

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 27 - n.º 29 - Año 2023  
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmio Sayago / *La rosa de nadie* / 2021 / mixta sobre cartulina / 50 x 70 cm



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TÁCHIRA VENEZUELA



MAESTRÍA  
EN LITERATURA  
LATINOAMERICANA  
Y DEL CARIBE



<https://doi.org/10.53766/CONTEX/>

# 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 (Revenicyt) y opera bajo una licencia Creative Commons CC BY-NC-SA.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066

## DIRECTOR-EDITOR

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

## EDITOR ADJUNTO

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

## EDITORA DEL NÚMERO

Marisol García Romero (Universidad de Los Andes, VE)

## CONSEJO EDITORIAL

Alexandra Alba Paredes (Universidad de Los Andes, VE)  
Bernardo Navarro (Universidad Simón Bolívar, VE)†  
Cristian Suárez Giraldo (Universidad Escuela de Administración, Finanzas y Tecnologías, CO)  
Efrén Barazarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador, VE)  
Elena Palmeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro, BRA)  
Gilmei Francisco Fleck (Universidade Estadual do Oeste do Paraná, BR)  
Isabel Piniella (Universidad de Berna, SUI)  
Jeffrey Vicente Cedeño (Pontificia Universidad Javeriana, CO)  
IngerEnkvist (Universidad de Lund, SUE)  
José Gregorio Parada Ramírez (University State Kansas, EUA)  
Luis Barrera Linares (Universidad Católica Silva Henríquez, CL)  
Luis Mora Ballesteros (The City University of New York, EUA)  
Mariana Libertad Suárez (Pontificia Universidad Católica del Perú, PE)  
Miguel Gomes (The University of Connecticut, EUA)  
Norval Baitello Junior (Pontificia Universidade Católica de São Paulo, BR)  
Otto Rosales Cárdenas (Universidad de Los Andes, VE)

## CONSEJO DE ARBITRAJE

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

## CONSEJO ASESOR

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

## RECTOR

Mario Bonucci

## VICERRECTORA ACADÉMICA

Patricia Rosenzweig

## VICERRECTOR ADMINISTRATIVO

Manuel Aranguren R.

## SECRETARIO

Manuel Joaquín Morocoima (E)

## COORDINADOR DEL CDCHTA

Alejandro Gutiérrez

## ÁRBITROS DEL NÚMERO

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

## TRADUCCIÓN

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

## CORRECCIÓN DE ESTILO

Francisco Morales Ardaya (Universidad de Los Andes, VE)  
Franjenny Zambrano (Universidad de Los Andes, VE)  
Leonardo Bustamante (Universidad de Los Andes, VE)  
José Suárez (Universidad de Los Andes, VE)  
Marisol García Romero (Universidad de Los Andes, VE)

## DISEÑO

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

## DIAGRAMACIÓN

Osvaldo Barreto Pérez (Fundajau)  
fundajau@gmail.com

## DISEÑO DE LOGOTIPO DE LA REVISTA

Jamir Henríquez (Universidad de Los Andes, VE)

## IMÁGENES DE LA REVISTA Vol.27 - N.º 27 - Año 2023

Erasmus Sayago (Artista plástico, VE)  
erasmosayago@hotmail.com

## AUTORIDADES NÚCLEO TÁCHIRA

### VICERRECTOR-DECANO

Omar Pérez Díaz

### COORDINADOR DE DOCENCIA

Omar Pérez Díaz

### COORDINADORA ADMINISTRATIVA

Nahiam Labrador Lozada

Contexto

## SUMARIO / SUMMARY

### Presentación / Presentation

Marisol García Romero

6

### Artículos / Articles

**Ciudad y resentimiento: sobre la novela venezolana de fin de siglo (XIX-XX) /**  
City and Resentment: about the Venezuelan novel at the end of the century (XIX-  
XX).

Álvaro Contreras (Universidad de Los Andes, Venezuela).

11

***El fantasma imperfecto* de Juan Martini: aportes para una lectura en clave**  
**policial / *El fantasma imperfecto* by Juan Martini: Contributions for a Reading in**  
**the Key of the Detective Novel.**

María Laura Pérez (Universidad de Buenos Aires - Argentina).

33

**La Literatura Infantil y juvenil: desde la mirada del receptor / Literature for**  
**children and teenagers from the receiver's point of view.**

Maem Puerta (Universidad de Los Andes, Venezuela).

50

**El modelo *Vectorial 70*, el corsé y la fuga: lectura de la cuentística de Ecuador**  
**en la década de 1970 / The *Vectorial70* model, the corset and the fugue: reading**  
**Ecuadorian storytelling in the 1970s.**

Mariagusta Correa (Universidad Católica de Cuenca- Ecuador).

