador, la afecte por ver un dolor ajeno y sentirlo propio, tanto por la expresión real de la imitación como por verse él mismo pudiendo padecer

la acción representada. De ello se deduce que la catarsis es el resultado de una mimesis verosímil muy bien lograda o exitosa.

En el discurso aristotélico, como se ha podido ver, se entremezclan y tejen al unísono las mimesis, la catarsis y la verosimilitud, por cuanto la concepción de la tragedia se fundamenta en la coexistencia de estas tres categorías. La imitación ha de ser verosímil, debe parecer real, debe ser “necesariamente” verosímil para que se produzca la catarsis. En la construcción de dicha verosimilitud en la tragedia, Aristóteles hace referencia a los nombres reales que aparecen allí: “La causa de ello es que lo posible resulta verosímil. Las cosas que no suceden no las consideramos posibles; pero las que suceden es obvio que lo son, ya que si fueran imposibles no sucederían” (s. IV a. de C. / 1998, 1451b). Estas palabras muestran que, si bien la poesía es imitación, ésta no puede salirse de lo verosímil lo que no sucede no debe ni siquiera figurar como un escenario posible. La imitación necesita ser y hacerse partiendo de lo verosímil, puesto que si la literatura se tratase de cosas que no pasan o pudieran pasar, se cae la catarsis.

Planteados el escenario teórico en torno a las categorías aristotélicas, conviene recordar que nuestro norte está signado por la temática de la muerte en la poesía. El paralelismo que inicialmente se puede establecer está en el tema de la muerte, pues ésta se presenta como pilar y motivo en la tragedia griega, y su representación y la sucesión de eventos que, en el escenario, muestran y desarrollan la muerte, provoca la catarsis en el espectador. Podemos observar que, imitando la muerte, a través de la mimesis y la verosimilitud, se produce la catarsis.

La muerte, aunque evento natural en los seres vivos, remueve en mucho las emociones del ser humano, y si en ella se busca la noción de catarsis aristotélica, entendida como temor y compasión, en cuanto “me puede pasar a mí”, podríamos afirmar que la seguridad inexorable de la muerte hace al ser humano más sensible o más proclive a la catarsis. Al respecto, Elías (1987) dice: “lo que crea problemas al hombre no es la muerte, sino el saber de la muerte” (p. 11). No obstante, las concepciones respecto a la muerte han mutado a través de la historia y, por ejemplo, en la Edad Media, según Elías (1987), “se hablaba con más frecuencia y más abiertamente de la muerte y del morir de lo que se hace en la actualidad” (p. 11); era un tema de conversación más, y en la muerte que la literatura de la época podía mostrar, aparecían muertos o la muerte en persona sin causar ningún tipo de asombro en los lectores. Pero en la literatura de la Antigüedad clásica, a la que apela Aristóteles en su *Poética*, la muerte es un momento de aflicción, congoja y exaltación emocional. De hecho, la *Iliada* se conoce por ser un gran poema sobre la muerte y en ella, por ejemplo, la muerte de Patroclo y la de Héctor constituyen dos momentos terribles en los que confluyen al mismo tiempo arrojo, valentía y furia, pero también dolor, tanto de Aquiles por Patroclo como de Príamo por su hijo Héctor. La muerte es en ese contexto objeto de gran conmoción y tristeza en la obra.

En la literatura griega, la muerte está tan presente, que hay pasajes encadenados por su presencia. En este caso se encuentra Edipo, quien mata a su padre sin saberlo, huyendo de un designio maldito, y se casa, sin saberlo, con su madre, Yocasta, quien, a su vez, luego de descubierta la verdad, se entrega a la muerte suicidándose, y su hijo Edipo, con una joya de ella, se quita la vista. Pero la relación muerte-tragedia continúa con los hijos de aquel, quienes, en lucha por el poder, se dan muerte mutuamente: uno recibe sepultura por orden del tirano Creonte, y el otro es abandonado para que su cuerpo sea devorado por los perros y las aves de rapiña. Imaginar la escena es terrible, pero más aún lo es conocer la suerte y sentencia de muerte que asume valientemente Antígona –hija de Edipo y hermana de los dos combatientes– al sepultar a su hermano y contradecir la orden de Creonte. Otros ejemplos los constituyen la

muerte de Ifigenia, a quien llevan bajo engaño a su propia muerte, o la de Casandra, solo por referir algunos casos.

La muerte en la tragedia griega era detonador de acciones cruentas, expresión de los antojos de los dioses y el mal o castigo merecido. En ella no existía la concepción romántica cristiana del perdón o la reivindicación (Konstan, 2010). Al respecto, Steiner (1970) señala:

toda concepción realista del teatro trágico debe tener como punto de partida el hecho de la catástrofe. Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional (pp. 12-13).

Steiner también indica que en la tragedia griega “las puertas del infierno están abiertas y la condenación es real”, y todo ello se condensa y concreta en las calamidades y padecimientos que Aristóteles llama “giros” o “peripecias”, que confluyen en la muerte de los personajes y logra o provoca, en mucho, la catarsis.

En las peripecias y el desenlace de la tragedia griega se ponen en evidencia las tres categorías aristotélicas, a saber, la mimesis, la verosimilitud y la catarsis. Esto refuerza la importancia de la muerte en la constitución de la tragedia misma.

Transferir la concepción poética de Aristóteles a la lírica, cuando ésta es fundamentalmente diferente a la poesía dramática, supone de entrada forzar un poco las categorías que propone el Estagirita. Esto deriva del hecho de que la voz poética que habla sobre la muerte puede lograr con mayor “facilidad” – por tratarse de una verdad ineludible en la vida de todo ser humano – recrear una verdad de forma verosímil, es decir, expresar la mimesis y la verosimilitud, pero en lo referente a la catarsis, que sería el logro máximo de la tragedia, quizá no se dé tal como fue inicialmente concebida por su autor y, si se da, habría que investigarse el efecto catártico en el lector (quien se homologa al espectador del drama). Esto hace que, visto el poema, tinta sobre papel, solo podamos analizar la relación entre lo escrito, la representación de la realidad y las expresiones que aparentan ser verosímiles. La catarsis es imposible de analizar sin una investigación que involucre la participación del lector, por lo que partiremos de la observación de las dos primeras categorías del Estagirita, por cuanto el logro exitoso de éstas permite inferir la producción o provocación de la catarsis.

La catarsis es la categoría aristotélica que mayor controversia y relectura ha generado en toda la historia del criticismo literario, pues, aun cuando Aristóteles la postula como un “efecto” en el espectador – usamos el término “efecto” de Gorgias para expresar lo que es provocado en el espectador, como homólogo a la catarsis según Aristóteles –, pudiéramos ver en poemas que tratan el tema de la muerte la posibilidad de una catarsis en el escritor, y en algunos, la lectura puede iluminarse con los referentes contextuales de la obra y la biografía del autor. No obstante, los defensores de la catarsis la analizan y perciben literalmente como la propuso Aristóteles, es decir, solo como algo que se provoca en el espectador y niegan cualquier posibilidad de que el escritor efectivamente se exprese en la obra y vuelque, manifieste o represente en ella su catarsis.

Habría que preguntarse cómo elabora el escritor el argumento de la tragedia para producir catarsis sin hurgar en él mismo y sus experiencias de vida. A ello responderá Horacio (s. I a. de C./ 1996):

No basta que sean bellos los poemas: sean atrayentes, y lleven el ánimo de los oyentes adonde quieran.

Así como sonrían a los que ríen, los rostros humanos lloran con los que lloran. Si quieres que llore, tú mismo tienes que dolerte primero. Entonces me afectarán tus infortunios, Peleo o Télefo (vv. 99-104).

Las palabras de Horacio dejan ver, aunque refiriéndose a un hecho distinto al de Aristóteles, que la elaboración de la catarsis parte del propio creador. Está planteada así la posibilidad de que el escritor manifieste en la obra su propia experiencia de vida.

Sigmund Freud (1907/2010), a comienzos del siglo xx, señala que en el escritor existe un material psíquico inconsciente y reprimido que le hace tener la necesidad de expresarse; en su acto creativo está expresada la frustración por la realidad. Al escribir, soluciona sus problemas neuróticos, al igual que lo hará el lector que logra identificarse, por cuanto experimenta un placer en la descarga de tensiones. Si bien Freud ve en la escritura una herramienta terapéutica, no cabe duda de que le otorga al proceso creador literario una expresión catártica, así como al lector. Adicional a lo planteado, el autor afirma que el placer del lector es posterior a otro preliminar, dando por sentado que es el del poeta (escritor):

cuando el poeta nos hace presenciar sus juegos o nos cuenta aquello que nos inclinamos a explicar como sus personales sueños diurnos, sentimos un elevado placer, que afluye seguramente de numerosas fuentes. (...) El poeta mitiga el carácter egoísta del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético, que nos ofrece la exposición de sus fantasías. A tal placer que nos es ofrecido para facilitar la génesis de un placer mayor, procedente de fuentes psíquicas más hondas, lo designamos con los nombres de prima de atracción o placer preliminar. A mi juicio, todo placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter del placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma (Freud, 1907/2010, s. n. p.).

La noción de Freud sobre el efecto catártico en el poeta también la expone Castagnino (1958) al decir que “Cuando Aristóteles apunta a la catarsis como uno de los efectos expurgativos de la tragedia, abre rumbos a una terapéutica que operará como la droga literaria para expulsar del espíritu las sobrecargas anuladoras” (p. 61). Este razonamiento lo fundamenta con ejemplos de escritores que, al hablar de su proceso creador, afirmaron que habían experimentado algún tipo de liberación, expurgación, apaciguamiento o quietud espiritual. Este es, según Castagnino, el caso de Goethe, quien, en sus memorias, confiesa que en la elaboración del *Werther* se liberó de un estado “tempestuoso y apasionado”; y Virginia Woolf, que en las páginas de *A Writer's Diary* se desprendió de la obsesión hacia su padre y su insensibilidad, encarnándolo en uno de sus personajes. También refiere el autor que Gustavo Flaubert, en correspondencias a distintos amigos, comunicaba su visión de la literatura como una evasión del creador. Cita para ello una carta de 1859, a Mlle. Leroyer de Chantepie: “Para no vivir me sumerjo desesperadamente en el arte; me embriago con tinta como otros con vino...” (citado por Castagnino, 1958, p. 65).

Al hablar de catarsis con mayor amplitud que Aristóteles, hay quienes ven la literatura como el mejor espacio para que el escritor, valiéndose de combinaciones de signos, se libere de la presión inmediata de la experiencia. Así podemos referir las palabras de Miguel de Unamuno sobre el concepto de poesía, en *Monólogos divagatorios: Del dolor, de la soledad y la lógica, con otras cosas*, de 1913:

El mundo nos oprime con su lógica. Es natural, pues, que el hombre trate de defenderse. Pero el pobre no sabe hacerlo sino con la palabra y la palabra es lógica.

(...)

Días de amargor, de soledad... Pero gracias a Dios podemos convertir los gritos de dolor en palabras articuladas, y cuando cabe decir quejándose: "¡Ay, Dios mío!" o "¡Ay, mi madre!", lo más de la pena se adulcigua, lo más del veneno se hace miel. ¿Pero habéis visto a un mudo chillar de dolor y retorcerse sin que nadie le comprenda? A su íntimo dolor propio se une el dolor de no poder expresarlo (citado por L. Álvarez, 2005, p. 97).

Lo expuesto permite afirmar que en el arte creador hay innegablemente una parte del escritor y que la literatura es expresión también de la catarsis de éste. Por supuesto, esta concepción se opone a la manifestada por Aristóteles, quien elimina de entrada toda posibilidad del escritor de mostrarse, con técnicas de ocultamiento o no, pues dejó claro que "Es necesario, en efecto, que el poeta hable muy poco por su cuenta, ya que en cuanto lo hace no es imitador" (s. IV a. de C. / 1998, 1460a). Esta sola observación deja de lado toda la poesía nacida del romanticismo y aquella fuera de este período que exprese la voz íntima o personal del escritor, por lo que hay que decir que la catarsis aristotélica posiblemente puede observarse en algunas obras, mientras que en otras ésta puede operar de forma distinta, y aplicar el modelo que él propuso se hace insuficiente para dar cuenta de un fenómeno que la moderna teoría literaria, en su análisis de la literatura como un hecho comunicativo, detecta en el receptor.

En el marco de todo lo hasta aquí planteado solo resta hacer el giro correspondiente y posar la mirada en la poesía venezolana que versa sobre la muerte, específicamente en los poemas "Canto fúnebre" de Antonio Maitín, "Vuelta a la patria" de Pérez Bonalde, "Preludio" de José Antonio Ramos Sucre y "Más allá de los espectros" de Carlos Rodríguez Ferrara. Evidentemente, esta temática en la literatura es uno de los pozos del deseo más visitado, y escoger poemas y poetas es como intentar robarnos algunas monedas de dicho pozo, por lo cual clasificamos el tratamiento de la temática de dos maneras: *la muerte elegíaca* y *la muerte anhelada*.

La muerte elegíaca: Este tipo de muerte está signada por la presencia del dolor y la tristeza póstuma, que desde la antigüedad clásica ha sido muy común. En la literatura venezolana, como exponente de este tipo de muerte es obligatoria la mención de José Antonio Maitín [1804-1874]. Su famoso "Canto fúnebre" es un largo poema dividido en diecisiete partes, en el que la voz del poeta se homologa a la voz poética para expresar la honda tristeza que la ausencia de la amada ha dejado. El poeta lo dedicó a su esposa Luisa Antonia Sosa y en las primeras estrofas poetiza su muerte. Se lee:

I
Llegaron, ¡oh dolor!, las tristes horas
de un pesar para mí desconocido,
ilusiones de paz encantadoras,
contentos de mi hogar, os he perdido.
Perdí el único ser que más amaba,
la compañera tierna de mi vida,
cuya mano de esposa me alargaba
cargada de cariño y beneficios (...).

III

¿Te fuiste sin saber que te sentía!
 ¿Te fuiste sin saber que te lloraba!
 No pude darte esta última alegría,
 y tú, ni este consuelo
 le pudiste dejar al que te amaba (...)
 ¿Por qué morir del modo que moriste?
 ¿Por qué no recibir mi último beso?
 ¿Por qué dejarme en soledad tan triste?
 ¡Mi Dios!, ¡mi Dios!, ¡mi Dios! ¿Cómo fue eso? (...) (citado en P. Díaz, 1966, pp. 179-183).

Los versos personalísimos muestran la llegada inesperada de la Parca, lo inesperado del suceso y la angustia ante la soledad. En lo sucesivo, la voz poética muestra la desolación, el sin rumbo en el que ha quedado su existencia y la realidad del sepulcro que adorna con flores y visita a diario:

VI

Sin objeto, sin plan y sin camino,
 alrededor de mi desierta casa,
 vago de senda en senda y sin destino.
 Recorro los lugares
 que ella en sus horas de ocio frecuentaba (...).
 Arranco con las manos
 las tiernas hierbecilla del sendero
 que hollaron nuestros pies cien ocasiones
 en nuestras solitarias excursiones.
 Al fin, de estos lugares
 me aparto conmovido,
 y el corazón cargado de pesares, huyendo los recuerdos
 que sobre cada arbusto
 que sobre cada peña delecto. (...)

XVII

Adiós, adiós. Que el viento de la noche,
 de frescura y de olores impregnado,
 sobre tu blanco túmulo de piedra
 deje, al pasar, su beso perfumado;
 que te aromen las flores que aquí te dejo;
 que tu cama de tierra halles liviana.
 Sombra querida y santa, yo me alejo;
 descansa en paz... Yo volveré mañana (citado en P. Díaz, 1966, pp. 179-183).

En los pasajes anteriores puede observarse el énfasis que se hace en la descripción de las características del paisaje, descripción que llega como evidencia del paseo que el esposo realiza por los lugares en el que compartieron momentos juntos, evidenciando parte de las acciones cotidianas, quien se sabe sin rumbo y sin inspiración.

Si evocamos la mimesis aristotélica, podemos afirmar que esas descripciones de la situación de vida del esposo que se presentan en la voz poética del "Canto fúnebre", dibujan el dolor que alguien puede llegar a sentir, no solo por la esposa, que es a la persona que se evoca en el poema, sino por cualquier familiar o amor cercano. El duelo que expresa refiere a un sentir común de los hombres; podríamos decir que en los versos hay un sentir que recrea cierta noción de universalidad y, por ende, se conecta con la realidad. A decir de Aristóteles, el poeta recrea, copia una realidad y la universaliza. Podríamos afirmar que, en el caso de Maitín, el yo lírico reafirma la mimesis y le otorga verosimilitud valiéndose de las imágenes de un paseo en el que arranca hierbitas, se sienta sobre arbustos, coloca flores sobre la tumba de la amada y

describe cosas que hizo al lado de ella. Todo parece verdadero, creíble y real. Así, la mimesis y la verosimilitud de Aristóteles están puestas de manifiesto en el “Canto fúnebre”.

El hecho de que la muerte poetizada sea verosímil e imite la realidad nos permite suponer que provocará en el lector la tan deseada catarsis del Estagirita, pues la descripción del dolor por la muerte pudiera activar el temor por la pérdida de un familiar. Al mismo tiempo, es posible que produzca compasión por el dolor de alguien que, tal como lo expone Aristóteles, no merece sufrir. En cuanto a la otra catarsis —que está propuesta sobre lecturas aristotélicas y que se arroja bajo el manto de Sigmund Freud—, la catarsis en el escritor o del escritor, no estaría dada por temor y compasión, sino porque la escritura pudiera contemplar una forma de escape o refugio, al tiempo que, en el poema, el autor vacía su pena, expurgando del alma el dolor por la muerte.

Otro poema que puede mencionarse en esta tipología que hemos planteado como *la muerte elegíaca*, es “Vuelta a la Patria”, de Juan Antonio Pérez Bonalde [1846-1892]. Este poema de larga extensión está dividido en dos partes. En la primera, muestra la alegría por el regreso a la patria luego de un largo destierro; en la segunda, expresa la tristeza y dolor por la muerte de su madre. En este poema, al igual que en “Canto fúnebre”, se remite al dolor por el fallecimiento de alguien amado y también se ancla el poema en un espacio geográfico específico, ya no a un paseo como en el caso de Maitín, sino a la tumba de su madre en el cementerio.

Se lee textualmente la referencia local de su visita al camposanto cuando dice: “Madre, aquí estoy; de mi destierro vengo // a darte con el alma el mudo abrazo // que no te pude dar en tu agonía; // a desahogar en tu glacial regazo // la pena aguda que en el pecho tengo // y a darte cuenta de la ausencia mía” (Pérez Bonalde, citado en Díaz, 1966, p. 317). Esta indicación física del yo lírico frente a la tumba de la madre muestra su profundo dolor por no haber podido estar a su lado, y continuará aludiendo a la fortuna que quiso ganar para ella y la pobre flor amarilla del camino que solo pudo traerle y el “resto del llanto que me queda”. Se apela, pues, a eventos aparentemente reales, se les copia, se les muestra como probables, se describen acciones que permiten afirmar que las categorías de Aristóteles de mimesis y verosimilitud están puestas de manifiesto en este poema elegíaco. Sigue la voz poética enunciando sus recuerdos; indica que era “de Marzo una mañana fría // y cerraba los cielos el nublado. // Tú en el lecho aún estabas, // triste y enferma y sumergida en duelo, // que con alma de madre contemplabas // el hondo desconsuelo/de verme separar de tu regazo” (Pérez Bonalde, citado en Díaz, 1966, p. 317).

En cuanto a la catarsis aristotélica, habremos de decir que se aplica lo mismo que en el caso de Maitín, pero Pérez Bonalde produce unas imágenes que reflejan un dolor no tan sutil como en “Canto fúnebre” y evocan desprotección ante el dolor y temor por la posible muerte de la madre, que propone una lectura y una catarsis quizá más “predecible y fuerte”. Esto lo decimos en función del pasaje que expone el evento de la despedida del hijo y la madre:

Tú, dulce madre, tú, cuando infelice,
dijiste al estrecharme contra el pecho:
“Tengo un presentimiento que me dice
que no he de verte más bajo este techo”.
Con un supremo esfuerzo desliguéme
de los amantes lazos
que me formaban en redor tus brazos,
y fuera me lancé como quien teme
morir de sentimiento.

¡Oh, terrible momento!
Yo fuerte me juzgaba,
mas, cuando fuera me encontré y aislado,
el vértigo sentí del pajarillo
que en jaula criado,
se ve de pronto en la extensión perdido
de las etéreas salas,
sin saber dónde encontrará otro nido
ni a dónde, torpes, dirigir sus alas.
Desató el sollozar el nudo estrecho
que ahogaba el corazón en su quebranto
y se deshizo en llanto
la tempestad que me agitaba el pecho (Pérez Bonalde, citado en Díaz, 1966, pp. 317-318).

La muerte en “Vuelta a la patria” se vive dos veces, como una realidad en el cementerio y como una amenaza inevitable en las palabras de la madre. Entonces, el dolor es promulgado o inferido en dos oportunidades. Esta evidencia en el poema es por lo que creemos que pudiera producirse una catarsis con mayor fuerza, pues se plantea el temor por la muerte y la consagración y llegada de ésta. Se estimula de esta manera el temor y la compasión con lo que decimos mayor “fuerza” o afectación al espectador.

La muerte anhelada: Esta clasificación para algunos poemas surge del hecho de que ellos expresan una mirada anhelante, un deseo de asir la muerte, una espera ansiosa de ésta, que queda registrada en las imágenes a las que aluden.

Esta muerte anhelada evoca la tradición iniciada por santa Teresa de Jesús [1515-1582] con el poema “Vivo sin vivir en mí”, en el que expresa las ansias de morir para encontrarse con el Señor. Para Teresa de Jesús, la vida es “larga”, “amarga” y “una carga pesada” que solo es soportable por la confianza de que habrá de morir. Nos dice la santa: “Vivo sin vivir en mí // y de tal manera espero // que muero porque no muero” (Teresa de Jesús, s. XVI / 2015, p. 9); y añade luego en el poema “¡Ay, qué larga es esta vida! // ¡Qué duros estos destierros! // Esta cárcel y estos hierros // en que el alma está metida! // Sólo esperar la salida // me causa un dolor tan fiero, // que muero porque no muero” (pp. 9-10).

Santa Teresa de Jesús es clara en su manifestación anhelante por la muerte, pues ésta es la única que realmente le permitirá tener con Dios la comunión y cercanía perfecta. La vida y su cuerpo son, como ella misma lo expresa, una cárcel que aprisiona un alma que no desea estar en la tierra sino amando en otro plano a Dios. La vida es para la santa una verdadera condena, un largo suplicio.

En Venezuela, el máximo e indiscutible representante de la muerte anhelada es el cumanés José Antonio Ramos Sucre [1890-1930]. En uno de sus poemas más estudiados, “Preludio”, se lee el marcado anhelo y se argumenta la razón del deseo tan profundo por la Parca, explicándose el dolor que ocasiona la vida. Así lo podemos apreciar cuando la voz poética expresa en su declaración: “Yo quisiera estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras” (Ramos Sucre, 1998, p. 25). Si bien la vida se ama, resulta para el yo poético una impertinente que amarga. Con ello se crea una imagen verosímil de un ser a quien su situación de vida lo hace desear la muerte con la misma pasión con la que otros desean la vida.

El poema continua sus argumentos y da paso a una explicación que recurre a imágenes que producen temor: “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” (Ramos Sucre, 1998, p. 25). El autor parece querer mostrar a “otro” cómo son los recuerdos que lo agobian, de cierta manera se puede intuir cierto deseo de persuadir y convencer, a otro yo, de que la paz habrá de llegar con la muerte porque sus noches son atacadas por recuerdos. La descripción se vale de la imagen de los lobos para plasmar la ferocidad con la que lo atacan, sabiendo que este animal carnívoro es un depredador por naturaleza, además de un incansable aullador nocturno. Queda claro cómo es atormentado y valdría preguntarse quién no siente compasión por alguien que sufre tan terriblemente una vida, o quién no siente temor de vivir esa vida atormentada. Ello expondría la posibilidad de la catarsis aristotélica gracias a una magistral elaboración de imágenes y fuerza en la palabra.

“Preludio” pone en relieve una bella descripción de la muerte que, además, alejará al yo lírico de la borrasca que representa la vida. Ése es su mayor beneficio; la muerte es el mayor bien al que se puede aspirar: representa la llegada a la paz, una paz que se corresponde a la tradición cristiana.

El movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo; más yo lo habré escalado de brazo con la muerte. Ella es una blanca Beatriz y, de pies 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, 1998, p. 25).

La construcción poética hace ver como absolutamente real y creíble, es decir, verosímil, el dolor de quien habla, aunque parece usar una máscara artificiosa con el lenguaje. Emulando las palabras de Aristóteles, se copia, reproduce y re-crea un estado de anhelo por la muerte ante una vida desgraciada. La mimesis, la verosimilitud y la catarsis se ven expuestas en su máximo esplendor. En lo referente a la catarsis del poeta, la freudiana, pues hay una especie de regocijo que se evidencia en el discurso, un placer que podríamos calificar de “morbo” al crear un futuro posible (la muerte lograda): “Bajo su hechizo reposaré eternamente y no lamentaré más la ofendida belleza ni el imposible amor” (Ramos Sucre, 1998, p. 25). Obviamente, decir más implica hurgar en los datos biográficos de Ramos Sucre, hecho que podría confirmar una catarsis como efecto terapéutico temporal en el escritor, pero al que no queremos apelar en este trabajo.

Otro exponente de este tratamiento de la muerte es el merideño Carlos Rodríguez Ferrara [1962-1983] y de él veremos su poema “Quiero permanecer oculto” (aunque en su libro *Más allá de los espectros* son varios los poemas en los que se hace presente la muerte anhelada). El texto comienza con un epígrafe: un diálogo en el cual el yo lírico pide a su padre una cuerda: “ – ¿Papá? // – ¿Sí? // – Dame una cuerda”. Las referencias extraliterarias son inevitables por cuanto el autor del poema se suicidó ahorcándose. Encontramos en el texto una máscara que hace decir y no decir, que bloquea y disimula la verdad a decir, pero a través de ella se puede leer el anhelo vital por la muerte. El poema, al igual que en “Preludio” y los reseñados en la muerte elegíaca, construye una imagen de realidad aludiendo a un espacio físico real: “Quiero permanecer oculto // entre columnas infinitas, // pasearme entre ellas // y quizá con sorpresa // encontrarme” (Rodríguez Ferrara, 1984, p. 11). La voz poética hace alusión a las columnas infinitas, pero más allá de la materialización de la escena, evoca una sensación *post mortem* que semeja la posibilidad de un cielo, hecho que se corrobora en los versos siguientes cuando dice que ante él “pasean rostros blancos en un cielo de muerte que me hacen presentir lo malvado” (p. 11).

Sin perder de vista el epígrafe, que no resulta casual allí, sino que le da fuerza y sentido a ese anhelo, puede inferirse que el estado que se describe es posterior a un suicidio.

El epígrafe conecta el poema con el sentido de realidad que se pretende imitar. La muerte se logra y el poema cuenta lo que el yo lírico podría ver después de lograda la muerte. Estas imágenes permiten creer que ello pudiera pasar, que es verosímil. Luego el poema plantea otras formas de morir, pero que todas le hacen sentir una maldad, hecho que podría guardar la connotación de mal que ha tenido el suicidio: “frente a los cadáveres sobre el mar, // en los pájaros que caen, // en los brazos mutilados. // Lo dicen mis manos. // Descubro mi maldad // porque la luna sobre los edificios // me agita (...)” (Rodríguez Ferrara, 1984, p. 11). Las palabras sobran ante la recreación poética de algunos tipos de suicidios, pero la angustia por el deseo de una muerte ya maldita pesa en la voz poética. Leer este poema agita el alma, la verosimilitud parece escapar en el constructo discursivo, pero se asoma al plantear distintas maneras de morir: ahogado, por caída al vacío o con las venas cortadas, sin olvidar el epígrafe que sugiere el ahorcamiento. Nos encontramos frente a un ensayo poético en el que se analizan las distintas formas de morir. ¿Creíble? Pues, habrá que afirmar con algo de desaliento mortal que la verosimilitud aristotélica y la mimesis están puestas en evidencia, más allá de las máscaras de un deseo que no se quiere dejar ver del todo como una aspiración.

Nos queda de lado la catarsis y hemos de decir lo mismo que en el caso de Ramos Sucre: el terror y la compasión ante una muerte predestinada, prediseñada y que además quita el horror de una vida invivible está en el interior poético de cada verso. El poema culmina mostrando a la muerte como su esperanza y liberación, al igual que Ramos Sucre: “Sólo queda la esperanza // de perderme para siempre // en un bosque infinito de columnas, // condenado a reírme a carcajadas” (Rodríguez Ferrara, 1984, p. 11). El último verso permite inferir en el escritor un placer irreverente al plantearse el logro de su muerte, una condena a la maldición cristiana del suicidio de la que él se burla. Quizá tal diseño le permite expurgar su propio miedo hacia el suicidio. Esta suposición de una catarsis freudiana en el escritor podría quedar justificada en los versos finales y reafirmada en el último, más allá de que Carlos Rodríguez Ferrara, efectivamente, se haya ahorcado.

Llegados a este punto podemos postular otras formas de poetizar la muerte, como la muerte que nos dejó de legado Andrés Eloy Blanco en su “Canto de los hijos en marcha”, en la que se plasma un anhelo a no ser objeto de dolor en su madre, o la que María Calcaño nos remite sobre su propia muerte en el poema “Perdió la muerte sus buenos días”, en el que se queja de la muerte tan desacreditada, tan sabihonda, de clínica y laboratorio que le tocó a ella. En la poesía venezolana, los poemas que tienen como motivo literario a la muerte constituyen un listado inmenso; no obstante, lo cierto es que en todo poema que se refiera a la muerte pueden evidenciarse las categorías aristotélicas, e incluso inferirse en ellos la existencia de una catarsis vista más allá del mismo Aristóteles.

El análisis de los textos teóricos y de los poéticos aquí presentados arroja una luz que nos permite afirmar que las categorías aristotélicas, especialmente la catarsis, existen previamente en el escritor-poeta, cosa que se evidencia en el hablante lírico, y permite evidenciar que, más allá de cualquier creación intelectual, el poema es una creación espiritual en la que, cual tejido o tapete, podemos ver no solo la obra y hacer catarsis gracias a ella sino, sino, además, ver y analizar la catarsis del hablante lírico creado por el poeta. Esto es algo que niega Aristóteles, pero, fundamentados en todos los teóricos analizados en este trabajo y en los poemas y poetas referidos, podemos afirmar que, en los poemas sobre la muerte, la catarsis del escritor es evidente

en sus textos, y si expandimos la mirada, podemos afirmar que – aunque los mismos escritores lo nieguen por temor a ser leídos y verse retratados en el interior de sus poemas –, *la poesía es parte del espíritu del poeta*. Obviamente, en lo referente a la catarsis del lector, habría que hacer un estudio aparte, pero la del escritor-poeta es, a nuestro juicio, fácilmente evidenciable en su obra.

REFERENCIAS

Álvarez, L. (2005). *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Aristóteles (s. IV a. de C. / 1998). *Poética* (3.ª ed.). Traducción de Ángel Cappelletti. Caracas: Monte Ávila.

Castagnino, R. (1958). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Editorial Nova.

Díaz, P. (1966). *La antigua y moderna literatura venezolana*. Caracas: Armitano.

Elías, N. (1987). *La soledad de los moribundos*. Traductor: Carlos Martín. México: Fondo de Cultura Económica.

Freud, S. (1907/2010). *El poeta y los sueños diurnos*. Buenos Aires: Editorial Del Cardo. Disponible en: https://docs.google.com/file/d/0B8WmBK_TwvjOelBwYUIZcW1rcU0/edit. Recuperado: 15 de noviembre de 2014.

Gorgias de Leontinos (s. V a. de C. / 2011). *Encomio a Helena*. Universidad de Zaragoza. Disponible en: http://www.unizar.es/jsolana/files/encomio_de_helena.pdf. Recuperado: 20 de noviembre de 2014.

Horacio [Quintus Horatius Flaccus] (s. I a. de C. / 1996). *Epistula ad Pisones*. Edición bilingüe de Horacio Silvestre. Madrid: Cátedra.

Konstan, D. (2010). *Before Forgiveness: The Origins of a Moral Idea*. Cambridge University Press.

López, A. (2001). "Reflexiones sobre la *Poética* de Aristóteles". *Humanitas*, vol. LIII, pp. 183-216. Universidad de Salamanca.

Paglialunga, E. (2001). *Manual de teoría literaria clásica*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.

Ramos Sucre, J. A. (1998). *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Rodríguez Ferrara, C. (1984). *Más allá de los espectros*. Caracas: Editorial Ateneo.

Steiner, G. (1970) *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Teresa de Jesús, santa (s. XVI / 2015). *Que muero porque no muero*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

Senghor y Césaire: la vuelta a África Senghor and Césaire: The Return to Africa Senghor et Césaire: le retour en Afrique

Recibido 10.08.18 | Aceptado 15.10.18

Celso Medina

Instituto Pedagógico de Maturín (Venezuela)
medinacelso@gmail.com

Resumen: Este artículo trata del encuentro en Europa de los poetas Lèopold Sèdar Senghor y Aimè Césaire, quienes, de 26 años el primero y de 19 el segundo, se conocieron en el Liceo Louis-le-Grand, de París, y desde muy temprano comenzaron a forjar el movimiento de la Negritud que dio un vuelco radical a la percepción de la cultura negra en el mundo. Ambos tenían motivos diferentes para salir de su tierra de origen (Senghor, de Senegal; Césaire, de Martinica), pero gracias a sus estudios, a sus debates, a sus iniciativas artísticas y filosóficas, lograron un camino común para generar un reencuentro entre África y las culturas de los países africanos y caribeños colonizados por Francia en los siglos XVIII y XXI. La Negritud para estos poetas no era negrismo, ni apologías que “encerraba al negro en su color”, sino el deseo de universalizar unas culturas y liberarlas de los etnocentrismos y del plañidero conformismo. Concluimos que lo más importante de ese movimiento fue la formación de una conciencia de lo negro, al margen de cualquier racismo, y una conceptualización de su lugar en las Áfricas en el mundo. Cuando ambos poetas volvieron a sus territorios de origen, para ocupar responsabilidades estelares en la política y en la cultura, dejaban a una Europa cambiada, menos colonialista, obligada a reconocer los derechos de los territorios que una vez ocupó como imperio.

Palabras clave: Negritud, Lèopold Sèdar Senghor, Aimè Césaire, África, Martinica.

Abstract: This article deals with the meeting in Europe of the poets Lèopold Sèdar Senghor and Aimè Césaire, who, 26 years old the first and 19 the second, met at the Liceo Louis-le-Grand, in Paris, and from very early they began to forge the movement of the Negritude that gave a radical turn to the perception of black culture in the world. Both had different reasons to leave their homeland (Senghor, from Senegal, Césaire, from Martinique), but thanks to their studies, their debates, their artistic and philosophical initiatives, They achieved a common path to generate a reunion between Africa and the cultures of the African and Caribbean countries colonized by France in the 18th and 21st centuries. The Negritude for these poets was not negrism, nor apologies that “enclosed the black in its color”, but the desire to universalize some cultures and free them from ethnocentrism and plaintive conformism. We conclude that the most important thing in this movement was the formation of an awareness of blackness, regardless of any racism, and a conceptualization of its place in Africa in the world. When both poets returned to their territories of origin, to occupy stellar responsibilities in politics and culture, they left a changed Europe, less colonialist, obliged to recognize the rights of the territories that it once occupied as an empire.

Keywords: Negritude, Lèopold Sèdar Senghor, Aimè Césaire, Africa, Martinique.

Resumé: Cet article aborde la rencontre en Europe des poètes Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire qui, l'un de vingt-six ans et l'autre de dix-neuf, se sont connus au lycée Louis-Le-Grand à Paris. Depuis très tôt, ils ont commencé à forger le mouvement de la Négritude qui a provoqué un bouleversement de la perception de la culture noire dans le monde. Tous les deux avaient des motifs différents pour partir de leur terre d'origine (Senghor du Sénégal, Césaire de Martinique). Cependant grâce à leurs études, leurs débats, leurs initiatives artistiques et philosophiques, ils ont trouvé un chemin commun pour générer une rencontre entre l'Afrique et la culture des pays africains et caribéens colonisés par la France dans les siècles XVIII et XXI. Pour ces deux poètes, la Négritude n'était pas le négritisme, ni les apologies qui “enfermaient le negro dans sa couleur”, mais le désir d'universaliser des cultures et les libérer des ethnocentrismes et du conformisme geignard. Nous concluons que le plus important de ce mouvement-là a été la formation d'une conscience du “negro”, au dehors du racisme, et une conceptualisation de leur place en Afrique dans le monde. En retournant à leurs terres d'origine pour occuper des responsabilités politiques et culturelles, les deux poètes laissaient une Europe changée, moins colonialiste, obligée à reconnaître les droits des territoires qu'elle avait une fois occupé en tant qu'empire.

Mots clés: Negritude, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Afrique, Martinique.



¿Cómo citar?

Medina, C. (2019). Senghor y Césaire: la vuelta de África. *Contexto*, 23(25), pp. 51-62.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA

Y tres siglos de sudor no han podido someter tu espinazo.¹
Lèopold Sèdar Senghor

No deja de ser paradójico que la piedra fundacional del portentoso movimiento de la Negritud se haya forjado en París. Y para que se produjera esa piedra de toque fue importante que dos personajes se conocieran. En 1932 se produce un encuentro de singular trascendencia: Un joven de Senegal, nacido en Joal, que contaba con 26 años, conocía a otro joven, de 19 años, venido de Martinica; esos personajes eran Lèopold Sèdar Senghor y Aimè Césaire. El primero había nacido en una familia que hablaba sèrère y aprendió wolof al mismo tiempo que el francés, a los siete años. Su padre era comerciante. El segundo era un martiniqueño, nacido en Basse Pointe, de padres que tenían en su genealogía algún esclavo negro, de los que trajeron los tratantes negreros franceses el siglo XVIII para fortalecer su oprobiosa economía de plantación en el Caribe. Estudió en el Liceo Victor Schoelcher en Fort-de-France y luego viajó a Francia, para continuar su formación en el Louis-le-Grand, precisamente la institución escolar donde se produciría el trascendente encuentro.

El país de donde era originario Senghor era miembro de la entonces llamada África Occidental Francesa (AOF). El joven poeta senegalés se había iniciado en el conocimiento de los escritores antillanos, gracias a la famosa novela *Batoula* (1921), del martiniqueño René Maràn. Desde 1929 había ingresado a la Première Supérieure (Khàgne), del liceo Louis-le-Grand y tuvo como compañero a un político que tendría mucha relevancia en Europa, Georges Pompidou.

Césaire había sido alumno del poeta martiniqueño Gilbert Gratiant, a quien se le atribuye el mérito de haber luchado a favor de la cultura de Martinica. También recibió enseñanzas de Octave Mannomì, autor de un libro titulado *Psicología de la colonización*. Ingresaba Césaire al hypokhàgne (primaria inferior) del Louis-le-Grand. Ese año, 1932 era el mismo de la revista *Lègime Defense*, de los antillanos que propugnaba una revolución política, contra el colonialismo y a favor de una cultura auténticamente antillana, enemiga de una literatura imitativa de la cultura francesa que cultivaba los tópicos manidos del romanticismo europeo. Los impulsores de esa publicación fueron Etienne Lèro, Renè Menil y Jules Monnerot, jóvenes poetas atrincherados en el marxismo, como fórmula que ellos pensaban era más expedita para asumir el colonialismo antillano más allá de la visión del racismo. De dicha revista solo saldría un solo número.

Este es el testimonio de Césaire (2011) sobre su encuentro con Senghor:

Yo me inscribí en hypokhàgne y, saliendo de la secretaría, vi a un joven de talla mediana, más bien pequeña, en blusa gris. (...) El vino a mí y me dijo: "... ¿-Cómo te llamas? "Me llamo Aimè Césaire. Soy de Martinica y vengo de inscribirme en hypokhàgne. ¿Y tú? "Me llamo Léopold Senghor. Soy senegalés y estoy en khàgne. (...) Senghor y yo discutimos extensamente sobre África, las Antillas, el colonialismo, las civilizaciones, (p. 22- 23). (Traducción nuestra).

Los dos territorios de donde provenían estos poetas tienen puntos de encuentros que facilitaron la simpatía entre ellos. Senegal era una colonia francesa. También lo era Martinica. La primera logró su independencia final en 1960, la isla antillana terminó anexándose como un territorio de ultramar en 1946. La negritud y la condición africana fueron temas que los hermanaron.

El colonialismo francés en África era más reciente, de mediados del siglo XIX. En Las Antillas se impuso dos siglos antes. Es allí donde los africanos se convierten en “negros” (según Renè Depestre). Se da la peor de las paradojas: para sazonar y endulzar las comidas de Europa se recurrió al peor de los acíbares, amargar la existencia de millones de hombres que fueron acarreados como esclavos para plantarlos en espacios absolutamente disímiles al de sus tierras de origen. Pero antes, en las tierras americanas descubiertas se procedió a exterminar las poblaciones indígenas que habitaban en ella, a los taínos, arawacos y caribes. En razón de lo relatado anteriormente, las Antillas se convirtieron en una geografía habitada por hombres desarraigados, babelizados, provenientes de diversas culturas de la África subsahariana que tenían diversas lenguas y diversas cosmologías. Como era una población para esclavizar, el número de varones fue inmensamente superior al de las mujeres, lo que generó serios problemas en la demografía y en la psiquis social de la población que históricamente se fue conformando.

El historiador Franklin W. Knight (1998) reporta que de 1700 a 1810 fueron transportados a las Antillas francesas un millón trescientos esclavos negros, lo que equivalía al 22,3 por ciento del total de los esclavos traídos a América. Un fenómeno que pone en evidencia la crueldad de este proceso, es el comportamiento demográfico de esa región. Afirma el referido historiador que “Saint-Domingue (lo que hoy es Haití) importó más de 800 mil esclavos en el curso del siglo XVIII, y, no obstante, la población de negros no sobrepasaba los 480 mil en 1790, en vísperas de la revolución liderizada por Toussaint Louverture, que concluiría en la independencia definitiva de Haití en 1804.

¿Qué idea tenía el Occidente de África, cuando se produce esta peregrinación de los poetas de Senegal y Martinica? Philipp Rosemann (1998) la resume así:

No hay duda que África, sus gentes y sus culturas fueron marginalizadas por Occidente, ninguna duda de que África (sobre todo el África del Norte) fuera durante mucho tiempo concebida como “otra” (p. 287) (Traducción nuestra).

Hegel y los filósofos ilustrados, cuando idean la teología del Occidente, le niegan a África capacidad de razonar, capacidad para crear su propia filosofía. Tal postura es una coartada que “ha podido ser utilizada para justificar tanto la colonización del continente africano como la esclavitud, que ha brutalizado el alma africana”, enfatiza Rosemann (p. 288).

Esa mirada occidentalista estaba llena de prejuicios y tópicos reductores. Y para muestra citeamos aquí la idea que Hegel tenía de África, en su *Lecciones sobre la historia de la filosofía* (1995): “La África negra, es el país de la infancia que, más allá del día de la historia consciente, está envuelta en el color negro de la noche” (p. 115). Ese reduccionismo toma fuerza en esta lapidaria afirmación:

El negro representa el hombre natural en todo su salvajismo y su petulancia; habría que hacer abstracción de todo respeto y moralidad, de lo que se llama sentimiento, para que se entienda bien: no se puede conseguir en él esa categoría que se llama hombre (p.126).

Y Joseph Arthur Gobineau, en su *Ensayo sobre las razas humanas* (1967), afirma rotundamente:

Un día, existieron tres razas primitivas, la negra sensual, impulsiva, ebria de ritmo y de color; la amarilla de tierra, enamorada del bienestar y del sueño, somnolienta; la blanca energética, amante de la guerra, hecha para ordenar y dominar (...) (p. 97).

Esa visión sobre África no solo era occidental, había sido internalizada por los propios colonizados. En Las Antillas, en 1928 el etnógrafo haitiano Jean Price-Mars publica su libro *Así habla el tío (Ainsi parla l'oncle)*, en el que fija posición en torno a lo que denominó el “bovarismo”

de los intelectuales haitianos, que bien puede ser atribuido a todos los intelectuales antillanos. Es importante transcribir textualmente lo que entiende por bovarismo: “la facultad que se atribuye una sociedad de concebir al otro como lo que no es” (1935, p. 10). En esa mirada positiva del “otro” va implícita una subestimación de lo propio: “... por una lógica implacable, en la medida en que nos esforzamos por creernos franceses coloreados, nos despreciamos en el ser haitianos” (ídem). El referido libro abrió un camino hacia lo que sería una línea capital en el proceso de discusión identitaria de los antillanos.

Antes de ese libro de Price-Mars habría que considerar la obra de René Maran, a quien se le señala una visión más universal del negro. En el prefacio de su novela *Batouala* (1921) escribe estas frases, que le valieron serios problemas con el gobierno francés, en el que trabaja en funciones diplomáticas, en África:

Construiste tu reino sobre cadáveres. Desees lo que deseas, hagas lo que hagas, tú te mueves en la mentira. () No eres una llama, sino un incendio. Todo lo que tocas, lo consumes (p. 11).²

La salida del espacio origen de estos poetas ¿qué propósito tenía? ¿Cuáles eran sus razones para salir de sus espacios de origen? ¿La inercia de la situación de las colonias en donde nacieron? ¿La rutina del negro que quiere “superarse” e ingresar ventajosamente a la rica cultura gala?

Quizás, al principio era solo huir de lo que personalmente cada poeta consideraba un lugar que no satisfacía su “sed de vuelo”. Issiaka Ahmadou Singare (2012) especula que

... si un día de octubre de 1913, Basile Diogoye no hubiese intervenido para sustraer a su hijo de siete años, Lèopold Senghor, de la tutela del tío de éste, Yako Wally Bachoum, para confiarlo al abad Dubois de la Misión Católica de Joal, Senghor habría devenido, quizás, un comerciante, como su padre, como sus hermanos: René Senghor, Adrien Senghor y; tal vez, un campesino sèrere ocupado de su tierra.

Cèsaire confiesa que en el liceo Schoelcher (Port-de-France) fue donde comenzó a adquirir la conciencia de huida de su lugar de origen:

Ese es el momento en que me vi obligado -y no exagero- a detestar la sociedad martiniqueña en la que yo vivía. Veo aún esos pequeños burgueses de color y, rápidamente, me disgusta constatar en ellos una tendencia fundamental en imitar a Europa. Comparten los mismos prejuicios que los europeos, muestran un esnobismo muy superficial que me irritaba profundamente (2011, p. 19-20).

Salir para estos poetas, entonces, implicaba respirar otro clima intelectual. Los espacios donde vivían se les había hecho irrespirable, por ello el martiniqueño confiesa dramáticamente: “No amaba esta Martinica. Y cuando partí, eso fue un gran placer” (2011, p. 21). Confiesa que al llegar a París: “Me harté de esa Martinica ¡Al fin me expandiría! (p. 23). En su primer poemario, *Sobre sombras* (1945), Senghor dice: “Tengo sed tengo sed de espacios y de aguas nuevas, y de beber en el vaso de un rostro nuevo en el sol”.

Cèsaire en un escrito que homenajea a Senghor, lo apostrofa, preguntándole:

¿Te acuerdas Lèopold, de esos febriles años en el que el mundo de la preguerra, en la edad en que uno se forma y puede soñar su vida, nuestros corazones buscaban desenredar los hilos de una historia universal donde la a página de África permanecía vacía, y donde se negaba al hombre negro el derecho a la humanización? (1997, p. 34).³

En el propio corazón de los colonizadores esa nostalgia por los territorios de orígenes se redimensionaría, porque adquiriría un espesor más complejo que el simple recuerdo por una arcadia perdida. Por ello nos parece relevante complementar lo ya dicho por Césaire, con el diagnóstico que Senghor nos ofrece en su ensayo “Negritud y Marxismo”, que se inicia hablando de una “élite negro africana de lengua francesa”, moldeada con el relente positivista. Afirma el poeta:

Para emerger, o solamente para sobrevivir como raza, pensábamos, que no había otra salida que robar las armas de los conquistadores, que ellos nos ofrecían, seguros de no verlos retornados contra ellos. Nuestra ambición era devenir en negativos de los colonizadores: “franceses de color negro” (1962, p.17). (Traducción nuestra).

Es importante referenciar dos acontecimientos importantes que marcaron el rumbo de la Negritud. El primero fue la publicación del periódico *L'Étudiant noir*, editado en 1935 por los dos poetas destacados aquí y el poeta guyanés Leòn Gontra-Damas. Este último presentaba esa publicación como un

... periódico corporativo y de combate, tenía como objetivo el fin de la tribalización, del sistema clánico en vigor en el Barrio Latino! Cesamos de ser estudiante martiniqueño, guadalupense, guyanés, africano y malgache, para no ser sino únicamente estudiante negro⁴.

El otro acontecimiento se dio en 1948, año en el que se cumplía un centenario de la abolición de la esclavitud, efeméride que fue aprovechada para que se le encargara a Senghor su *Antología de la nueva poesía negra y malgache en lengua francesa*, que se publicó precedida de un largo ensayo de Jean-Paül Sartre, titulado “Orfeo Negro”.

Impugnar esta perspectiva fue una de las tareas del movimiento de la Negritud, que lideraron Senghor y Césaire. El hombre es una especie de árbol con raíces nómadas. No se pierde nuestro arraigo necesariamente si pisamos territorios nuevos. Y eso ocurrió con estos poetas. Su raíz era África, la África negra, el casi continente, como lo concibe Senghor; o el continente que llevaron a las Antillas los negros esclavizados. Estos poetas en París utilizaron el conocimiento nuevo: la filosofía existencialista de la época, el marxismo, las correspondencias simbolistas, el cristianismo de Paul Claudel o de Teilher de Chardin, el surrealismo, etc. para fortalecer el imaginario logrado en su infancia y su incipiente juventud. Senghor, por ejemplo, escribe su tesis sobre las lenguas autóctonas de Senegal. Y en 1937 genera un escándalo en Dakar, porque a sus compatriotas les parecía exótico que se ocupara de las lenguas vernáculas. El poeta senegalés refleja el asombro por esta mirada tan desdeñosa por la cultura regional:

Tal era la inferioridad en la se conseguía entonces el alma negra que aceptábamos ser una “tabula rasa”: una raza, casi un continente, que, durante 30 mil años, no había pensado, no había sentido nada, escrito nada, nada pintado, nada esculpido, nada cantado, nada danzado. Una nada en el fondo del abismo, que no sabía sino implorar y recibir: un cirio moldeable en las manos del Dios blanco de dedos de rosa, de ojos de cielo azul (1962, p. 17). (Traducción nuestra).

He aquí una patente internalización por parte de esa burguesía africana del hegelianismo o de la mirada racista de los ilustrados franceses, descarnadamente descrita por quien lideraría a su país, desde la presidencia durante 20 años, y al movimiento de la Negritud desde una perspectiva que trasciende lo plañidero, colocando a África en el cosmos del universo cultural, al margen de cualquier complejo de inferioridad.

¿Qué traían estos poetas de sus patrias? Senghor, su reino de infancia, la oralidad de los griots, el encanto por la sonoridad de los tambores africanos, la imagen de una naturaleza y

fauna que cimentaron una imaginería infinita. Y tres lenguas: serere, wolof y el francés. En religión, el animismo africano al que se le unía la enseñanza cristiana, dictaba inicialmente por el padre normando Dubois. Césaire llevaba encima también a África, pero en la versión que había aprendido de una tercera Generación de negros cuyo origen fue la dramática esclavitud, con una mitología plantada en el Caribe, para mixturarse con el cristianismo. Y con una lengua nueva, nacida del oprobio y como lo señala Rafael Confiat, “nacida de la entraña de los peores ultrajes, la esclavitud de los negros, la lengua marcada desde su nacimiento por el sello de la indignidad y de la miseria” (2005, p. 119). Por lo tanto, fue un idioma de unos hombres que se vieron obligados a inventarla para entenderse en la gran babel que significó el acarreo de negros de diversas geográficas, con diversas lenguas. Nos referimos al creole. Llevaba también el martiniqueño la impronta de un Caribe que hacía de los huracanes y de los volcanes un lugar común.

Senghor inicia su carrera poética con su poemario *Cantos de sombra* (1945). Sus dos pueblos raigales (Joal y Dyilôr) son las sombras que cobijan su imaginario. Por ejemplo, el poema “In memoriam”, se complace en los domingos de sus pueblos natales y gozoso rememora a sus muertos:

¡Oh muertos, que siempre se han negado a morir, que han sabido resistir a la muerte!
Desde Sine hasta en el Sena, y en mis venas frágiles, mi sangre irreductible
Protege mis sueños como lo haces con tus hijos, los emigrantes de brazos delgados.
(Traducción nuestra).

En el poema “Joal” Senghor rememora “las rapsodias de los Griots”, y se complace de hacer vívido su “Reino de la infancia”:

¡Joal ¡
Yo me acuerdo

Yo recuerdo las señales a la sombra verde de las verandas
Las señales en los ojos surreales como una carne de luna sobre la playa.

Me acuerdo de los fastos del Couchant
Donde Koumba N’Dofene quería tallar su manto real.
(Traducción nuestra).

El poeta senegalés parte hacia Europa en busca de otros oxígenos, no por agobio del respirado en su Reino de infancia. En el postfacio de su *Etiópicas* (1956) confiesa:

Y puesto a dar explicaciones sobre mis poemas, confesaría que casi todos los seres y cosas que ellos evocan son de mi cantón: algunos pueblos sereres perdidos entre los tanns, los bosques, los bolong y los campos. Me basta nombrarlos para revivir el Reino de la infancia... (2007, p. 271).⁵

En cambio, el primer libro de Césaire, *Cuaderno de un retorno al país natal* (1939), su isla natal aparecerá signada por imágenes de suciedad, de abandono y la impronta del colonialismo ahogará todo indicio de progreso, como se expresa en este pasaje:

Al final de la mañana, esta ciudad inerte y sus más allá de lepras, de consunción, de hambrunas, de miedos tapizado en los barrancones, de los miedos esculpidos en los arboles, de miedos enterrados en el sol, de miedos a la deriva en el cielo, de miedos amontonados y sus fumarolas de angustia. (Traducción nuestra).

Son, entonces, distintas las motivaciones para recorrer el camino al exterior. En un uno, diríamos, el paso era la experimentación para hacer más potentes sus antenas perceptivas del mundo. En el otro, predominaba el hastío, las ganas de superar el ultraaldeísmo de su tierra natal.

Ante los prejuicios anidados en el Occidente, Senghor y Cèsaire optaron por dar un paso firme hacia la reafirmación del orgullo de ser negro. Conversando con otro poeta antillano, René Depreste, Cèsaire afirma:

Y me pareció que la primera cosa que había que hacer si se quería afirmar esta identificación, esta identidad, era tomar conciencia concretamente de lo que se es, es decir, del hecho primero, que se es negro, que nosotros éramos negros, que teníamos un pasado, y este pasado comportaba elementos culturales que habían sido muy valiosos... (1980, p. 59). (Traducción nuestra).

Pero la negritud para estos poetas no era negrismo ni apologías que encerraba al negro en su color. Colocaba a África en el pleno corazón de la complejidad. En unos de sus ensayos sobre la negritud, Senghor (1962) señala:

La negritud no es ni racismo ni contorsiones vulgares. Es, definitivamente, el conjunto de valores de civilización del mundo negro. No valores del pasado, sino cultura auténtica. Es el espíritu de la civilización negro-africana, que enraizada en la tierra y en los corazones negros, envía hacia el mundo -seres y cosas- para comprender, unificarlo y manifestarlo (p. 20).⁶

Esos valores fueron conjugados con los valores occidentales, no para asimilarlos, sino para integrarlos y procurar un diálogo. Por ello a las fuentes negras, los poetas agregaron creativamente el legado de la cultura grecolatina, las correspondencias poéticas que propugnaron los simbolistas, el juego con las indeterminaciones de los surrealistas, entre otros elementos que le valieron a estos poetas como instrumentos eficaces para ser poetas, sin despegarse de la tierra que un día dejaron, no para abandonarla, sino para enaltecerla con la fuerza potenciadora de su espíritu poético.

Pero pronto los poetas no solo se sacudieron el mundo reductor de sus burguesías criollas, bovaristas, según Price-Mars (en Las Antillas) o “franceses de piel negra”, según Senghor (en la África Occidental Francesa). Hicieron su diagnóstico del Occidente y se apartaron en algunos momentos de la nostalgia por el territorio dejado, y fijaron su mirada sobre el espacio de una historia que bien merecía ser referenciada. Senghor estuvo preso en un campo de concentración nazi, llamado Front-Stalag 230, desde 1940 a 1942. Desde la experiencia carcelaria escribe algunos poemas de su segundo libro, *Hostias negras*. El poema inicial, “Poema liminar”, fue escrito el mismo año de su prisión, dedicado a otro poeta importante de la Negritud, León Gontra Damas, termina preguntando

¿Quién podrá, cantarte si no es vuestro hermano de arma, vuestro hermano de sangre?
¿Ustedes artilleros senegaleses, mis hermanos negros en la mañana caliente, acostado bajo el hielo y la muerte?⁷

La cárcel le permitió al poeta africano recordar un evento de la colonización francesa en su país, concretamente en 1919, año en que se reclutaron 40 mil senegaleses para constituir el ejército colonialista francés. Como un hecho premonitorio escribiría en 1938 el poema “A los artilleros senegaleses muertos por la Francia”, que incluye el citado poemario. Allí leemos:

Escucho el ruido de los cañones -¿Es Irun?
Florecen las tumbas, se calienta el Soldado Desconocido.
Ustedes, hermanos oscuros, nadie los nombra.
Prometen quinientas millas a sus niños por la gloria de los futuros muertos, agradecen futuros avances de muertos oscuros.
(Traducción nuestra).

Su prisión será compartida con un numeroso grupo de compatriotas, en los que volverá a estar en contacto con la oralidad serere y wolof.

En su poema “Etiopía”, también escrito antes de su encarcelamiento, dice:

Madre, bendita seas/Escucho tu voz cuando he sido liberado en el silencio astuto de esta noche de Europa/Prisionero de mis sábanas blancas y frías bien estiradas, de todas las angustias que me embargan inextricablemente.
(Traducción nuestra).

Seguramente, en los duros inviernos, cuyo infierno se agranda en una cárcel, recordó su poema, para asirse a la Etiopía mítica, cuna del África ancestral, estimulada por los relatos de los campesinos senegaleses, compañeros de prisión. Para sentirse equiparado a esos hermanos que el colonialismo sustrajo de sus territorios de orígenes para convertirlos en soldados defensores del imperio francés.

Ya desde el mismo campo de concentración, Senghor nos deja este testimonio:

Somos pequeños pájaros caídos del nido, cuerpos privados de esperanza y que se marchitan
Los salvajes de garras recortadas, soldados desarmados, hombres desnudos.
Y todos estamos entumecidos y cimbrados como ciegos sin manos.
Los más puros de entre nosotros son los muertos: ellos no se han tragado el pan de la vergüenza.
(Traducción nuestra).

Esa era la Europa a la que una vez llegaron los poetas de África Negra y del Caribe Negro en busca de nuevos oxígenos. Esa es la Europa que les estimula para fortalecer la nueva África que buscan bajo el influjo de su perspectiva de la Negritud. Una perspectiva, que debía actuar como elemento que ayudara a superar aquel asombro que manifestara el poeta francés Paul Valery, en 1919, en una conferencia titulada “Crisis del espíritu”, en la que termina descubriendo que “Nosotros, las civilizaciones, sabemos ahora que somos mortales” (2000, p. 4).⁸

El poemario *Hostias negras*, cierra con el poema “Rezo de paz”, en el que la Europa se erige en un monstruo que devora sus propias vísceras. Sin temor a rasgar la frontera con el panfleto, el poeta senegalés cierra su libro con una oración sarcástica. Y dice:

Señor Dios, ¡perdona a la Europa blanca!
Y es verdad, Señor, que durante cuatro siglos de luces ella ha lanzado la saliva y los ladridos de sus mastines sobre mis tierras
Y los cristianos, adjuran Tu luz y la dulzura de Tu corazón
Aclara sus vivacs con mis pergaminos, torturando mis talibes, deportado a mis doctores y a mis maestros de ciencia.
(Traducción nuestra).

Por su parte, Cèsaire desprecia la idea de la razón hegeliana y apuesta por la lógica de la locura y dice:

¿Palabras?
¡Ah, sí, palabras;
Razón, te consagro viento del anochecer.
¿Boca del orden tu nombre?
(...)
Porque os odiamos a vosotros y a vuestra razón, reivindicamos la demencia precoz la locura ardiente el canibalismo tenaz (p. 58).

(...)
 razón, reclamamos de la
 demencia precoz la locura llameante
 del canibalismo tenaz.

Tesoro, contamos
 la locura que recuerda
 la locura que grita
 la locura que ve
 la locura que se desata
 (Traducción nuestra).

¿Qué encontraron estos poetas en esa tierra que lucía prometedora? Dos cosas esenciales: formación, consciencia de su condición de negros y una conceptualización del lugar que sus Áfricas ocupaban en el mundo, y fundamentalmente una *weltachaaung* complejamente universal, que termina postulándose como portentosa filosofía de la negritud. Ese pensamiento se forja a caballo de dos géneros literarios: el ensayo y la literatura.

El poeta senegalés alertaba del “riesgo de solo hacernos pálidas copias francesas, de consumidores, no de productores de cultura” (1964, p. 43).⁹

En la misma dirección iba Césaire (2011), quien impugnaba la centralidad avasallante de Europa, diciendo:

La civilización europea ha construido una doctrina: hay que asimilarse a Europa. Pero no, lo lamento, hay primero que ser uno mismo. (p. 28).

En ambos poetas, su idea de negritud circula eficazmente por sus poemas. Primero impugnando la impronta negativa de la Europa y luego como celebración gozosa de la cultura negra.

Para Daniel Delas (2007) “El pensamiento de Senghor y su obra poética no son indisociables de la afirmación de la negritud. Que ha sido el primer movimiento de ideas concernientes a los negros africanos y afroamericanos en situación colonial post-esclavista”.¹⁰

En los poemas de estos poetas podemos observar la impugnación de la mirada eurocéntrica, que negaba la posibilidad de la existencia de un espíritu en África.

El hegelismo sostiene que sin razón, no hay espíritu. Césaire, por ejemplo, opone a esa razón su “folie” y Senghor encomia en África su “pensar desde la emoción”. “La emoción es negra, así como la razón es helena”.

Césaire y Senghor completaron el ciclo del mito del retorno de los héroes, cuya ruta explica Joseph Campbell. Este antropólogo explica que todo héroe debe salir de su origen, para lanzarse sobre territorios nuevos en busca de saberes que servirán para dar respuesta a la tierra que deja atrás. El héroe cambia, experimenta y su regreso significa un triunfo. Nuestros poetas se hundieron sin freno en el mar de la cultura occidental. Protagonizaron verdaderas hazañas políticas, en lo que concierne al reconocimiento de la África que Francia consideraba sus apéndices. El animismo africano tuvo que dialogar con el existencialismo cristiano, en el caso de Senghor. Además de escritores, estos poetas se vieron obligados a abrazar la política. Los dos fueron diputados de dos territorios extrafranceses, electos popularmente, defendiendo el derecho a la independencia de Senegal y de las Antillas, hicieron política desde la institucionalidad francesa. Tuvieron muchos éxitos: Senghor fue el primer presidente electo de su país, lo gobernó por 20 años. Césaire fue también por cincuenta años alcalde de la ciudad

capital de Martinica, Port-de-France, y borró buena parte de la fealdad que el poeta describe de esta ciudad en su primer poemario. No pudo obtener la independencia definitiva para su país, como sí la obtuvo el poeta africano, y tuvo que hacer el dramático cambio de ser un vocero de la independencia a ser el valedor de la Martinica convertida en territorio extraoceánico de Francia.

Pero al margen de esas vicisitudes políticas, es importante hablar del retorno de estos poetas a África. Ese retorno se da como producto de un largo proceso, cuyo liderazgo en buena parte fue protagonizado por ellos.

El África a la que regresaron Senghor y Césaire no fue la África que ellos dejaron. La que dejaron era un África colonizada, despreciada y vejada por Occidente.

Pero al regresar, la Europa que dejaban los poetas también cambiaba. Era una Europa menos colonialista, obligada a reconocer los derechos lógicos que África la reclamaba. Y era también una Europa con otras perspectivas, porque se vio en la necesidad de repensar el sentido de la negritud. Su arte, su música, su literatura, etc. tuvieron que reconocerse como un valioso patrimonio universal.

Nuestros poetas regresaron a África con una altísima conciencia política y poética. Y la poesía logró ser una acción que logró llevarse eficazmente con lo poético.

Los estilos poéticos de Senghor y Césaire difieren fundamentalmente en la tonalidad. A decir de Juan Pablo Gómez (2007), la poesía de Césaire prefiere la impostura, la altisonancia:

Es como si la voz poética quisiera hacerse notar de una vez con toda su posibilidad expresiva: hablar alto de una vez, porque lo que está por decirse necesita atención y silencio en el entorno (p. 26).

En cambio, en Senghor la negritud poética es más serena, impugnadora, pero utiliza el lenguaje de lo sagrado, valiéndose de la lógica de la oralidad africana, un poco distanciada de la retórica surreal a la que muchas veces recurre el poeta martiniqueño. Jacqueline Leiner (1978) habla de los dos poetas como practicantes de dos negritudes: en Senghor de relieve; en Césaire, de vacío:

De un lado, estamos en presencia de una negritud en relieve, plena, de otra de una negritud en hondura, de un vacío a llenar. Aquí, en su descenso, Orfeo descubre la infancia y el Edén, allá, el infierno, la prohibición o la barrera. Pero todos los dos, gracias a la alquimia del verbo, al Nomo, que engendra imagen sobre imagen y las metamorfosis trascienden "el marco sensible para conseguir su sentido y su finalidad en el mundo más allá", como en la cultura africana tradicional (p. 222).¹¹

Con Senghor y Césaire ni Europa es la misma, ni la África Negra ni el Caribe Negro. Ellos sirvieron para forjar la conciencia de un mundo de diferencias celebradas, de diálogo culturales que no tienen más propósito que hacer más grande el mundo.

REFERENCIAS

- Campbell, J. (1972). *EL héroe de las mil caras. Psicología del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Césaire, A. (2011). *Négre je suis, négre je resterai. Entretien avec François Vergès*. Paris: Editions Albin Michel.
- Césaire, A. (1997). "Lettre a l'ami". En: *Presence Senghor: 90 écrits en hommage aux 90 ans du poète-président* (pp. 39-40). Paris: Editions UNESCO.
- Césaire, A. (2006). *La poésie*. Paris: Editions Seuil.
- Confiant, R., Olliver, E., Henry-Valmore, S. (2005). "Table ronde des écrivains". *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, nro. 55, pp. 179- 214.
- Delas, D. (2007). "Rythme, culture et poésie dans Éthiopiennes de L.S. Senghor". En: Senghor, L. S. (2007). *Poésie complète* (pp. 1187-1194). Paris: CNRS Editions.
- Depestre, R. (1980). *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris: Robert Laffont.
- Confiant, R. y Chamoiseau, P. (2003). "Mithographes de la créolité". *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, nro. 55, pp. 179-194.
- Gobineau, J. A. (1967). *Essai sur les races humaines*. Paris: Éditions Pierre Belfond
- Gómez, J. P. (2007). "Césaire y la poética de las colisiones internas en 'Cuaderno de un retorno al país natal' ". *Akademos*, vol. 9, nro. 2, pp. 23-34.
- Hegel, G.W. F. (1995). *Lecciones de filosofía de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kesteloot, L. (1987). *Anthologie negro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*. Vanves: Edicef.
- Knight, F. (1998). *The disintegration or the Caribbean Slave Systems, 1772-1886*. Paris: Unesco.
- Leiner, J. (1978). "Structures de l'imaginaire chez Senghor et Césaire". *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, nro. 30, pp. 209-224.
- Maran, R. (1921). *Batouala*. Paris: Albin Michel Editor.
- Price-Mars, J. (1935). *Ainsi parla l'oncle. Essais d'ethnographie*. Nueva York: Parapsychology Foundation.
- Rosemann, P. W. (1998). "Penser l'Autre: la philosophie africaine en quête d'identité". *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 96, nro. 2, pp. 285-303.
- Senghor, L. S. (2007). *Poésie complète*. Paris: CNRS Editions.
- Senghor, L. S. (1962). *Pierre Teilhard de Chardin et la politique africaine*. Paris: Édition Du Seuil.
- Singare, I. A. (2012). *L'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor: esthétique de la réception, procès de la création*. Thèse de Doctorat. Francia: Université de Cergy Pontoise.
- Valery, P. (2007). *La crise de l'esprit*. Paris: Editions Manucius.

NOTAS

¹Et trois siècles de sueur n'ont pu soumettre ton echine (Traducción nuestra).

²Tu bâtis ton royaume sur des cadavres. Quoi que tu veuilles, quoi que tu fasses, tu te meus dans le mensonge. (...) Tu n'es pas un flambeau mais un incendie. Tout ce à quoi tu touches, tii le consumes.... (Maran 1921, p. 11). (Traducción nuestra).

³T'en souvient-il, Leopold, de ces fievreuses années où dans le monde de l'avant-guerre, à l'âge où l'on se forme et l'on peut rêver sa vie, nos coeurs et nos esprits cherchaient à démêler les fils d'une histoire universelle ou la page africaine restait vide, et où l'on déniait à l'homme noir le droit à l'humanisation? (Traducción nuestra).

⁴L'Étudiant noir, journal corporatif et de combat, avait pour objectif la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au quartier Latin ! On cessait d'être étudiant martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain et malgache, pour n'être qu'un seul et même étudiant noir. (Traducción nuestra).

⁵Et puisqu'il faut m'expliquer sur mes poèmes, je confesserais encore que presque tous les êtres et choses qu'il évoquent sont de mon canton: quelques villages sœurs perdus parmi les tannins, les bois, les bolongs et les champs. Il me suffit de les nommer pour revivre le Royaume d'enfance... (Traducción nuestra).

⁶... la Négritude n'est ni racisme ni contorsions vulgaires. C'est, encore une fois, l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir. Non pas valeurs du passé, mais culture authentique. C'est cet esprit de la civilisation négro-africaine, qui, enraciné dans la terre et les coeurs noirs, est tendu vers le monde – êtres et choses – pour comprendre, l'unifier et le manifester. (Traducción nuestra)

⁷Qui pourra, vous chanter si ce n'est votre frère d'armes, votre frère de sang Vous Tirailleurs Sénégalais, mes frères noirs à la main chaude, couchés sous la glace et la mort? (Traducción nuestra)

⁸Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.

⁹"...risque seulement de faire de nous de pâles copies françaises, de consommateurs, non des producteurs de culture". (Traducción nuestra).

¹⁰Daniel Delas: « La pensée de Senghor et son œuvre poétique ne sont pas dissociables de l'affirmation de la Négritude qui a été le premier mouvement d'idées concernant les Noirs africains et afro-américains en situation coloniale post-esclavagiste ». (Traducción nuestra).

¹¹D'un côté, nous sommes en présence d'une négritude en relief, en plein, de l'autre d'une négritude en creux, d'un vide à remplir. Ici, dans sa descente, Orphée découvre l'enfance et l'Éden, là l'Enfer, le ban ou la barre. Mais tous deux, grâce à l'Alchimie du Verbe, A Nommo, qui engendre image sur image et les métamorphoses, transcendent « le cadre sensible pour trouver son sens et sa finalité dans le monde de l'au-delà », comme dans la culture africaine traditionnelle. (Traducción nuestra).

¹²Luis Freites (Caracas 1982) es Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca; además, obtuvo el título que le acredita como periodista por la Universidad Carlos III de Madrid. Se desempeñó como profesor en la Universidad Central de Venezuela y en la Universidad Católica Andrés Bello; también destacó como editor del Banco del Libro. Para el 2015 cursaba el Máster en Estudios Comparados de Literatura, Arte y Pensamiento en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. *Barrio Bonito* es el primer trabajo literario realizado por este escritor, con resultados satisfactorios para el público lector y la crítica intelectual.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

Afecto, amor y sexualidad como formas de subversión de las esclavas en Maryse Condé y Adelaida Fernández Ochoa **Affection, Love, and Sexuality as Forms of Subversion of the Female Slaves in Maryse Condé and Adelaida Fernández Ochoa** L'affection, l'amour et la sexualité comme formes de subversion des femmes esclaves dans Maryse Condé et Adelaida Fernández Ochoa

Recibido 01.11.18 Aceptado 20.12.18

Luz Marina Rivas

Coordinadora de la Maestría de Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo (Colombia)

Profesora Titular jubilada de la Universidad Central de Venezuela (Venezuela)

luz.rivas@caroycuervo.gov.co

Resumen: Nos proponemos comparar dos novelas históricas que elaboran el imaginario de la esclavitud en los tiempos coloniales, en el Caribe insular y en el Pacífico colombiano: *Yo, Tituba, bruja negra de Salem* (1986) de la guadalupana Maryse Condé y *La hoguera lame mi piel con cariño de perro* (2015), Premio Casa de Las Américas del 2015, de la colombiana Adelaida Fernández Ochoa. Ambas novelas dialogan con novelas canónicas y en ambas se reescribe la historia. En ambas estudiaremos cómo los afectos, el amor y la sexualidad mueven a los personajes en busca de su libertad y cómo construyen nuevas formas culturales al entrar en relación con la alteridad.

Palabras clave: Maryse Condé, Adelaida Fernández Ochoa, narrativas del Caribe, narrativa colombiana, culturas afrocaribeñas, culturas afrocolombianas.

Abstract: We intend to compare two historical novels that elaborate the imaginary of slavery in colonial times, in the Caribbean Islands and in the Colombian Pacific: *Yo, Tituba, bruja negra de Salem* (I, Tituba, black witch of Salem, 1986) by Guadeloupean writer Maryse Condé, and *La hoguera lame mi piel con cariño de perro* (The bonfire licks my skin with affection of dog, 2015), Casa de Las Américas Award 2015, by Colombian writer Adelaida Fernández Ochoa. Both novels dialogue with canonical novels and in both of them the history is rewritten. We will study in them how affection, love, and sexuality drive the characters in search of their freedom and how they construct new cultural forms when entering into a relationship with otherness.

Keywords: Maryse Condé, Adelaida Fernández Ochoa, Afro-Caribbean cultures, Afro-Colombian cultures, Caribbean narratives, Colombian narrative.

Resumé: Nous avons l'intention de comparer deux romans historiques qui élaborent l'imaginaire de l'esclavage à l'époque coloniale, dans les îles des Caraïbes et dans le Pacifique colombien: *Yo, Tituba, bruja negra de Salem* (Moi, Tituba, sorcière noire de Salem, 1986) de l'écrivain Guadeloupéenne Maryse Condé, et *La hoguera lame mi piel con cariño de perro* (Le bûcher me lèche la peau avec affection de chien, 2015), Prix Casa de Las Américas 2015, de l'écrivain Colombienne Adelaida Fernández Ochoa. Les deux romans dialoguent avec des romans canoniques et, dans les deux cas, l'histoire est réécrite. Nous étudierons dans eux comment l'affection, l'amour et la sexualité font agir les personnages à la recherche de leur liberté et comment ils construisent de nouvelles formes culturelles en entrant en rapport avec l'altérité.

Mots clés: Maryse Condé, Adelaida Fernández Ochoa, cultures afro-antillaises, cultures afro-colombiennes, récits caribéens, récits colombiens.



¿Cómo citar?

Rivas, L. M. (2019). Afecto, amor y sexualidad como formas de subversión de las esclavas de Maryse Condé y Adelaida Fernández Ocho. *Contexto*, 23(25), pp. 63-74.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA

Las novelas *Yo, Tituba, bruja negra de Salem* (1986) de la guadalupana Maryse Condé y *La hoguera lame mi piel con cariño de perro* (2015), Premio Casa de Las Américas del 2015, de la colombiana Adelaida Fernández Ochoa, son novelas intrahistóricas que ficcionalizan el mundo de la esclavitud desde la perspectiva de personajes femeninos que construyen discursos subjetivos en primera persona. Nos proponemos ponerlas en diálogo, como discursos que se integran en la reelaboración del mundo de la esclavitud en los tiempos coloniales. Maryse Condé recrea la esclavitud del Imperio Británico en el Caribe; a su vez, el mundo representado en la novela de Fernández Ochoa está más ligado a la cultura del Pacífico colombiano. Sin embargo, ambos espacios comparten la presencia de las culturas de ancestros africanos, la economía de plantación, y en ambas novelas se les da voz a las mujeres. En el viaje realizado por la protagonista de la novela de Fernández Ochoa, también se representa el Caribe, pues la protagonista busca regresar a África. Si ya Doris Sommer había visualizado las novelas románticas del siglo XIX como novelas fundacionales de la nación, estas novelas contemporáneas se les contraponen para mostrar la participación de los esclavos negros y sus descendientes en la historia de América, en particular de las mujeres. Ambas novelas coinciden en tener como intertextos novelas fundacionales del siglo XIX: *Yo, Tituba...* tiene a *La letra escarlata* (publicada por primera vez en Estados Unidos, en 1850), de Nathaniel Hawthorne, y *La hoguera lame mi piel...*, a *María* (publicada por primera vez en 1867, en Colombia), de Jorge Isaacs. Si bien las novelas de Hawthorne e Isaacs proponen heroínas que viven trágicas historias de amor, las voces de las protagonistas de Condé y Fernández Ochoa construyen el relato histórico desde sus propias vivencias de Eros, que constituyen formas de subvertir el orden colonial y de conocerse a sí mismas para luchar contra este.