64

***Rayuela*, escritura e hipertexto / *Rayuela*, writing and hypertext.**

Jorge Sierra Bejarano (Universidad de Los Andes, Venezuela).

87

**Patria en movimiento: los procesos de resistencia y migración en la poesía de**  
**N. James Rawlings. / Homeland in movement: the processes of resistance and**  
**migration in the poetry of N. James Rawlings.**

Eloísa Auat García (Universidad Nacional de Córdoba - Argentina).

110

**La historia se reinventa constantemente, Iris M. Zavala en *Nocturna mas no***  
***funesta* (1987) / History constantly reinvents itself, Iris M. Zavala in *Nocturna***  
***mas no funesta* (1987).**

José Ramón Castillo (Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Brasil).

125

|   |            |
|---|------------|
| <p><b>2022: Annus mirabilis. Anamorfosis de los espejos en las ciudades de la modernidad: <i>Ulysses</i>, de James Joyce y <i>The Wasteland</i>, de Thomas Stearns Eliot</b> / 2022: Annus Mirabilis. The mirrors' anamorphosis in the cities of the modernity: <i>Ulysses</i>, by James Joyce and <i>The Waste Land</i> by Thomas Stearns Eliot. Javier Omar Costa Puglione (Uruguay).</p> | <b>138</b> |
| <p><b><i>Perico</i> (1885) en los márgenes del Porfiriato: percepción y realidad de los subalternos</b> / <i>Perico</i> (1885). The forgotten child of the porfiriato: Perception and reality of the subaltern. Alejandro Cortazar (Louisiana State University - EUA).</p>  | <b>160</b> |
| <p><b>Literatura sapiencial en <i>Entre saqueos y Montoneras</i> de Karin van Groningen</b> / Wisdom Literature in <i>Entre saqueos y montoneras</i> of Karin van Groningen. Martha Socorro Medina López (Universidad Nacional Experimental del Táchira - Venezuela).</p>   | <b>172</b> |
| <p><b>Entrevista / Interview</b><br/>Entrevista al coordinador de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (MLLC), doctor Camilo Ernesto Mora Vizcaya, a propósito de cumplir 30 años de su creación. Marisol García Romero (Universidad de Los Andes, Venezuela).</p>  | <b>195</b> |
| <p>Entrevista a la investigadora Almary Cristina Gutiérrez Díaz<br/>Marisol García Romero (Universidad de Los Andes, Venezuela).</p>  | <b>203</b> |
| <p><b>Reseñas / Reviews</b><br/>Elia Saneleuterio y Mónica Fuentes del Río (Editoras). <i>Femenino singular. Revisión del canon literario Iberoamericano contemporáneo</i>. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2021<br/>Gregory Zambrano (Universidad de Tokio, Japón)</p>  | <b>216</b> |
| <p>Ave. <i>Escrituras otras</i>. San Cristóbal, Fundación Cultural Bordes. Cuadernos Bordes, Núm. 4. 2021.<br/>Camilo Ernesto Mora Vizcaya (Universidad de Los Andes, Venezuela)</p>  | <b>222</b> |
| <p>Amélie Nothomb. <i>Ácido sulfúrico</i>. México, Anagrama. 2020<br/>Samy Zacarías Reyes García (Universidad Nacional Autónoma de México)</p>  | <b>225</b> |

**Galería / Gallery**

Erasmus Sayago y el águila: Murmullos en torno a la obra / Erasmus Sayago and the eagle: Whispers around the work.

Otto Rosales Cárdenas (Universidad de Los Andes, Venezuela)

**231****Documentos / Documents**

Trabajos de grados aprobados en Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela (2018- 2022)

**236**

Normas para publicar en Contexto / Rules for publishing in Context

**239**

## PRESENTACIÓN

Este número de *Contexto*, el nro. 29, vol. 27 (enero-diciembre 2023), está enmarcado en la celebración de los treinta (30) años de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (MLLC) de la ULA, Núcleo Universitario del Táchira. Nuestra revista está adscrita a este posgrado desde sus inicios en 1992 y funciona como su órgano de difusión.

Para esta ocasión se han reunido diez artículos de cuatro autores nacionales y seis extranjeros:

En el primer artículo, “Ciudad y resentimiento: sobre la novela venezolana de fin de siglo (XIX-XX)”, Álvaro Contreras (ULA, Venezuela) se plantea estudiar, a partir de la novela *Todo un pueblo* (1899), de Miguel Eduardo Pardo, el debate sobre las diversas figuraciones de la ciudad y del resentimiento en la novela venezolana de finales del siglo XIX. El investigador determina, en su análisis, que, para narrar ese mundo finisecular de cambios y de intrigas, la novela de Pardo apela a los modelos narrativos de la sátira y lo grotesco. Gracias a ese procedimiento, las visiones grotescas y decadentes de la ciudad fueron pensadas como un universo de palabras “inadecuadas”, como un mecanismo narrativo derivado de las pasiones del intelectual resentido.