De la bruja y la adúltera: Tituba y Hester

La novela de Maryse Condé *Yo, Tituba, bruja de Salem* (1986) recrea ficcionalmente la historia de Tituba, la única esclava negra que históricamente estuvo presa con las llamadas brujas de Salem. En un epílogo, Condé relata que el personaje histórico sobrevivió a la cárcel y fue vendida por el precio de su pensión en la prisión, pero que su rastro se perdió, en vista de que la historia de un personaje como ella no tiene cabida en la Historia oficial. La novela le da voz y le permite relatarse a sí misma y responder a los silencios de la historia sobre su final. En esta novela, se narra el exilio de la trata de Abena, madre de la protagonista; el propio exilio de Tituba, cuando es vendida a un pastor protestante que se la lleva de Barbados a los Estados Unidos, y el regreso a la isla de Barbados luego de muchas vicisitudes. En el relato puede apreciarse que se invoca el poema *Cuaderno de retorno al país natal*, del martiniqueño Aimé Césaire, tal como lo expresan en sus apreciaciones sobre ella Aura Marina Boadas (2014) y Luis Alberto Vidal Sierra (2013). Podemos notar que esto es válido también para *La hoguera lame mi piel con cariño de perro*.

Tituba nace en Barbados. Es fruto de la violación de su madre Abena en un barco negrero. A su llegada a la isla, es comprada por un amo cruel, pero la esposa de este, Jennifer, casi niña como Abena, le da su afecto. Abena embarazada es considerada inservible para el amo, quien la entrega a Yao, un esclavo rebelde, también ashanti que había intentado suicidarse para no trabajar en la plantación. Este se hace protector de Abena y asume la paternidad de Tituba, cuyo nombre es invención suya. Tituba pasa los primeros años sufriendo el rechazo de la madre, pero recibiendo el afecto de Yao. Un día, el amo ve a Abena y se despierta su lujuria. Abena, para evitar la violación, lo hiere y lo mata con un machete, por lo cual es condenada a la horca y Yao vendido. Este termina suicidándose y la niña queda huérfana a los siete años de edad. La expulsan de la plantación. Se haría cargo de ella Mamá Yaya, una anciana yerbatera, que le enseña a Tituba sus saberes curativos y el arte de comunicarse con los muertos. De esta

manera, Tituba crece libre y escondida, hasta que se enamora de un esclavo, John Indiano, y toma la decisión de vivir como esclava para poder ser su mujer. Su ama, Susanna Endicott, la tilda de bruja y la reprime de todas las maneras posibles. Tituba ama a su hombre, pero desde el presente de la enunciación situado en un futuro lejano a la materia narrada, se hace consciente de su error. Ella misma ha elegido la esclavitud, cosa que no han hecho los esclavos que llegan secuestrados en los barcos negreros. Llega a apreciar el valor de la libertad cuando comprende que la ha perdido por sus propias decisiones:

Los esclavos que salían por hornadas de los barcos negreros mientras toda la alta sociedad de Bridgetown se reunía para observarlos, a fin de burlarse en coro de sus andares, sus caras, sus actitudes eran mucho más libres que yo. Porque no habían escogido sus cadenas. No habían caminado por su propia voluntad hacia el mar suntuoso y encrespado para entregarse a los traficantes y exponer sus espaldas a la marca del hierro. Fue eso lo que hice (p. 32).

El amor por un hombre la ha llevado a la esclavitud, pero en su proceso de conocerse a sí misma y establecer otras relaciones de afecto y de amor, encontrará, primero, una libertad interior, y finalmente, la libertad que la llevaría a luchar con los cimarrones de su isla por todos los esclavos.

El ama se ensaña porque a Tituba la precede su fama de bruja. Finalmente, los vende a ambos a Samuel Parris, un pastor puritano que los lleva a un exilio primero en Boston y luego, en Salem, donde Tituba será torturada y encarcelada, acusada de brujería. Después de varios años, es indultada y vendida a un comerciante de origen judío, que se convertirá en su amante, hasta que logra volver a su isla cuando el amo la libera luego de una tragedia. Allí, mientras se une a otros dos hombres con los que tendrá relaciones amorosas, participará en una rebelión de esclavos, condenada por la represión de las autoridades de la isla. Tituba muere ahorcada.

En esta novela las múltiples relaciones de afecto y de amor del personaje constituyen lecciones de crecimiento interior y de apertura de la conciencia hacia la necesidad de ser libre.

En primer lugar, resultan muy importantes las relaciones de sororeidad, las que se construyen entre mujeres. Si bien la paternidad de Yao es muy importante para Tituba, Mamá Yaya es quien le enseña las artes de la curación, la inicia en los misterios del mundo de los muertos, lo cual le permitirá comunicarse con ella misma y con sus padres, quienes la apoyarán en los peores momentos de su vida. La anciana yerbatera, aun después de su fallecimiento, la acompaña en los momentos críticos de su vida, le anticipa el futuro y da continuidad en ella a los saberes heredados de África.

Las mujeres blancas, sometidas a sus maridos, de una manera diferente a la de los esclavos, resultan también víctimas de una sociedad machista y racista. Así, Abena le da su afecto a Jennifer, la esposa del primer amo, antes de que este la entregara a Yao. La joven ama era tan niña como ella y había sido obligada a casarse con el amo, un hombre viejo y cruel:

Jennifer y mi madre trabaron amistad. Al fin y al cabo, no eran más que dos niñas asustadas por el rugido de los grandes animales nocturnos y el teatro de sombras de los flamboyanes, los güiros, las ceibas de la hacienda. Dormían en la misma cama, y mientras sus dedos jugaban con las largas trenzas de su compañera, mi madre contaba las historias que su madre le había contado en Akwapin, su aldea natal (p. 6).

Por su parte, Tituba buscará cuidar y proteger a la débil Elizabeth, esposa del pastor, su hija y su sobrina. Las tres, reprimidas por una religión castradora, no pueden quitarse las cofias, no pueden hablar libremente, no pueden salir de la casa. Tituba, entonces, aligerará

sus vidas contándoles los cuentos africanos que había escuchado de Yao, curándolas de sus enfermedades con sus saberes de las yerbas, y convirtiéndose en su confidente.

Una de las grandes represiones que tiene el ama es la de su sexualidad. Para ella, esta es un deber odioso que su esposo ejerce con asco, sin quitarse la ropa. Tituba busca enseñarle otra mirada sobre el sexo: es “el acto más hermoso del mundo” (p. 54). Su cuerpo dador y receptor de placer es la única pertenencia que tiene Tituba en ese ambiente represivo, en el que debe ocultar sus saberes y sus canciones del poder masculino, en el que se ve obligada por su marido a fingir para no sufrir castigos. Tituba, tempranamente, había descubierto en la masturbación una forma de darse placer; más tarde, el placer que le proporcionaba John Indiano le permitió disfrutar de una sexualidad que vivía con intensidad, aunque debía ser un sexo furtivo:

Cada noche, cubierto de barro, temblando de frío, perdido de cansancio, mi hombre me hacía el amor. Como dormíamos en un cuartucho contiguo al dormitorio de la ama y el amo Parris, debíamos tener cuidado de no emitir ni un suspiro, ningún gemido que pudiese revelar la naturaleza de nuestra actividad. Paradójicamente, nuestro ardiente intercambio, resultaba aún más sabroso (p. 65).

Sin embargo, ese cuerpo, por su color, es asociado con el demonio, es torturado y violado cuando Tituba es acusada de bruja, cuando en su histeria, las niñas de Salem hablan de las curaciones con yerbas que la esclava les aplicaba. En la prisión conocerá a Hester, re-creación de la mujer acusada de adulterio de *La letra escarlata*, quien la protege, le narra su historia de un matrimonio forzado a los dieciséis años con un hombre mayor al que aborrecía y de sus muchos abortos provocados para no tener hijos. Tituba le confiesa que ha hecho lo mismo varias veces para no tener hijos esclavos. A pesar de ello, Hester estaba embarazada del hombre al que sí amaba, por lo cual cayó en desgracia, como Tituba cayó en la esclavitud por su amor a John Indiano.

Para John Indiano, el deber de un esclavo era sobrevivir, aun si eso significaba mentir constantemente, decirles a los amos lo que estos quisieran escuchar.

Por ello, él se salva de la cárcel, pero ella no. John le ha insistido en que confiese lo que los blancos quieren que confiese para salvar su vida con el argumento de que “-¡Culpable eres! Claro que sí, y para ellos lo serás” (p. 121). Esa manera de actuar lo lleva a convertirse en amante de las mujeres blancas del pueblo, pero Tituba termina encadenada y torturada en la prisión. Hester le hace ver que las mujeres siempre llevan la peor parte en todas las situaciones. Le dice: “¡La vida trata mejor a los hombres, blancos o negros!” (p. 132). La conversación de las dos mujeres en la cárcel las hace conscientes de la opresión que sufren las mujeres en razón de su sexo. Hester llega a formular una utopía propia, luego de recordar el Paraíso perdido de Milton: “Sí, yo quisiera escribir un libro donde presentaría el modelo de una sociedad gobernada y administrada por las mujeres” (p. 133). En una relación horizontal, Tituba le cuenta su propia historia, a petición de la amiga blanca, a la manera heredada de su propia cultura, que es fundamentalmente oral, no cultura de libros como la de Hester:

(...) y empecé mi cuento con las palabras del arraigado ritual, siempre vigente, que vinieron a iluminar nuestro triste encerradero:
-¡Tim, tim, leña seca!
-¿Duerme el patio?
-¡No, el patio no duerme!
-Si el patio no duerme, entonces que escuche este cuento, mi cuento (p. 130).

De esta manera se encuentran dos culturas en el diálogo de estas mujeres marginadas. Hester se ahorca en la prisión, aun sintiendo que está esperando a una hija. Supone que en el mundo en que vive, es la mejor salida. Esta Hester rebelde, que analiza la situación de las mujeres de su época mientras recibe el castigo de la prisión, que decide suicidarse para no continuar siendo víctima, poco se parece a la Hester Prynne de *La letra escarlata*, que aun después del perdón de su comunidad, continúa castigándose a sí misma en un autoexilio elegido y en la práctica del autosacrificio por ejercer una caridad cristiana más allá de la que practican los habitantes de su comunidad, la Boston del siglo xvii. Su única lucha es la que da por el valor más alto que tiene: el sentimiento maternal, que la impele a suplicar poder conservar a la hija nacida del adulterio. En *La letra escarlata*, novela fundacional, solo las virtudes cristianas de la sumisión y el desprendimiento configuran el ideal femenino. El encuentro de Hester y Tituba en *Yo, Tituba, bruja de Salem*, en la cárcel, es el de dos mujeres profeministas. Hester se hace maestra de Tituba cuando le enseña cómo funciona el mundo bajo el poder masculino y la insta a confesar lo que le solicitan las autoridades del pueblo para incriminar a sus enemigos, lo que le permitiría salvarse. Se encuentran por su opresión, que las iguala, más allá de sus diferencias raciales, sociales o de origen cultural. Luego de su muerte, aun en la cárcel, Tituba podrá encontrarse con ella, que llega del más allá, con su cuerpo:

Aquella noche Hester vino a acostarse junto a mí, como hacía a veces. Apoyé mi cabeza en el nenúfar tranquilo de sus mejillas y estreché su cuerpo. // Paulatinamente me invadió el placer, lo cual me extrañó. ¿Acaso se puede sentir placer abrazando a un cuerpo semejante al de una? Para mí, el placer siempre había tenido la forma de otro cuerpo cuyas hondonadas se amoldaban a mis protuberancias, y cuyas protuberancias se metían en las tiernas heridas de mis carnes. ¿No sería que Hester me indicaba el camino hacia otro goce? (p. 160).

De esta manera, se vislumbra para Tituba la posibilidad del amor entre mujeres.

El amor y la amistad entre mujeres es lo que trae consuelo a Tituba en su vida difícil de esclava en un sistema colonial, racista y patriarcal. Desde el más allá, Mamá Yaya y Abena llegan a consolarla. Mamá Yaya le envía incluso a Judah, una mujer fallecida, que se le aparece a Tituba para enseñarle los secretos de las hierbas en la nueva tierra de su exilio. Estas relaciones de sororeidad recuerdan las múltiples culturas femeninas a lo largo de la historia de Occidente, que han surgido a la sombra del patriarcado y que han creado las estrategias del débil para sobrevivir.

Tras muchas vicisitudes, Tituba es vendida a un comerciante portugués de origen judío llamado Benjamín Cohen, que la protege, le habla de sus muchas persecuciones por su raza y termina siendo su amante. En esta relación se equipara la persecución a los judíos con la trata negrera. Se produce una identificación entre ambos amantes por las tragedias de ser judío o ser negro, es decir, ser culpable a priori. Vemos cómo, en esta novela, los perseguidos del mundo se identifican unos con otros, de la misma manera que lo formulan Cesaire en su *Cuaderno de regreso al país natal*, que equipara entre otros oprimidos del mundo a los judíos que han sufrido pogromos con los negros esclavizados, o Edouard Glissant en su *Discurso antillano*, cuyas reflexiones retomaremos al final.

Tituba logrará llegar de nuevo a su isla, su país perdido, luego de una tragedia resultante del antisemitismo contra Benjamín. Su casa es incendiada y sus hijos mueren. La comunidad pretende acusar a Tituba y su amo le da la libertad y la ayuda a regresar a su isla, como era su deseo. En Barbados, se unirá a un jefe cimarrón que la embaraza. Luego, deja a los cimarrones y regresa a su choza original, donde es requerida como curandera por los esclavos de las haciendas. A ella llega Iphigene, un joven esclavo que casi muere por una brutal paliza. Ella lo

sana; él se convierte en su amante-hijo y luego en líder de una rebelión de esclavos, en la que ella participa. La rebelión fracasa y Tituba es ahorcada embarazada. Desde el más allá, transmitirá sus saberes a una niña de la isla, Samantha, escogida entre muchas. Sabe que la historia de los blancos la olvidará, pero no así los suyos: “Yo no pertenezco a la civilización del Libro y del Odio. Los míos guardarán mi recuerdo en sus corazones sin necesidad de grafías” (p. 230). De esta manera, Tituba, que regresa a su isla luego del exilio norteamericano, se afianza en una tradición oral que será transmitida por una línea femenina. En ella está la continuidad de los saberes de Abena y Mamá Yaya, así como de las culturas de origen africano, que reclaman un lugar en la memoria colectiva, pero entra también la cultura de las mujeres blancas, como los saberes de Judah, que desde el más allá es enviada por Mamá Yaya para enseñar a Tituba las virtudes de las hierbas del suelo norteamericano. En las múltiples relaciones entre mujeres que se dan en la novela, se construye una cultura femenina, diversa, caracterizada por trascender las diferencias raciales y culturales, en la que se reúnen los saberes de mujeres diferentes, como los de Tituba y Hester.

De la criada sumisa a la manumisa rebelde: Feliciano y Nay

La novela *La hoguera lame mi piel con cariño de perro* (2015) resulta ser una secuela de la historia de Nay, de Gambia, inserta en *María* de Jorge Isaacs, novela fundacional colombiana, publicada por primera vez en 1867. En *María*, entre los capítulos XL y XLIII, aparece como relato independiente y exótico su historia romántica de princesa ashanti, cuyo amor por el guerrero Sinar, esclavizado por el padre de ella, Magmahú, tuvo grandes obstáculos, hasta que por fin pueden casarse. En su noche de bodas, la aldea es atacada por enemigos y ambos son secuestrados y separados para ser llevados como esclavos a América. La desembarcan en el Darién, desde donde es llevada a la casa de un contrabandista irlandés, William Sardick, que vive en el Golfo de Urabá, cuya esposa, Gabriela, mestiza de Cartagena, la cuida y le enseña el castellano. Allí, Nay descubre que está embarazada de Sinar. Esto demora su venta. Una vez nacido su hijo, Gabriela le hace saber que en el país en que están, su hijo sería libre al cumplir los 18 años. Sin embargo, Sardick negocia su venta con un norteamericano. Gabriela le comunica que en el país donde vivirá, su hijo será siempre esclavo. El padre de Efraín, de origen inglés y judío, quien acaba regresar de buscar a María niña, que se ha quedado huérfana, se aloja por unos días en la casa de Sardick. Nay le suplica que la compre para cuidar a la niña y para permanecer en el país. Este accede y paga por ella un precio mayor. Enseguida le extiende una carta de libertad, pero le ofrece seguir con él y vivir en su hacienda como aya de María, su sobrina huérfana:

-Guarda bien esto. Eres libre para quedarte o ir a habitar con mi esposa y mis hijos en el bello país en que viven. // Ella recibió la carta de libertad de manos de María, y tomando a la niña en brazos, la cubrió de besos. Asiendo después una mano de mi padre, tocóla con los labios, y la acercó llorando a los de su hijo. // Así fueron a habitar en la casa de mis padres Feliciano y Juan Ángel. // A los tres meses, Feliciano, hermosa otra vez y conforme en su infortunio cuanto era posible, vivía con nosotros amada de mi madre, quien la distinguió siempre con especial afecto y consideración (Isaacs, p. 235).

En esta cita, podemos ver un orden del mundo del texto: en el lugar más alto el amo bueno que no maltrata, moralmente elevado, y en el lugar más bajo, la criada agradecida y humillada, que acepta su suerte sumisamente. Nay, convertida al catolicismo, es bautizada como Feliciano y su hijo, como Juan Ángel. Ambos serían criados. Feliciano estaría destinada a cuidar de la lechería, pero también sería la niñera de los niños de la casa, a quienes les contaba historias de África. En el capítulo XL de la novela, Feliciano está por morir, lo cual hace que Efraín, como narrador, cuente su historia en los términos que hemos expuesto. Muere de una hepatitis en

el capítulo XLIII y su hijo Juan Ángel continuará como criado bajo la protección de la familia blanca que lo ha acogido desde niño. Su destino no diferirá demasiado del de un esclavo. Efraín recuerda que cuando niño, él, sus hermanas y María la llamaban Nay de vez en cuando, pero ella prefería ser llamada Feliciano. El nombre de Nay le causaba tristeza.

En la novela de Adelaida Fernández Ochoa, las imágenes cambian. Nay habla en primera persona y recupera su nombre. Su historia es aquí diferente. Nay no muere, sino que regresa a Gambia. En esta novela, no se trata de la esclava sumisa, sino de una mujer que, aunque libreta, pronto se da cuenta de que esa carta de libreta que lleva en su faltriquera, no significa nada. Ser negra le impide desplazarse libremente. Su color ya es un límite difícil de traspasar. En su viaje hacia el Caribe siempre será una esclava huída y será perseguida y apresada. Así, dirá: “Todos los negros somos culpables. Vos lo sabés tanto como todos. Ni vos ni yo conocemos el delito, pero somos culpables, dije” (p. 114). Su única idea de la libreta está en el regreso a su tierra natal, con su hijo Sundiata, que no Juan Ángel. La novela está escrita a dos voces: la de Nay y la de Sundiata, que se alternan para narrar su vida en la hacienda, la búsqueda de Sinar, las relaciones con los cimarrones que acompañaban al General José María Obando, jefe de los caudillos llamados “Supremos” en rebelión contra el poder central, entre 1839 y 1842, y el viaje de huída hacia el Caribe para buscar el regreso a África. De esta manera, conocemos a la protagonista desde su mundo interior y desde la mirada del hijo.

En esta novela se deconstruye la historia romántica que, como bien lo explica Donald Mc Grady (2014), tiene muchas coincidencias con la *Atala* de Chateaubriand. De acuerdo con este crítico, Isaacs introdujo en *María* una historia que tenía el exotismo propio de las novelas románticas europeas, con la denuncia social de la esclavitud. Como sea, en *María* Nay solo ama a Sinar y luego de su pérdida sus afectos serán solo maternales, para su hijo y para los niños de la casa.

En *La hoguera lame mi piel con cariño de perro*, Nay es Nay y hace suyos el gobierno de su propio cuerpo y los saberes de su cultura. Al mismo tiempo, logra algunas prerrogativas que no tienen los esclavos. Aprende a leer y escribir. Como administradora de la lechería, manejará las cuentas del amo y se convertirá en su amante y confidente; este le permitirá buscar a Sinar, enterrar a los muertos de la guerra y ejercer sus dotes de curandera para la familia y para los esclavos. Habla de su historia en primera persona, relata su historia por sí misma. Se rescata incluso la lengua original. Nay le canta a María y a su hijo Sundiata canciones en wólof, que los tranquilizan y los ayudan a dormir. Resulta interesante en esta novela las diferentes formas como se construyen las relaciones entre los personajes. Nay aparece signada por la historia de amor con Sinar. Sin embargo, muy tempranamente se establece otra relación con Ibrahim Sahal, el padre de Efraín, a raíz de su compra y liberación. No hay en esta relación una violencia sexual, sino una entrega de Nay voluntaria, tal como ella lo escribe en una carta que le deja tras su huída:

Algunas veces, como la primera en el champán, ¿se acuerda?, la niña dormía sus fiebres, se buscaron mi gratitud y sus ganas, atrincheradas contra la cabina de mando, ajeno el mundo de a bordo, luego oímos chapoteos en el agua. Nos espiaba un manatí. Algunas veces hicimos el amor con sentimiento. Nunca le hablé de sentimientos, esta es la ocasión, los míos hacia usted apagaron el candil cuando dormía, acomodaron el mosquitero, revisaron las grietas de los alacranes y llenaron su hamaca con todas las cosas posibles. Los suspiros eran ciertos (p. 101).

El hecho de ser criada la ata a su patrón, el señor Sahal, su amo y amante, en una relación de amor que también puede ser de odio, en algunos momentos. La relación de servidumbre naturaliza, en el sistema colonial, la sexualidad entre el amo y la esclava o la criada, pero en este caso la relación incluye el goce sensual:

El trote desbocado de su alazán me despertó en la madrugada y antes de que cruzara el cerco, descorrí la tranca y volé para la cocina a prender el fogón para colarle un café. Llegó desabrochado y sin mediar improprios volcó en mí su desesperación. Como en la tarde, por aquella violenta reacción en su oficina, yo presintiera su visita, me había preparado en cuerpo y mente. De manera que, atrincherada contra el muro, mordí el placer, y con su desahogo borbotando en mis tibiezas me sentí infinita. Si no quieres besarme, finge, dijo. Y lo besé sin fingir. Mientras se tomaba el café seguía explorando debajo de mi falda. Hurga, aprieta, luego regala mordiscos, me recorre su lengua. Soy líquida y lo estrangulo en mis remolinos. Luego, también él es mi almeja de beber. Permanecemos sentados el uno frente al otro, el crepitar del fogón arullaba mi levedad. Y quizá la de él (p. 95).

El erotismo de este fragmento muestra una relación en la que la intimidad se da entre dos sujetos que se igualan en el placer, a pesar de las diferencias sociales que median entre ellos. Hay aquí una relación de afecto que no implica sometimiento. No tenemos aquí los cuerpos violados y suplicados que encontramos en *Yo Tituba, bruja de Salem*. En los encuentros con el amo, Nay es una mujer libre. Sin embargo, Nay es consciente de que su amo es el *Otro*. Él está por encima socialmente, no forma parte de sus *hermanos*, sus iguales, los demás negros: “Cuando muere un hermano hay jolgorio. Él se libera y nosotros nos alegramos, se reúne con su vida perdida, la gente y la tierra (...) el hermano se expande por encima de sus dichas y miserias, nos lo cuenta el último sorbo de aire” (p. 90). De hecho, el amo no comparte esa cultura común que se comparte con los hermanos, ni accede a la petición de Nay de ayudarla a realizar el viaje a África y concederle cartas que le permitan llegar al mar para embarcarse hacia Gambia. Nay comparte con los suyos el deseo de libertad. Como su amo le permite buscar a Sinar, consigue entonces acercarse a los palenques donde viven los cimarrones que han creado rutas que favorecen los desplazamientos de los rebeldes y adonde llega Candelario Menzú, su nuevo amor, que milita en el ejército de Obando, quien ha prometido la libertad a los esclavos si consigue ganar la guerra contra el centralismo.

La necesidad de la libertad es la que impulsa la búsqueda de Sinar, que al fin y al cabo es un guerrero, pero nunca aparece y Nay comienza a dudar si será el mismo. El encuentro con Candelario va precedido de la admiración por quien lucha por la libertad, aunque para Nay la libertad verdadera solo puede estar en el regreso a Gambia. Sus encuentros amorosos son de una pasión liberadora:

Desfallecemos juntos. Afuera se revientan los sapos, y este es el único nido de mi vida, aquí he vuelto a tener noticias de mi cuerpo, ¡ah!, tan atento a mis latidos, todo lo presente, todo lo sabe, surge de la pasión con preguntas sobre mí, y su vigor me abraza, me acaricia, me socava son la tortura más dulce. Hasta ahora recuerdo este fuego de burbujas que revientan en mi pecho. ¡Ah!, la mejor fruta no es vegetal, sino su boca, y no quiero dormirme porque este es mi sueño, cuando cabeceo me jalo yo misma hacia ese paraíso, sólo quiero reposar en los soles galopados de su piel. Mirarlo, mirarlo. Me bebo su risa, su risa cascada de muelas felices (p. 120).

Esta relación sí sucede entre iguales y resulta liberadora. Sin embargo, rompe con la idílica imagen de la fiel esposa que buscaba a Sinar, lo cual engeguece de celos al señor Sahal, quien la acusa de ser la concubina de un sedicioso. Cuando se entera de su relación con el cimarrón Candelario Mezú, la amenaza desde los celos machistas: “Fuiste más allá de lo permitido a una mujer que habite una casa con nombre. (...) Negra, tené en cuenta esto: Si vos te vas de mi

casa, te mato para siempre” (p. 81). Incluso la compara con Manuelita Sáenz, a quien llama “la quiteña desvergonzada”. De esta manera, la doble moral del sistema colonial se impone. No se irrespeta la casa si el amo tiene relaciones sexuales con la criada, pero si esta tiene una sexualidad libre, es castigada. Como contrapartida, Candelario la comparará también con Manuela Sáenz, cuando hable de cómo los tambores han seguido su viaje hasta las bocas del Río San Juan, en un encuentro en la última etapa de su viaje, en el que la llamará “la Libertadora del Libertador”: “Con decirte que te pusieron charreteras y medallas” (p. 121).

El amor a la libertad impulsa a Nay de Gambia a huir, pero ese amor a la libertad es también el amor a su hijo Sundiata, a quien le duele ver humillado por el miedo, miedo a fallar y miedo al castigo:

Como el garrote lo persigue, él suele pedir perdón. Yo estoy tratando de que no use esa palabra, la palabra perdón subordina, yo haré que la cambie y en su lugar diga que eso no volverá a pasar, que mientras lo diga, mire al futuro, el futuro está más allá del amo, de su mano y de su pie. Y su risa. Que lo repita: eso no volverá a pasar. En esa frase germina la semilla de libertad (p. 13).

Al principio de la novela, Sundiata tiene mentalidad de esclavo. Incluso siente que su madre se debe primero a María que él y se esconde para oír a su madre cuando le canta canciones africanas a la niña, para sentir la tranquilidad que le producen sus cantos. A lo largo del viaje hacia el Caribe, Sundiata crece. En cierto momento, es apresado por el gobernador de Buenaventura, que intenta violarlo. Nay asesina al gobernador y salva al hijo. Este aprende a defenderse, a curar como su madre, a remar y a perder el miedo. A diferencia de la madre dulce que era Feliciano en *María*, Nay es una mujer firme sin dejar de ser amorosa, que guía a su hijo, machete en mano, por caminos inhóspitos y peligrosos. En los distintos encuentros a lo largo del accidentado viaje, Nay encuentra, como Tituba, que el color de la piel ya la hace culpable a ella y al hijo. Poco vale su carta de libertad escondida en su faltriquera. Finalmente, ambos lograrán embarcarse hacia África, luego de una penosa travesía por selvas y ríos, plagados de espinas, alimañas y, peores aún, alguaciles y autoridades que pueden truncar su viaje. La maternidad de Nay se expresa en el deseo de liberar a su hijo de la servidumbre física, pero también la servidumbre mental. Quiere hacer de él un guerrero, como su padre.

A lo largo de la novela, los afectos mueven a Nay: el afecto por el amo le otorga privilegios, que incluso le permiten ganar algún dinero que cambia por oro, para su viaje; el amor por Sinar la impulsa a buscarlo y a ampliar sus horizontes hasta las rancharías de los cimarrones y servir a la causa de estos como curandera, sabia conocedora del poder de las hierbas heredado de sus ancestros; el amor por Candelario la hace madurar como mujer dueña de su cuerpo y de sus decisiones. Finalmente, también Nay se apoya en las mujeres hermanas para lograr sus propósitos: las mujeres de las rancharías la ayudan en su búsqueda de Sinar:

Nay, nosotros ya hemos mirado la expresión de los ahorcados, la catadura de los caídos, hemos indagado en las cenizas del tabaco y en los tizones del rescoldo, pendientes estuvimos de los tambores y los desembarques, y el tránsito de minero a agricultor, a alarife, a artesano; de esclavo a cimarrón; buscamos en las alcobas felices de negras y de blancas, en las cicatrices de los bogas, en las historias de los lenguaraces, en las mil barrigas del océano, en las agallas del Dagua, el Cauca, el Magdalena y el Atrato, y no hallamos a Sinar (p. 75).

Distintas mujeres aparecen en distintos momentos de su vida para guiar a Nay. Primero, Gabriela, la mestiza esposa de Sardick, que solo quedaba libre cuando él salía. Gabriela enseñó el español a la esclava y compartió con ella sus historias: las de Calila y Dimna de su libro, que se parecían a las de Tío Tigre y Tío Conejo, de la memoria de Nay; la ayudó en su parto

y la protegió de su idea de matarse o de matar a Sundiata para que no fuera esclavo. Aparece también Brígida, la angoleña, en las Bocas del San Juan, con quien entabla una amistad de iguales, que no quiere dejar la tierra de su exilio, porque sus hijos han nacido en ella:

(...) hablamos ella y yo, nos contamos toda la historia de nuestras vidas, mezcladas esta lengua en la que escribo y nuestras lenguas heredadas que en algún punto de esta diáspora se entrelazaron y ahora nos permiten entendernos mejor de lo que hubiéramos entendido estando hoy, ella en su Angola y yo en mi Gambia (p. 143).

En esta cita es posible visualizar la construcción de una cultura propia, nueva, la cultura creole, que Edouard Glissant describe como “lo Diverso”, el encuentro de otredades que se enriquecen unas a otras, que crean nuevos lenguajes y que nacen en la oralidad. Dice Glissant: “Estoy por creer que lo escrito es la huella universalizante de Lo Mismo, ahí donde lo oral sería el gesto organizado de lo Diverso” (p. 229). En Portobelo, en Panamá, aparece otra mujer guía, que les dará las claves para llegar a Santo Tomás y conseguir pactar con un judío llamado Ishay cómo embarcarse para ir a África. Esta mujer negra, vestida de amarillo y con un turbante, “Tenía la presencia de Dios y el dominio del verbo, de manera que nosotros quedamos muy limitados de palabra” (p. 160). Ella les lee el futuro: “A ver las tazas, dijo, y entre los residuos de chocolate forjados con la rúbrica de nuestro aliento, leyó: Buen viaje y buena mar” (p. 161).

Dos novelas en diálogo

Finalmente, podemos encontrar cómo ambas novelas tienen muchos puntos de convergencia:

En primer lugar, tenemos como protagonistas a dos mujeres negras que se narran a sí mismas, en primera persona, una, ficcionalización de un personaje histórico perdido en el silencio de la historia androcéntrica, blanca y racista; otra, la reescritura de un personaje ficcional redimensionado desde la perspectiva de su cultura original. Ambos personajes se hacen sujetos de sus propias historias en contraposición a las heroínas de las novelas decimonónicas que funcionan como intertextos, *La letra escarlata* y *María*. En ellas, las protagonistas sumisas al poder patriarcal sufren pasivamente sus destinos y aceptan como propio el orden social que las oprime.

Ambas novelas reescriben textos fundacionales para redimensionar el papel de las mujeres negras en la historia. La reescritura de textos de la cultura occidental es un tópico interesante en la narrativa del Caribe. La misma Maryse Condé ha reescrito *Cumbres borrascosas*, de Emily Bronte, bajo el título de *Winward Heights* en 2008, como antes Jean Rhys hiciera con *Jane Eyre*, de Charlotte Bronte en *El ancho mar de los sargazos*, en 1966. En estas reescrituras se proponen miradas nuevas de la historia, desde el Caribe, que incluyen a nuevos sujetos como hacedores de la historia.

Por otra parte, en la historia de las esclavas juega un importante papel su bagaje cultural: ambas son sabias que conocen la medicina ancestral y los ritos cosmogónicos de sus lugares de origen, ambas transmiten esos saberes a sus hijos y también a la cultura blanca de llegada, contribuyendo con la hibridación de la cultura. Tienen consigo historias, canciones, saberes que se transmiten por vía oral y que se reelaboran en una cultura nueva, en la medida en que son compartidos con nuevos sujetos de distintos orígenes.

Esa continuidad en las generaciones posteriores genera una concepción de la maternidad en ambas novelas, marcada por el amor a la libertad. Para Tituba, su descendencia no debe padecer la esclavitud; si el peligro es ese, se practica abortos. Solo en libertad, acepta su embarazo, que no llegará a término por su muerte. Entonces, más allá de la muerte escoge una

hija adoptiva, tal como ella fue hija adoptiva y continuadora de Mamá Yaya. Para Nay, su hijo debe ser un guerrero, no un esclavo. Por ello, amenaza con ahogarlo si el señor Sahal no la compra para que su hijo sea libre a los dieciocho años. Una vez que garantiza su libertad futura, busca enseñarlo a no ser esclavo, le cuenta sus historias, le enseña a curar con hierbas, lo hace consciente de su origen y su linaje.

Frente a la sociedad patriarcal, androcéntrica y racista, se construye en la sombra una cultura oral subterránea, que se transmite entre mujeres. La sororeidad está presente en ambas novelas y ayuda a contrarrestar la violencia masculina y racista. Esta cultura de mujeres tiene una concepción del cuerpo femenino libre de culpa, en la que la sexualidad y el goce del cuerpo se viven a plenitud. Al fin y al cabo, los cuerpos son lo único que posee un esclavo en una sociedad esclavista. Si bien en ambas novelas, ser negro es ser culpable, esa culpa original no es internalizada por los personajes, que se niegan a permitir la colonización de sus mentes. Reivindican su propia valía y el amor es la pulsión que lleva a las protagonistas a emprender el camino de regreso a su país natal, la una, a su isla de Barbados, para ayudar a los suyos; la otra, a Gambia, de donde fue arrancada por los traficantes negreros.

En ambas novelas, las protagonistas se identifican con mujeres blancas oprimidas, pero también las protagonistas tienen amos de origen judío, de los cuales se hacen amantes. Judíos y negros son perseguidos por su otredad, especialmente en la primera novela. Se sugiere, entonces, algún tipo de identificación entre los perseguidos. Benjamín Cohen libera a Tituba y a Nay la libera el señor Sahal y es el señor Ishay quien la ayudará a llegar a África. Dice Césaire en su importante poema *Cuaderno de regreso al país natal*:

Partir

Como hay hombres-hienas y hombres-panteras, yo sería un hombre judío
 un hombre cafre
 un hombre-hindú-de Calcuta
 un hombre-de-Harlem-sin-derecho-a-voto.

El hombre-hambruna, el hombre insulto, el hombre tortura se podría en cualquier momento
 apresarlo, molerlo a golpes, matarlo -perfectamente matarlo- sin tener que rendirle cuentas
 a nadie sin tener que presentarle excusas a nadie
 un hombre-judío
 un hombre-pogromo
 un cachorro
 Un pordiosero
 ¿mas se puede matar el Remordimiento, bello como la cara de estupor de una dama inglesa
 que encontrase en su sopera un cráneo de Hotentote?

En este poema de Césaire, el yo oprimido entra en relación con el otro. Hay una identificación con el sufrimiento del otro; de aquí que en las novelas que nos ocupan, esto esté presente desde el amor y los afectos y contribuye a la gestación de una cultura que incorpora al blanco y al negro, de diversos orígenes, una cultura diversa. La identificación con los oprimidos está presente en la noción de lo Diverso, de Edouard Glissant, en su reflexión sobre la poética de la relación: "Lo Mismo requiere el Ser, lo Diverso establece la Relación (...) Lo mismo es la diferencia sublimada; lo Diverso es la diferencia consentida" (p. 226). Y es lo Diverso lo que marca las culturas caribeñas para este autor. Por ello, marca también profundamente las obras de Maryse Condé y Adelaida Fernández Ochoa.

REFERENCIAS

Boadas, A. M. (2014). "Yo, Tituba, bruja negra de Salem: un itinerario para la superación de estereotipos". Prólogo de la novela de Maryse Condé: *Yo, Tituba, bruja negra de Salem*. Caracas: Ambassade de France en Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana e Institut Francais [Primera edición en francés: Mercure de France, 1986]. Traducción de Amelia Hernández.

Condé, M. (2014). *Yo, Tituba, bruja negra de Salem*. Caracas: Ambassade de France en Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana e Institut Francais [Primera edición en francés: Mercure de France, 1986]. Traducción de Amelia Hernández.

Cesaire, A. (2016). *Obra escogida. Cuaderno de un retorno al país natal. Las armas milagrosas y Los perros callaban*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Hawthorne, N. (1850/2015). *La letra escarlata*. Traducción de Francisco Sellén. Passerino, Amazon.

Glissant, E. (2005). *El discurso antillano*. Traducción de Aura Marina Boadas y Amelia Hernández. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

McGrady, D. (2014). "Introducción" en Isaacs, Jorge. *María*. Edición de Donald McGrady. Madrid: Cátedra (14^a.edición).

Isaacs, J. (2014). *María*. Edición de Donald McGrady. Madrid: Cátedra (14^a. edición).

Vidal Sierra, L. A. (2013). "Cuerpos vulnerables con máscaras blancas: Yo, Tituba, la bruja negra de Salem, de Maryse Condé". *Cuadernos del Caribe e Hispanoamérica*, nro.18, julio - diciembre, pp. 167-193.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

Arráncame la vida: una novela sobre la feminidad, el patriarcado y la maternidad ***Arráncame la vida: A Novel about Femininity, Patriarchy and Motherhood***

Arrancame la vida: un roman sur la feminite, patriarcat y maternite

Recibido 19.09.18

Aceptado 30.11.18

Malena Andrade Molinares

Universidad de Los Andes (Venezuela)

malena.victor@gmail.com

Resumen: Las disertaciones del siguiente artículo se hicieron argumentando cómo el patriarcado y la maternidad cercan y determinan la construcción social de la feminidad, vista a través de lo que postula la novela *Arráncame la vida* [1985]. Se pretende mostrar, por medio de la hermenéutica como camino interpretativo, el poder ejercido por el protagonista de la novela sobre su joven esposa: una campesina que con el transcurrir del tiempo se transforma en una mujer decidida e independiente. También se intentó dejar claro el contexto histórico donde se desarrollan los acontecimientos, y cómo este incide de manera particular en la historia íntima de una joven adolescente. Como conclusión se cierra con la idea de que la novela muestra la neutralización de la mujer en un sistema patriarcal, ya que esta, desde el silencio y el insilio doméstico, evidencia claramente su posición servil, reafirmando los dominios sobre una feminidad dócil, pueril, inocente y desprotegida.

Palabras clave: feminidad, patriarcado, feminismo, sujeciones identitarias, literatura mexicana.

Abstract: The following article discusses how patriarchy and motherhood delimit and determine the social construction of femininity, seen through what the novel *Arráncame la vida* (Tear Off My Life) [1985] expounds. We intend to show through hermeneutics as an interpretive way, the power exerted by the protagonist of the novel over his young wife – a peasant woman who eventually becomes a strong and independent woman. We also attempted to clarify the historical context in which events unfold and how it impacts particularly in the intimate story of a young teenager. It concludes with the idea that the novel shows the neutralization of women in a patriarchal system, as these, from silence and domestic “internal exile”, clearly evidence their servile position, reaffirming the domains on a docile, childlike, innocent and unprotected femininity.

Keywords: femininity, patriarchy, feminism, identity fastenings, Mexican literature.

Resumé: Les dissertations de cet article ont été faites en considérant le patriarcat et la maternité qui encerclent et déterminent la construction sociale de la féminité, vue à travers ce qui est énoncé dans le roman *Arráncame la vida* (1985). On a l'intention de montrer, à l'aide de l'herméneutique comme voie interprétative, le pouvoir exercé par le protagoniste du roman sur sa jeune épouse, une paysanne qui, avec le temps, devient une femme décidée et indépendante. De même, on a essayé de préciser le contexte historique où les événements se sont développés, et comment cela affecte de manière particulière l'histoire intime d'une jeune fille. En guise de conclusion on finit avec l'idée que le roman montre la neutralité de la femme dans un système patriarcal, puisque celle-ci, dès le silence et l'emprisonnement domestique, expose clairement sa position servile, en réaffirmant le pouvoir sur une féminité docile, puérile et sans protection.

Mots-clés: féminité, patriarcat, maternité, féminisme, subjections identitaires, littérature mexicaine.

¿Cómo citar?

Molinares, M. E. (2019). *Arráncame la vida: una novela sobre la feminidad, el patriarcado y la maternidad*. *Contexto*, 23(25), pp. 75-84.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA



Si existe algo propio de la mujer es, paradójicamente, su capacidad para des-apropiarse sin egoísmo: cuerpo sin fin, sin extremidad, sin partes principales, si ella es una totalidad es una totalidad compuesta de partes que son totalidades, no simples objetos parciales, sino conjunto móvil y cambiante.

Helena Cixous. *La risa de la medusa*, p. 49.

PALABRAS INICIALES

Ángeles Mastretta es una de las escritoras más conocidas en México, y su producción literaria ha trascendido a todos los espacios de la América hispana. Su obra prima es *Arráncame la vida*, publicada en 1985. La mayoría de sus obras tratan el tema de la política y las mujeres, y la forma como ambos tópicos se han desarrollado casi paralelamente y en puntos fronterizos que se definen en espacios de dominio y poder.

En este artículo se expone cómo, a lo largo de la novela *Arráncame la vida*, existe una permanente insistencia del personaje Andrés Ascencio por infundir en su esposa, Catalina, placer y disciplina, conceptos opuestos pero que, mirados por un caudillo, parecen no tener ninguna diferencia. En la novela, el placer está ligado al poder político desmesurado, corrupto e irrespetuoso, dirigido por un hombre que supo aprovechar las prerrogativas que los cargos políticos le otorgaron. Aunado a esto, la narradora fusiona el placer a lo libidinoso, expuesto por medio de formas verbales que enuncian una manera de ver el mundo de las mujeres de comienzos del siglo xx. La disciplina, en cambio, es utilizada para dogmatizar el pensamiento de la protagonista, y hacer que ella, gracias al simulacro, finja ser abnegada, para finalmente transformarse en una mujer infiel capaz de cometer cualquier acción, pues busca desesperadamente ser comprendida. Como única salida, solo la muerte de Andrés Ascencio, su esposo, reivindicará su libertad y la de otras mujeres que por un largo tiempo fueron irrespetadas.

Ahora bien, resulta significativo que la narradora, de manera muy astuta, salte en el tiempo y, de 1930, traslada al lector a 1910; paralelamente va entretrejiendo la historia de Andrés Ascencio con su primera esposa Eulalia y los acontecimientos políticos entre Álvaro Obregón y Pancho Villa, líderes y caudillos de la Revolución mexicana. Los acontecimientos históricos que sucedieron en la realidad se van yuxtaponiendo con una historia íntima de opresión de una mujer que quiere ser amada. Cree esta que, por medio del amor, encontrará la felicidad, creencia femenina típica para la época que muestra la narradora.

El plano subjetivo que representa Catalina se va configurando con toda una red de filiaciones política, artificios y corrupciones que se organizan a la par. Así, en la confluencia de varias mujeres en una sola, se va constituyendo una historia real que se entremezcla con una historia íntima, donde el poder y lo material se van correspondiendo sobre lo que quiere Catalina Guzmán como mujer. Esto incluye el valor irresoluto del cual se armó para embestir contra su propio esposo. La narradora hace de ella un personaje antagónico, quien finalmente se sublevará contra Andrés. Solo con la muerte de este encontrará la felicidad o, por lo menos, la libertad de pensamiento, de hacer y de participar en espacios prohibidos para ella por mucho tiempo.

La narración presenta argumentos que, en conjunto, van siendo sistematizados en un juego complejo, que despeja toda incertidumbre con la muerte, muerte que transforma a la joven de quince años en una viuda cuarentona con posibilidades de amar en medio de una historia personal y una historia patria (la mexicana) caracterizada por ser una cultura patriarcal/

nacionalista que empezaba a dar cambios muy lentos, pero significativos para la mujer y los nuevos espacios de conquista.

CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA FEMINIDAD EN LA NOVELA *ARRÁNCAME LA VIDA*

Las mujeres, desde el enfoque de los estudios de género, han sido estudiadas por diferentes disciplinas que tratan de dar cuenta sobre algunos aspectos que sugieren analizarlas como sujetos históricos, los cuales presentan y reclaman una forma de organizar su pensamiento y actuar dentro de una sociedad que muchas veces inclina la balanza más del lado masculino. Así, el género femenino, dentro de los estudios sociales, es discusión viva y fluctuante que interesa a la historia, el arte, la literatura, la medicina, la estética, la sociología, la psicología, la antropología, entre otras disciplinas.

A estas disciplinas (que generalmente intentan responder desde la integración de saberes) les concierne estudiar, en muchos casos, la situación económica y política, el estatus, los roles y la representación social de la mujer. Interesa comprender sus creencias, valores, sentimientos, pensamientos y hasta su evolución biológica, como elementos que repercuten desde lo íntimo en lo público, y que comprometen el desenvolvimiento de ésta en la sociedad, pues desde una mirada oblicua se construye una feminidad que, muchas veces, ha estado marcada por intersubjetividades que hacen de la mujer un ser endeble y lleno de dudas e incertidumbre. Esta idea se halla presente en la novela *Arráncame la vida*, donde se ve cómo se construye una feminidad desde espacios de la opresión, la fuerza bruta y el poder económico. La historia narra desde el comienzo cómo es raptada Catalina y abusada sexualmente, pero, hasta cierto punto, con consentimiento y beneplácito por parte de los padres de ésta. Dicho en palabra de la narradora:

Cuando acabó la semana me devolvió a mi casa con la misma frescura con que me había sacado y desapareció un mes. Mis padres me recibieron de regreso sin preguntas ni comentarios. No estaban muy seguros del futuro de sus hijos, así que se dedicaron a festejar que el mar fuera tan hermoso y el general tan amable que se molestó en llevarme (Mastretta, 1994, p. 6).

Entonces, la construcción social de la feminidad en la novela *Arráncame la vida* viene dada por la marca indiscutible de un dominio masculino, fuerte y sanguinario de un militar sobre una muchacha joven, pobre y con un padre poco resuelto a protegerla del destino machista y opresor de Andrés Ascencio. La sociedad del momento no consideraba necesario que la mujer ocupara posiciones públicas con evidencias de poder; por el contrario, la mujer y todo lo relativo a su feminidad estaba injustamente marcada por la impronta de un caudillo (en este caso), para quien, desde su posición brutal y bárbara, la mujer y todo lo que corresponde a su feminidad solo servían para adornar la casa y cumplir algún gravamen impuesto tradicionalmente por la sociedad. Las burlas, los desprecios y las humillaciones son las constantes del mundo que expone la narradora, que, además, es la misma protagonista, así que la cercanía de lo relatado con todo lo que se va construyendo a lo largo de la novela se hace más palpable en voz de la propia víctima, Catalina Guzmán.

LA FEMINIDAD ANALIZADA DESDE LA VISIÓN DE LA NARRADORA PROTAGONISTA

La narradora protagonista construye socialmente su feminidad desde un aprendizaje muy fuerte que le toca vivir. Así, la iniciación sexual tuvo que ser orientada por una gitana adivina, quien, con una lección totalmente inusual y poco ortodoxa, le enseña que todo el sentir femenino se encuentra en el clítoris: “me puse la mano en el timbre y la moví. Todo lo importante estaba ahí, por ahí se miraba, por ahí se oía, por ahí se pensaba. Yo no tenía cabeza, ni brazos, ni pies

ni ombligo (...) y sí, ahí estaba todo" (Mastretta, 1994, p. 7). Palabras que traducen un signo inequívoco de un deslastre de las sujeciones identitarias femeninas. Se demuestra, con este pequeño ejemplo, cómo coloca Mastretta, en voz de Catalina, el deseo de actuar y pensar como se cree que lo hacen los hombres, solo a través del sexo. Pineda (1992) sostiene que las mujeres "bajo el sello de lo privado, encubrían opresiones, insatisfacciones, sufrimientos y miserias" (p. 7).

Catalina Guzmán va construyendo socialmente la feminidad de una mujer atada a los preceptos de comienzos de siglo xx. Le interesa conocer la sexualidad para complacer al marido, aprende a cocinar y mantiene en orden la casa y al día los deberes domésticos, aspectos que caracterizan una feminidad con raíces de dominio y sumisión.

Según Egan (2006), se corresponde con lo siguiente:

Al principio, las lecciones que le proporcionan conocimientos a Catalina apenas se transfieren al campo del poder masculino: lo que aprende de la gitana acerca del placer sexual, sus lecciones de cocina, hacerse madre. Pero Cati saca provecho incluso de estos conocimientos, impone su voluntad sutilmente en la cama o en negocios con Andrés por un caballo, sirve el plato que menos le gusta a un odioso invitado de Andrés. No obstante, estos juegos femeniles son sólo un prelude al trabajo que Catalina hace en serio para informarse sobre los crímenes de su esposo. Al principio continúa como cómplice de éste por miedo de enterarse y del daño que él pueda hacerle (p. 89).

La novela refleja cómo pasa la mujer a un segundo plano en todos los ámbitos sociales. Lógicamente, la narradora presenta un tiempo ubicado en 1930, años de violaciones e injusticias, cuando la norma tradicional opta por mantener alejada a la mujer de toda presencia pública: su lugar es la casa, con los niños, esperando al esposo. Estos aspectos en el caso de *Arráncame la vida* están claramente presentes. Sin embargo, la narradora le da un impulso inesperado a la protagonista (pues de aquella muchacha de apenas quince años, arrebatada de su casa por un militar codicioso y sin ninguna moral): esta logra convertirse en la primera dama del estado, situación que la obliga a realizar actividades que se ubican fuera del hogar, permitiéndole asistir a fiestas, reuniones y cenas, expandiendo así su radio de acción y el poder que con la madurez va adquiriendo.

En *Arráncame la vida*, la autora busca configurar de manera astuta una cultura y un momento, en la confluencia constante de la relación de dominio del hombre con respecto a la mujer:

Yo preferí no saber qué hacía Andrés. Era la mamá de sus hijos, la dueña de su casa, su señora, su criada, su costumbre, su burla. ¿Quién sabe quién era yo?, pero lo que fuera lo tenía que seguir siendo por más que a veces me quisiera ir a un país donde él no existiera, donde mi nombre no se pegara al suyo, donde la gente me odiara o me buscara sin mezclarme con su afecto o su desprecio por él (Mastretta, 1994, p. 42).

El deseo de irse es el deseo de encontrarse, poseerse a sí misma. Ella supone que podía alejarse y construir su propia identidad, lejos de este hombre dominante, pero le fue imposible: sabía que su poder la alcanzaría hasta donde ella fuera. Ejemplos de esta forma de dominio y poderío del más fuerte sobre el más débil, abundan en la novela, puesto que la sociedad que se describe, la mexicana, al igual que otras, posee el rasgo distintivo de ser androcéntrica. Esto indica que el "hombre" es la medida de donde parte toda decisión trascendental: sea de gobierno, de derechos o de legalidad.

Asimismo, Andrés Ascencio toma partido en todo lo que la política le puede ofrecer. En este ámbito siempre deberá permanecer en un *afuera*, confinando a su esposa a un *adentro*, "el hogar", situación que no será aceptada de manera tan sumisa por la protagonista, quien

desarrolla deslastre de sujeciones identitarias, valiéndose de su posición de esposa del gobernador. Ella también tenía la potestad de participar de ese afuera. Además, la condición económica le permitía delegar las funciones del hogar a otras personas, para así poder conocer un mundo que no solo le pertenecía a su marido: también ella podía gozar de los beneficios materiales que le concedía su esposo; como lo señala Woolf (2008), “tener quinientas libras al año y una habitación propia” (p. 81) traerá la libertad. Esta posibilidad económica permitió que Catalina Guzmán conociera unos placeres edificados sobre el dolor, la amargura y la opresión.

Se puede aseverar que la novela *Arráncame la vida*, desde una historia íntima de un sentir marginal femenino, narra aspectos de una vida real; ficción que sirve de pretexto para ubicar los acontecimientos ocurridos en una década de principios del siglo xx, donde la mujer es condenada a la invisibilización, por las imposiciones despiadadas de un hombre obsesionado y ciego por el poder político, como lo expresa Cixous (1995):

A fuerza de leer esta historia que acaba bien, ella aprende los caminos que la conducen a la “pérdida” que es su destino. Una vueltecita y luego se va. Un beso, y él se va. Su deseo, frágil, que se sustenta en la carencia, se mantiene gracias a la ausencia: el hombre continúa. Como si no consiguiera tener lo que tiene. Dónde está ella, la mujer, en todos los espacios que él frecuenta, en todas las escenas que prepara, ella está en la sombra que él proyecta en ella (pp. 19-20).

Con la narrativa de Mastretta se puede observar una desdramatización del fin, que surge con una moral a la muerte: ella debe matar a su esposo, quien por mucho tiempo la mantuvo en cautiverio, para reconciliarse de manera consciente con la realidad, realidad que le fue negada mientras era víctima de un fingimiento y una constante re-presentación: fingir ser quien nunca fue, pues el destino la obligó a ocupar un estatus social para el cual nunca estuvo preparada.

Por otro lado, es importante ver que toda esta disertación tiene raíces que fundan un patriarcado. A decir de Serret (2008), no hay “un momento histórico en el que podamos fechar el surgimiento del patriarcado. La evidencia muestra que la subordinación social de las mujeres está presente en todas las sociedades conocidas” (p. 48). Este planteamiento lleva a afirmar que el patriarcado como forma de dominio ha sido culturalmente aceptado por los siglos de poderío del hombre sobre las mujeres y los niños. Ahora bien, para el caso que ocupa la atención, es propicio señalar que Ángeles Mastretta, en su novela *Arráncame la vida*, presenta un patriarcado del más categórico, humillante y determinante, cimentado en años de tradición e imposición masculina, donde la “ley del más fuerte” ha sido el arma que ha doblegado a la mujer por muchos tiempo, producto de una cultura.

LA MATERNIDAD EN ARRÁNCAME LA VIDA

La historia muestra a una madre que asume este rol sin estar esperarlo y sin siquiera saber cómo asumirlo. También hace mención de los cambios emocionales y hormonales de la mujer, y de lo que implica la maternidad: “Vas a tener tus días o ¿por qué amaneciste con esa cara de perro moribundo? A ver, tienes ojos de vaca. ¿Estarás de encargo?” (Mastretta 1994, p. 20). La novela *Arráncame la vida* expone una maternidad que corresponde al hecho mismo de la naturaleza biológica de la mujer. Así, Catalina Guzmán tiene dos hijos con su esposo; estos hijos son producto de su inexperiencia. Ella afirma en el relato: “Después de Verania nació Sergio. Cuando empezó a llorar y sentí que me deshacía de la piedra que cargaba en la barriga, juré que ésa sería la última vez” (Mastretta, 1994, p. 32).

La protagonista muestra una posición poco sumisa, sabe que la maternidad le cercena posibilidades de libertad. Esto demuestra que ella no está conforme con los cánones que la sociedad le impone a la mujer.

La maternidad en Catalina solo fue un artilugio para invisibilizarla; el sometimiento maternal como vía de dominio y patriarcado, pues la perspectiva androcéntrica, de forma sistemática, tiene como fin último ocultar a la mujer y cercar los espacios que esta pueda conquistar. La vía más expedita es por medio de la maternidad, principio que para la protagonista fue muy claro, pero esta no estuvo convencida, pues para ella las relaciones sociales (que por la época eran exclusivas solo para los hombres) poseían el atractivo de una imperiosa necesidad. El hecho maternal y la crianza de los hijos no la encasilló en el espacio doméstico, lo cual demuestra un temple que señala en la novela una impronta de deslastre de las sujeciones patriarcales.

Es propicio aseverar que, con el surgimiento de las nuevas repúblicas y el languidecer de los modelos de conducta de las mujeres, se incorpora en el discurso público aspectos femeninos. Así, lo masculino empieza a enaltecer y valorar las virtudes naturales de la mujer como “pureza” al estilo de la Virgen María, “fuerza moral” demostradas por las primeras maestras y enfermeras, pero también la “maternidad”, ya que la procreación le da continuidad a la especie humana. Esta última se ha transformado en una aña gaza que aún se mantiene.

Asimismo, estas virtudes son equiparadas con aspectos nacionales de patriotismo en sociedades que empiezan a desarrollar su independencia. Dentro de las analogías de orden político se pueden destacar “la Madre Patria” y “la Santa Madre Iglesia”, clichés muy útiles que enmascaran una condición patriarcal, para perpetuar la opresión femenina del momento, y que hasta ahora siguen siendo repetidos y citados. González-Ortega (2004) explica este fenómeno en relación a la literatura suponiendo que existe “un deseo por ejemplaridad doméstica, construida como topo de la mujer como nación” (p. 37).

Es un discurso nacionalista masculino de inspiración femenina, que surge a finales del siglo XIX y principio del siglo XX. Las reflexiones de este crítico se equiparan con la historia de la novela *Arráncame la vida*, donde la narradora expresa cómo ha hecho pensar la sociedad patriarcal que la maternidad es la salvación, inmiscuyendo a la “Santa Madre Iglesia” como catalizadora del pecado.

Se festeja una maternidad que, lejos de liberar una feminidad, atascada en los preceptos de finales de siglo XIX y comienzo de siglo XX, subordina la emancipación de la mujer, quien solo queda para organizar el *adentro*, sitio doméstico que la empequeñecía, disminuía y la obligaba solo a vivir “para los otros”, como lo ha expuesto Marcela Lagarde (1997). Catalina Guzmán personifica en esencia ese vivir para los otros. Aparte de hacerse madre biológica de los dos hijos de Andrés Ascencio, también le tocó criar cinco más, que su esposo, de manera inconsulta, le llevó a su casa, todos prácticamente de la misma edad que ella.

La época de la novela refleja el desconocimiento de la realidad maternal, situación que favorece “los cautiverios de las mujeres”. Culpabilizar al otro de la deformación corporal (producto del embarazo), del sufrimiento y del dolor, que en parte debe ser compartido, era una forma de catarsis de la protagonista, quien siempre tuvo claro no querer ser madre: era tan solo una joven que experimentaba su sexualidad y comenzaba a disfrutar de su cuerpo.

Andrés no volvió a tocarme dizque para no lastimar al niño y eso me puso más nerviosa, no podía pensar con orden, me distraía (...) pero Pablo se encargó de quitarme las ansias de esos tres últimos de meses de embarazo, y yo me encargué de quitarle la virginidad que todavía no dejaba en un burdel (Mastretta, 1994, pp. 21-22).

La maternidad es una forma de dominio simbólico, que viene dada por el orden económico de la sociedad patriarcal y la división sexual del trabajo como mecanismo de autorregulación del poder masculino, basado fundamentalmente en la lucha de clases. Esto incluye al género, que también extiende su manipulación hacia el poder político, pues en un gran número de culturas se piensa que la responsabilidad de criar a los hijos es exclusiva de las mujeres.

La posición represada de la mujer de principios del siglo xx conceptualiza una feminidad oprimida por un patriarcado que obedecía a dominios de poder brutal por parte del hombre, problema ampliamente discutido por las teorías de género, y aunque la lucha ha sido ardua aún existen rastros de esta forma de dominio y maltrato hacia las mujeres. La opresión masculina hacia la mujer ha extendido sus brazos y, en la actualidad, existe un patriarcado con rasgos más sutiles que los que caracterizaban las primeras décadas del siglo xx. Sin embargo, hoy día muchas situaciones planteadas en la novela son totalmente diferentes; en todas las esferas y ámbitos sociales los géneros han cambiado sus posiciones, sus cosmovisiones ahora son otras, tanto es así, que para los estudios de géneros está siendo efervescente e interesante el tema de las nuevas masculinidades.

El patriarcado, desde siempre, ha condicionado socialmente a las mujeres, especialmente en la forma subyugada de obediencia al hombre, viéndose limitada la feminidad por la división sexual del trabajo. La idea de esta forma de escisión social se ajusta a lo que cada una de las personas desempeña. Esto se ve reflejado en todos los ámbitos laborales, y con mayor fuerza e ímpetu, en los espacios públicos. Las mujeres de la novela están sometidas a un sistema patriarcal; por lo tanto, debían internarse en la cocina, ya que “de las mujeres depende que se coma en el mundo y esto es un trabajo, no es un juego. Ponte a picar toda esa fruta” (Mastretta, 1994, p. 17). Ejemplo literario que trasluce claramente cómo los límites y demarcaciones de las mujeres de principio de siglo xx las condenaban a sazonar, a cocinar o a encerrarse en un claustro, y si tenían algunos conocimientos y su condición social y económica así se los permitían, salían de su casa a enseñar a leer y a escribir o a cuidar a los enfermos, consolidando así las profesiones de las enfermeras y de las maestras.

DISOLUCIÓN DE LA MATERNIDAD, PASO AL EROTISMO

El erotismo en la novela *Arráncame la vida* se da como proceso desintegrador de la admiración que Catalina sentía por su esposo, producto del mismo desengaño que abrumba a la protagonista ante tanto despotismo por parte de Andrés Ascencio. La narradora lo presenta desde que es raptada para que conociera el mar; el sexo se transforma en un artilugio de su interés, a un punto que busca a una gitana para que le enseñe a “sentir”, tal como se aseveró al principio. En este pasaje, la protagonista da cuenta de su inexperiencia en el arte amoroso, pero desde las primeras páginas de la novela demuestra que, siendo aún muy joven, sabía que el sexo era para el placer, no solo para la maternidad. Más bien, ser madre fue un obstáculo para disfrutar de las dichas del erotismo y la sexualidad. La protagonista lo expresa de la siguiente forma:

tenía un espantoso miedo a parir. Él se iba con más frecuencia que antes. Salía de la casa solo y yo estaba segura de que a la vuelta se encontraba con otra mujer. Alguien presentable, sin un chipote en la panza y unas ojeras hasta la boca. Tenía razón. Yo no hubiera ido conmigo a ninguna parte. Menos a los toros donde las mujeres eran bellísimas y con las cinturas delgadas (Mastretta, 1994, pp. 21-22).

Entonces, el hombre no desea a su esposa porque empieza a engordar. Mastretta destaca cómo, culturalmente, han marcado mucho los estereotipos de belleza a la mujer y a todo el imaginario sobre la feminidad. Poseer una cintura muy estrecha la hace más bonita, más atractiva a los ojos del hombre, más provocativa y, por ende, más deseada sexualmente. Es un aspecto erótico que se puede ver como una sujeción maligna. Esta concepción sobre la belleza corporal femenina aun hoy día se mantiene, ligado a que el imaginario de mujer está asociado con la abnegación, la sumisión, la obediencia, la paciencia, el dolor y el sacrificio. Haciendo de la mujer y de su feminidad un sujeto asexuado, el disfrute del sexo es solo permitido al hombre; a la mujer se le ha expropiado su cuerpo; es necesario que tenga unas medidas estereotipadas, tal vez porque la naturaleza no ha sido benevolente con ella. Esta sujeción cultural le ha hecho mucho daño a la psique femenina, en especial a las más jóvenes, quienes buscan complacer los cánones impuestos por la moda, la publicidad y los concursos de belleza, generando una ola de mujeres inconformes con su naturaleza, ayudando a consolidar cada día más la industria de la cirugía estética.

La cultura ha enseñado por herencia y tradición que el cuerpo de la mujer es un medio de comunicación que transmite información. El cuerpo femenino, biológicamente, está confeccionado para la procreación, pero también para generar placer y goce en los hombres, mas no placer para sí mismas (esta afirmación hoy en día empieza a cambiar), aspecto que se ve claramente representado a lo largo de la novela.

Catalina empieza a desarrollar una doble moral con respecto a la relación con su esposo; primero, sabe que debe cumplir con lo asignado por la tradición y los valores socio-culturales: ser esposa, madre y mujer; y segundo, desea cumplir con ella misma, entra en contradicción continuamente, aspectos psicológicos que con toda seguridad muchas mujeres en la realidad han sentido y sienten, pues desean gozar los placeres carnales propios de la naturaleza y de las mismas exigencias del cuerpo y la mente.

La protagonista, en el desarrollo de su personaje, muestra una evolución como mujer y ejercerá su función sexual sin privaciones ni restricciones, dejará que su cuerpo guíe y signe todo lo que le agrada y le da complacencia. Así, la sublevación contra su esposo se da avanzando el relato:

Quítate ese vestido que pareces cuervo, déjame verte las chichis, odio que te abroches como monja. Ándale, no estés de púdica que no te queda. Me trepé el vestido y yo apreté las piernas. Su cuerpo encima me enterraba los broches del liguero. (...) Pero yo seguí con las piernas cerradas, bien cerradas por primera vez (Mastretta, 1994, p. 60).

Catalina Guzmán sabe que el erotismo y los placeres carnales no son pecaminosos. Busca gozar de su cuerpo tal como lo hace Andrés Ascencio con otras mujeres. Sabe que la equidad debe estar presente en todas las acciones que hombres y mujeres ejercen; esto incluye el sexo apasionado. A lo largo de toda la novela, la protagonista lucha por reinventarse a sí misma, construir una identidad. A continuación, un pasaje que describe el sentir femenino de esta mujer:

Buscamos un lugar entre los sembradíos. Nos acostamos sobre las flores anaranjadas, rodamos sobre ellas desvistiéndonos. A veces yo veía el cielo y a veces las flores. Hacía más ruido que nunca, quería ser una cabra. Era una cabra. Era yo sin recordar a mi papá, sin mis hijos ni mi casa, ni mi marido, ni mis ganas del mar (Mastretta, 1994, p. 127).

Esta idea le imprime un empuje trascendental a su vida y le da significación a su accionar y a su mente. Andrés Ascencio no supo controlar sus impulsos. Este hombre solo necesitaba una esposa que cumpliera con el hogar, escogió a la más joven y endeble, pero, a la vez, la transformó en la más fuerte, decidida y sexualmente más activa, la más capaz de darle fin a su vida.

Catalina sufrió despóticamente de un machismo, no obstante, fue el impulso que la ayudó a resolver el conflicto subordinación-independencia, sentimiento que nace desde la misma promesa de amor, ya que con una promesa empieza toda la historia de quien desde sus pensamientos aún pueriles creyó firmemente en aquel hombre que con astucia logró seducirla; pero ésta también quería ser seducida. Así, Perniola (2011) aclara: “no es posible reconducir el vínculo seductor-seducido a una relación de amistad o de enemistad; no se trata de amor ni de odio: acaso es la iniciación del seducido por el seductor una dimensión cuya lógica se impone con igual rigor para ambos” (p. 21). Más adelante, este pensador recuerda que los dioses, cuando eran seducidos, no llegaban a Roma como prisioneros, sino voluntariamente. Esto, de algún modo, le sucedió a Catalina: es la seducida, pero, en el fondo, una pulsión natural la conduce a irse con Andrés de manera voluntaria. Mastretta (1994) lo narra en la novela de la siguiente forma: “Y de veras me atrapó un sapo. Tenía quince años y muchas ganas de que me pasaran cosas. Pero acepté cuando Andrés me propuso que fuera con él unos días a Tecolotla. Yo no conocía el mar” (p. 4).

Al respecto de la seducción, que es la base de la promesa anterior al desengaño, la misma autora señala:

¿Qué es primero, la seducción o el deseo? Quizás van alternando sus hallazgos y equívocos. ¿Tras cuánto tiempo de anhelar algo, llega hasta nuestros ojos y nos rinde como una sorpresa? Ya creemos olvidado un deseo, ya no lo acoge nuestra piel, desde hace siglos que no cerca nuestra inteligencia, y vuelve un día como un milagro, justo como si irrumpiera en el primer momento en que lo deseamos. Extraña correspondencia la que existe entre los deseos y la seducción (Mastretta, 2003, pp. 37-38).

Se impuso la seducción por voluntad de la protagonista. Sin embargo, hay que resaltar que el hombre, desde su concepción machista y de dominación, es quien brutalmente arranca a la mujer y la arrastra con él. Según Valcke (2010):

Catalina Guzmán, la protagonista de *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, es una “mujer de verdad”. En mi lectura de la novela tuve la sensación de hallarme ante un ser humano de mí mismo género y no ante un personaje literario femenino. Esta experiencia me hizo recordar el trabajo de Harold Bloom sobre Shakespeare, en el cual postula que el dramaturgo isabelino es el inventor de aquello que más tarde la teoría psicoanalítica describiría como personalidad (p. 99).

La fuerza que desarrolla Catalina es capaz de sacudir consciencias aletargadas y silenciadas de tantas mujeres, que padecen lo que significa vivir en una sociedad con preferencias claramente marcadas por la cultura. Esto impide que algunas mujeres no se atrevan a expresar su sentir, padecen una miseria espiritual brutalmente aniquilada por algunas mentalidades masculinas que las subordinan y las desplazan, para finalmente demarcarles un territorio pequeño, cerrado, donde son vistas como “el ángel del hogar”.

PALABRAS FINALES

Ángeles Mastretta, por medio de esta obra, vacía los símbolos culturales de dominio y opresión patriarcal, que recluyen a la mujer en condiciones de otredad, de marginalidad y de desigualdad frente a la fuerza brutal del hombre, disminuyéndola en todas sus condiciones, subestimándola hasta el punto de conducirla a cometer desafueros como infidelidad, abandono, descuido de los hijos y, finalmente, el crimen del tirano como salida inexorable de una prisión, de un destino que se construyó desde el mismo momento que conoció a este hombre estando con sus hermanos en un café.

La lógica binaria de posiciones patriarcales que muestran el poder del hombre versus la fragilidad y la inmadurez de una joven, es la forma más desacralizada del patriarcado. Esta forma de dominio superó cualquier modo de gobierno, pues como alegato fundamental postula que la mujer es una propiedad, con dueño, amo y señor.

Arráncame la vida muestra la neutralización de la mujer en un sistema patriarcal, ejemplo íntimo que se extiende a las esferas del dominio público, ya que la mujer, desde el insilio doméstico, muchas veces se convertía en una muda que solo escucha, su opinión no interesa. Se evidencia claramente la posición servil de Catalina al contraer matrimonio con este hombre de formación militar. Ella se transformó en su posesión, pues él la hace su prisionera siendo muy joven.

Este matrimonio tan repentino, improvisado e inconsulto le permitió a Catalina un nivel económico, pero, a cambio de la dureza y régimen de su esposo, que se levantaba muy temprano a dirigir, mandar y dar órdenes: "Andrés paso cuatro años entrando y saliendo sin ningún rigor, viéndome a veces como una carga, a veces como algo que se compra y se guarda en un cajón y a veces como el amor de su vida" (Mastretta, 1994, p. 18). Palabras que traslucen claramente la incertidumbre que rodea esta relación de dominio, la mujer invisibilizada como ente pensante, sin embargo, visibilizada como un objeto, un jarrón que decora la casa, una sirvienta que espera, una mujer para el uso sexual, una niña que pasa abruptamente a convertirse en un ser despiadado que busca su libertad, y, como camino inexorable de emancipación, la muerte del opresor le dará la autonomía por la cual luchó desde que fue arrebatada de la tutela de sus padres.

REFERENCIAS

- Cixous, H. (1995). *La risa de medusa*. Barcelona, España: Editorial Anthropos.
- Egan, L. (2006). "Tragicomedia de las transgresiones en *Arráncame la vida*". *Signos Literarios*, enero-junio, pp. 83-95.
- González-Ortega, N. (2004). *La novela latinoamericana de fines del siglo xx: 1967-1999: Hacia una tipología de sus discursos (Proyecto de investigación Nuevas Voces del Mundo Plural: Un estudio de las narrativas hispánicas)*. Oslo: Universidad de Oslo.
- Lagarde, M. (1997). *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Grijalbo.
- Mastretta, Á. (1994). *Arráncame la vida*. España: Alfaguara.
- Mastretta, Á. (2003). *El cielo de los leones*. México: Seix Barral.
- Perniola, M. (2011). *La sociedad de los simulacros*. Versión en español traducida por Carlo Molinari. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Pineda, E. (1992). "Propuestas emancipadoras del feminismo". *Iniciativa Socialista*, nro. 21, octubre.
- Serret, E. (2008). *Qué es y para qué es la perspectiva de género*. México: Lluvia Oblicua Ediciones.
- Valcke, C. (2010). *Perspectiva de género en la literatura latinoamericana (tesis de grado)*. Colombia: Universidad del Valle, Escuela de Estudios Literarios.
- Woolf, V. (2008). *Una habitación propia*. Primera edición en español: 1967. Traducción Laura Pujol. Barcelona, España: Editorial Seix Barral.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

El imaginario del mar en *El libro de Apolonia o de las islas*, de Iris Zavala The Imaginary of the Sea in *The Book of Apollonia or the Islands*, by Iris Zavala L'imaginaire de la mer dans *Le livre de l'apollonie ou des îles*, par Iris Zavala

Recibido 17.10.18

Aceptado 14.21.18

Daisy Y. Benites Z.

Universidad de Los Andes (Venezuela)
dbenitezambrano@gmail.com

Resumen: A través del imaginario, el ser humano transita la búsqueda de la trascendencia, a partir de la creación de significados que sustentan y dan sentido a su existir. El ejercicio hermenéutico de los innumerables símbolos que configuran lo social exige el establecimiento de una comunicación entre ese universo de elementos, de símbolos y el sujeto humano, lo que dibuja su realidad, sus concepciones, sus espacios, su vida. El presente artículo propone una interpretación de la novela *El libro de Apolonia o de las islas*, de la escritora puertorriqueña Iris Zavala. En la narración, Apolonia realiza un viaje por el Caribe, desde donde se dibujan las representaciones del mar como principal símbolo sobre el que se constituye el imaginario caribeño. Se trata de un viaje por la historia, un viaje multitemporal, que va llevando al lector por aquellas características que constituyen estas representaciones y significaciones de lo marino en esta cultura. Desde los postulados teóricos de la autora sobre el tema de la construcción del imaginario, y al considerar los aportes teóricos planteados por Durand (2000) y Wunenburger (2008) sobre el significado del imaginario, se realiza una exégesis de la comunicación en el universo de símbolos en la novela, reflejado en el personaje de Apolonia. A través de este imaginario, se puede observar que el Caribe se plantea como un símbolo que reviste tiempo, espacio y ente, más allá de ser un punto geográfico.

Palabras clave: imaginario, cuerpo, mar Caribe, Iris Zavala, literatura puertorriqueña.

Abstract: Through the imaginary, the human being transits the search for transcendence, from the creation of meanings that sustain and give meaning to their existence. The hermeneutic exercise of the innumerable symbols that make up the social requires the establishment of a communication between that universe of elements, symbols and the human subject, what draws its reality, its conceptions, its spaces, its life. This article proposes an interpretation of the novel *El libro de Apolonia o de las islas*, by the Puerto Rican writer Iris Zavala. In the narration, Apolonia makes a trip through the Caribbean, from where the representations of the sea are drawn as the main symbol on which the Caribbean imaginary is constituted. It is a journey through history, a multi-temporal journey, which is taking the reader by those characteristics that constitute these representations and meanings of the marine in this culture. From the theoretical postulates of the author on the theme of the construction of the imaginary, and considering the theoretical contributions raised by Durand (2000) and Wunenburger (2008) on the meaning of the imaginary, an exegesis of communication in the universe of symbols in the novel, reflected in the character of Apolonia. Through this imaginary, it can be observed that the Caribbean is considered as a symbol that takes time, space and entity, beyond being a geographical point.

Keywords: imaginary, body, Caribbean sea, Iris Zavala, Puerto Rican literature.