En el segundo, “*El fantasma imperfecto* de Juan Martini: aportes para una lectura en clave policial”, su autora, María Laura Pérez (Universidad de Buenos Aires, Argentina), estudia la novela de Juan Martini *El fantasma imperfecto* (1986), como novela policial. Al tratarse de una novela policial de la década de 1980, la autora apunta que se reescriben y transgreden muchos de los elementos propios del género, debido a que se problematizan las relaciones entre el rol del Estado y la verdad. Para demostrarlo, se enfoca en dos elementos del policial por excelencia: el motivo del cuarto cerrado y la figura del investigador.

En el tercero, Maén Puerta (ULA, Venezuela) reflexiona, en “La Literatura Infantil y juvenil: desde la mirada del receptor”, sobre la recepción estética en el campo de la literatura infantil y juvenil y su relación con el cine. Para ello, aborda algunos postulados teóricos de la estética, que le sirvieron para un estudio de corte etnográfico, el cual le permitió indagar sobre las interacciones de los usuarios, qué ocurre entre lector, texto e imagen, así como el papel del docente como selector, crítico y promotor de la lectura.

En el cuarto, “El modelo *Vectorial 70*, el *corsé* y la *fuga*: lectura de la cuentística de Ecuador en la década de 1970”, Mariagusta Correa (Universidad Católica de Cuenca, Ecuador) analiza la cuentística de la década de 1970 en Ecuador. Para ello, revisa los cuentarios de siete autores, a fin de definir una estética basada

en la construcción de personajes y su actitud en torno a su búsqueda de la felicidad, resuelta en la tensión *corsé-fuga*, entendido el primer término como una categoría que representa un discurso proveniente de los ámbitos de la iglesia y de lo social y, el segundo, como invocación a la rebeldía del sujeto, su resistencia, su inconformidad, su soberanía individual y su libertad.

En el quinto, Jorge Sierra Bejarano (Universidad de Los Andes, Venezuela) analiza, en “*Rayuela*, escritura e hipertexto”, la obra de Julio Cortázar en cuatro partes: en la primera, apunta al problema del lenguaje como modelo fallido para representar la realidad; en la segunda, se aboca en la escritura y la narrativa de *Rayuela* (1963), la rebelión contra el código para su renovación; en la tercera, aborda el aspecto lúdico y, en la cuarta, se enfoca en el hipertexto. Estos enfoques contribuyen a la descripción del objeto de estudio definido por la escritura y el hipertexto.

En el sexto, “Patria en movimiento: los procesos de resistencia y migración en la poesía de N. James Rawlings” de Eloísa Auat García (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), se analizan las representaciones que hace de los inmigrantes desde su propia mirada como práctica poética de resistencia. La investigadora considera que los textos analizados pueden abrir múltiples caminos para pensar en la estructura capitalista y los dispositivos que la sostienen desde el plano institucional, pero también respecto del “agenciamiento” de los grupos marginados. El foco está puesto en la migración “voluntaria” tanto como en el exilio, pues piensa, en conjunto, los modos en que se imaginan proyectos de futuro desde la resistencia y desde la esperanza.

En el séptimo, José Ramón Castillo (Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil), en “La historia se reinventa constantemente, Iris M. Zavala en *Nocturna mas no funesta* (1987)”, afirma que la historia y la ficción nos permiten acercarnos a estados atemporales de hechos que se mantienen ajenos, pero que pueden llegar a resultar similares desde una combinación de señales que sugiere la intertextualidad. Ello se evidencia en la integración de relatos que surgen en una región como el Caribe y se dejan transparentar en la novela epistolar de Iris M. Zavala (1936-2020).

En el octavo, Javier Omar Costa Puglione (Uruguay), en su ensayo “2022: *Annus mirabilis*. Anamorfosis de los espejos en las ciudades de la modernidad: *Ulysses*, de James Joyce y *The waste land*, de Thomas Stearns Eliot”, estudia los vínculos literarios y la recepción crítica de las dos obras mencionadas en el título, así como la importancia de Ezra Pound como mecenas. Da cuenta de la trascendencia de estas obras como hitos de una revolución literaria, y la eclosión de los paradigmas del género narrativo y lírico, situación que las lleva a ocupar un lugar de referencia para la literatura en lengua inglesa de principios del siglo XX, puesto que cambiarían la cosmovisión de los sistemas normativos.