Resumé: À travers l'imaginaire, l'être humain passe par la recherche de la transcendance, de la création de significations qui maintiennent et donnent un sens à leur existence. L'exercice herméneutique des innombrables symboles qui configurent le social nécessite la mise en place d'une communication entre cet univers d'éléments, de symboles et le sujet humain, ce qui en tire sa réalité, ses conceptions, ses espaces, sa vie. Cet article propose une interprétation du roman *El libro de Apolonia o de las islas*, de l'écrivain portoricain Iris Zavala. Dans la narration, Apolonia fait un voyage à travers les Caraïbes, d'où les représentations de la mer sont dessinées comme le principal symbole sur lequel se constitue l'imaginaire des Caraïbes. C'est un voyage à travers l'histoire, un voyage multi-temporel, qui amène le lecteur à comprendre les caractéristiques qui constituent ces représentations et significations du marin dans cette culture. À partir des postulats théoriques de l'auteur sur le thème de la construction de l'imaginaire, et compte tenu des contributions théoriques soulevées par Durand (2000) et Wunenburger (2008) sur le sens de l'imaginaire, une exégèse de la communication dans l'univers de symboles dans le roman, se reflète dans le personnage d'Apolonia. À travers cet imaginaire, on peut constater que les Caraïbes sont considérées comme un symbole qui prend du temps, de l'espace et de l'entité, au-delà d'être un point géographique.

Mots-clés: imaginaire, corps, mer des Caraïbes, Iris Zavala, littérature portoricaine.



¿Cómo citar?

Benites Z. Daisy Y. (2019). El imaginario del mar en *El libro de Apolonia o de las islas*, de Iris Zavala. *Contexto*, 23(25), pp. 85-95.



INTRODUCCIÓN

La literatura ha permitido que hasta nosotros lleguen las voces, los testimonios y los acontecimientos que, a través del tiempo, han configurado lo humano, lo social, lo cultural, lo político, lo histórico, lo cotidiano. El texto literario, como parte de la cultura, posibilita el acercamiento al devenir histórico de la humanidad, cuando permite observar, revelar e interpretar piezas características que configuran las coyunturas, épocas e hitos del desarrollo de las diferentes sociedades.

A partir de ese constructo, que es el texto literario, es posible identificar trazos, huellas e imágenes mediante los cuales el lector se aproxima a ciertos rasgos que describen lo social, como exégesis que abre la posibilidad de elucidar los fenómenos sociohistóricos que explican el pasado y que permitieron el presente. En este sentido, Juan Araque (2010) expone lo siguiente: "Todo texto es una representación simbólica de un momento determinado, de una cultura y de un tiempo específico" (p. 13). Es decir, el texto literario se comporta como un signo, cuyo interior guarda una carga semántica, un significado mediante el cual se puede llegar al conocimiento e interpretación de la realidad.

En la literatura del Caribe, multiplicidad de voces han dado origen a textos literarios que nos permiten dilucidar la grandiosidad del Caribe, como muestra de la significación del mar, no solo como espacio físico, sino también como símbolo, sobre el cual se configura lo mítico, lo mágico, el sincretismo, es decir, como constructo a partir del cual se crea un imaginario que impregna la cultura que, sobre sí, se gesta. La novela *El libro de Apolonia o de las islas*, de la escritora puertorriqueña Iris Zavala (1993), se nos presenta como una mirada panóptica del Caribe, a través de un viaje atemporal que va desde el inicio mismo de la conformación de las islas, prosigue con la etapa de la colonización y termina en nuestro tiempo. En este viaje, el mar configura la substancia de la cultura caribeña. La narración fragmentada permite al lector abordar el viaje por esta historia de las islas, donde mestizaje, esclavitud, ritmos y colores se plantean en constante movimiento, como el ir y venir de las olas. No se trata de una narración lineal, sino de movimiento, oscilaciones y balanceos de la voz de Apolonia al mostrar el Caribe, las imágenes, formas, mitos y ritos que conforman el imaginario plural y único, que se teje a su alrededor.

IRIS ZAVALA Y APOLONIA: EL CARIBE DESDE LA MIRADA FEMENINA

Una de las voces más prolíficas en la literatura del Caribe, tanto en el terreno de la narrativa como en el terreno de la crítica literaria, es la escritora Iris Zavala, oriunda de Ponce [Puerto Rico, 1936], quien ha destacado como una de las escritoras latinoamericanas más intelectualmente prolíficas, con producciones que abarcan multiplicidad de temas, dentro de los cuales se puede mencionar estudios culturales, teoría de género, teoría feminista, historia y crítica literaria, la visión del Caribe y de lo femenino en esta región, psicoanálisis, entre otros. Estudiosa de Unamuno y de Bajtín, Zavala ha trabajado la visión del espejo en su narrativa, para mostrar eso que considera el otro, desde el espacio del Caribe.

Ha sido docente universitaria en países de América y Europa, condecorada y galardonada tanto por su carrera docente como por su labor de escritora. Además de innumerables artículos, su quehacer literario reúne más de cincuenta obras, como son los libros de ensayo *Unamuno y su teatro de conciencia* [1963], *La angustia y el hombre: Ensayos de literatura española* [1965], *El texto en la historia* [1981], *La postmodernidad y M. Bajtín: Una poética dialógica* [1991], *Breve historia feminista de la literatura española* [1992] y *Leer el Quijote: 7 tesis sobre ética y literatura* [2006]; los poemarios: *Barro doliente* [1965], *Que nadie se muera sin amar el mar* [1983]; o sus novelas *Kiliagonía* [1982],

Nocturna mas no funesta [1987], *El bolero: Historia de un amor* [1991], *El libro de Apolonia o de las islas* [1993], *Percanta que me amuraste* [2007], entre muchos otros textos.

El libro de Apolonia... es descrito por la autora como una novela fragmentada, pero a la vez de descubrimientos. Es un tránsito por distintos momentos del Caribe, desde la mirada femenina. Apolonia es esclava, pero también se representa en la novela como rito, mito, conocimiento, historia y música. Desde este personaje, la autora dibuja un caleidoscopio del Caribe en momentos diversos, a fin de dejar una imagen del mar que reclama otras visiones que abarquen no solo sus características físico-naturales como imagen con la que se relaciona a esta zona desde la mirada occidental. Apolonia es la figura de la curiosidad, la introspección y el encuentro. En una entrevista realizada por Domingo Hernández (s. f.), Zavala expresa lo siguiente:

Apolonia es un libro escrito en libertad, y sobre la libertad; y sobre las diferencias culturales y sobre lo híbrido que es toda isla (y no quiero dejarlo sólo en las islas Antillanas). Toda isla es un híbrido de culturas. Y Apolonia tiene que ver con el feminismo, pero no es un panfleto. Es, en todo caso, la afirmación de lo que puede ser la sabiduría de una mujer y de las dificultades que hay (todavía hoy, en el siglo XXI) para que se acepte que las mujeres podemos ser inteligentes y sabias como cualquier ser humano. Es una búsqueda de conocimiento y, como toda búsqueda de conocimiento, Apolonia encuentra muchas cosas por el camino [...] Es un libro que está en admiratio constante. Y es un libro sobre el mundo y sobre la creación humana. Sobre la libertad y sobre el deseo de libertad (párr. 6).

Esta voz femenina reclama una afirmación, sobre todo para entender el Caribe y el imaginario que sobre sí se construye. Es el entendimiento del Caribe el que teje Apolonia, al tomar y atar diversos aspectos: la violencia, las vejaciones, lo mitológico y la música. Pero este entretejido, desde la voz de Apolonia, no obedece a una temporalidad lineal ni a una extensión detenida: se refiere a la espiral y lo circular. En este relato es evidente la multiplicidad de formas que se conjugan en las aguas y en las islas. La materialización del mestizaje y la transculturación que da forma al Caribe. Con relación a esto, Zavala afirma:

El libro se convierte en un recorrido tras los ojos de una mujer que se queda pasmada por lo que contempla. Es una hija de esclavos del Caribe que se sorprende de que en Roma los romanos tuvieran esclavos y que además fueran blancos... Apolonia vuelve a San Juan a contar todo lo que ha visto. Los esclavos la escuchan pronunciar palabras muy largas, que apenas comprenden. (La historia de las palabras es así: largas y cortas. Corta sería una palabra como "libertad" para quien la desea pero no la tiene.) (Hernández, s. f., párr. 6).

Así pues, el personaje de Apolonia, desde la voz femenina, traza otra postura en la que la mujer no es tan solo un elemento de subyugación del proceso de conformación cultural del Caribe —por pertenecer a un grupo dominado, debido a su condición de mujer—, y descubre la polifonía que se manifiesta en el mar, sin los límites que culturalmente se le asignan. En la novela, Apolonia realiza un viaje hacia su propio ser, en búsqueda de aquello que le confiere su identidad, pero que, al mismo tiempo, sirve de liberación ante aquello que signifique (o aquellos que signifiquen) algún tipo de opresión. Su escritura es traspasada por una fuerza y un poder que se rebela frente a las estructuras tradicionales.

Como se afirmó, Zavala aborda el espacio del Caribe desde la mirada femenina, mas no desde aquella visión tradicional de la mujer, impuesta por un orden patriarcal que relega esa imagen a ciertos arquetipos como la madre, la virgen o la *femme fatale*. Al contrario, ofrece al lector un horizonte distinto, al presentar a una figura femenina liberada, viajera, conocedora. Este es un hecho subversivo al orden establecido. Es el mar el que aporta esta fuerza, cuando la

mujer indómita se mueve en su propio ser, en el conocimiento de su cuerpo y su esencia, en un constante ir y venir sobre la aguas de la vida y la experiencia, sobre una balsa que la conduce a su destino que, en este caso, son los distintos momentos del Caribe.

EL IMAGINARIO Y SU CONSTRUCCIÓN: ALGUNOS APORTES TEÓRICOS

El imaginario circunda la existencia del individuo y de lo social. El sujeto desarrolla una esfera de imágenes que van a prefigurar su entendimiento del mundo exterior. Estas imágenes van a construir una forma de acercamiento al conocimiento, no solo desde lo tangible, sino también desde la verdad que se revela en aquello que no puede ser palpado. Las relaciones sociales del ser se construyen sobre la base de estas figuras que funcionan como enlaces, símbolos que unifican lo concreto y lo abstracto, lo visible y lo onírico, lo superficial y lo profundo.

De acuerdo con lo planteado por Cornelius Castoriadis (1999), el imaginario se constituye en un poder creador, en *poiesis*, es decir, en aquella facultad del ser humano de formar a partir de la imaginación, las tradiciones, entidades, mitos y prácticas de la sociedad, tanto desde la colectividad como desde lo individual. Para el autor, el origen del lenguaje, las costumbres, las artes, no se pueden hallar en factores lógicos o naturales, sino a partir de esta institución que es el imaginario (p. 94).

Este imaginario social instituyente, como lo denomina Castoriadis, es una fuerza de creación que pertenece al ser sociohistórico, mediante el cual el sujeto configura el hecho social, principal característica y condición de lo humano. El imaginario establece los lazos que articulan y concilian símbolos, en un constructo que permanece en constante transformación, que se asienta en el colectivo, en la sociedad, al marcar la pauta en cuanto a las ideas que la definen. Jean-Jacques Wunenburger (2008) define el imaginario como

el conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica (el *sermo mythicus*), por la cual un individuo, una sociedad, de hecho la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos del tiempo y de la muerte (p. 10).

En este orden de ideas, la literatura — parte de este imaginario — sirve para plasmarlo, reconstruirlo y recrearlo, pues, a través del texto literario, el autor o la autora modela lo que en un momento delimita y define todo el conjunto de ideas que componen lo mítico, las tradiciones, las costumbres, las imágenes y las representaciones sociales, a saber, el imaginario social. De todo este conjunto extrae aquellos elementos mediante los cuales el texto literario nos hace partícipes de este imaginario, el cual puede ser interpretado a la luz de este u otros paradigmas, para comunicar(nos) y para ubicar(nos) en un contexto simbólico, en una realidad específica, al vislumbrar las diferentes significaciones que este posee.

Más adelante, al profundizar sobre el tema, Wunenburger (2008) define el imaginario como el conglomerado de producciones mentales generadas por una sociedad, materializados en obras que utilizan la imagen visual o el signo lingüístico, como cuadros, fotografías, dibujos, las metáforas o los relatos, mediante las cuales se pueden articular sentidos propios y figurados, a partir de una función simbólica, que dota a estos instrumentos de un sentido coherente, y mediante los cuales se puede acceder a la explicación del mundo (p. 15).

El texto literario, como constructo mediante el cual se manifiesta esta estructura o forma simbólica, se convierte entonces en representación, que transforma y deja entrever sus ideas, sus formas, sus símbolos y permite que sean interpretados por el lector. Así pues, Zavala (1993) explica que la obra

literaria, el texto, puede resultar en una forma articulada de representación de la imaginación cultural (p. 111).

Desde la mirada de Zavala (1993), “el imaginario puede ser considerado como repositorio de imágenes conscientes, y la ficción funciona como forma de mediatizar la representación en lo imaginario en real y viceversa” (p. 144). Esta aseveración de la autora permea sus textos ficcionales, sus novelas, en las que, quienes nos adentramos en la aventura de la lectura, hallamos reflejadas una serie de imágenes, representaciones y simbolizaciones del imaginario de la cultura caribeña, que nos dejan entrever una verdad sobre el mar, acercarnos y hacernos parte de esta verdad que no es otra que un reconocimiento en este imaginario. En este sentido, tal como Zavala (2009) expresa:

La verdad implica inevitablemente un valor ficcional. Nunca se nos presenta en forma total y transparente y sólo accedemos a ella de manera parcial y por caminos indirectos. Por eso Lacan juega con el significante verdad/variedad (verité/varieté), la verdad no es única, tiene variedades, diferencias. Se podría decir que la verdad varía, incluso que des-varía (s. p.).

En el caso de la cultura caribeña, este poder creador de la sociedad que es el imaginario se asienta sobre el conjunto de imágenes definidas por el mar Caribe, no solo como espacio geográfico, sino también como todo un caudal de representaciones simbólicas, de formas que fundan las entidades como el lenguaje, los mitos, las creencias, las obras que se tejen a su alrededor, las normas, entre otras instancias, que determinan el devenir, el actuar, el pensar e incluso la organización y la vida de las comunidades que se ubican en este entorno. Esta influencia del imaginario constituido a partir del mar Caribe, se puede observar en la trama que se teje en la novela *El libro de Apolonia...* como representación de las significaciones que moldean e impregnan todo el constructo narrativo. De allí que el texto no solo ficcionaliza la realidad del Caribe, sino que también nos aproxima a ese poder creador que se funda en el mar y constituye toda la cultura del Caribe, para realizar una lectura y un acercamiento a sus particularidades.

APOLONIA Y EL MAR CARIBE, RETRATOS DE UN IMAGINARIO

El Caribe, el ancho y extenso mar que fungió como puerta de la civilización occidental al territorio americano, tan majestuoso que pudo ser comparado por los conquistadores con grandezas edénicas, logró proyectar en su inmensidad aquellos relatos míticos de la tradición occidental, como el mito de la fuente de la eterna juventud. Su fertilidad, sus bondades, presentes tanto en su naturaleza como en sus pobladores, se trastocan en la infausta y aciaga historia que sobre él se desarrolló, marcada por la explotación y la apropiación de las riquezas del territorio invadido por conquistadores, filibusteros, piratas. El mar Caribe fue uno de los principales ambientes de la colonización, la esclavitud, el saqueo de oro, perlas, gemas, azúcar, caña, algodón y, sobre todo, de cuerpos.

Entre esta extensión se conjuga lo caribeño, elemento que se dibuja con una singularidad revestida por la diversidad, característica tanto de su territorio como de su devenir, originado como producto de la transculturación vivida en sus adentros, una cultura de múltiples texturas, tonalidades, palpable en las hijas del Caribe, las islas.

El Caribe recibe la influencia de diferentes grupos étnicos y razas, a partir del proceso de la conquista y colonización de este territorio, que derivó en la constitución de una cultura heterogénea. Sin embargo, a pesar de las diferencias derivadas de los procesos individuales de conformación cultural de las islas, el mar se levanta como mixtura que unifica el conjunto:

se presenta como una realidad múltiple. El Caribe se circunscribe sobre las islas como huella indeleble, que es posible observar en los productos culturales originados. Así pues, para Hiuzi (2018), la imaginación caribeña:

(...) no es entonces la de un único lugar, pues el Caribe es un locus múltiple, con muchos "centros" y muchas "periferias", construido desde muchos milenios y siglos, desde y a través de varios continentes, un lugar múltiple desde donde los contenidos y las formas irradian, migran y regresan permanentemente resignificados, para seguir en una constante transmutación, una permanente alquimia transformadora, receptora y difusora (s. p.).

Desde este acercamiento al Caribe, la autora nos presenta en la novela *El libro de Apolonia...* un entramado de relaciones, que se ligan a partir del símbolo del mar. Estas crean un universo de significaciones expresado en el relato de Apolonia, en el que se une, de una manera asimétrica, la narración de los distintos momentos del Caribe. Tal cual lo advierte en su texto:

El lector que se dedique a leer los papeles de Apolonia, se verá transportado a un mundo extraño, al que no le faltara una dimensión; a un mundo poblado de vivas pasiones; nunca a un mundo ciego, despreocupado de las historias de profundidad, de esas aguas vivas sobre las cuales boga nuestra barca, como un navío borracho, sin brújula ni astrolabio, ni agujas imantadas. Mundo peligroso, lleno de sortilegios y maleficios que ella conjuraba, al buscar aquellas grandes corrientes de agua, aquellos espacios líquidos, subterráneos, silenciosos, en los cuales nos engolfaba (Zavala, 1993, p. 158).

El personaje de Apolonia se da a la tarea de escribir un libro sobre las islas y el Caribe. Se traslada por diversos territorios (las Antillas, Europa, México, Estados Unidos) hasta volver a su lugar natal, Puerto Rico, cargada de una inmensidad de relatos, con los cuales da cuenta de su identidad como símbolo de reafirmación del mar, con el que busca perdurar en una unidad (islas - mar - Apolonia) y resistir el olvido.

El viaje, *leitmotiv* de su narración, plasmada en las tres partes del libro de Apolonia, permite al lector conectarse con diferentes temporalidades y acontecimientos de la historia del Caribe. Zavala nos pasea por sus aguas, que llevan y traen a Apolonia, en la remembranza de tiempos pasados aún presentes, de lo no conocido, de lo olvidado:

Apolonia se volvió hacia el mar, y más allá del Caribe, hacia el Océano inmenso de las Circes y las Scylas y Caribdis. A medida que se acercaban más a la costa, cobraba el mar espesores de azul. En contrapartida, el ritmo de las olas, en su lujo y despilfarro, sus tesoros ocultos, la pluralidad de sus playas; Apolonia volvió al Mar antes del Descubrimiento, antes de la Conquista, en aquel Viejo-Nuevo Continente, lleno de burbujas, de catedrales de agua y selvas de corales, de plantas, de medusas, de caracoles y conchas en aquel mar de añil. Se volvió al mar - definido, inscrito, presente - para leer en el abecedario de las olas (Zavala, 1993, p. 59).

En este intento de realizar una lectura en y del mar, el personaje de Apolonia lleva consigo una pretensión por entrever aquellos hechos que constituyen la sociedad caribeña, a través de un relato cargado de esos contenidos históricos. Zavala se vale del mar como un libro que guarda la historia de la conquista, que habla de la colonización, de saqueos, de esclavitud, de los ritmos, de lo africano, de lo prehispánico, para descubrir y redescubrirse a sí misma, a Apolonia y a lo americano, en un viaje por territorios inexplorados, por sensaciones todavía no cifradas; un relato que nos habla sobre lo inverosímil, en el que se puede leer y traducir el imaginario del ancho mar Caribe.

Precisamente, en este mar de Apolonia, se encuentran a la deriva, en esquivas, los acontecimientos que signaron al Caribe como tesoro sobre el cual se abalanzaron los poderosos, con una violencia descomunal:

En huracán, por el mar, llegan en tropel de buques y velas el hierro, la pólvora, la brújula, la caña de azúcar, la moneda, el salario, la esclavitud, la letra, la imprenta, el libro, el señor, la iglesia, el siervo, el banquero, el comerciante, los privilegios, los hacendados, los Grandes-Señores-Blancos, que con la fuerza o a la fuerza o por la razón de la fuerza, transportaban también todas las comarcas costeñas de África, de Senegal, Guinea, Congo y Angola en el Atlántico, hasta las de Mozambique en la contra costa oriental del continente. De mar a mar, contra las fronteras fortificadas, todos heridos y trozados en la confusión de los barcos y barracones (...) por el mar, contra las defensas de las costas, salen el tabaco, el maíz, la papa, el chocolate, el oro, la plata en contrabando y rapiña. Por esa gran vía de aguas y espumas, lícitas e ilícitas, pacíficas y violentas las riquezas fueron quedándose en Europa. Las galeras transportaban con los esclavos un torrente de plata (Zavala, 1993, p. 60).

El Caribe que busca Apolonia lleva marcadas las luchas de los pueblos originarios, subyugados por los ingleses y los españoles para la posesión de las tierras, los saqueos y los botines, con la finalidad de ensanchar las arcas de sendos reyes. En este contexto, se plantea como elemento del imaginario caribeño, la vejación, la violencia y la esclavitud de la que fueron protagonistas las islas, así como el resto del continente americano, aún marcado en el Caribe como cultura. Este velo oscuro, este signo de la dominación ejercida sobre estos territorios, para la consecución del señorío monarca y como plataforma para consolidar la economía de este periodo histórico sobre el Caribe, indudablemente, repercute en el texto de Zavala, en el que la autora lo materializa a través de imágenes:

El gran azul mar Caribe, rapiña de riquezas (...). Erizado de armas, acorazado, el mar Caribe vive en estado de miedo permanente. (...) No, no queríamos sucumbir. Pero, se olvida. Los nombres de toda esta frontera de mar se asocian para siempre con las mercancías, el número de esclavos, los ingresos, los que han saqueado, destruido, empobrecido, robado (1993, p. 10).

El imaginario del Caribe se convierte en un constructo elaborado a partir de la transculturación, proceso que se genera, además, por el encuentro de diferentes culturas que se relacionaron a partir de los procesos de comercio y la explotación en los territorios de las Antillas, para la producción de azúcar, algodón, entre otros productos, así como por el negocio establecido con el tráfico y venta de esclavos desde África hasta América iniciado por el pirata Hawkins. Esta relación es relatada por Zavala en la novela a través de Apolonia, quien contempla toda esta amalgama en el pasado del mar: "Todo mezclado en esa gran encrucijada del mar: hombre/herramientas; hombre/economía; hombre/cana; hombre/tabaco; hombre/zafra; hombre/ingenio/hacienda/fábrica. *Homo economicus, foemina potens*; de mar a mar, de costa a costa" (Zavala, 1993, p. 94).

Pero es esa misma condición del saqueo, de la explotación y de la comercialización del africano y el nativo americano, a merced de los colonizadores, esa nostalgia y violencia que predomina en el desarrollo histórico desde la colonización, lo que desemboca en productos culturales renovados. El calor del Caribe, el trabajo en las plantaciones, derivan en expresiones culturales como la música, las narraciones, los ritos.

El mar, zona de encuentros del Atlántico y el Pacífico, zona de choque del Descubrimiento, de la Colonización, zona de llaves de mares, islotes, continentes e islas; el viejo y el nuevo colonialismo; el imperialismo y el neo-imperialismo; la revolución y la reacción. Todo revuelto, todo canción, todo trabajo, todo placer, todo baile, islas enajenadas de los mapas y las geografías (Zavala, 1993, p. 102).

Gracias a este mismo proceso de transculturación, el imaginario caribeño al que nos acercamos en el texto de Zavala, se impregna de los mitos de las culturas encontradas, con especial énfasis de los mitos grecolatinos y de las deidades africanas asociados al mar. La multiplicidad de formas genera una riqueza en imágenes, une y acerca lo irreconciliable, abre

la oportunidad de aceptación de otras explicaciones y orígenes del mundo. Así, el Caribe da asilo a criaturas maravillosas –Caribdis, Escilas, sirenas, diosas– y permite su encuentro, siempre atento, a los viajeros que las buscan o aquellos que son atrapados por estas entidades. En el relato de Apolonia, el mar es ese territorio donde se produce el encuentro de todos los imaginarios, de todas las fuerzas y deidades, más allá de los tiempos:

En medio de los mares –según los mapas antiguos, pero aún no está comprobado– existe una isla desconocida, isla-sin-nombre, hablábase también que se muda de lugar y es morada de Oya, la diosa de la memoria, dolorosa hija de Chango, dios de la música (Zavala, 1993, p. 18).

Al volver a la isla, Apolonia está lista para ofrecer su narración. Ha transitado por un proceso de maduración y de encuentro, ha culminado su odisea, se ha enfrentado a sus demonios, a su condición de esclava, de errante. Ha conseguido una libertad a su sumisión, a través de la palabra y la música. Después de este viaje, el cuerpo de Apolonia se convierte en personificación de lo marino, le aporta una corporeidad a ese bagaje de las olas. Apolonia va al mar y regresa cargada de todo el espíritu del Caribe. Sus cuestionamientos ya han sido saldados. Sus diferentes rostros ya han dado con las respuestas a su identidad.

El lector que acompaña a Apolonia, es partícipe de esta transformación. Apolonia-Zavala, entonces, nos plantean una verdad que resulta del acercamiento a ese imaginario, que es la presencia de un mar mucho más profundo y verosímil, en el cual se guarda la historia y la creación como fuerza que instituye toda la cultura del Caribe, y se representa en sus imágenes: la música, la transculturación, la hibridación, la mezcla, dominación y libertad.

APOLONIA: CORPOREIDAD EN EL IMAGINARIO DEL MAR CARIBE

Todo imaginario tiene su proyección en un cuerpo que lo complementa, un cuerpo que sirve como instrumento de representación, además de ser un dispositivo imprescindible para la construcción de las ideas que conforman este imaginario. Le Breton (1995), al respecto, expone lo siguiente: “Cada sociedad esboza, en el interior de su visión del mundo, un saber singular sobre el cuerpo: sus constituyentes, sus usos, sus correspondencias, etcétera. Le otorga sentido y valor” (p. 8).

Así pues, al acercarnos al imaginario del mar expresado por Zavala, en su texto *El libro de Apolonia...*, se esboza una proyección del cuerpo, como resultado de este imaginario marcado por el proceso complejo de constitución del Caribe. Un cuerpo que se mueve en diferentes retratos, pues sobre él, se ciñe la dominación, a la vez de lo diverso y lo novedoso que implica el resultado de la transculturación. Pero no solo se retrata un cuerpo individual, sino que se propone establecer una corporeidad que encierra el Caribe. Puede relacionarse, en este punto, esta intención de la autora con la idea del cuerpo ancestral, planteado por Colaizzi (1994), como

un cuerpo que no teme la fragmentación, el desmembramiento, porque encuentra su coherencia dialógica en ser expresión de lo socio-histórico, de lo colectivo, de lo ‘cósmico’. Es un cuerpo inacabado y no limpio en cuanto siempre perfectible (...) y en busca de un ‘otro’ que lo cree porque no es solamente cuerpo biológico (...) sino el cuerpo histórico y progresivo de la humanidad (p. 117).

El viaje de Apolonia la lleva a la búsqueda y hallazgo con una corporeidad perdida a partir de los procesos de conquista sucedidos en el mar. Esta lucha contra el despojo de lo corporal, es planteada en el texto como una necesidad de identificación, de reivindicación ante lo no conocido. Este vacío de información en torno a la corporeidad del Caribe es una interrogante que lleva a Apolonia, al descubrimiento de ese cuerpo sobre el que se manifiesta el Mar:

De las gentes que vivían en estas islas y cayeríos hace más de quinientos años lo ignoramos casi todo; lo que tenían en la mente, como hablaban, como llevaban sus adornos, la idea que tenían de su cuerpo. No conocemos siquiera sus rostros, pensó Apolonia. Están en el cruce de los itinerarios marítimos (Zavala, 1993, p. 27).

Esta necesidad de encontrarse con lo corpóreo, puede ser asimilado a lo planteado por Le Breton (1995), pues, como inquietud de reconocimiento, el ser humano se mantiene en esa tarea de darle una significación al cuerpo. En tal sentido, el autor expresa que el sujeto, a través de su noción del cuerpo, aun cuando esta sea elemental, puede tener una conciencia de su composición, de su carne, de la relación de esta corporeidad con sus padecimientos, conocer su lugar frente a la naturaleza y con respecto de sus semejantes en la sociedad, a través de un sistema de valores (p. 10).

El cuerpo en la obra analizada se baña de toda esta inmensidad del mar. Aunque es un cuerpo esclavo, encerrado, limitado, Zavala perfila, a la par, un cuerpo que se reviste de libertad particular y se revela ante las restricciones y el ocultamiento. El calor del Caribe y la fuerza de las aguas se vuelven al cuerpo como una herramienta de liberación. La necesidad de encontrarse con el mar permite a Apolonia la recuperación de esta corporeidad olvidada, o en todo caso, hacer visible la nueva corporeidad presente en el Caribe, que dista de aquel cuerpo sometido a los cánones de la cultura occidental:

En el Caribe, las aguas en efusión de diferencias, encienden los cuerpos. Aquella es la cultura del cuerpo, sin semántica, sin anagramas ni caligramas, juego de signos, la seducción de los movimientos, moverse con los signos, el placer, contra el cuerpo-máquina, el cuerpo-freno, el cuerpo-que-encorseta-el-espíritu. La desnudez velada que funciona como referente secreto (Zavala, 1993, p. 103).

En este sentido, Apolonia es un cuerpo entregado al mar, se baña con la sensualidad de las olas, para que afloren de ella todos los olores y los sabores del Caribe, todo este colorido, que se opone al cuerpo velado, al cuerpo reducido. En este esplendor, lo caribeño, el mar encuentra formas de representación en lenguajes distintos, como el de la música, en especial el bolero, que endulza este cuerpo novedoso:

Voces de arroyos y torrentes que venían de las islas y del ancho mar Caribe, siempre envueltas en mares y olas. Voces de fragancia de guayaba, a veces con la acidez del tamarindo o la quenapa; voces de pulpas rojas y moradas – quenapas, guanábana –, con texturas de ébano o voces estremecidas de algas y bosques mojados que cantaban siempre perfidias y celos y al mar en ininterrumpida enciclopedia de últimas noches y besos y siempre y nunca y no te olvido (Zavala, 1993, p. 52).

Paradójicamente, Zavala también presenta en *El libro de Apolonia...* la pérdida de la corporeidad sobre la que se manifiesta el imaginario del Caribe. Se trata de un cuerpo esclavo, vejado, que se difumina hasta perderse. La autora trata, en su texto, de recuperarlo y de descubrir aquellas características de la corporeidad arrebatada. El proceso de esclavitud y dominio plantea un ser cuya única finalidad se manifiesta en el hecho de la producción. Así, el cuerpo presente en el Caribe equivale a la descripción que ofrece Le Breton (1995):

En cuanto al cuerpo, razonable, euclidiano, está en las antípodas de la *hybris*, cuerpo secuencial, manipulable, de las nuevas disciplinas, despreciado en tanto tal, lo que justifica el trabajo segmentario y repetitivo de las fábricas en las que el hombre se incorpora a la máquina sin poder, realmente, distinguirse de ella. Cuerpo despojado del hombre, que puede ser pensado sin reticencias, a partir del modelo de la máquina (p. 74).

Apolonia-esclava, Engracia, Josefa Olalla, Trinidad, son las voces del cuerpo esclavo, del ser antillano que lleva la marca del Caribe saqueado. En toda la obra, este dolor del Caribe, del desarraigo, de la dominación, se reviste de una nostalgia que permea la esencia de lo caribeño. Se expresa y se transmuta la visión del cuerpo que busca, en el fondo de todo este imaginario del mar, una alternativa de representación. Es así como Apolonia-cuerpo, Apolonia-mar, superan esta condición de dolor, para transformarse en Caribe, para transformarse en bolero, para asumir, en su corporeidad, aquellos elementos singulares que originaron los cuerpos dolidos, en la música, en el baile y en la entrega al mar.

CONSIDERACIONES FINALES

En *El libro de Apolonia...*, la escritora Iris Zavala nos invita a hacer una interpretación, como lectores, del mar y de las islas, a través del acercamiento a las imágenes que construyen el imaginario del Caribe. Según las palabras de Beriaín (2003):

La sociedad no es solo reproducción y adaptación, es además “creación, producción de sí misma”. La sociedad se reconoce como haciéndose a sí misma, como institución de sí misma, como autoinstitución, como autopoiesis social. Tiene la capacidad de definirse y transformar, mediante su obra de conocimiento y de reflexividad, sus relaciones con el entorno, construyéndolo (p. 60).

Es precisamente esta intención de recrear, de reconstruir y de encontrarnos con lo caribeño lo que se devela en Zavala. Los personajes, en la novela, dan cuenta de un conocimiento que se va construyendo en el entramado de relaciones establecidas entre el ser y el mar. Este conocimiento tiene sus raíces en las olas, en el azul de las aguas, se proyecta en las construcciones y representaciones afloradas a partir del Caribe: las aguas llevan inscritas la historia de estas tierras. En este universo de significaciones, los símbolos se mantienen como huellas en un infinito de elementos, que permiten la constitución de un universo de significados que guían, permean, componen el imaginario del mar Caribe, las estructuras, los conceptos que amalgaman la cultura, el pensamiento, el actuar de esta sociedad.

El mar, por tanto, reviste una importancia de ser ente originario, de ser ente fundador de instancias que constituyen significaciones superiores mediante las cuales se manifiesta el poder creador del imaginario. Ese todo que engloba y compone lo caribeño parte, precisamente, de estas relaciones simbólicas, de esta sustancia, de estas partículas de significado que denota la semilla, desde la cual germinan las representaciones, las visiones y la interpretación sobre el mundo, y que tienen su concreción en un cuerpo que pasa por un estado de esclavitud y que ha amalgamado, al mismo tiempo, los elementos de tres culturas distintas, para conformar una nueva significación: Apolonia-esclava, Apolonia-viaje, Apolonia-mar, Apolonia-libre, Apolonia-cuerpo.

Finalmente, *El libro de Apolonia...* nos muestra, desde la voz femenina, una diversidad de acontecimientos, saberes, destinos, dolores. Ahonda en la condición humana, reflejada en la historia del Caribe, del mar, de las islas; pero también nos muestra lo terrible, lo doloroso de la condición humana. Los procesos de conquista y colonización, las vejaciones, los dolores, la vulnerabilidad de un pueblo, se fusionan en un personaje cuya fortaleza, entereza y desprendimiento se nos presentan como un vestigio de aquello que significó la imposición cultural, desde la violencia de la invasión hasta su transformación en la nueva cultura a través de la transculturación. Zavala, de manera magistral, demuestra la fuerza del imaginario del Caribe, cargado de toda su significación como un todo heterogéneo, acompañado de una posición desde lo femenino que rompe con todo molde o arquetipo. La búsqueda de una

identidad, de una libertad más allá de lo personal, también desde lo colectivo, encuentra su espacio en la escritura renovada y en la forma de la novela como un espiral en el tiempo. Lo humano, la libertad y todo cuanto ella significa para el ser, se conjugan en una historia de formas múltiples, en la que el viaje por las islas y su historia van mostrando al lector un imaginario del Caribe, que se encuentra en la multiplicidad de la cultura que sobre sí se sigue construyendo.

REFERENCIAS

- Araque, J. (2010). *Violencia, guerrilla y género en la semiosfera literaria de la década del setenta*. Tesis de maestría. Trujillo (Venezuela): Universidad de Los Andes, Maestría en Literatura Latinoamericana.
- Beriaín, J. (2003). "Imaginario social, politeísmo y modernidades múltiples". *Anthropos*, nro. 198, pp. 54-78.
- Castoriadis, C. (1999). *Figuras de lo pensable*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Colaizzi, G. (1994). "El cuerpo ciborguesco, o del grotesco tecnológico". *Bajtín y la literatura*, (pp. 103- 126). Madrid: Visor.
- Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Hernández, D. (s. f.). "En el mundo de Iris: Entrevista a Iris Zavala". *The Barcelona Review*, nro. 41, marzo-abril, (s.p.). Disponible en: www.barcelonareview.com/41/s_iz_ent.htm.
- Hiuzi, I. (2018). "Imaginarios del Caribe". *ResearchGate*. Recuperado de www.researchgate.net/publication/323243560_IMAGINARIOS_DEL_CARIBE.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Wunenburger, J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Zavala, I. (1993). *El libro de Apolonia o de las islas*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Zavala, I. (2000). *El bolero*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Zavala, I. (2009). "Unamuno y la verdad como ficción". *Letra y Pixel*. Recuperado de www.letrapixel.com/blog/Unamuno-y-la-verdad-como-ficcion.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

Personificación y despersonificación en la identidad de los personajes en *El matrimonio de los peces rojos* (2013), de Guadalupe Nettel

Personification and Depersonification in the Identity of the Characters from *The Marriage of the Red Fish* (2013), by Guadalupe Nettel

Personnification et dépersonnification dans l'identité des personnages du livre de contes *El matrimonio de los peces rojos*, de Guadalupe Nettel

Recibido 01.10.18

Aceptado 30.11.18

Maikel Ramírez

Universidad Simón Bolívar (Venezuela)
maramirez@usb.ve

Ana María Ramírez

Universidad Simón Bolívar (Venezuela)
anaramirez@usb.ve

Resumen: En el presente artículo, nos propusimos examinar los mecanismos conceptuales de personificación y despersonificación en la identidad de los personajes del libro de cuentos *El matrimonio de los peces rojos* (2013) de la escritora mexicana Guadalupe Nettel. Como resultados, notamos que a) los personajes principales de cada uno de los cuentos proyectan los problemas que padecen sobre un microorganismo (hongos) y animales como peces, gatos, cucarachas y serpientes; b) emplean la metáfora de personificación (darle condición humana a un animal o cosa) y despersonificación (la persona pierde condición humana) para construir su identidad y la de otros personajes. En conclusión, observamos en la obra de Nettel un cruce de dominios conceptuales del mundo animal al universo humano, detectamos que los personajes principales de cada uno de los cuentos emplean la metáfora de personificación y despersonificación para construir su identidad. En suma, la autora ofrece la cosmovisión de una naturaleza humana feroz e indómita latente tras el velo de las relaciones familiares y sociales.

Palabras clave: Lingüística cognitiva, identidad, personificación, despersonificación, Guadalupe Nettel, literatura latinoamericana.

Abstract: This article is aimed to examine the conceptual mechanisms of personification and depersonification in the identity of the characters in the book of short stories *The Marriage of the Red Fish* (2013) by the Mexican writer Guadalupe Nettel. The results reveal that a) the main characters of each of the stories project the problems they suffer from a microorganism (fungi) and animals such as fish, cats, cockroaches and snakes; b) use the metaphor of personification (give human condition to an animal or a thing) and depersonification (the person loses human conditions) to build their identity and that of other characters. In conclusion, we observe in the literary work by Nettel a crossing of conceptual domains from the animal world to the human universe, we note that the main characters of each of the stories use the metaphor of personification and depersonification to build their identity. In sum, the author offers the worldview of a fierce and indomitable human nature latent behind the veil of family and social relationships.

Keywords: Cognitive linguistics, identity, personification, depersonification, Guadalupe Nettel, Latin American literature.

Resumé: Dans cet article, nous nous proposons examiner les mécanismes conceptuels de personnification et dépersonnification dans l'identité des personnages du livre de contes *El matrimonio de los peces rojos* de l'écrivaine mexicaine Guadalupe Nettel. Comme résultats, nous avons constaté que a) les personnages principaux de chacun des contes projette les problèmes qu'ils subissent sur un micro-organisme (des champignons) et des animaux tels que les poissons, les chats, les cafards et les serpents; b) ils emploient la métaphore de personnification (donner de la condition humaine à un animal ou une chose) et dépersonnification (la personne perd la condition humaine) pour construire leur identité et celle des autres personnages. Finalement, dans l'œuvre de Nettel nous observons un croisement de domaines conceptuels du monde animal à l'univers humain. Nous remarquons que les personnages principaux de chacun des contes utilisent la métaphore de personnification et dépersonnification pour fonder leur identité. En somme, l'auteure offre la cosmovision d'une nature humaine féroce et indomptée en attente derrière le voile des relations familiales et sociales.

Mots-clés: linguistique cognitive, identité, personnification, dépersonnification, Guadalupe Nettel, littérature latino-américaine.

¿Cómo citar?

Ramírez, M. y Ramírez, A. M. (2019). Personificación y despersonificación en la identidad de los personajes en *El matrimonio de los peces rojos* (2013), de Guadalupe Nettel. *Contexto*, 23(25), pp. 96-107.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA



INTRODUCCIÓN

*It is a lovely thing, the animal**The animal instinct*

The Cranberries: Animal instinct

Si bien Goffman (2010) se propone, en principio, dar cuenta de lo que representa un estigma para las personas que lo padecen, puede resultarnos luminoso cuando señala la tenacidad con la que la sociedad percibe los atributos de los individuos. Según esto, nadie escapa de recibir una asignación dentro de las categorizaciones que conforman el pensamiento. Este encasillamiento mental dentro de un conjunto de características identificables no es otra cosa que la asignación de una identidad.

En lo tocante a esta investigación, nos interesamos por la identidad de un grupo de personajes que habitan las ficciones creadas por la escritora mexicana contemporánea Guadalupe Nettel en su libro de cuentos *El matrimonio de los peces rojos* (2013), publicado por Páginas de Espuma. En concreto, nos preocupamos por las representaciones mentales que los personajes tienen sobre sí mismos y las que manifiestan sobre otros personajes con los que armonizan o asumen posiciones antagónicas a lo largo de cada historia.

Nos centramos, por consiguiente, en la identidad que de estos personajes se obtiene tras dos procesos mentales complementarios: la personificación y la despersonificación, subtipos de metáforas conceptuales al servicio tanto de la denominación como de la comprensión de un dominio a través de otro diferente. En virtud de esto, el objetivo del estudio fue examinar los mecanismos conceptuales de personificación y despersonificación en la identidad de los personajes del libro de cuentos *El matrimonio de los peces rojos* (2013), de Guadalupe Nettel.

El corpus de la investigación lo conforman los cinco cuentos que Guadalupe Nettel compuso para el libro *El matrimonio de los peces rojos*, obra que se granjeó el III Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero del 2013. La selección de este libro de cuentos se fundamenta, en primer lugar, en que la identidad de los personajes es un eje rector de los conflictos de cada uno de los cuentos y; en segundo lugar, en que esta identidad es referida a través de metáforas conceptuales de personificación y despersonificación.

A continuación, listamos los cuentos siguiendo el mismo orden en el que aparecen en el libro: (1) "El matrimonio de los peces rojos" es un relato que esboza la complejidad en la relación de una pareja que está próxima a ser padres. Acá, los peces *betta splendens* no solo son los testigos del declive de la relación de la pareja, sino que simbolizan su ferocidad y su conflictividad. (2) "Guerra en los basureros" es una narración que muestra la orfandad del protagonista, quien cuenta cómo surgió su interés por los insectos. (3) "Felina" es una historia en la que vemos cómo la protagonista y una gata comparten de forma inconsciente e involuntaria la maternidad. (4) "Hongos" trata sobre el amor furtivo entre dos músicos, cuya relación de intimidad es compartida con la parasitación de hongos; y, finalmente, (5) "La serpiente de Beijín" es una narración que presenta la serpiente como la "encarnación de las desavenencias conyugales" (Nettel, 2013, p.112). En ese texto, la tentación, el egoísmo y el desconsuelo muestran el lado oscuro de unos personajes que van en la búsqueda de sí mismos. En las líneas siguientes, presentaremos los presupuestos teóricos que sostienen el estudio.

BASES TEÓRICAS

En su obra seminal sobre las metáforas conceptuales, Lakoff y Johnson (2009) exponen un robusto corpus de casos que evidencian que, por contra a las teorías tradicionales de los terrenos de la retórica y la literatura, la metáfora, además de manifestarse en el habla cotidiana, en sustancia, constituye nuestro sistema conceptual. Este tipo de metáforas, por descontado, determina la forma como razonamos y las acciones que se derivan de dicha forma o sistema de pensamiento. De modo que aun cuando las metáforas conceptuales se manifiestan en el plano lingüístico, sus raíces se asientan en el pensamiento. Acordemos, por tanto, que usar metáforas conceptuales es, en principio, entender una cosa en términos de otra, las que, adhiriendo la teoría, denominaremos *dominio meta* y *dominio fuente*, respectivamente.

Para Lakoff (1993), no obstante, las metáforas conceptuales no se constriñen al simple uso cotidiano, sino que también tienen cabida dentro del ámbito literario. Su argumento es que estas se pueden hallar en los textos literarios en razón de que evocan maneras de pensar. Su particularidad reside en la estructuración de obras literarias completas y en elaboraciones mucho más complejas. Dos ejemplos del primer caso lo ofrece Lakoff cuando señala que bajo *La divina comedia*, de Dante, y el poema *The road not taken*, de Robert Frost, subyace la metáfora conceptual LA VIDA ES UN VIAJE. A manera de ejemplo de una elaboración compleja en una metáfora cotidiana, podemos considerar la metáfora de la vulva de la mujer como una flor, en palabras como ‘deflorar’ y ‘picaflor’, presente en el poema *Amantes*, de Alejandra Pizarnik: “Una flor/no lejos de la noche/mi cuerpo mudo/se abre/a la delicada urgencia del rocío” (2016, p. 159).

Pinker (2007) ha señalado que uno de los atributos claves de las metáforas conceptuales es que pueden capturar aspectos de la realidad de manera objetiva y verdadera. Un ejemplo nítido lo podemos encontrar en la metáfora LA ENFERMEDAD ES UN ENEMIGO, que examina Sontag (2003) en un trabajo medular sobre las enfermedades y sus metáforas. Esta metáfora refrenda las palabras de Pinker en la medida en que percibimos la enfermedad como un enemigo contra el que libramos una batalla decisiva. Bajo esta luz, el enfermo o gana o pierde su vida tras una simpar batalla (metaforización de la cura). Como se aprecia, el carácter letal de la enfermedad, su condición mortal, parece que solo puede ser contenida por la metáfora del enemigo, pero no por términos neutros, o directamente relacionados con la enfermedad, como ‘tiene’, ‘sufre’, ‘padece’ o ‘aquejar’.

Para efectos del presente estudio, y a propósito del ejemplo anterior, acudimos a la personificación por constituir una metáfora conceptual ontológica que, siguiendo a Lakoff y Johnson, Kövecses (2010) detalla como un recurso por medio del cual se describen entidades no humanas como humanas. La función de la personificación es ayudar a que los hablantes entiendan mejor la entidad no humana. Entre los ejemplos citados por este teórico, encontramos casos tan comunes en la lengua inglesa como las expresiones: “el cáncer la atrapó” y “la computadora se me murió”. A este tenor, podemos traer a la discusión un caso estudiado por Ramírez y Ramírez (2013) respecto a las representaciones del delator en el español de Venezuela, tal como: “se le fue la lengua”, expresión con la que se habla de la lengua del delator como si tuviese intensiones y movimientos para escaparse. Es decir, desde esta óptica, el delator no tiene verdaderas intensiones de delatar, pero su lengua, como cualquier persona, toma decisiones autónomas. Así las cosas, esta personificación permite entender que existen variaciones del acto de delatar a alguien, una de ellas es cuando el delator, sea por torpeza o por otra razón involuntaria, cuenta la información que debía mantener en secreto.

Por lo que concierne a la despersonificación, Rivano Fischer (1997) mantiene que se trata de un proceso inverso a la personificación que consiste, en concreto, en rebajar a la persona a una posición inferior en la jerarquía de los seres, a despojarla de su condición humana. Un caso prototípico es el de los nombres de animales que los nazis les asignaban a los judíos, como lo recuerda Klemperer (2000). Conviene subrayar, retomando a Rivano Fischer, que la despersonificación se diferencia de la personificación metonímica en la medida en que ésta es un elogio que resulta de la exaltación de una parte del animal concebida como noble. Tres ejemplos ilustrativos de este fenómeno son: “ojos de águila, ‘el valor de un león’, ‘el sigilo de un tigre’” (pp. 163-164).

Por lo general, la personificación y la despersonificación coinciden en un proceso continuo con el propósito de socavar el estatus humano de una persona. Un ejemplo a cuento lo proporcionan Ramírez y Ramírez (2016) al demostrar, a la luz de otras supuestas metáforas de animales, que lo que realmente ocurre con la metáfora del burro ignorante es, en primera instancia, una personificación, a saber, por razones prototípicas el burro se convierte en el dominio idóneo para ser metaforizado de ignorante, como si de una persona se tratase; enseguida, el burro metaforizado se usa como dominio para, a su vez, metaforizar a una persona cuya ignorancia lo animaliza.

Desde el ángulo cognitivista en el que ha profundizado Johnson (2007), las metáforas conceptuales tienen una base corporal y experiencial que empieza a formarse desde los primeros años de la infancia. En este sentido, las interacciones del individuo con su entorno físico y la cultura en la que nace se convierten potencialmente en material que, por decirlo así, recicla para proyectarlo sobre experiencias nuevas a fin de entenderlas. De manera que los individuos nunca parten desde un punto cero, sino que, antes, por el contrario, emplean un conocimiento anterior como base para aproximarse y comprender las experiencias nuevas. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en la típica experiencia en tempranas etapas de la vida cuando no hay luz. De ocurrir esto, el individuo no puede ver nada y, por tanto, no puede entender. A continuación, esta experiencia da origen a la metáfora VER ES ENTENDER, de la que se derivan expresiones simples y complejas, entre las cuales cabe enumerar: “El ensayo *Topología de la violencia*, del filósofo surcoreano Byung-Chul Han es luminoso”, “Dame luces sobre cómo reparar el router”, “Voltaire es un pensador clave del siglo de las luces”, “Aclárame el ejercicio”, “No aclares que oscurece”, “No veo cuál es el problema”, “Ella explicó la solución de manera nítida”, y “Esa ideología lo tiene ciego”. Como se ve, en todos estos casos, poder entender algo o una situación es referido como si de tener visión o carecer de ella se tratase.

Por último, debemos tomar en consideración el concepto de identidad propuesto por Van Dijk (2006), puesto que, como quedó establecido arriba, es un asunto capital en esta investigación. Dicho en otros términos, nos interesa la formulación de este estudioso en dos sentidos: el primero, se relaciona con la representación mental que un individuo tiene de sí mismo, esto es, personal; el segundo, conecta con la representación mental como un constructo social, a saber, la identidad como un producto de las interacciones y las negociaciones intersubjetivas, en las que existe: “...la atribución de identidad por parte de otra gente y otros grupos, respectivamente” (2006, p.160). Un ejemplo que ilumina esta concepción de la identidad se encuentra en el estudio de Ramírez y Ramírez (2016) sobre la metáfora de imagen en la identidad del matrimonio del cuento *Bonsái*, también firmado por la escritora mexicana Guadalupe Nettel. Acá, el narrador-protagonista termina rompiendo la relación con su esposa una vez se identifica a sí mismo con un cactus y a ella con un bonsái de una enredadera, lo que para él evidencia la incompatibilidad de ambos.

RESULTADOS

En este apartado, se muestran los resultados del análisis a los mecanismos conceptuales de personificación y despersonificación en la identidad de los personajes del libro de cuentos de Nettel. En lo sucesivo, los hallazgos son los siguientes:

a) Cada uno de los personajes del volumen de cuentos *El matrimonio de los peces rojos* (2013) atraviesa por severos problemas existenciales. Estos se derivan de las ásperas relaciones intersubjetivas que sostienen con otros personajes de la historia. Leemos, por tanto, personajes cuyo contacto con los otros provoca una crisis en sus vidas.

“El matrimonio de los peces rojos”, por ejemplo, se centra en la vida de una narradora-protagonista, que acaba de pedir un mes de permiso para hacer los preparativos de la niña que dará a luz. La primera señal de conflictividad se manifiesta cuando su esposo Vincent se niega a complacerle su antojo de comer naranjas, arguyendo que en esa época del año son muy costosas:

Sentí que mis ojos se cubrían de lágrimas. Vincent también lo notó pero no estaba dispuesto a claudicar.-nunca es posible darte un gusto- dijo. Hemos venido al mercado para que estuvieras contenta y te pones así por una tontería. Me cuesta creerlo (Nettel, 2013, pp. 18-19).

Desde entonces, la relación se va haciendo tensa de manera progresiva. Este otro extracto muestra los pensamientos de ella luego de realizar una tarea respecto a la bebé que ambos tenían pendiente: “Sin embargo, Vincent se lo tomó como una provocación. Según él, las había colocado disparejas con el único objetivo de hacerlo sentir culpable” (Nettel, 2013, p.20). Una vez nacida la niña, notamos que los roces se intensifican, como se ejemplifica en estas líneas: “mi marido me acusaba con indirectas de no ocuparme de la niña como una madre ejemplar y yo le reprochaba sus recriminaciones” (Nettel, 2013, p. 27). Tras las fricciones de Vincent con su suegra al no permitirle quedarse en su casa, el despido injustificado del bufet de abogados donde la narradora-protagonista labora y, ante todo, la nula atención de Vincent a la alta fiebre que aqueja a su hija una noche en la que, a pesar de saberlo, él decide irse de farra, el quiebre de la relación alcanza un punto de no retorno, lo que se materializa cuando ella se marcha con su hija a Burdeos: “A nadie sorprende que Vincent y yo nos estemos separando, como el derrumbe económico de un pequeño país o la muerte de un enfermo terminal” (Nettel, 2013, p. 42).

Encontramos en “Guerra en los basureros” un narrador-protagonista que nos relata en *flashback* cómo surgió su interés por los insectos cuando era niño. Penetramos así en la vida de un niño que es enviado a vivir con una tía luego de que sus padres se separaran y reconocieran no estar psicológicamente aptos para asumir las responsabilidades de unos padres. Repárese en la forma denigrante como el narrador-protagonista habla de sí mismo en el siguiente fragmento:

La ruptura de mis padres era aún muy reciente y, puesto que ninguno de los dos estaba en condiciones psicológicas para hacerse cargo del error que habían engendrado juntos, decidieron mandarme a vivir con la hermana mayor de mi madre, mi tía Claudine, que sí había logrado construir una familia funcional, con dos hijos disciplinados, pulcros y buenos estudiantes (Nettel, 2013, pp 43-44).

Aunque el conflicto incluye a ambos padres, es con la mamá que asume dimensiones más complejas y decisivas para los procesos conceptuales en los que se centra este estudio, ya que, como se sabe, las relaciones hijos-madres suelen ser más estrechas no solo por factores culturales, que algunos llaman familia matricentrada, sino, en primera instancia, por lo determinante de la experiencia corporal de los individuos con relación a la madre. A continuación, leamos la

última conversación que el narrador-protagonista mantiene con su progenitora minutos antes de que parta a internarse en una clínica por su vicio al cigarrillo:

En un tono de voz muy bajo, un tono de confidencia, le hablé de mis primos, de lo espantoso que era viajar con ellos en el camión de la escuela, exageré todo lo que pude las condiciones en las que vivía para que me llevara a su estudio, a la clínica o a donde fuera. Le prometí ocuparme de ella y, por toda respuesta, recibí el calor de su aliento alquitranado. Al cabo de unos minutos, mi tía volvió la sala para llevársela (Nettel, 2013, p. 61).

El problema de la narradora-protagonista del cuento “Felina” es que, tras una noche de sexo con uno de los intermitentes inquilinos de las habitaciones que alquila, queda embarazada en el preciso momento cuando espera que la prestigiosa Universidad de Princeton la distinga con una beca de estudio, como lo recoge esta meditación luego de saber su nuevo estado: “...preguntándome, sobre todo, si quería y podía asumir la maternidad en ese momento. De hacerlo, lo más probable es que mi hijo careciera de padre” (Nettel, 2013, p.72). El final arribo de la carta de aprobación de la beca la tentará a aplicarse un aborto del que finalmente prescindirá. No obstante, irónicamente, termina perdiendo al bebé luego de resbalar cuando bajaba la jaula donde estaba su gata Greta. Finalmente, la narradora-protagonista podrá retomar su anterior proyecto académico.

“Hongos” tiene como punto focal a una violinista treintañera, casada con un director de orquesta, que se hace amante del prestigioso músico Philippe Laval, hombre casado y con hijos, durante una breve estancia en Copenhagen. En adelante, esta aventura amorosa le arrebató la tranquilidad de la que antes disfrutaba: “Los primeros días, seguía llevando conmigo el olor y los sabores de Philippe. Con una frecuencia mayor de la que hubiera deseado, se me venían encima como oleadas abrumadoras” (Nettel, 2013, p. 90). Así el asunto, los amantes se contactan asiduamente por mensajes al celular y al correo electrónico, como ella lo declara en estas líneas: “Me fui volviendo adicta a la correspondencia con Laval, a esa conversación interminable, y a considerarla como la parte más intensa e imprescindible de mi vida diaria” (Nettel, 2013, pp. 92-93). Paradójicamente, la erupción de hongos en las entrepiernas de ambos termina consolidando la unión, al menos hasta que ella decide no escribirle más a Laval, tiempo en el que se separa de su esposo. De vuelta con el amante, ella ve cómo se le imponen lugar, fechas, así como otras condiciones para consumir la relación. El cuento cierra con la narradora-protagonista implorando cada vez más atención de un amante que, según parece, nunca abandonará a su familia.

Para finalizar, “La serpiente de Beijín” nos cuenta el drama de una familia radicada en Francia que se inicia cuando el adolescente narrador-protagonista se da cuenta de que su padre había empezado a cambiar alarmantemente luego de viajar a China para supervisar una de sus obras de teatro. Tras esto, el hombre se había vuelto taciturno y tenía aires de envejecido. Un día, para la sorpresa de madre e hijo, el patriarca se aparece en casa con un terrario en el que se encontraba una víbora. La madre pronto descubrirá la existencia de una amante en Beijín, una mujer hermosa y más joven que ella, por eso, en respuesta ante lo que considera un maleficio representado por la serpiente, le pide a su hijo deshacerse del animal, lo cual él trata de resolver con veneno. Así, aprovechando un día en el que su padre está fuera de casa, el joven lo intenta, pero aquel regresa más pronto de lo esperado. No obstante el propósito inicial, el joven terminará reprochándole al padre su infidelidad. La confesión aclarará que aquella relación duró mientras él estuvo en China, que aquella mujer contaba con él para poder salir del país, pero que había desaparecido desde entonces. Aunque finalmente envenenan a la serpiente, que a decir del padre, simbolizaba su dolor, jamás llegará el alivio y la felicidad esperada.

b) Los personajes centrales proyectan los problemas que padecen sobre animales, como peces, gatos, cucarachas y serpientes, así como sobre microorganismos (hongos) que invaden su cuerpo. De este modo, los personajes de estas ficciones personifican al animal o al microorganismo en cuestión. Es decir, conflictos que atañen únicamente a los humanos por tratarse de construcciones simbólicas o culturales son proyectados sobre cada uno de los animales y el microorganismo antedichos que, sobra subrayar, responden a una naturaleza diferente. Se trata, en síntesis, de que estos últimos son personificados con atributos inherentes a la condición humana y, sobremanera, de sus relaciones sociales.

A este respecto, en la tabla 1, se puede observar que la narradora-protagonista del cuento “El rojos matrimonio de los peces” se refiere a un par de peces *betta splendens*, o luchadores de Siam, como si fuesen una pareja similar a la de ella y su esposo, esto es, unida en matrimonio; el siguiente caso, “Guerra en los basureros”, personifica una cucaracha como víctima de una orfandad; la narradora-protagonista de “Felina”, por su parte, describe una gata como si fuese un ente con la capacidad de tomar decisiones basadas en su decodificación de la lengua castellana o algún índice derivado de gestos o cualquier otro modo. El primer caso, por ejemplo, alude al hecho de que la gata da a luz entre las piernas del personaje luego de que ella ha tenido un aborto forzado; “Hongos” proyecta los deseos humanos sobre un hongo. En este cuento, el hongo desea ver al amante; por último, el padre del narrador-protagonista del cuento “La serpiente de Beijín” le atribuye a la serpiente rasgos propios de una persona que sufre por haberse separado de su amante.

Tabla 1. Proceso de personificación

Cuento	Personajes y sus conflictos	Personificación
1. “El matrimonio de los peces rojos”	“No sé si fueron las hormonas. Las mujeres embarazadas suelen ponerse mal por nimiedades. Lo cierto es que, en menos de cinco minutos, sentí cómo mi vida se cubría de nubes oscuras y amenazadoras. Todos los hombres cumplen los antojos de sus esposas cuando están en cinta, me dije a mí misma” (p. 18).	“En cambio, nos gustaba la idea de compartir la casa con otra pareja” (p. 16).
2. “Guerra en los basureros”	“La ruptura de mis padres era aún muy reciente y, puesto que ninguno de los dos estaba en condiciones psicológicas para hacerse cargo del error que habían engendrado juntos, decidieron mandarme a vivir con la hermana mayor de mi madre, mi tía Claudine...” (p. 43).	“Una cucaracha huérfana, probablemente asustada, que no sabía hacia donde moverse” (p. 61).

3. "Felina"	"Salí de ahí desconsolada, como si nunca hubiera tenido dudas respecto de aquel embarazo".	"Es evidente que todos esos gestos suyos no eran casuales pero cómo los elegía, si es que los gatos, a diferencia de nosotros, toman ciertas decisiones" (p. 78). "Había acordado con Marisa que vendría a recoger a los gatos dos días antes de que el camión de mudanza se llevara los muebles. No recuerdo exactamente si lo hablamos en su cubículo o en alguna llamada telefónica. Pero una cosa es segura, los gatos lo comprendieron. La tarde anterior, cuando volví a casa después de una jornada extenuante de burocracia universitaria, noté que ya no estaban" (p. 81).
4. "Hongos"	"Aunque estuviera determinada a olvidarlo, al menos a no pensar en él con la misma intensidad, mi cuerpo se reveló a ese designio y empezó a manifestar su voluntad por medio de sensaciones físicas y, por supuesto, incontrolables" (p. 96).	"Mi hongo no desea más que una cosa: volver a verte" (p. 98).
5. "La serpiente de Beijín"	"Tu padre tiene una amante. Una mujer asiática que conoció durante su viaje" (p. 112).	"Por eso compré este animal, por eso decidí separarlo de su pareja, para observar su dolor como reflejo del mío" (p. 119).

Fuente: elaboración propia.

c) Toda vez los personajes del libro de cuentos *El matrimonio de los peces rojos* han personificado a animales y al microorganismo con los que interactúan, al proyectarles atributos de sus problemas personales, proceden a despersonificarse a sí mismos. De conformidad con lo que advierte Rivano Fischer (1997), el mecanismo de despersonificación fija una posición de inferioridad proporcional a los mermados o enrarecidos estados anímicos que experimentan los mencionados personajes. Para emplear su forma más radical, acordemos que los personajes se animalizan a sí mismos.

Esta degradación, por descontado, resulta de la iluminación de áreas de la personalidad que habían permanecido desapercibidas para los personajes. El mecanismo conceptual de despersonificación, por consiguiente, implica un mayor entendimiento de sus deseos y de quiénes son, aspectos que pueden ser aglutinados en el concepto simple de identidad personal. En medio de las situaciones conflictivas de las historias contenidas en el volumen de cuentos, que nos recuerdan la identidad en los términos interaccionales alcanzados por Van Dijk (2006), los animales y el microorganismo hacen ostensible o, para decirlo de diferente manera, proporcionan un modelo conceptual de cómo los personajes se perciben a sí mismos.

En este orden de ideas, la narradora-protagonista del cuento “El matrimonio de los peces rojos” presenta el fracaso de su matrimonio en términos de peces que fueron extraídos de un hábitat confortable y puestos en una casa que, como en el caso concreto de los peces *betta splendens*, se convirtió en un sitio en el que fue imposible la convivencia.

En “Guerra en los basureros”, por su parte, el hecho de que una cucaracha se encuentra sola es proyectado sobre el sentimiento de orfandad que tiene el narrador-protagonista del cuento. De resultas, se percibe a sí mismo como un insecto abandonado, una forma aún más baja de vida. Cabe remarcar que desde el inicio el narrador-protagonista, ahora adulto, anticipa su conexión con las cucarachas al confesarlos que es un experto en insectos y que sus hábitos, entre los que se cuenta sentarse en los rincones de los laboratorios y los salones, responden a una naturaleza profunda. Enseguida, revela que se interesó en los insectos cuando transitó de la niñez a la adolescencia.

Por otra parte, se habrá notado que el sugerente título “Felina” es un claro anticipo de la autorrepresentación como gata que expresa la narradora-protagonista. Tras la pérdida del hijo que esperaba a causa de un aparatoso accidente, ella experimenta un cambio de ánimo visceral: “la realidad me parecía un agujero negro en el que no cabía ninguna posibilidad entusiastamente de futuro” (Nettel, 2013, p. 77). Tanto las reacciones corporales como emocionales que padece la llevan a referirse a sí misma como un animal, en específico, su gata Greta, la cual acaba de parir su camada de gatitos. A pesar de este aspecto, el factor que, decididamente, influye en la despersonificación del personaje es que su gata da a luz, mientras que ella en algún momento tanteó la posibilidad de abortar. Peor aún, la gata huye con su descendencia tan pronto ella se encuentra a punto de dejárselos al cuidado de su amiga Marisa, como resultado de su viaje a Princeton. De allí que uno de los temas centrales del cuento sea la toma de decisiones y los lugares donde vivir. Es coherente, en consecuencia, la desolación que siente ella una vez se ha marchado Greta, lo que da paso al final del cuento: “ ‘Los gatos sí que deciden’ recuerdo que pensé. Me sentí una estúpida por no haberme dado cuenta” (2013, p. 81). Para simplificarlo más, sentenciamos que la gata resulta más decidida en dar a luz y un hogar a su prole que la narradora-protagonista, quien, en contraste, actúa peor que un animal.

Por lo que respecta a la narradora-protagonista del cuento “Hongos”, su conocimiento de los límites que deben imponerse a los hongos, pues de lo contrario terminan invadiendo el cuerpo entero, hace que establezca un paralelismo entre esta forma de sanación, o control, y la actitud que su amante tiene hacia ella: “Philippe tiene conmigo una actitud similar a la mía con los hongos. No me permite jamás salir de mi territorio. Me llama a casa cuando lo necesito pero yo no puedo, bajo ninguna circunstancia, telefonar a la suya” (Nettel, 2013, p. 100). A continuación, se reconoce a sí misma como un parásito tan oculto como insaciable, pues desea a su amante en todo momento. Para ella, dejar de desearlo, de hecho, es visto como una curación liberadora.

Si se presta atención al cuento “La serpiente de Beijín”, se notará, en cambio, que la despersonificación no recae esta vez en el narrador-protagonista, sino en el par padre-amante, que ha destruido la estabilidad de las relaciones familiares. En tal sentido, mientras que el padre ve su dolor reflejado en la serpiente que deliberadamente separó de su pareja, el narrador-protagonista representa a la amante como a una serpiente que puede causar una herida más letal que cualquier otra, lo que significa, en concreto, que el hecho de haber perdido a la amante le causa un sufrimiento incurable a su padre.

Tabla 2. Proceso de despersonificación

Cuento	Despersonificación
1. “El matrimonio de los peces rojos”	“Nadie nos obligó a casarnos. Ninguna mano desconocida nos sacó de nuestro acuario familiar y nos metió en esta casa sin nuestro consentimiento” (p. 42).
2. “Guerra en los basureros”	“La única compañía que tuve en ese momento fue la de una cucaracha muy pequeña que permaneció toda la noche junto al buró de la esquina” (p. 61).
3. “Felina”	“Finalmente, me gustara o no, yo también era un animal y tanto mi cuerpo como mi mente reaccionaban a la pérdida de mi descendencia de la misma manera en que lo habría hecho Greta si hubiese perdido a sus gatitos” (p. 77).
4. “Hongos”	“Los parásitos -ahora lo sé- somos seres insatisfechos por naturaleza. Nunca son suficientes ni el alimento ni la atención que recibimos. La clandestinidad que asegura nuestra supervivencia también nos frustra en muchas ocasiones” (p. 100).
5. “La serpiente de Beijín”	“La Deboia que trajo a casa nunca llegó a hacernos daño. La serpiente de Beijín, en cambio, le ocasionó una lesión que ningún remedio casero consiguió cicatrizar” (p. 120).

Fuente: elaboración propia.

Se puede observar, entonces, que los procesos de personificación y despersonificación presentes en los cinco cuentos que conforman nuestro corpus constituyen elaboraciones noveles que no se alejan de procesos similares perceptibles en el habla cotidiana, como ya se anotó en nuestras bases teóricas. Pongamos por caso, nuevamente, un animal como el cochino, que se emplea para denominar un hombre grosero y sin modales, aun cuando, al igual que el resto de los animales, desconoce de modales en razón de su propia naturaleza. La metáfora del cochino es posible solo si antes se personifica al animal con los rasgos propios de la cultura, a saber, la falta de normas de cortesía, lo que permite que entonces se proyecte el cochino hacia un hombre con el añadido de ser un animal. Obtenemos así una derogación de la condición humana. En otras palabras, el hombre solo es un hombre sin modales y de verbo vulgar, sino, en esencia, un animal.

En una palabra, los personajes creados por Guadalupe Nettel en el libro *El matrimonio de los peces rojos* (2013) asumen la identidad de aquellos animales y el microorganismo con los que interactúan y cuya naturaleza se le revela a lo largo de sus respectivas historias. Esta degradación de la condición humana, que comporta el reconocimiento de ser parte de un mundo instintivo y salvaje, es la fase final de un tránsito emprendido por los personajes al inicio de las piezas literarias. A renglón seguido, cada uno de los cuentos termina haciendo ostensible la nueva identidad de los personajes, formulada en correspondencia con los dominios animales y la microorgánica. En algunos casos, como lo ilustran con nitidez “Guerra en los basureros” y “La serpiente de Beijín”, se muestra que tal identidad, de hecho, ha perdurado hasta un tiempo lejano a las acciones que se narran.

CONSIDERACIONES FINALES

Se observó que en los cinco cuentos que componen el libro *El matrimonio de los peces rojos* (2013), de la escritora mexicana Guadalupe Nettel, se cruzan los dominios conceptuales del mundo animal y de microorganismos con el mundo humano. Este cruce de dominios tiene un primer movimiento de personificación, cuando se concibe los animales y al microorganismo como un ser humano; y un segundo movimiento que consiste en la atribución de la condición animal de los animales personificados a los personajes de los cuentos en cuestión, lo que implica la despersonificación de estos, pues se conciben desde entonces como menos humanos.

Los mecanismos mentales de personificación y despersonificación se llevan a cabo en estos cuentos por los propios personajes centrales. Son ellos quienes al personificar a los animales y al microorganismo, y, más tarde, despersonificarse a sí mismos o a otros personajes, construyen su propia identidad y la ajena. En tal sentido, la identidad no está dada en estos cinco cuentos de manera aislada y autónoma, sino en el contacto y en la interacción social entre los personajes. El otro resulta un dador de identidad en los cinco cuentos de *El matrimonio de los peces rojos* (2013).

Se notó que los mecanismos de personificación y despersonificación mediante los cuales los personajes centrales de los cinco cuentos construyen una identidad propia y la ajena se desencadenan no solo en la interacción con los demás, sino en el núcleo familiar. Así pues, una vez estalla un conflicto en la relaciones padres-hijos y en las relaciones matrimoniales la identidad de los personajes se da como una revelación, cuando aparecen repentinamente los animales o el microorganismo con el que se identifican a sí mismos y a otros. En síntesis, *El matrimonio de los peces rojos* (2013) ofrece la cosmovisión de una naturaleza humana feroz e indómita latente tras el velo de las relaciones familiares y sociales.

REFERENCIAS

- Goffman, E. (2010). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Klemperer, V. (2000). *The language of the Third Reich*. London: Continuum.
- Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: a practical introduction*. New York: Oxford Press University.
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. En A. Ortony (comp.). *Metaphor and thought*, (pp. 202-251). England: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Nettel, G. (2013). *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Pinker, S. (2007). *The stuff of thought: language as a window into human nature*. New York: Penguin Books.
- Pizarnik, A. (2016). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- Ramírez, A. y Ramírez, M. (2013). Metáforas y metonimias del delator en seis expresiones del habla cotidiana venezolana. *Revista de Investigación*, vol. 37, nro. 79, pp. 69-83. Disponible: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-29142013000200005.
- Ramírez, A. y Ramírez, M. (2016). Metáforas de imagen en la identidad del matrimonio del cuento "Bonsái" de Guadalupe Nettel. *Revista Kaleidoscopio*, vol. 13, nro. 25. Recuperado de http://kaleidoscopio.uneg.edu.ve/numeros/k25/k25_art06.pdf
- Ramírez, M. y Ramírez, A. (2016). Personificación y despersonificación en la metáfora del burro ignorante. *Revista Letras*, vol. 57, nro. 93 pp. 43-62. Recuperado de <http://www.scielo.org.ve/pdf/l/v57n93/art02.pdf>
- Rivano Fischer, E. (1997). *Metáfora y lingüística cognitiva*. Santiago de Chile: Bravo y Allende Editores.
- Sontag, S. (2003). *El cáncer y sus metáforas/el sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.
- Van Dijk, T. (2006). *Ideología: una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

Entrevista

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

EN
TRE
VIS
TA



Dra. Violeta Rojo

Fuente: Feria Internacional del Libro Universidad del Carabobo

Marisol García Romero y Vanessa Castro
Universidad de Los Andes (Venezuela)

¿Cómo citar?

García Romero, M. y Castro, V. (2019). Entrevista a la Dra. Violeta Rojo.
Contexto, 23(25), pp. 109-113.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA



La Dra. Violeta Rojo es egresada en Letras de la Universidad Central de Venezuela, magíster en Literatura Latinoamericana y doctora en Letras por la Universidad Simón Bolívar (USB). Desde 1993 ha ejercido la docencia en literatura en la USB. Posee una trayectoria académica que la posiciona como un referente en estudios críticos del texto literario en Venezuela. A propósito de la celebración de los 25 años de existencia de la revista *Contexto* (1994-2019), hemos querido conocer su percepción del panorama de la minificción en el país.

Al revisar sus publicaciones notamos la diversidad temática como una constante, ¿cómo describiría su particular cartografía de los estudios literarios?

Tengo más intereses que publicaciones. He dedicado muchas de horas de lectura a la novela negra, la antigua Roma, la ciudad de Londres, las utopías y distopías y a mis amados William Shakespeare y Henry James. Creo que no he escrito una letra sobre esos temas sobre los que he dado varios cursos, con la excepción de Henry James y Londres. Durante décadas fui una experta vampiróloga y di muchos cursos sobre el tema (del que solo escribí un artículo), pero cuando los vampiros se pusieron de moda dejaron de interesarme. Me interesa mucho el feminismo, pero solo tengo un libro relacionado con el tema: *Cien mujeres contra la violencia de género en Venezuela* (2015), compilado junto a Kira Kariakin y Virginia Riquelme.

A pesar de la aparente diversidad de temas, solo he trabajado tres. Por una parte, los géneros extraños, que implican interrelaciones genéricas, intertextualidad y visiones nuevas sobre la literatura y el arte. Me interesa sobremanera ver cómo las teorías no suelen acertar y de qué forma el arte va saltando por encima de dictámenes académicos y haciendo lo que quiere. Venezuela sería el segundo de mis temas, porque es mi país y considero que los venezolanos tenemos que analizarlo, narrarlo, observarlo y recordarlo. El tercero de los temas supongo que tiene que ver con el recuerdo y la memoria como forma ficcional. Y, en realidad, todos esos temas están vinculados en uno solo, la constante duda. Nunca tengo respuestas sobre nada, sino dudas que se convierten en nuevas teorías que, a su vez, dan lugar a nuevas dudas y cambios en mi manera de pensar y abordar el arte. Creo que los estudios en humanidades sirven para acercar respuestas, pero sobre todo para crear nuevas preguntas.

Siempre se me vincula a la minificción, que fue el tema de mi tesis de maestría y después se convirtió en *Breve manual para reconocer minicuentos* (1997) y los varios libros sobre el tema que he publicado. He tenido mucha suerte y he podido publicar libros sobre el tema en México, Colombia, Chile y Perú. Voy ampliándolos porque si bien comparto algunas de las ideas del *Breve manual...* ya ni siquiera los llamo minicuentos. Sobre la minificción he dedicado un cuarto de siglo a ver nuevas tendencias y a analizar el fenómeno desde otros puntos de vista. Pero sobre todo a contradecir lo que planteé originalmente. No solo porque crea que estaba equivocada, sino porque se me ocurren nuevas ideas. Si bien la teoría literaria pareciera una forma de hacer afirmaciones, para mí es más bien una ventana a un inmenso paisaje de dudas, de observar elementos que cambian según la luz y la circunstancia, de nuevas posibilidades a partir de nuevas lecturas teóricas y ficcionales. Los géneros siempre se han interrelacionado y fagocitado, así que ver esos cambios, intersecciones, mutaciones y mezclas me encanta. Y dar cuenta de mis contradicciones, me gusta más aún.