En el noveno, “*Perico* (1885) en los márgenes del Porfiriato: percepción y realidad de los subalternos”, Alejandro Cortazar (Louisiana State University, EUA) analiza esta novela mexicana de corte realista, en la que su autor, Arcadio Zentella, exponía los abusos sufridos por los campesinos que enfrentaban la vieja tradición sostenida por los modernos hacendados, esto es, el *derecho de pernada*. En el gobierno de 1885 imperaba la manera de entender la sociedad según el proceso darwinista (los fuertes gobiernan a los débiles), el cual indicaba la falta de moral y de educación de los menos favorecidos de la sociedad. Zentella nos demostraba que eran los modernos hacendados los faltos de moral y de educación y no los pobres de la hacienda.

En el último artículo, Martha Socorro Medina López (Universidad Nacional Experimental del Táchira, Venezuela), en “Literatura sapiencial en *Entre saqueos y Montoneras* de Karin van Groningen”, demuestra que esta novela posee una carga histórica importante del período de la conquista en las ideas de religión, administración pública, sociología, economía, arte, lingüística, geografía, así como un componente biográfico y reflexivo, haciendo de la obra un producto denso y rico en conocimiento, además de crítico, aspectos examinados en este trabajo bajo el sustento conceptual expuesto por el filólogo y teórico literario español Jesús González Maestro.

En la sección “Entrevistas”, damos cabida a dos: la primera entrevista, realizada al doctor Camilo Ernesto Mora Vizcaya, coordinador de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la ULA, Núcleo Táchira, a propósito de cumplir esta treinta años de su creación en julio de 2022; y la segunda, efectuada a la joven investigadora Almary Cristina Gutiérrez Díaz (Universidad de Antioquia), quien indaga en la presencia de la promoción de la literatura venezolana a través de la red social *Twitter*.

En la sección “Reseñas”, Gregory Zambrano (Universidad de Los Andes, Venezuela / Universidad de Tokio, Japón) nos presenta el libro *Femenino singular: Revisión del canon literario Iberoamericano contemporáneo* (2021), cuya edición estuvo a cargo de Elia Saneleuterio y Mónica Fuentes del Río. Por su parte, Camilo Mora Vizcaya (ULA, Venezuela) nos reseña *Escrituras otras* (2021), de Ave, publicación realizada con el apoyo de la Fundación Cultural Bordes, y Samy Reyes (Universidad Nacional Autónoma de México) da cuenta de la novela *Ácido sulfúrico* (2020), de la escritora belga Amélie Nothomb.

En la “Galería”, el doctor Otto Rosales Cárdenas (ULA, Venezuela) presenta una reseña artística titulada “Erasmus Sayago y el águila: Murmullos en torno a la obra”.

Y, por último, en la sección “Documentos” se muestran los trabajos de grado aprobados en la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario del Táchira, Venezuela, durante los años 2018 al 2022.

Agradecemos a los autores, árbitros externos, correctores, asesores y al diagramador por el trabajo colaborativo; igualmente, a Saber-ULA, y al CDCHTA de la Universidad de Los Andes por la divulgación. También al artista plástico Erasmo Sayago por haber cedido parte de su obra para ilustrar este número.

Aprovechamos para informar que *Contexto* ha sido aceptada en AMERICA en el transcurso del año 2022.

Marisol García Romero  
Comité Editorial  
Universidad de Los Andes, Venezuela  
[profesoramarisolgarcia@gmail.com](mailto:profesoramarisolgarcia@gmail.com)

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmo Sayago / *Laberinto* / 2021/ tiza y gouache sobre cartulina / 100 x 70 cm

## Artículos

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.02>

## Ciudad y resentimiento: sobre la novela venezolana de fin de siglo (XIX-XX)

### City and Resentment: about the Venezuelan novel at the end of the century (XIX-XX)

### Cidade e ressentimento: Sobre o romance venezuelano do final do século (XIX-XX)

Recibido 15-11-22

Aceptado 15-12-22

Álvaro Contreras<sup>1</sup>

Universidad de Los Andes, Venezuela

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

**Resumen:** Este trabajo plantea estudiar, tomando como objeto central de análisis la novela *Todo un pueblo*, de Miguel Eduardo Pardo, el debate sobre las diversas figuraciones de la ciudad y del resentimiento en la novela venezolana de finales del siglo XIX; en otras palabras, cómo el discurso novelístico examinaba, a través de su horizonte verbal, histórico y social, la conducta y la conciencia de los personajes, poniendo un especial énfasis en las relaciones entre estilo de vida y cualidades personales. Para narrar ese mundo finisecular de cambios y de intrigas, la novela de Pardo apelaba a los modelos narrativos de la sátira y lo grotesco, modelos que permitían trazar una relación explícita entre el cuerpo, la educación y la conciencia de los personajes. Gracias a ese procedimiento, es decir, gracias a esa suerte de explicación psicológica que justificaba un estilo narrativo, las visiones grotescas y decadentes de la ciudad fueron pensadas como un universo de palabras inadecuadas, como un tipo de escritura que perturbaba la visibilidad de las cosas y alteraba la forma de los signos, como un mecanismo narrativo derivado de las pasiones del intelectual resentido.

**Palabras clave:** Ciudad; resentimiento; novela venezolana; siglo XIX.

---

1. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia (España). Profesor jubilado de Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Ha publicado: *Un crimen provisional: Relatos policiales de vanguardia* (2006), *Escenas del siglo XIX: De la ciudad letrada al museo silvestre* (2006), *Estilos de mirar: Ensayo sobre el archivo criollista venezolano* (2012); *El poeta y la revolución: César Vallejo en el país de Stalin* (2020). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8668-7576>.



**Abstract:** In this article, I study the debate on Venezuelan novels' city and resentment figurations at the end of the 19th century, taking the novel *Todo un pueblo*, by Miguel Eduardo Pardo, as the central object of my analysis. I examine how the novelistic discourse analyses the behavior and the characters' conscience from a verbal, historical, and social horizon and emphasizes the relationships between lifestyle and personal qualities. I argue that *Todo un pueblo* appealed to satirical and grotesque narrative models, which allowed drawing a direct relationship between body, education, and the characters' conscience. This method makes it possible to represent the *fin-de-siècle*'s world of changes and intrigues. According to this sort of psychological explanation that justified a narrative style, the city's grotesque and decadent visions were thought like a universe of inappropriate words, as in a kind of writing that disrupts the visibility of the things and changes the shape of the signs, as a narrative mechanism derived from the resentful intellectual's passions.

**Keywords:** City; resentment; Venezuelan novel; 19th century.

**Resumo:** Este trabalho propõe estudar, tendo como objeto central de análise o romance *Todo un pueblo*, de Miguel Eduardo Pardo, o debate sobre as diversas figurações da cidade e do ressentimento na novela venezuelana do final do século XIX, em outras palavras, como o discurso novelístico examinava, através de seu horizonte verbal, histórico e social, a conduta e a consciência dos personagens, colocando uma ênfase especial nas relações entre estilo de vida e qualidades pessoais. Para narrar esse mundo finissecular de mudanças e de intrigas, a novela *Todo un pueblo* apelava aos modelos narrativos da sátira e o grotesco, modelos que permitiam traçar uma relação explícita entre o corpo, a educação e a consciência dos personagens. Graças a esse procedimento, ou seja, graças a essa espécie de explicação psicológica que justificava um estilo narrativo, as visões grotescas e decadentes da cidade foram pensadas como um universo de palavras inadequadas, como um tipo de escrita que perturbava a visibilidade das coisas e alterava a forma dos sinais, como um mecanismo narrativo derivado das paixões do intelectual ressentido.

**Palavras-chave:** Cidade; ressentimento; romance venezuelano; século XIX.

### 1. Inventar la ciudad

Hacia finales del siglo XIX, el escritor venezolano Miguel Eduardo Pardo inventa una ciudad, traza sus modos de vida, las pautas de su organización social, dibujando así, en el imaginario de la literatura finissecular, el espacio urbano como el escenario de los conflictos políticos y morales, de las oportunidades de ascenso social, el lugar donde los pícaros y los astutos se ganan la vida, donde todo tiene un precio: un cargo público, un asunto familiar o un secreto de alcoba:

Desigual, empinada, locamente retorcida sobre la falda de un cerro; rota a trechos por espontáneos borbotones de fronda, pudiendo apenas sostenerse sobre los estribos de sus puentes; caldeada por un irritante y eterno sol de verano; sacudida a temporadas por espantosos temblores de tierra; castigada por lluvias torrenciales, por inundaciones inclementes; bullanguera, revolucionaria y engreída, era Villabrava una ciudad original, con puntas y ribetes de pueblo europeo, a pesar de sus calles estrechas y de sus casas rechonchas, llenas de flores y de moho (Pardo, p. 70).

Había una iglesia de moda y una Asociación de Padres de familia como las de Madrid; un Jockey Club como el de Londres; un Bazar de Caridad como el de París; una noche de moda como en La Habana y un teatro curiosísimo que no tenía rival ni precedente, al cual teatro llamaban Coliseo y no tenía más que una fila de palcos, un piso de butacas y una cosa que sabe Dios por qué apellidaban paraíso; donde el humanísimo rebaño villabravense, en lo mejor y más serio de una representación -dejando paso franco a sus instintos- chillaba, silbaba, relinchaba y coceaba indistintamente, para aplaudir o protestar según su leal saber y entender. Dijérase que en Villabrava el bufante populacho tomaba a empeño vengarse de su triste condición de rebaño pateando desde arriba a la aristocracia pseudo-ilustre que ostentaba en los antepechos de los palcos sus riquezas y sus nombres. Mas, como decía Julián Hidalgo, si la titulada aristocracia villabravense era una aristocracia de guardarropía sin génesis conocido, el populacho era digno del análisis de un sociólogo despiadado.

Y léase bien que donde hemos escrito populacho no decimos pueblo (pp. 85-86).

Villabrava, más que un nombre, parece un apodo; su carácter figurado no alude al espíritu guerrero de una ciudad, sino al estado belicoso y grotesco de un pueblo. La ciudad de Pardo evoca, a primera vista, otras ciudades imaginadas por la narrativa venezolana de la época: la ciudad de los *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez, o la ciudad mercantilista e impotente (por falta de *hierro*) de Rufino Blanco Fombona. Sin embargo, también conviene recordar su afinidad con la ciudad satírica y cómica dibujada en revistas humorísticas, en cuadros costumbristas (*Guasa pura*, 1895, de Rafael Bolívar; *Chanzas y verdades*, 1896, de Eugenio Méndez y Mendoza). Así pues, la ciudad, en este sentido específico, toma su lugar como experimento social en ese cruce de ideas y temas con el que el siglo XIX trataba de explorar la cuestión del ascenso y la movilidad social, y expresar su sorpresa ante lo que esta movilidad incluía: la equivalencia de valores, una sociedad de intercambio donde todo se negocia y todos pactan, donde los actos y acontecimientos tienen un precio moral y económico; la imagen de unos personajes dispuestos a gozar de los bienes que brinda la modernización, urgidos de transformar sus formas exteriores

en objetos ideales y, para ello, decididos a apropiarse de lo *ajeno*: palabras, poses, modas; una manera secreta de percibir los excesos en la incómoda oposición holgazanes/honrados, de captar formas otras de sociabilidad como indisciplinas, y hacer del que ve, un mirón; del que siente, un sensiblero; del que oye y habla, un chismoso.

Creo que uno de los modos de entender la ciudad como un “conglomerado heterogéneo y confuso” (Romero, p. 311), está en los temas enumerados anteriormente y, en particular, en la oposición entre la conciencia del narrador y los personajes. Es una oposición no muy diferente de la que subyace en varias novelas de la época, fundada en la incompatibilidad de valores: por un lado, la imagen *científica* del escritor médico que diagnostica el clima físico y moral de la sociedad y, por el otro, la experiencia de unos personajes grotescos, carentes de *sanas* normas de sociabilidad. Este narrador finisecular tiene la certeza de pertenecer a otra escala axiológica, pero una escala que identifica prejuiciadamente enfermedad con ausencia de norma, que llama desorden a las diferencias, e iguala la idea de cambio social con ese fantasma liberal del caos social. Sin embargo, la evidencia de estas polaridades no podía seguir expresándose en una prosa bella, breve, exquisita, pensada en relación con los refinamientos del arte y de la vida: la narración de un nuevo estilo de vida apelaba a un modo de escritura que, sin abandonar el tono moralizante, fuera capaz de captar la heterogeneidad social e histórica de la ciudad. Las formas narrativas de esta ciudad fijarían los términos de una visión narrativa y social aprendida en el ejercicio del periodismo y, sobre todo, de una transformación de las estrategias descriptivas a partir de aquellas otras derivadas del costumbrismo, de la literatura satírica, y ligadas estrechamente a la mirada burlesca de los espacios sociales, a un vistazo del mundo social desde la lengua del chisme y la caricatura, a una percepción temporal de la vida nacional desde la práctica de un realismo grotesco. De este modo, la novela de la ciudad no se detiene solo en aquellos tonos que materializan una teoría moral de la escritura, sino que también da lugar, con la incorporación de la imagen grotesca, del chisme, de las máscaras del deseo, a formas narrativas que van más allá de lo decible y lo visible, que permiten la visibilidad de nuevas identidades en un mundo *caótico*.

La historia de la ciudad sería entonces la historia de un signo amorfo en tiempos modernos; señala el lugar de unos elementos, sociales e históricos, en su etapa de descomposición. Para contar esta historia, Pardo invoca términos como *retorcida, desigual, rota, caldeada, bullanguera*; solo así puede entender la formación de esta realidad y considerar por qué tal situación se prolonga como normal. La terminología del enroscamiento y de la contorsión sugiere el análisis de ese desarrollo desigual, en el que las características de la ciudad resultan atribuibles a los personajes. Esta estrategia de presentación permite, tanto a Pardo como a otros

novelistas, imponer una distancia paródica e irónica respecto al mundo representado; autoriza, además, a desarrollar una perspectiva crítica respecto a la organización de los espacios de sociabilidad, trátase del club, del café, del teatro, de las fiestas familiares. A todo lo largo de la novela encontramos la mirada obsesiva del narrador por transformar estos espacios en lugares de actuación del populacho. Hasta aquí, Pardo hace poco más que reformular la tradición venezolana de representar estos espacios, no como lugares de aprendizaje, donde se exhibía buena conducta y corregían malos hábitos (este era el ideal que postulaban los manuales de urbanidad), sino como lugares donde estaba excluido cualquier principio de civilidad.

En realidad, esta estrategia moralizante forma parte de la construcción del punto de vista sobre la ciudad que Pardo compartía hasta cierto límite con los escritores costumbristas; sin embargo, también opera como medida histórica para contrastar los ideales políticos y literarios de dos generaciones: aquella a la cual pertenece el propio Pardo, Luis López Méndez, César Zumeta, Lisandro Alvarado, y que José Gil Fortoul retrató en su novela *Pasiones* (1895), y la generación finisecular villabravense. Gil Fortoul expresa en su novela, siempre de manera utópica, lo que podríamos llamar el programa de vida intelectual de la generación de 1888: jóvenes que leen en francés, alemán e inglés, visten de manera tradicional, acostumbrados a las discusiones públicas (plaza Bolívar, cafés), rebeldes en sus ideas, no bohemios; jóvenes-imágenes de una sociedad organizada en sus valores sociales y culturales, opuesta a las tiranías. Así comienza la novela de Gil Fortoul:

Muy jóvenes, muy amigos, unidos por la recíproca atracción de sus inteligencias, por más que se dedicaran a carreras y ocupaciones distintas; los unos, cursantes de Derecho o de Medicina en la Universidad Central; los otros, empleados de comercio, habían establecido una especie de círculo nocturno en la Plaza Bolívar, donde comentaban los sucesos del día, formaban proyectos literarios, hablaban del Gobierno y discutían los problemas políticos de la actualidad, antes de marcharse cada cual al teatro, al club del Ávila, a la sociedad de “Amigos de la Ciencia”, a un baile, a hacer visitas o a dormir (Gil Fortoul, p. 157).

¿Qué sucede en los cafés y plazas de Villabrava? Veamos:

Bajando unos peldaños más en la escala social, se encontraban los cafés, con salones para señoras: En los salones de “hombres solos” la asamblea, es claro, era híbrida, deliciosa, igual a todas horas, igual el barullo de copas, de carcajadas, de rodar de dados de *póker*, igual las conversaciones, igual todo...

En un grupo de políticos se mataban por si un general tenía o no tenía el bigote a lo Víctor Manuel; y en una reunión de escritores de al lado, los que no se despellejaban se hacían la barba, por no hacerse otra cosa menos digna. —¡Oh!, ¡la nueva generación —decían— un prodigio, una verdadera cosecha de artistas, de pensadores, de vates laureados; un arca de Noé tripulada de genios de toda especie!

[...]

Así como el café Indiano era el refugio obligado de toda aquella dorada, afeitada y empolvada juventud, la Plaza Central fue por muchos años el baluarte inexpugnable de todo lo famélico, desocupado e inútil de la indolente capital. Y de la misma guisa que fueron arrojadas ignominiosamente las recusadas de la sociedad, fueron saliendo de allí los sablistas de oficio, los músicos ambulantes, los periodistas inservibles, etc., quedando posesionados de la invicta Plaza los políticos “influyentes”, los banqueros, la falange adinerada del comercio que no conocía otro idioma que el del “alza y baja del bacalao”, y a quien Luis Acosta bautizó con el apodo de “Mantecaje adinerado”; los escritores jóvenes aspirantes a cónsules y los cónsules aspirantes a ministros; algunas criadas de servir de casas ricas y los siete sabios de Villabrava: venerados y venerables sujetos que formaban corro aparte para “deliberar”, arreglar el país y cebarse ferozmente en el goce de una charla augusta, patriarcal... y académica (Pardo, pp. 83-85).

Lo que estos párrafos subrayan es cómo el problema moral, individual o grupal, se ha transformado en un modo social de comportamiento. Este es uno de los planteamientos centrales de la novela y quizás lo más difícil de capturar. Ya hacía muchas décadas que el pensamiento ilustrado había planteado el mismo problema con más claridad. Me refiero al ensayo de Cecilio Acosta “Lo que debe entenderse por pueblo”, de 1847. La claridad del planteamiento no se refiere a su percepción, sino a las herramientas de análisis utilizadas, a esa división en bloques rígidos entre lo ilustrado y lo popular, en otras palabras, el que dirige la nación y el que obedece la autoridad pública. La posición de Acosta puede situarse históricamente de mejor modo si entendemos su defensa del uso legítimo de la palabra *pueblo* como una crítica al concepto de pueblo como *voluntad* política manejado por los *facciosos* liberales (Acosta, pp. 56-72); la perspectiva ilustrada de Acosta manifiesta entender la imagen del pueblo como categoría moral, apoyándose para ello en las correspondencias de opinión pública y tranquilidad social. Esos bloques rígidos entre pueblo y populacho fueron los que vieron resquebrajarse los cuadros de costumbres finiseculares de Francisco de Sales Pérez (*Ratos perdidos*, 1876), y que Pardo asedió desde el interior en su novela mediante largas digresiones donde salía siempre el fantasma teológico de la condena al lujo y a la disipación. En cualquier caso, este carácter digresivo de la novela, que la emparenta con la tradición novelística hispanoamericana, no era un defecto de

estructura narrativa sino el modo de articular y expresar la necesidad de un cambio político y moral de la sociedad. Y en esta medida, la crítica de las sociabilidades no hacía más que inscribirse en una práctica exegética que había comenzado, por lo menos para el ámbito venezolano, hacia 1840 con los textos costumbristas de Fermín Toro, Juan Manuel Cagigal y Daniel Mendoza (Contreras y Sandoval, pp. 11-28). Pero, en relación con este momento fundacional, se puede decir que la narrativa de Pardo se mueve en otra red social: la de las preocupaciones de una burguesía finisecular obsesionada por el origen (del dinero y de las familias) y por exhibir los signos de riqueza, esas dos típicas ideologías de la “mentalidad burguesa” señaladas por José Luis Romero: “éxito económico” y “ascenso social” (p. 375). Aquí lo decisivo es la manera como Pardo observa los signos de este nuevo linaje, la forma como mira los usos de esos signos, los cuadros que compone cada vez que espía la genealogía del *mantecaje adinerado*. Tanto para las escenas familiares como para las ciudadanas, la elección del narrador queda circunscrita: puede hablar de los intereses de los personajes distintos a los suyos, pues no son iguales y no hay igualdad posible; puede hablar de la avidez de los otros y de sus propias contenciones, pues el mundo del narrador no tiene equivalencias; allí nada se negocia. En fin, puede postular un orden y unos principios ideales en nombre de la civilización, y en nombre de estos principios relacionar enfermedad con exceso, desorden con diferencia; puede igualmente postular la imagen del letrado-médico que cuestiona la metáfora de la cohesión social, y buscar las fuentes explicativas del *mal* en el ambiente moral, en la naturaleza de las instituciones urbanas. Es entonces en la insistencia sobre la doctrina de la regeneración social donde se vuelve complejo el diagnóstico del narrador del *caos* social como impase de la racionalidad, y su inquietud por la pureza, la rectitud, la limpieza, en términos higiénicos y morales.

Veamos con más precisión algunos de estos aspectos en la novela de Pardo. Desde un principio, *Todo un pueblo* fue leída como el producto de un acto de venganza del autor contra la sociedad. Para Gonzalo Picón Febres, ese “gesto iracundo de desprecio” (*La literatura venezolana*, p. 396) era, al igual que para muchos de sus contemporáneos, la señal comprensible a través de la cual Pardo se relacionaba con la sociedad caraqueña. Tanto odio falsificaba la realidad y, sin embargo, “cuánta miseria que es verdad” (p. 398); en su conjunto no deja de ser “una de las novelas satírico-sociales más sobresalientes que se han escrito en la América Española” (p. 396). Para la crítica literaria del momento se trataba, más allá de la valoración del estilo y de la verosimilitud de las acciones de los personajes, de comprobar los grados de realidad de la novela en relación con ciertos patrones

retóricos y ciertas pautas psicológicas del autor<sup>2</sup>. Refiriéndose al estilo de la novela, aclara Picón Febres: “es brusco, precipitado y fuerte como un bronce; pero en medio de esa brusquedad y fortaleza, que son el sello distintivo del temperamento luchador del novelista, abunda en elocuencia y en adjetivación lujosa” (p. 399). Así como en la naturaleza del estilo era posible rastrear una teoría de la sensibilidad del artista, de igual manera era posible identificar el universo de la voz narrativa con el dominio de la voz autoral, de donde derivaban, por un lado, las equivalencias entre la calidad del trabajo literario y la materialidad de un modo de vida y, por otro, los reclamos sobre la responsabilidad social del escritor. En la base de esta identificación, hay un reconocimiento del doble nivel de la forma literaria. Por un lado, estaba la valoración del lenguaje artístico, que implicaba unas reflexiones precisas sobre lo bello y lo vulgar, lo elevado y lo bajo del arte, en correspondencia con el mundo jerarquizado de la representación; por otro, la valoración ética de las imágenes derivadas de esta representación