Mi otro tema sería la memoria, de cierta manera el tema de *Las heridas de la literatura venezolana*, publicado en 2018 por El Estilete. Me encanta leer sobre los recuerdos de la gente tanto como me aburre la gente que habla de su pasado. La memoria es para la literatura. Yo olvido muchísimas cosas. Cuando me reúno con mis compañeras de bachillerato y las oigo hablar de nuestros tiempos de liceo, me asombra la cantidad de cosas que recuerdan y que yo he olvidado. En suma, leo con fruición memorias y diarios, pero jamás escribiría un diario porque no tengo la disciplina ni considero que me pase nada importante; y no podría redactar una autobiografía porque no recuerdo ni qué almorcé ayer.

Otro de mis temas fue la biografía. Allí hice algún estudio sobre la teoría del género y escribí la biografía de Teresa Carreño, libro que disfruté muchísimo. Esa fascinación por el género quedó allí y ahora trabajo en una biografía de otra mujer del siglo XIX.

Por último, llevo desde que comenzó el siglo dedicándome a la literatura venezolana del XXI, asunto que también toco en *Las heridas...* Creo que tenemos una nueva hornada de escritores estupendos, y me interesaba analizar algo de lo que no hubiera antecedentes. Los cursos eran a veces sobre novelas publicadas un mes antes, de manera que los estudios críticos los fuimos haciendo prácticamente sobre la marcha. Esa experiencia fue liberadora, porque solo podíamos basarnos en la ficción y de allí ir estableciendo relaciones con las teorías. Me interesa mucho, además, que las narraciones que funcionaron hace 18 años lo siguen haciendo y lo que valía la pena aún no ha envejecido.

Es reconocida como experta y difusora de la minificción en Venezuela, publicó en 2009 *Mínima expresión: una muestra de la minificción venezolana*, a casi 10 años de esta publicación, si tuviese que reeditarla, ¿qué autores recientes incluiría y cómo ve el futuro de este género en el país?

Faltaron muchos autores importantes porque a pesar de los largos años de preparación, los desconocía. Hay muchas publicaciones en Venezuela que no llegan a Caracas, ni tampoco a las bibliotecas de las universidades del interior. Después de la publicación aparecieron muchos otros nuevos autores. No específico para no dejar de nombrar a autores que lo merecen. También es posible que eliminaría algunos, que pensé que daban idea de esa "muestra de minificción" que quería mostrar y que con el transcurso de los años me he percatado de que en realidad no aportaban mucho.

“Nunca me planteo cómo será el futuro, porque suele ser una manera de equivocarse”.

Me preocupa que no se publique minificción porque en estos últimos tiempos las publicaciones de todo han disminuido mucho. También me fastidia que las redes sociales hagan pensar a la gente que cualquier cosita corta es minificción. Llevo ya años percatándome de que hay una banalización del género (aquí y afuera) que me enfurece. Es una forma literaria, no una cosita ahí. Pero esa es otra batalla perdida que seguiré dando.

Como investigadora de la literatura referencial venezolana del siglo xx y lo que va del xxi, ¿a qué atribuye que nuestra literatura no agote la mirada en los acontecimientos políticos y sociales? ¿Podría pensarse que es una manera por parte de nuestros autores de denunciar lo que no es posible hacer en los espacios no ficcionales?

La realidad siempre es caleidoscópica, por eso creo que la realidad de los acontecimientos políticos y sociales no se agota nunca. Cada postura, cada visión, cada perspectiva hace que haya una capa más de conocimiento, de profundidad sobre lo que vivimos. Posiblemente, porque lo que llamamos realidad sea una suma de documentos, opiniones y diferentes miradas y experiencias.

Afortunadamente, a pesar de los horrores que vivimos, se sigue denunciando a través de diferentes vías, ya que la TV, buena parte de la radio y casi todos los periódicos y revistas han desaparecido. Menos mal que tenemos los medios digitales y, con cierto cuidado, las redes sociales, tan propensas a la histeria.

En todo caso, nuestra narrativa, ensayo, teatro y poesía del siglo xxi han sido realistas y muestran lo que sucede en nuestro país. A veces me preocupa lo que llamo el “realismo bolivariano”, cantidad de narraciones donde se repite lo que fue Cadivi, lo que es Clap y otros males. Siempre es bueno insistir, pero como lectora, y sobre todo como investigadora, a veces me siento un poco aburrida del “chavismo for dummies”.

Supongo que por eso agradezco tanto textos narrativos en los que el espanto que vivimos se insinúa, pero no se explica, como en Rodrigo Blanco Calderón, Juan Carlos Chirinos, Enza García Arreaza, Miguel Gomes, Juan Carlos Méndez Guédez, Gisela Kozak, Eduardo Sánchez Rugeles, Fedosy Santaella, Ana Teresa Torres, Héctor Torres, Keila Vall de la Ville, entre muchísimos otros. Y también me gusta mucho leer autores donde el país está, sin embargo, la mirada es otra, como José Balza, Víctor Carreño, Silda Cordoliani, Rubi Guerra, Liliana Lara, Eduardo Liendo, Norberto José Olivares, José Urriola y muchos más.

Es posible que nuestra literatura siempre haya sido realista y haya mostrado lo que nos va sucediendo. El *Finis Patriae* de Manuel Díaz Rodríguez en *Idolos Rotos* mostraba una realidad que ahora nos resuena mucho más que, quizás, hace 30 años. La lucha de Andrés Barazarte en *País Portátil* de Adriano González León era más contra el poder que un asunto ideológico. Sin contar que *Doña Bárbara* es también una novela que se refiere al gomecismo, pero es totalmente actual, tanto así que considero que lo que nos sucede es que Doña Bárbara ganó las elecciones en 1998 y por eso ahora vivimos en El Miedo. Nuestra literatura actual nos revisa, interroga, muestra, interpela. Como quizás todas las literaturas, por cierto.

Sabemos que un porcentaje significativo de profesores universitarios se ha ido del país por razones sobre todo sociopolíticas, ¿qué opina sobre la inmigración de los investigadores, entre ellos del campo literario?, ¿por qué se mantiene en el país?, ¿en qué se encuentra trabajando tras la publicación reciente de *Las heridas de la literatura venezolana* (2018)?

Cada quien tiene su circunstancia. No criticaría jamás a nadie que se vaya ni tampoco a nadie que se quede. Le deseo la mejor de las suertes a los que se quieren y pueden ir y le tengo gran respeto a los que se quedan, porque trabajar en una universidad venezolana en este momento de penurias a todo nivel es muy loable. Yo ya estoy jubilada, pero eso no me hace menos consciente de la lucha de los profesores ni de los problemas que atraviesan. Problemas creados por el gobierno, además, para acabar con la educación. No tengo idea de que ningún gobierno de la tierra haya hecho algo tan espantoso y no entiendo qué interés puede tener nadie en destruir universidades, pero así estamos.

Me estoy quedando aquí, por el momento, porque, aunque tengo otro pasaporte, no quiero irme de mi país. Me indigna que el gobierno pareciera hacer todo lo posible por botarnos de nuestro propio país. Mientras pueda, resistiré. Algunos miembros de mi familia se han ido y les va bien afuera, pero no me extrañaría que cuando todo esto pase –porque va a pasar, vuelvan–. No todos volverán, estoy consciente. Lo que digo no está tallado en piedra, no sé qué puede pasar el próximo mes o el próximo año.

Trabajo muchísimo en cosas diversas, porque vivir en una hiperinflación no es sencillo. Esta situación me está impidiendo dedicar las horas que quisiera a la investigación y la escritura. Ahora estoy trabajando en un texto sin género sobre una mujer del siglo XIX. Me está costando mucho, la verdad, y llevo mucho tiempo investigando sobre el asunto. Vamos a ver si sale.

“Trabajo muchísimo en cosas diversas, porque vivir una hiperinflación no es sencillo”.

A propósito de su labor formativa –aunque se encuentre jubilada–, ¿cómo ha sentido que se vacíen las aulas, especialmente, durante los últimos dos años, que es cuando se ha intensificado el éxodo de la población venezolana sobre todo joven y universitaria? ¿Cómo podría influir esta circunstancia en la calidad y cantidad de investigaciones de los posgrados y revistas del área de la literatura?

Eso es desolador. Se han ido colegas, la generación de relevo ha desaparecido –con honrosas excepciones– pero también se han ido los estudiantes. Obviamente, estos años han sido muy negros, pero espero que no afecten más de lo que afectan y, sobre todo, que todo el daño pueda ser revertido. Es un tema que me entristece y enfurece tanto, que no puedo ni hablar de ello. ¿Por qué acabar con universidades? Si seguimos así, dentro de 10 años no habrá médicos, por dar un ejemplo. Es desoladora esta política gubernamental de tierra arrasada.

El fenómeno del desarraigo y la inmigración está dando sus frutos: Escritores radicados en Argentina, España, Panamá, Chile o México, por mencionar algunos países, están creando iniciativas como talleres, conversatorios y editoriales artesanales. ¿Este hecho podría hacer que nuestras letras sean conocidas más allá de las fronteras y puedan cobrar el renombre o equipararse con, por ejemplo, la literatura mexicana, argentina o colombiana? ¿Cuál cree que podría ser el rumbo de nuestras letras durante los próximos años?

Hay cientos de estupendos escritores argentinos, mexicanos, colombianos e incluso españoles que no se conocen fuera de sus países. En español se publican decenas de miles de títulos al año, con lo que sería imposible que todos fueran conocidos.

Ana Teresa Torres, Alberto Barrera Tyszka, Rodrigo Blanco Calderón, Israel Centero, Juan Carlos Chirinos, Antonio López Ortega, Juan Carlos Méndez Guédez, Gabriel Payares, Ednodio Quintero, Camilo Pino, Fedosy Santaella, Jesús Miguel Soto, Francisco Suniaga, Gustavo Valle, son algunos de los narradores publicados afuera. Además, muchos de nuestros poetas, entre ellos Rafael Cadenas, Eugenio Montejo, Yolanda Pantin e Igor Barreto han sido publicados y son conocidos afuera. Y muchos de ellos siguen viviendo en Venezuela, o fueron publicados afuera cuando todavía vivían aquí.

No creo que haya una gran conspiración contra la literatura venezolana, ni que nuestros escritores sean menos conocidos que los de otras latitudes. Es un mundo cada vez más complejo. Yo no conozco ningún escritor hondureño, solo uno boliviano, muy pocos centroamericanos.

Creo que Rubi Guerra es posiblemente el mejor narrador venezolano, pero pocos lo conocen incluso aquí, a pesar de su extraordinaria obra.

Con respecto al futuro, me gusta mucho lo que se está escribiendo, esperemos que sigamos así. Ojalá volvamos a tener las estupendas editoriales que tuvimos, ojalá vuelvan las editoriales extranjeras, ojalá vuelvan los escritores y se llenen otra vez las universidades, ojalá volvamos a tener muchas librerías y muchas publicaciones. Ojalá este horror cese.

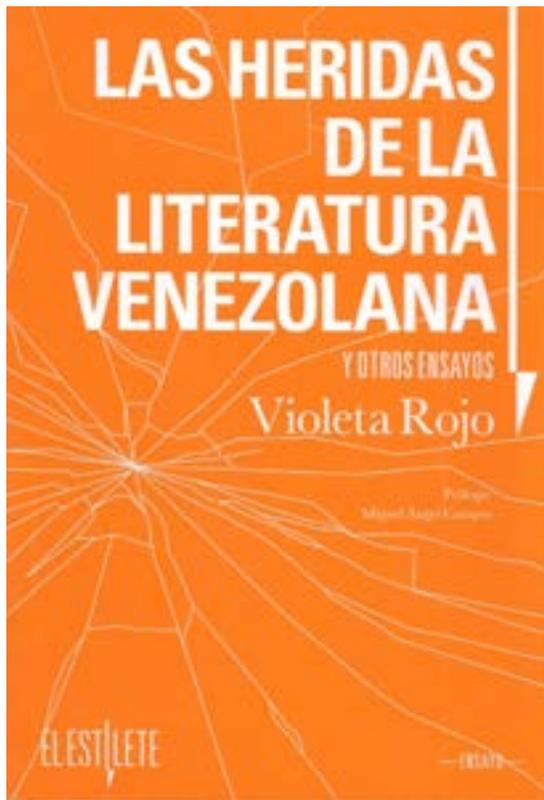
Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

Reseñas

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066



LAS HERIDAS DE LA LITERATURA VENEZOLANA Y OTROS ENSAYOS,

de Violeta Rojo (2018).

Venezuela: El Estilete.

Vanessa Castro Rondón

Universidad de Los Andes

vanessanatalyc@gmail.com

¿Cómo citar?

Castro Rondón, V. (2019). *Las heridas de la literatura venezolana y otros ensayos*, de Violeta Rojo (2018). Venezuela: El Estilete.
Contexto, 23(25), pp. 116-118.



**UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES**
VENEZUELA



El discurrir de la literatura venezolana actual está signado por dos vertientes – la creación literaria y la crítica – y caracterizado por dos bandos – los autores y los críticos e investigadores –. Por un lado, entender qué somos como país y por qué en nuestras letras los autores se vuelcan a intentar comprenderlo desde el plano ficcional. La segunda vertiente compete a los críticos, quienes a partir de las ficciones deshilvanan el porqué los autores no dejan del todo el terreno referencial para construir sus narraciones. Aquí es donde se aproxima la visión de Violeta Rojo quien, desde el bando de los críticos, formula los argumentos de una profesora e investigadora de larga trayectoria nacional para explicitar las heridas que más que heridas se vislumbran como el proceso, quizás, traumático de la literatura venezolana.

Las heridas de la literatura venezolana... fue publicado en el mes de febrero del año 2018 bajo el sello editorial El Estilete por Violeta Rojo, profesora jubilada de la Universidad Simón Bolívar, egresada en Letras de la Universidad Central de Venezuela, magíster en Literatura Latinoamericana y doctora en Letras por la Universidad Simón Bolívar. Su carrera académica inició en 1993 en la misma casa de estudio donde obtuvo sus dos títulos académicos de posgrado. Entre sus publicaciones: *Breve manual para reconocer minicuentos* (1997), *Breve manual para reconocer minicuentos* (ampliado) (2007), *Mínima expresión: una muestra de la minificción venezolana* (2009), *Cien mujeres contra la violencia de género en Venezuela* (2015), compilado junto a Kira Kariakin y Virginia Riquelme. Además de publicaciones en revistas nacionales e internacionales.

El libro, con prólogo de Miguel Ángel Campos, reúne dieciséis textos sobre la literatura venezolana del siglo xx y parte del siglo xxi. Algunos ya habían sido publicados en revistas académicas, prensa escrita venezolana (*Papel Literario*), ponencias, y otros no habían tenido oportunidad de salir a la luz y esperaban el tiempo adecuado para ser publicados.

Dieciséis textos que pueden organizarse temáticamente en memoria, autoficción, ficción, minificción –tema ampliamente abordado por la autora en dos libros–, y autobiografía. Posiblemente, estos ejes temáticos se agotan, pues con minuciosidad de investigadora ofrece razones certeras que vincula con aproximaciones teóricas para desvelar un país y poder, en este sentido, obtener una visión de él. Señalo lo anterior porque en diversos capítulos se asoma esa curiosidad lectora que se asume más allá del conocimiento literario: la necesidad de entendernos como venezolanos. Esto ocurre en el capítulo “Un país que sueña pesadillas políticas. La dictadura de Pérez Jiménez según Miguel Otero Silva”. En este texto, además, deja una ventana abierta para conocer su historia lectora. Expresa que cuando era adolescente leía con fruición obras de Robert Louis Stevenson y Louisa May Alcott, pero hubo un acontecimiento que la hizo leer casi toda la obra de Miguel Otero Silva –escuchó un programa de radio sobre la novela *Fiebre*– y en sus palabras se entrevé cómo a través del autor descubrió a la Venezuela de inicios del siglo xx, signada por los períodos políticos como la dictadura Gomecista, el ingreso a la democracia y la modernidad, la dictadura militar a cargo de Pérez Jiménez y la conformación de las guerrillas en los años sesenta.

Es precisamente esa necesidad de entendernos como venezolanos por la que en reiterados pasajes de los que conforman los capítulos expone el hecho de que la literatura autorreferencial venezolana más que mostrar al protagonista de esas narraciones y padecimientos o “circunstancias”, en palabras de Rojo (2018): “Lo que en realidad quiere contar es cómo era el país que cada uno de ellos quiso que quedara para la posteridad” (p. 87). Asimismo, señala: “En las *Memorias...* de Pocaterra la vida del autor no tiene ninguna importancia, como no sea por la azarosa circunstancia de que fue dado vivir un pedazo de la historia” (p. 79).

Se constata que no prima la experiencia de vida. Rojo argumenta el hecho de que nuestra literatura autorreferencial se perfile por la tendencia memorialista en la cual lo íntimo es poco, incluso, accidental, ya que lo que importa es el exterior. En este caso el exterior es contar la historia del país y cómo esa persona tuvo adhesión a las situaciones políticas, sociales y económicas de la nación. Por tal motivo, el protagonista es el tiempo histórico porque a través de los textos autobiográficos que dan cuenta de la dictadura gomecista, sus autores no mencionan sus vivencias personales, sino lo que vivieron y observaron durante la dictadura; en las cárceles gomecistas y el paso de la Venezuela rural a la nación que ingresa a la modernidad, entre otros acontecimientos.

De allí que la interpretación literaria se entrecruza con la historia y la sociología para, reitero, entender un país. Tal aspecto se aprecia porque, y que sirvan los títulos siguientes para ejemplificar, más allá de visibilizar la figura de Juan Carlos Navarrete, precursor de la minificción venezolana durante el siglo XVIII, y de Rafael Nogales Méndez por medio dos artículos, en la autora está presente el interés por entender lo nuestro, para así lograr desvelar y suscitar el diálogo sobre lo que somos como nación. Voy a tomarme la licencia de manifestar que como lectores junto a la necesidad de asumir un libro con criterio y seriedad investigativa, un texto sobre la literatura venezolana también se entreteje con la visión de un país y, si el lector carece de esa visión, estará truncado el intento de construcción de esa visión, por ello para algunos sectores libros y autores son tan peligrosos y polémicos.

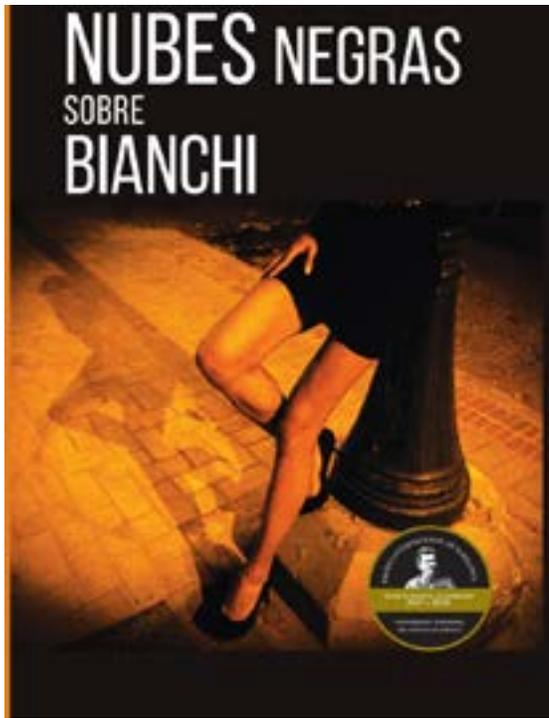
Es así que, en todos los capítulos, se arrojan datos que cualquier lector venezolano mínimamente versado logrará reconocer alrededor de Francisco de Miranda, el aventurero y errabundo Rafael de Nogales Méndez, el “textor Oswaldo Trejo”. En este sentido, la autora no se encarga solo de preparar una visión panorámica, pues con su experticia expone que durante la dictadura gomecista la literatura autorreferencial ocupó tres flancos: la versión de los opositores, la oficial y la del ciudadano que nunca se inmiscuyó en ninguna de esas dos posiciones. En el caso de Francisco de Miranda, de igual modo, expone una radiografía aunque rauda, muy completa de la figura del prócer de la Independencia, el cual se deslastra del prohombre típico para erigirse como un excéntrico que veló por sus circunstancias. Un capítulo que merece especial atención es “La infancia en la memoria”, tema que algunos pueden encasillar dentro de la literatura infantil, pero muy prolífico para nuestras letras. La infancia es memorialista. Autores como Briceño Iragorry y Picón Salas se decantan por escribir el primero, unas memorias que saben a pueblo de montaña donde lo íntimo es vedado y que no debe conocerse. Mientras Picón Salas en *Viaje al amanecer* ficcionaliza un tiempo perdido en la Mérida finisecular del siglo XIX dando paso a la nostalgia y al intento de acudir a la memoria para buscar esa época y lugar edénico que tiene su fin producto de la modernidad que se avecina.

Una arista diferente es la que nos proporciona Ednodio Quintero en *Visiones de un narrador*, la autora comenta que aquí compone una autobiografía marcada por una atmosfera fantástica. En el capítulo, asimismo, conocemos las reminiscencias de un músico (Alirio Díaz) y un artista plástico (Alejandro Otero), ambos procedentes de comarcas soñadas marcadas por las penurias, pero aderezadas con la mirada fresca de niños que comienzan a caminar por el mundo.

Ahora bien, la intención no es destejer todo el libro, sino que propiciar el acercamiento para entender sobre de qué van *Las heridas...*, se aprecia como un texto que revisa las producciones ficcionales que se alimentan de la referencialidad y autoreferencialidad para conocer, en palabras de Riquelme: “desde la literatura, no hemos construido como sociedad”, y que posiblemente desde la ficción nos otorguen luces nítidas para signar el destino de la nación.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066



NUBES NEGRAS SOBRE BIANCHI,

de Yady Campo (2018).

México: Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Brayhan Cáceres

Universidad de Los Andes (Venezuela)
brayhancaceres@gmail.com

¿Cómo citar?

Cáceres, B. (2019). *Nubes negras sobre Bianchi*, de Yady Campo (2018).
México: Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México.
Contexto, 23(25), pp. 119-121.



**UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA**



Ganadora del Premio Internacional de Narrativa Ignacio Manuel Altamirano de la Universidad Autónoma del Estado de México, por su “recurso desenfadado para contrastar las diversas situaciones que ocurren a lo largo de una trama dominada por crímenes de odio...”, así lo anuncia el rector de esta casa de estudios el Dr. Luis Barrera Baca en la presentación de *Nubes sobre Bianchi*.

La obra de Yady Campo asume un rol identitario que a través de la aparente sencillez narrativa intenta complejizar un mundo ficcional nada ajeno al venezolano, justamente, en tiempos donde el quehacer nacional se ve trastocado por la crisis a todos los niveles imaginados. De modo que en el relato resaltan los coloquialismos y expresiones cotidianas maracuchas, gochas y caraqueñas que acompañan a los personajes para describir su difícil realidad y sus relaciones interpersonales, a tal punto que las formas narradas de la novela puedan percibirse como un diálogo más de camaradería con el lector.

Por su parte, la autora es clara con respecto al tema constante de su obra: la sexualidad. El asesinato de personajes transexuales es la columna vertebral que atraviesa esta novela corta; son crímenes que están llenos de presunciones, sospechas y conjeturas que en ocasiones van de boca en boca, y en otras, son investigados por fuentes periodísticas que han conocido o abordado los delitos. No hay, sin embargo, una postura que respalde o condene estos hechos; la protagonista, María del Carmen y su amiga Rosaura se enzarzan en divertidas y controversiales conversaciones que apuntan a develar cómo han ocurrido los acontecimientos y quiénes han sido los posibles autores.

No se trata de un mundo ajeno a la protagonista, quien cursa una especialización en sexología en la prestigiosa clínica caraqueña del reconocido doctor Bianchi, ese personaje sombrío, inaccesible y del cual se desprenden zozobras en torno a su paradero, su actuación y su misma reputación. Su figura tampoco es ajena a la Venezuela convulsa actual: un personaje convertido en mito, del que todos comentan, pero nadie sabe realmente qué puede estar tramando. Sin duda, un representante oportuno de la desinformación y la incertidumbre que hoy reina en el país, y no resulta coincidencia que a partir de él se construya el título de la novela.

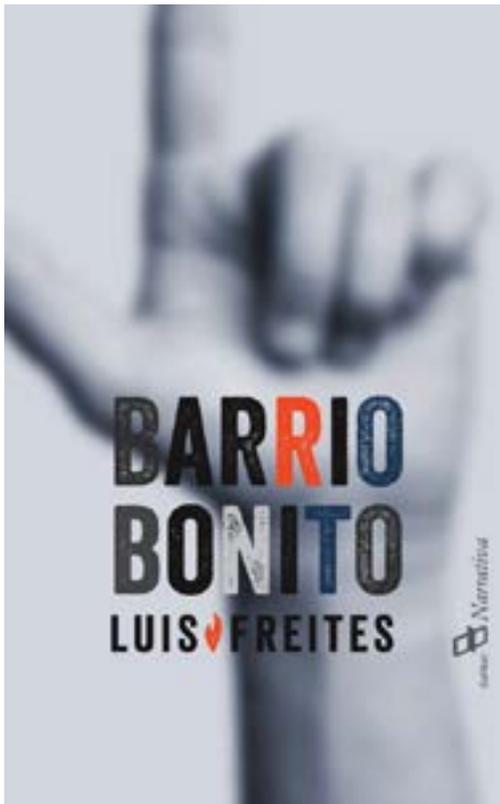
El panorama de la sexualidad dentro de la novela también se extiende a otros campos considerados tradicionalmente más comunes, y es que no dejan de resultar jocosas las referencias, anécdotas, chistes y valoraciones que hace la protagonista de sus encuentros y parejas sexuales, las cuales van desde aquellos que encarnan la llamada “viveza criolla” hasta otros apodados por ella como “Corn Flakes de Kellogg’s” o “El mordelón”. Así mismo, no hay temas tabúes con respecto al cuerpo humano, *las cosas son como son*, y cada personaje asume, casi con orgullo, su papel según su orientación sexual, sus patrones alimenticios, sus relaciones sociales y laborales, sus miedos y frustraciones y hasta sus desórdenes estomacales.

La obra deja testimonio, además, de ese fenómeno, ya en retroceso, de la diversidad de inmigrantes extranjeros (en este caso, especialmente, de otros países latinoamericanos) albergados en Venezuela, gracias a la bonanza petrolera y la estabilidad económica en otrora vivida. A esto hay que añadirle la idea de María del Carmen como inmigrante dentro de su propio país, venida desde la provincia hacia la gran ciudad, fenómeno común en la nación hacia finales del siglo xx. Las referencias a su terruño, expresadas en los recuerdos de su tía o su abuela, la relación con su madre y el constante intento de acomodo a una ciudad como Caracas, la ubican en dos escenarios paralelos en algunas partes del relato.

Nubes negras sobre Bianchi es una novela hecha para reír, para no olvidarse de quiénes somos, para leer de un tirón y entender que entre el bochinche, la *jodedera* y el alboroto aún hay un país que sigue corriendo por nuestras venas.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066



BARRIO BONITO,

de Luis Freites (2015).

Venezuela: Editorial Dahbar Narrativa.

Glenys Y. Vivas R.

Universidad de Los Andes (Venezuela)
glenis_yuby24@hotmail.com

¿Cómo citar?

Vivas R., Glenys, Y. (2019). *Barrio bonito*, de Luis Freites (2015).
Venezuela: Editorial Dahbar Narrativa. *Contexto*, 23(25), pp. 122-124.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA



Barrio Bonito (2015) es la primera novela publicada por el periodista, docente y editor caraqueño, Luis Freites¹². Esta obra narrativa está dividida en siete relatos semiconectados entre sí, los cuales permiten que el libro pueda leerse desde dos perspectivas: la primera de ellas consiste en examinar cada texto de modo independiente; la segunda, más recomendable, invita a leerlos como segmentos de un todo conceptual, hasta llegar al punto de constituir una semi-novela.

A lo largo de la obra se puede apreciar la manera en que el autor refleja vivencias cotidianas y atroces, acontecidas en la ciudad de Caracas, lo que indica su fuerte relación con la capital venezolana, y que viene a constituirse como núcleo central de su obra inaugural. Es así como los variados personajes reflejan las clases sociales y los contrastantes sectores geográficos de la ciudad, tal es el caso del complejo escenario del barrio y su interacción con otros sectores más privilegiados. Al respecto Freites califica el barrio como “una archivadora de pobres que, cuando las clases sociales más altas o las clases políticas los necesitan, van y los buscan, como, por ejemplo, la cachifa” (Freites, 2016), lo que evidencia la división entre clases sociales existente en Venezuela.

Aunado a lo expuesto anteriormente, cada clase social emplea su propio lenguaje, en múltiples ocasiones, las narraciones se orientan hacia la sátira y el humor negro, recurso que le permite a Luis Freites abordar muchas de las situaciones que vive el venezolano día tras día y que, en parte, definen su actitud. Además, el lenguaje cumple un importante papel para alcanzar este propósito artístico.

De modo que *Barrio Bonito* está enmarcada en el entorno capitalino venezolano, al respecto, el propio autor señala que la obra atañe a una realidad particular “la realidad de una ciudad, Caracas; así como a los sucesos cotidianos a lo largo de las vidas de los miembros de una sociedad, la caraqueña” (Freites, 2016). En tal sentido, podemos incluir las apreciaciones que se tienen acerca de la ciudad: para algunos es la “sucursal del cielo”, la tierra prometida, pero para gran parte de sus residentes no es más que el lugar donde les corresponde vivir por caprichos del destino. Entonces, ¿por qué llamar a la obra *Barrio Bonito*? Para responder a esta interrogante vale la pena aludir a las grandes bellezas culturales de Caracas, sus numerosos museos, plazas, teatros, grandes universidades, una ciudad con gran renombre, la cuna del Libertador, con incontables leyendas y albergue para miles de venezolanos, belleza que entra en contradicción con la violencia desbordante de la ciudad.

Respecto a los personajes se puede asegurar que se caracterizan por su complejidad y extravagancia, al poseer evidentes contradicciones entre sus apariencias y modos de actuar. Las historias en ocasiones se repetirán pero, al ser contadas por estos personajes singulares, se oyen jocosas, insinuatoras, aterradoras y atrevidas. Si apelamos a un ejemplo, en el relato titulado “La periquera” se observa de manera categórica una serie de conflictos sociales que viven los jóvenes de clase alta: la raíz de estas contrariedades se halla en la supervivencia y la autocompasión, componentes determinantes si deseamos detallar la psicología de la protagonista del cuento.

Por tanto, los protagonistas de los distintos relatos son seres desesperados y solitarios que buscan procurar algún sentido a sus vidas a través de prácticas erróneas y del consumo de estupefacientes. De esta forma, estos personajes creen escapar de la grave situación que se vive en la ciudad de Caracas. Al parecer este es el día a día de la juventud que habita en un barrio bonito y no solo de la capital, siempre ansiando escapar de su entorno.

Pese a que para Freites las historias de su libro son narraciones con dosis de ficción, estas están impregnadas fuertemente de la realidad nacional. Algunos de los rasgos a través de los cuales se define la sociedad venezolana son resaltados en *Barrio Bonito*, entre ellos están: la importancia que se da al qué dirán, el silencio de los ciudadanos ante la corrupción y las injusticias, el ver una gran hazaña en el desacato a las leyes, hasta el punto de convertir en héroes a los delincuentes de ayer. Además de este escenario se encuentra otra variante, personas inescrupulosas, quienes habitualmente esperan cobrar los favores hechos a los demás; esta eventualidad ocurre en “Bájate las pantaletas”, historia contada por un narrador impreciso. Su contenido no escapa a la realidad, pues se plasma la vulnerabilidad de las mujeres y el rechazo por parte de algunos individuos hacia las personas de color.

Los diversos actores que intervienen en el libro, en menor o mayor proporción y con independencia de su estrato económico, se definen por su espíritu conformista, por su mediocridad y escasa preocupación por buscar soluciones para sus problemas. Los relatos que integran la obra literaria dan cuenta del deterioro de nuestro país, así como de la incompetencia del gobierno actual. Por último, es visible la multiplicidad de narradores; tal polifonía de voces en los relatos está presente en las diferentes historias y reflejan la multiplicidad de actores que configuran la capital.

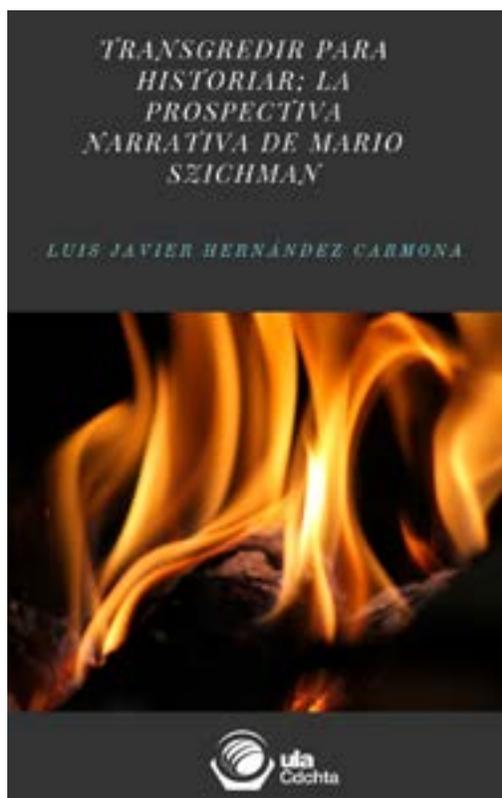
En suma, *Barrio Bonito* es una obra altamente recomendable, pues muestra la cruda realidad de nuestro país, a través de sus personajes, ambientes y acontecimientos. De igual manera, invita al lector a evitar las generalizaciones apriorísticas y absurdas sobre las personas, prescindiendo de toda forma de prejuicio.

NOTA

¹Luis Freites (Caracas 1982) es Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca; además, obtuvo el título que le acredita como periodista por la Universidad Carlos III de Madrid. Se desempeñó como profesor en la Universidad Central de Venezuela y en la Universidad Católica Andrés Bello; también destacó como editor del Banco del Libro. Para el 2015 cursaba el Máster en Estudios Comparados de Literatura, Arte y Pensamiento en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. *Barrio Bonito* es el primer trabajo literario realizado por este escritor, con resultados satisfactorios para el público lector y la crítica intelectual.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066



TRANSGREDIR PARA HISTORiar, LA PROSPECTIVA NARRATIVA DE MARIO SZICHMAN,

de Luis Javier Hernández Carmona (2016).

Venezuela: Universidad de Los Andes.

Juan Joel Linares Simancas

Universidad de Los Andes

caicare1@gmail.com

¿Cómo citar?

Linares Simancas, J. J. (2019). *Transgredir para historiar, la perspectiva narrativa de Mario Szichman*, de Luis Javier Hernández Carmona (2016). Venezuela: Universidad de Los Andes. *Contexto*, 23(25), pp. 125-128.



**UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES**
VENEZUELA



Este libro, debo decirlo, es un registro de historias escritas con el único propósito de generar controversias. Un libro para desarmar el propio discurso que se ha fijado en los anales de las ciencias historiográficas, en definitiva, para reflexionar en torno a los sucesos acaecidos en tierras americanas. Texto que construye y permite las formas más diversas del diálogo para abrir los escenarios de la trama narrativa a partir de un discurso que ha nacido, precisamente, del campo de la imaginación. En él el autor traza las líneas entre ambas manifestaciones narrativas: el documento oficial y la ficción. A partir de la obra narrativa del escritor Mario Szichman, Luis Javier Hernández Carmona manifiesta que transgredir es otra forma de leer el mundo, lo cual establece miradas que si bien logran configurarse en el tiempo, también sortean mecanismos para refigurar la desacralización de figuras épicas que han ocupado la escena histórica en aras de perpetuar un discurso altamente sugerente.

Las obras que Hernández revisita fueron escritas en tres periodos. El primero: entre la década de los 60 y 80, Mario Szichman explora, a través de la ficción, acontecimientos tanto familiares como circunstanciales que lo conducirán por diversos y aciagos momentos de la historia argentina. Además de las profundas reflexiones sobre su vida que le permitirán conocer un costado, acaso inédito de la historia de Venezuela, país que lo acoge luego de una estadía que se prolongará por varios años. Durante su residencia en Venezuela, Szichman escribiría las novelas: *Crónica falsa* (mención Casa de las Américas 1969), los *Judíos del Mar Dulce* y el libro de ensayo: *Miguel Otero Silva: mitología de una generación frustrada*. Para el año de 1975 regresa a Venezuela, después de haber estado en Argentina donde laboró para una agencia de noticias. En 1980 publica *A las 20:25 la Señora entró en la inmortalidad* con la cual se hace merecedor del Premio de Literatura Ediciones del Norte de Hanover, New Hampshire, Estados Unidos, y fue traducida al inglés como *At 8:25 Evita Became Immortal*. En un segundo periodo, y luego de una pausa, Catalá Editores/ Ediciones Centauro, publica su trilogía de la Patria Boba, una saga sobre la independencia de la Gran Colombia, conformada por *Los papeles de Miranda* (2000), *Las dos muertes del general Simón Bolívar* (2004) y *Los años de la guerra a muerte* (2007, 2011), donde coloca en escena a personajes históricos relevantes e identificables convertidos en seres humanos derrotados, incomprendidos y hasta dementes y sus intrincados desafueros, destinos y adversidades que tratarán de sobrellevar en el decurso narrativo histórico con novedosos y, digamos, atrevidos enfoques discursivos. Para ello, Hernández desarrolla un intento por abordar varias de sus novelas, así como sus tentativas ficcionales que el propio autor denominará “crónicas urbanas”; y que estarán concentradas en un tercer periodo conformado por textos, ensayos y ejercicios narrativos de gran importancia para la cultura occidental. En este periodo, Szichman publica *El imperio insaciable: apuntes para entender el capitalismo salvaje* (2010), *Eros y la doncella* (2013), y en el 2014 la novela *La región vacía*; aunado a esto, Hernández ensaya propuestas que irán desde un discurso patémico y volitivo de sus personajes configurados desde un plano actancial que los hará sujetos plenos y dotados de conciencia de sus propias vidas y circunstancias, hasta una corporeidad que se hará precisamente de ese discurso narrativo histórico.

En este compendio, Luis Javier Hernández C. precisa los momentos cruciales de una historia confinada en los recovecos de la memoria de una nación, generando de esta manera, la ubicación de sus personajes que han sido tratados como simples recursos narrativos, y con ello una red de significados que darán pie a diversos planos enunciantes con una perspectiva ontosemiótica que permitirá no solo el análisis del texto tal y como lo ha puntualizado el autor “a través del cuadrante semiótico que involucra a los enunciantes (narrador personajes), texto, contexto y relaciones inter e intrasubjetivas entre los cuatro componentes básicos” (Hernández

2016, p. 10), sino a la cotidianización de los referentes, entre ellos el propio discurso literario, además del referente que acompaña al texto como tal. Estos principios son los que rigen denotadamente los componentes de este libro.

A partir de un azaroso e intrincado viaje, Hernández nos lleva de la mano a una hermenéutica pasional con el texto, donde lee y construye su propio referente desde una geografía que él mismo ha nombrado como íntima. A partir de esta interpretación, Hernández rehace el texto y escudriña los estamentos imperantes que han ocupado la trama y los discursos narrativos. Cabe destacar que el autor de este conjunto de textos, todos elaborados con profunda dedicación, es un intento por decir que las versiones discursivas que se han escrito, así como la teoría en torno a ellas, siguen estando bajo la mirada obscurantista que ha segregado no solo el discurso documental, sino a los personajes que han desfilado por la historia monumental y cronológica. Además de las diversas experiencias narrativas contemporáneas con referentes históricos que se han escrito en Latinoamérica, y que parecieran estar obedeciendo a ese planteamiento que niega y desplaza las intenciones de ofrecer el develamiento de ésta, siempre complaciente con el poder. Buena parte de estos ensayos, reunidos en esta edición, desacraliza lo ofrecido por las novelas históricas de Szichman; lo cual nos permite vislumbrar un panorama que la propia crítica está proponiendo, tal y como lo está haciendo el propio texto literario con referentes históricos de reciente aparición.

En términos generales la crítica en torno al discurso narrativo del siglo XXI, se caracteriza precisamente por una reescritura desde diferentes enfoques y, en este caso particular, la ontosemiótica como metodología en el abordaje de los textos literarios del cual se valió Hernández para establecer los posibles diálogos; y así generar estadios de reflexión no solo con los documentos base, sino con los referentes directos contenidos en los archivos históricos.

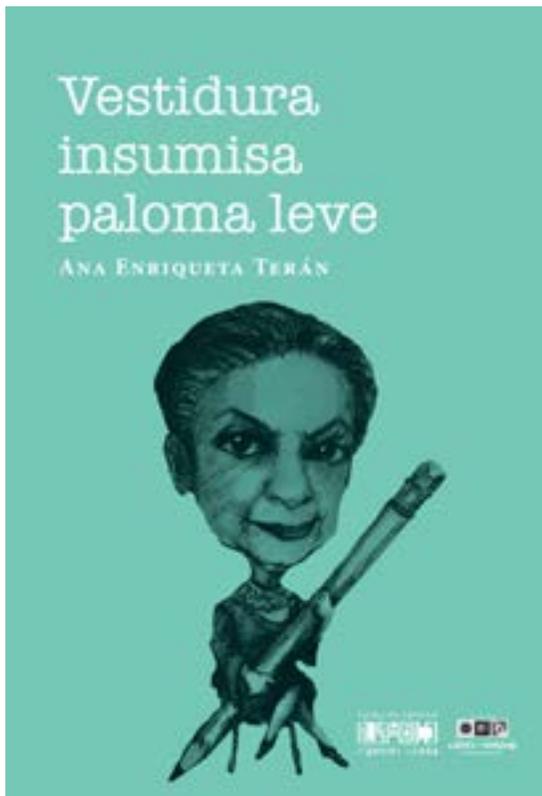
Esta mirada metodológica de la cual Hernández se vale, sirve de puente para crear otros lenguajes. Sucesos y episodios trascendentales, personajes emblemáticos de la Historia, figuras poderosas del mundo político y militar, como Bolívar, Miranda, José Félix Ribas; El Diablo Briceño, entre otra interesante galería de temibles dictadores de los siglos XIX y XX. Además de un conjunto de sujetos anónimos que cobran relevancia no solo en las novelas de Szichman, sino que en la propia indagación teórica propuesta van a ser resignificados y configurados. Quizás con la plena conciencia que así como la narrativa latinoamericana contemporánea ha denunciado las atrocidades que la Historia ha ocultado y silenciado; también lo sea la crítica contemporánea que logre deconstruir los códigos imperantes de la teoría legitimante del poder. Aun cuando se pensó en alguna oportunidad, sobre la escasa reflexión teórica en torno al tema. Y que condujo, en este sentido, a establecer nuevas posibilidades en relación a los aportes que en otrora se estaban gestando como parte de una agenda revisionista, que no solo miraría de cerca las producciones literarias de reciente data, sino un conjunto de "reconsideraciones teóricas" que fueron los llamados de atención por parte de algunos intelectuales notables. Esto permitiría, más adelante, aproximaciones que el ámbito de la crítica literaria tendría que reconocer.

Lo que significa, además, que pudiéramos estar frente a una modalidad que, en resumidas cuentas, no solo permite la instauración de una nueva y atinada crítica, sino a una revitalización del propio género, lo cual se reviste de perspectivas e interpretaciones siempre puntuales y precisas, tal y como lo señaló Sontag en sus aportes a la cultura. De allí que el texto que nos ha permitido leer Luis Javier Hernández Carmona, *Transgredir para historiar, la perspectiva narrativa de Mario Szichman*, no solo ha contado su versión acerca de su lectura de los textos de Szichman, sino que ha inaugurado, en aras de la comprensión y el diálogo, interesantes e

inéditas formas de entender el pasado como acontecimiento estético, así como lo ha descrito, novelado e imaginado el discurso histórico latinoamericano contemporáneo, que más allá de una respuesta parcial, como indagación y escrutinio de los asuntos históricos, también lo sea la teoría crítica como perspectiva metodológica la que permita el surgimiento de una nueva sensibilidad estética producto de una modernidad inconclusa, tanto para el plano narrativo como teórico. De esta manera, se pone de manifiesto una discusión que siempre será necesaria desde un horizonte que no solo ha propuesto una forma de leer la historia, sino de comprender lo real en tiempos tan convulsos y sombríos de la historia venezolana contemporánea.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066



VESTIDURA INSUMISA PALOMA LEVE,

de Ana Enriqueta Terán (2016).

Venezuela: Editorial El Perro y la Rana.

Juan Joel Linares Simancas

Universidad de Los Andes
caicare1@gmail.com



¿Cómo citar?

Linares Simancas, J. J. (2019). *Vestidura insumisa paloma leve*, de Ana Enriqueta Terán (2016). *Contexto*, 23(25), pp. 129-131.



**UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA**

*Retrocede mi paso
con lentitud de yerba innumerable;
tu cuerpo en el ocaso
ignora la mudable
esencia de tu llanto perdurable.*
Ana Enriqueta Terán

Me permitiré contarle una experiencia que suelo compartir con amigos y también lectores. Para el año 2014 la Editorial Fundación Ayacucho publica una edición especial de *Piedra de habla* de la poeta trujillana Ana Enriqueta Terán (Valera, 1918 – Carabobo, 2017), con prólogo, estudio y selección de Patricia Guzmán. Este libro que reúne gran parte de su obra poética, desde su primer libro *Al norte de la sangre* (1946), hasta *Construcciones sobre basamentos de niebla* (2006), da cuenta y memoria de una historia íntima hecha palabra, palabra poética. En él la poeta instaure nociones de inteligibilidad contenidas en gran parte de su trabajo escritural, aunado a la infatigable necesidad de comunicar a través de sus versos al igual que aspectos del quehacer y la resonancia poética. En ella, se toma en consideración, además de sus textos más resaltantes, la mirada en torno a los procesos de construcción que ofrece el propio poema en gestación, así como las diversas manifestaciones líricas que parecen establecer hondas reflexiones e interpretaciones de lo real.

Este libro me permitió entender, después de un accidentado, pero satisfactorio proceso de lecturas que acompañé durante mi estadía como docente en la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez, a una suerte de hechura como lector de poesía, además de construir un diálogo que ya no se hacía como parte de un esquematismo que pretendía, para aquel entonces, obnubilar, digamos, las espontaneidades de los estudiantes, así como a los participantes y docentes que asistieron al seminario. Quiero hacer extensivo este acontecimiento que me llevaría de la mano, seguramente como a muchos, sobre la importancia de estos poemas, que recién leía con atención, aun cuando ya los conocía. Esta lectura, ahora revisitada, me estaría ofreciendo un panorama más amplio, pero desconcertante de la poesía escrita en nuestro continente. Muy a pesar de que esta misma obedecía a textos que se habían reeditado, y que el tiempo también los había dado por conocidos. Sin embargo, esta edición de *Vestidura insumisa paloma leve* intenta desarmar aquel discurso que en otrora fijaba su atención en un público cuyo sentido de la poesía era precisamente religioso, como quien entra a un templo sagrado buscando regocijo y quietud, así es la poesía de Ana Enriqueta, plácida y violenta, a ratos se escabulle en las sombras para darnos un pedazo de paz, para terminar con una afrenta llena de luz.

En este breve y aciago momento de lectura contemplativa entendí que su obra no buscaba generar bajo ningún concepto una afiebrada conjunción entre un lenguaje lleno de esplendor y resonancia, y otro que residía en lo más profundo del inconsciente. Antes bien, la presencia de imágenes que sortean la obra reunida en esta edición ofrece miradas siempre constantes sobre un territorio incandescente que se vislumbra a tientas y en las noches para establecer inéditas manifestaciones en torno a su compleja y sagrada lectura. *Vestidura insumisa...* trasiega la vieja herida convertida en luz, donde musgo y celosía irrumpen los escenarios del universo poético para abrazar diversas corrientes del pensamiento, así como crear desde el misterio, lo místico y lo religioso que se construye bajo la mirada que no se limita a desordenar los enunciados con perfecta armonía, y que es llevada por la sonoridad y los ritmos que han sido heredados

por sus mayores para recordar, y recordarnos el amor a las palabras y a la lengua castellana. Superficie labrada con magistral soltura donde se pone en evidencia toda una reverencia por el idioma. Las correspondencias con las cosas más comunes; y la instauración de lo sagrado como manifestación de lo divino, tal como lo quería María Zambrano. Un enfrentamiento como estremecimiento de lo sensible; o como ocultamiento ante el derrumbe de las grandes religiones; y que la poesía vendría a suplir ese vacío. La poesía que invoca voces, a ratos sueños enredados y sombríos que surgen en los rumores de la casa, en los suplicios de las gentes que habitan los rincones, en lo apartado de los bosques rumorosos.

Este libro propone todo un escenario para expresar los instantes, los misterios y toda una tradición que es puesta en los recovecos del verso. Todo un universo en derredor para desarmar los códigos ofrecidos por la norma, y que llegan a instaurar nuevas y atrevidas combinaciones. Un libro para celebrar ciertamente el acicalado homenaje a las palabras, que en boca de Ana Enriqueta Terán siguen estando en la calma, pero en la violencia, entremezcladas bajo un verdor siempre secreto, bajo los cielos que escarban la noche, bajo un enigma de travesía, de fulgor, insumisa, paloma leve.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

Documentos

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

“Los herederos”, de Gabriel Payares

Cuento publicado en *Cuando bajaron las aguas* (2009). Caracas: Monte Ávila.

para el abuelo Jesús

Al final, papá terminó quedándose ciego. Empezó a decirnos con resignación que ya había visto mucho en esta vida, que había usado sus ojos más de lo que le correspondía, y eso era algo que ninguno se atrevía a refutarle. Preferimos que justificara su mirada anémica como un justo castigo a sus excesos, sobre todo en los días en que más le dolía su ceguera, en que más rabioso se ponía. Sin mediar más que una mirada rápida, Guillermo y yo nos limitábamos a escucharlo y a asentir, con una especie de murmullo compartido.

Durante aquellos primeros tiempos nos turnábamos para atenderlo, lo que equivale a decir, para soportarlo. Estar con Papá era luchar con él, era perseguirlo, era prever sus constantes demostraciones de independencia, que terminaban derramando el café sobre la mesa, discando el número telefónico equivocado o abriendo el agua fría en lugar de la caliente. Por eso procurábamos permanecer a su lado hasta dejarlo dormido, o si no, hasta al menos casi entrada la madrugada. Papá nunca estuvo de acuerdo. A menudo, con aire soberbio, nos daba lecciones sobre lo inútil que podía llegar a ser la vista, y sobre lo innecesaria de nuestra ayuda en su apartamento milimétricamente memorizado tras tantos años habitándolo. A Guillermo, recuerdo, lo amenazó una noche con darle una paliza – «como muchas veces hice, cuando eras un cagatintas» – si no le cedía de una vez el control de la televisión. Después tendría que pedirle ayuda, al no distinguir los números verdes en la pantalla. Su enfermedad daba lugar a episodios graciosísimos, sin embargo, y con frecuencia nos reíamos juntos de él: en silencio para no ofenderlo y a carcajadas cuando estábamos a solas. Lidar con Papá se hacía mucho más llevadero teniendo a alguien con quien comentar estos asuntos, con quien convertirlos en burla. Sobre todo si ese alguien era mi hermano, siempre dispuesto a ver las cosas de otra manera. Nosotros éramos sus ojos. Papá lo había dicho alguna vez.

Un día, arrastrado por las oportunidades, Guillermo recogió sus cosas y planificó su vida en el extranjero, persiguiendo títulos y diplomados y dejándonos a Papá y a mí en una isla desierta. El día en que me lo dijo, no supe qué responder. Prometió enviar dinero, venir en vacaciones y llamar con frecuencia. Al final solo le dije que se cuidara. Tampoco recuerdo si Papá le dijo algo. Y es que en aquellos días se peleaban muy a menudo, discutían por niñerías y luego pasaban horas sin hablarse; horas que habrían sido días, de no haber estado Papá como estaba. Recuerdo una pelea particularmente encarnizada, que giró en torno al máximo exponente del jazz. Ya no recuerdo los nombres, pero sí que la disputa terminó en silencio, como todas, y en un aire hostil que les debió acompañar toda la noche. El caso es que la beca de Guillermo representó una suerte de liberación – «como un esclavo rompiendo sus cadenas», dijo – que Papá no tardó en empañar con grandes bocanadas de culpa. Le reclamó la prontitud de su viaje, lo desordenado de su vida, lo abandonado que él quedaría, pero fue

inútil. Guillermo se defendió con un abanico de promesas, escudándose siempre detrás de mí, tal y como hacía de niño, cuando Papá le prometía la correa.

A las pocas semanas llevé a Guillermo al aeropuerto. Papá no quiso acompañarnos. No sé si lo hizo por soberbia o porque no quería que viéramos sus ojos opacos llorar. Simplemente dijo que eso era demasiado lejos, como si lo hubiésemos invitado a una caminata. Guillermo, entre molesto y resignado, estuvo a punto de irse en taxi al aeropuerto para no dejar solo a Papá. Porque al final no hubo manera de convencerlo. Solo yo vi a mi hermano abordar su avión sin escalas a Madrid.

Fue entonces que a mí, después de varios años habitando el otro extremo de la ciudad, se me ocurrió que Papá tendría que irse a vivir conmigo. Era lo más práctico, por no decir la única opción, ahora que Guillermo no estaba para relevarme. Pero como era de esperarse, no quiso. Alegó lo de siempre: que tenía su apartamento memorizado —aunque vivía amoratado de tantos golpes con la punta de la mesa—, que en mi casa hacían demasiado ruido los vecinos o incluso que allí tenía una buena vista de la montaña. Insistí hasta el cansancio, sin obtener resultado: Papá era una piedra con cuyo peso no podía yo solo. Ni siquiera las llamadas de Guillermo aconsejándole la mudanza —llamadas que yo mismo le solicité— pudieron convencerlo de lo conveniente de mi plan. El punto final en aquel debate ocurrió, tras días de machacona insistencia, cuando Papá propuso con toda firmeza que si era mucho joder que lo visitara, mejor olvidara de una vez que él era mi padre y me fuera yo también para el carajo. «Ya me las apañaré yo solo, como siempre», fueron sus palabras exactas.

Entonces me ofrecí a mudarme con él. No podía dejarlo solo y tampoco pensaba atravesar diariamente la ciudad para verlo: el tráfico no lo permitiría. Para mi despecho, Papá fue mucho más receptivo con esa idea, una que no representaba un cambio sencillo, después de todo lo que había costado mi precaria independencia. Pero me ahorraré esos detalles que no vienen a cuento.

Contaré más bien que Papá había sido periodista. Había dedicado su vida entera a la fotografía, a la áspera acumulación de periódicos y a convencerse de que su labor era de alguna manera histórica e importante. Todo ese pasado, húmedo y apestoso, se apilaba ahora en el pequeño cuarto de estudio que Papá mantenía cerrado, quizás reconociendo lo desabrida que resultaba para sus ojos la prensa añeja. El polvo y el comején eran los únicos que parecían tener algún interés en los kilómetros de papel amontonado en aquella habitación; ni siquiera nosotros, muchachos medianamente curiosos, nos habíamos molestado alguna vez en desvelar el pasado profesional de Papá. Supongo que para nosotros aquel era apenas un cuarto lleno de basura.

El dilema, no obstante, es que no había otro disponible, así que fue obligatoria la remodelación. En contra de la voluntad de Papá, derribé y recogí torres enormes de papel periódico amarillo, carpetas interminablemente amontonadas y rotuladas en rojo, y muebles adormilados por el paso de los años, acostumbrados ya a la capa de polvo que los recubría. Papá me escuchaba hacer, con rostro marchito. Supongo que aquello era para él una acción semejante a los saqueos de tumbas.

En tres rápidas noches había reordenado el cuarto lo suficiente como para instalarme allí de manera provisional. La idea era pasar algunas noches con Papá, contando siempre con mi refugio, mi apartamento, cuando la paciencia no resistiera ya más embates. Era un buen plan, a pesar de que el polvo me hacía tupir la nariz en la madrugada y de que Papá no

aceptó deshacerse sino de un tercio – cuando mucho – de los muebles que allí tenía apilados. Es decir que contaba yo con un espacio bastante limitado para vivir, lo cual me convertía en una especie de inquilino empobrecido. Los primeros días, Papá pareció contento de tener a alguien con quien hablar y discutir, alguien que le dijera el color de las cosas. Alguien a quien explicar constantemente lo justo e inevitable de su ceguera, después de haber usado tanto y tan maravillosamente sus ojos. Yo me esforcé por mostrarme siempre de acuerdo.

Creo haber dicho que Papá nunca entraba en su estudio. Ni Papá, ni nadie. Pero no hubo pasado una semana de mi apresurada invasión, cuando unas ganas misteriosas – es decir, caprichosas – le hicieron dirigir sus pasos hacia mi cuarto. Tuve que acostumbrarme a la idea de hallarlo allí dentro, sentado sobre mi cama improvisada, con algún pergamino desmigajado sobre las rodillas; o de pie, junto al aparatoso estante de madera, recorriendo los lomos de sus libros con la punta de los dedos. Apenas me sentía llegar se detenía, hacía dos veces un amago de pregunta y después se marchaba en completo silencio. Guillermo, a quien mantuve siempre al tanto del estado de salud de Papá – mediante correos electrónicos que él en raras ocasiones llegaba a responderme – insistía en que el viejo lo hacía por puro molestar, por hacer notoria su presencia. Pero lo que en un principio había sido un mero capricho, terminó convirtiéndose en un repetitivo gesto de melancolía y finalmente en una costumbre. La frecuencia de aquellas visitas se incrementó tanto con el paso de los días, que comenzaron a resultarme agobiantes y prácticamente tenía que obligarme a volver a su casa al salir de la oficina.

Cierto día le pregunté, en un tono que no admitía reproches, qué era lo que buscaba con tanta insistencia. Pareció haber estado esperando la pregunta. Tenía entre sus manos un sobre enorme y carcomido en las esquinas, del cual brotaron, vertiéndose sobre las sábanas, siete u ocho fotografías en blanco y negro. Ante mi repentino silencio, Papá me pidió que viera aquellas fotos y le dijera cuáles eran. Creo que a sus ojos, aquellos cuadritos de cartón eran portadores de significados ocultos, de memorias antiguas y dulces nostalgias que revivir, tristemente inaccesibles para quien las tomó. A los míos, en cambio, eran una colección de imágenes antiguas. Y es que yo nunca he sido bueno para esas cosas. Le dije que eran varias y le expliqué lo que mostraban: un hombre levantando las manos en señal de rendición, un niño blanquísimo con un dedo metido en la nariz, una chica morena de espaldas y con un bikini rojo, una pared repleta de *graffitis*, un caballo con una pata vendada, una mujer vestida tan solo con un abrigo de piel. Pasé los recuadros de a uno en uno, con velocidad desdeñosa y voz un poco monocorde – «rezando una oración sin fe», me dijo Guillermo al contarle, amigo como es de las frases pomposas –, hasta que una de las manos de Papá detuvo las mías con violencia – «¡No, coño, así no!», dijo –, haciendo un gesto que casi era un puchero infantil. Es que así era Papá: irascible, pero ridículo en su rabia. Yo le respondí, no sin cierto rencor, si quería que le escribiera un poema de cada una. Como única respuesta dijo que no había forma en que un hijo suyo fuera tan estúpido. Después de eso abandonó en silencio la habitación.

Aún no sé por qué dediqué, esa misma noche, al menos una hora a jugar con las dichas fotografías. Dándoles la vuelta, descubrí la letra hormigueante de Papá marcando cada una con lo que podía ser un título: «Quijote», «Victoria», «Guanche», «Godiva», «Sísifo»; cada foto con su rótulo respectivo, inmerso en un código que obviamente no me correspondía a mí descifrar. Estaba seguro de que eran fotografías de mi padre – es decir que las había tomado él –, pero a qué erudito concepto referían, o a qué significado hacían sus nombres alusión, no era algo que yo pudiera o pueda aún responder. Tras mucho hojearlas se me ocurrió que Guillermo probablemente habría tenido algo más interesante que decirle, de haber estado en mi lugar. Seguro que habría cautivado a Papá con alguna reflexión a partir de una pata de caballo, un

niño sacándose los mocos o una morena en bikini. Yo no tengo ese don, de ver las cosas como parte de un catálogo de palabras; para mí las cosas terminan en sí mismas. Por eso no entendía a Papá, ni su afán por recordar sus viejas fotos o por revolver sus diarios podridos. Para mí, la ceguera de Papá terminaba en sus ojos. Para él, aparentemente, comenzaba en los míos.

Al día siguiente tomé el sobre con las fotos y me lo llevé bajo el brazo. De camino a la oficina se lo envié a Guillermo por correo, incluyéndole una nota aparte – para no profanar con mi letra aquellas obras de arte – en la que contaba el episodio de la noche anterior y le pedía su opinión al respecto. No me animé a decírselo a Papá, quien por suerte no mencionó de nuevo sus fotografías. Era como si las supiese perdidas en mis manos. De cualquier modo, me convencí de que habría preferido enviárselas a Guillermo, quien al menos habría sabido qué lugar darles en el mundo. Serían parte de su herencia. A mí, en cambio, me dejaría su ceguera, junto a los periódicos apilados por doquier. Para mí serían las cosas concretas. Las que no duran.

Al principio fue un gran alivio que Papá no extrañara sus fotografías: ni esas, ni otras. Más bien, como ejerciéndose un castigo a sí mismo, suspendió sus visitas a mi habitación y respondió con un silencio terco las lecturas que, cada tres o cuatro días, le hacía de las pocas cartas de Guillermo en que no hablábamos de él. Con un talante ofendido fue ignorando selectivamente mis preguntas y mis comentarios sobre mi hermano, tratando de extenderles su ceguera por encima. Y yo fui dejando de hacerlos. Como queriendo ocultar a Guillermo bajo un manto negro, jugando como los magos a desaparecerlo, me lo fue arrebatando poco a poco de la boca. Cualquiera habría pensado que se encontraba muy molesto con él o conmigo, que intentaba demostrarme de una manera cortés lo tediosas que le resultaban mis lecturas. A mí me pareció que tal vez no tenía mucho que contestar; Guillermo, al igual que sus cartas o que las fotografías, se encontraban completamente fuera de su alcance. Y mi lectura y mis opiniones no hacían otra cosa que recordárselo, restregándole su ceguera, y supongo que también mi estupidez, en los oídos.

No tardó en llegar el día en que desayunamos sin dirigirnos una palabra. Más allá de un asentimiento o de un gesto de fastidio, Papá ni siquiera se percató de mi presencia: los sermones matutinos y las quejas de rigor sonaron esa vez solamente en mi cabeza. Me pregunté si estaría enfermo o deprimido, o si habría algo que pudiera hacer para animarlo. Incluso me pregunté si extrañaría poder observar sus propias fotos, sin necesitar de un ayudante torpe como yo. Ese día llegué a la oficina en un completo silencio, contagiado por aquel extraño mutismo, y le escribí a Guillermo casi de inmediato, transmitiéndole mi nueva preocupación. Su respuesta, que llegó con inesperada prontitud, decía que la ceguera de Papá se había tragado también nuestras palabras. Y ya. Semejante explicación parecía bastarle, pues no mencionó más el asunto en su mensaje. Me envió, en cambio, un par de fotografías de Granada, su nueva ciudad: imágenes que ya no valía la pena describirle a Papá y que deseché al instante de mi correo electrónico. Pocas veces me he sentido tan culpable como al momento de cerrar con un suspiro la ventanita del buzón del correo electrónico. Se me ocurrió que nuevamente le arrebatava al viejo la visión, negándole mis ojos para ver dos o tres fotos de mi hermano en el extranjero. Me sorprendió ese gesto mezquino, vengativo, una nueva sentencia para quien está más que condenado. Esa noche me fui temprano a mi apartamento y le expliqué a Papá por teléfono que tenía mucho trabajo y pasaría la noche poniéndome al día. «Vale, ya yo veré», me respondió con parquedad. No sé bien a qué se refería, ni traté de preguntárselo. Pero esa misma noche tomé la decisión de regresar cuanto antes a vivir en mi apartamento. Y al contrario de lo esperado, no obtuve de Papá un solo

reproche, cuando me atreví a decírselo unos días después. No se mostró ni triste ni contento. Quizás sencillamente no me vio salir.

La noche en que Papá murió no hubo nadie a su lado. No sé si eso sea bueno o no, ni sé si así lo hubiese preferido. Guillermo tampoco lo sabe. Al principio pensé que era mi culpa, que debía haber estado allí cuando ocurriera y que debí sujetarle la mano, decirle que todo iría bien, que no tuviese miedo o algo por el estilo. Tampoco soy bueno para esas cosas. El punto es que no nos fue posible: tanto mi hermano como yo nos enteramos un día después de su muerte. Yo, porque al llegar de visita hallé a Papá tendido boca arriba sobre su cama; y Guillermo, porque al día siguiente le escribí un correo electrónico desde la oficina. Ninguno de los dos vio venir el infarto a tiempo. Ninguno lo visitó antes de que muriera, o lo vio por última vez para despedirse. La ceguera de Papá terminaba realmente en nosotros.

Guillermo llegó de España dos días después, cuando solo esperábamos por él para llevar a cabo el entierro. Las fotos, me dijo, todavía no le habían llegado.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Cuarta etapa | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

Instrucciones a los autores

1. Los artículos deben ser de carácter humanístico, en cualquiera de los campos de la literatura, de la teoría y crítica literaria, y del arte. También pueden recibirse artículos del campo de las ciencias humanas siempre que hagan referencia a temas literarios, artísticos, históricos, filosóficos, semióticos o a cualquiera de las disciplinas humanísticas.
2. Los artículos deben ser originales e inéditos.
3. Los artículos aceptados para su publicación son de absoluta responsabilidad de sus autores y, por tanto, ni el Consejo Editor, ni la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, ni la Universidad de Los Andes, se hacen necesariamente solidarios con las ideas, los temas y las opiniones expresados o expuestos en aquellos.
4. Los autores deberán completar y firmar una constancia de originalidad, conflicto de intereses y cesión de derechos de autor. Además, deberán declarar que no están incurriendo en el acto de plagio académico. Descargar aquí.
5. Los artículos deben ser enviados en formato electrónico (documento de Microsoft Word, con extensión .doc o .docx), sin contraseña o clave de acceso y sin nombre del autor en la configuración del archivo (sección Detalles en las Propiedades de Microsoft Word)
6. En un documento aparte, debe remitirse la información personal del autor (o autores): firma, último grado académico, filiación institucional, teléfono y correo electrónico. Si se posee ORCID y Google Académico, puede incluirlo.
7. La presentación del texto debe ser en página tamaño carta, fuente Lucida Bright de tamaño 11 para el contenido y de 12 puntos para títulos. Márgenes de 3 cm por cada lado), con una extensión mínima de 15 páginas y una máxima de 25 (o un mínimo de 5000 palabras y un máximo de 8000 palabras), escritas con interlineado a espacio y medio. Se recomienda consultar el Manual de estilo. Descargar aquí.
8. Se solicita el uso del párrafo inglés: enteramente justificado, con sangría solo en la primera línea, y sin espacio aumentado ni línea en blanco entre párrafo y párrafo.
9. Si el artículo incluye tablas (cuadros) o figuras (dibujos, fotografías, diagramas, mapas...), se deben proporcionar los respectivos archivos electrónicos en formato JPG para facilitar su diagramación y reproducción en las páginas de la revista. Por otra parte, las tablas y figuras deben hallarse en el lugar que les corresponde en el texto, y no agruparse todas al final.
10. El sistema de citación y referenciación que se emplea en Contexto se basa en las normas de la Modern Language Association (MLA). Para más información, puede consultarse el Manual de estilo de la revista.

11. La inclusión de notas se realizará mediante el procedimiento que ofrece el procesador de textos: con números volados para las llamadas y nota al pie en la misma página donde figura la llamada. No deben usarse estas notas para ofrecer las referencias bibliográficas y electrónicas, las cuales tienen su lugar propio en la sección final del artículo.
12. El contenido de la primera página del artículo debe indicar: título, resumen y palabras clave, tanto en inglés como en español. El título del artículo debe ir en mayúsculas continuas y en redondas normales (no en negritas), centradas.
13. A continuación, deben hallarse los resúmenes, ubicados en el siguiente orden: español, inglés y francés. La extensión mínima de cada resumen es de 120 palabras y máxima de 240. Cada uno debe llevar un máximo de 5 palabras clave, y los correspondientes códigos de clasificación de la UNESCO (<http://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es/> e ITESO, <http://quijote.biblio.iteso.mx/catia/tesauro/thes.aspx?term=Literatura>). Así mismo, cada resumen debe tener la palabra Resumen, o su correspondiente traducción, en negritas y alineada a la izquierda. La frase Palabras clave, y sus correspondientes traducciones, también en negritas, en línea justificada. La fuente, el tamaño y el interlineado de los resúmenes deben ser los mismos que los del cuerpo principal del artículo.
14. Para los resúmenes en inglés y en francés, se recomienda que sean realizados por un traductor competente o por una persona con suficiente experiencia en la escritura del idioma. Se sugiere evitar el uso de softwares de traducción, a menos que se revisen cuidadosamente las traducciones resultantes. La revista cuenta con traductores profesionales encargados de revisar las traducciones enviadas por los autores, en el caso de que un autor prefiera solicitar el servicio de estos, el Editor le enviará los datos de contacto o en la sección Contactos los podrá encontrar y coordinar el trabajo adicional. No se enviarán a prearbitraje aquellos artículos que carezcan de las traducciones de los resúmenes. Por lo tanto, se devolverán a menos que los autores acepten los servicios de traducción a cambio de una tarifa establecida con los traductores.
15. Para los artículos que explican una investigación académica propia y original, se sugiere la organización según estas secciones: 1) presentación del problema de investigación, 2) exposición del marco conceptual con revisión de la literatura especializada, 3) exposición de la metodología; 4) presentación y discusión de los resultados; 5) conclusiones; 6) referencias.
16. Para los artículos escritos como ensayos, se sugiere esta organización: 1) introducción al tema; 2) tesis por defender; 3) argumentación; 4) tesis derivada, o la primera reexpuesta y revisada después de la argumentación; 5) conclusión; 6) referencias.
17. Se recomienda, especialmente en los artículos basados en una investigación académica, que los niveles de la estructura textual (títulos, subtítulos, secciones, subsecciones) se numeren convenientemente según el formato de "lista multinivel" (1, 1.1, 1.2, etc.).
18. Salvo el título general del artículo, que debe ir centrado, los demás títulos y entretítulos deben estar alineados a la izquierda. Como orientación para el formato, es conveniente saber que las normas ortotipográficas del español prescriben lo siguiente: 1. TÍTULO DEL TEXTO: Mayúsculas continuas redondas, no en negritas. Cada palabra de este título principal debería estar separada de las demás por blancos dobles; y entre cada letra debería haber espacio expandido de más de un punto. (Las mayúsculas continuas en negritas solo se usan en las tapas y portadas de un libro.) 2. Título de sección o capítulo: Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) redondas en negritas. 3. Título de subsección: Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) cursivas en negritas. 4. TÍTULO DE DIVISIÓN DE SUBSECCIÓN:

Versalitas redondas, no en negritas. 5. Título de subdivisión de división de subsección: Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) en cursivas, no en negritas.

19. Para las reseñas, se solicita la siguiente estructura: 1) como título de la reseña deben figurar los datos bibliohemerográficos de la obra reseñada, según las normas de la MLA; todo ello en negritas; 2) a continuación; el cuerpo de la reseña; debe ser una reseña crítica, no meramente informativa, y en ella se debe discutir no solo la obra en sí, sino también las características de la edición; 3) finalmente, el nombre del reseñador, aparte y alineado a la derecha.

20. Para la estructura del cuerpo de la reseña, se sugieren estas partes: a) una introducción sobre el autor o su obra, o sobre el tema del texto reseñado, que ayude a contextualizar este mismo texto; b) las tesis y argumentos críticos sobre la obra reseñada; c) las tesis y argumentos críticos sobre la edición reseñada; d) conclusión sobre la calidad de la obra o de la edición; e) referencias.

21. La reseña debe estar escrita según el mismo formato que los artículos: tamaño de página, fuente, interlineado, notas al pie. Tendrá una extensión mínima de una 1 página y una máxima de tres 3 páginas, o un mínimo de trescientas cincuenta 350 palabras y un máximo de 1000 palabras.

22. En el caso de que un autor envíe un artículo y una reseña sobre la misma obra, se recomienda que no sea un mero resumen del artículo. Si ambos son aceptados para su publicación se ubicarán en volúmenes diferentes.

23. La lista de referencias, tanto de un artículo como de una reseña, debe estar alineada a la izquierda, y encabezada por la frase Referencias bibliográficas en redondas negritas.

24. Para más información sobre los requisitos estilísticos, los autores pueden consultar el Manual de estilo de la revista.

25. Con el fin de garantizar que los textos publicados cumplan con los requerimientos estilísticos especiales de la revista y con aspectos más básicos como la ortografía y la redacción general del texto, y su conformidad con las normas del idioma según la Real Academia Española, el editor enviará la versión final al corrector de estilo de la revista y este dictaminará si el texto requiere corrección de estilo. En ese caso, el editor informará al autor y enviará los datos de contacto del corrector para que acuerden los términos del servicio.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

Proceso de evaluación por pares

Los autores deberán completar y firmar una constancia de originalidad, conflicto de intereses y cesión de derechos de autor. Además, deberán declarar que no están incurriendo en el acto de plagio académico.

Cada uno de los trabajos recibidos para ser sometidos a evaluación pasarán, en primer lugar, por un proceso de selección por parte del Consejo Editorial y el Editor, en el cual se decidirá si se envía al arbitraje por cumplir con las normas editoriales y con las normas establecidas en el *Manual de estilo* de *Contexto*, o si se devuelve al autor (o los autores) por no cumplir con tales normas. En esta cuarta etapa, el Consejo Editorial hará énfasis en la adecuación del uso de la lengua escrita a la norma tanto de la revista como la establecida por la Real Academia Española.

En segundo lugar, una vez establecido que el manuscrito cumple las condiciones y requisitos relacionados con la temática y normas editoriales de la revista, será enviado a dos expertos en el área en la cual se inscriba el tema del manuscrito. Tales expertos pueden provenir de diferentes instituciones locales, nacionales e internacionales, y al menos uno será ajeno a la Universidad de Los Andes.

Los trabajos presentados serán evaluados por pares académicos anónimos bajo la modalidad de *doble ciego*, es decir, las evaluaciones de los árbitros y la autoría de los manuscritos serán mutuamente confidenciales.

Una vez que el trabajo ha sido enviado a los revisores externos con pericia en el área, estos determinarán de manera anónima si el manuscrito es:

1. Publicable sin modificaciones,
2. Publicable siempre y cuando se atiendan las recomendaciones, las cuales pueden ser menores (normalmente para solventar problemas de forma, pero que no afectan el fondo del artículo), o mayores (implican una crítica a los argumentos centrales del artículo), en cuyo caso requiere nueva evaluación por el revisor,
3. Pendiente por realizar cambios profundos y asignar nuevos árbitros para su publicación, en casos en los cuales los evaluadores así lo consideren por fallas metodológicas o de contenido; o,
4. No publicable.

El proceso de evaluación de los documentos durará entre el lapso mínimo de un mes y el máximo de tres meses calendario, período que se cuenta desde la aceptación del artículo por parte del Consejo Editorial hasta la notificación al autor de la aceptación del documento para su publicación. Los resultados de la evaluación se darán a conocer al autor (o los autores) a través de un correo electrónico en donde se adjuntará el informe de los expertos diligenciado de acuerdo con la plantilla establecida por la revista. Amén de sus comentarios y las observaciones del Editor.

Si el artículo es aceptado y se solicitan cambios, el autor tiene un plazo de dos semanas para trabajar sobre aquellos. Una vez que el Editor evalúe los cambios realizados en el texto, o, si es necesario, se lo envíe a los árbitros para que estos acuerden la aprobación definitiva, se informará al autor sobre el resultado del proceso a través de su correo electrónico. Durante los tiempos de evaluación, el Editor podrá contactar al autor para solicitar cualquier información que hiciere falta. Además, al final del proceso, indicará en cuál edición será incorporada la contribución.

En caso de ser rechazado, el Editor eliminará los archivos digitales recibidos por parte del autor o autores.

El Editor se reserva el derecho de realizar los ajustes necesarios a las colaboraciones, con el propósito de garantizar la uniformidad de estilo exigida por la revista.

Se asegura la confidencialidad del proceso y se mantendrá en reserva las identidades de los árbitros y de los autores.

Si el autor quiere incluir su artículo en otra publicación, debe esperar un año a partir de la fecha de publicación de *Contexto*. En el caso de publicar en otra revista pasado un año, el autor o autores deben informar por escrito al Editor de la revista y al Consejo Editorial y declarar que la publicación original fue en *Contexto*.

El autor aceptará la divulgación de su trabajo en las bases de datos o indizaciones a las cuales se incorporé la revista *Contexto*.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | Vol. 23 - Nro. 25
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: ME2018000066

25
años



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA

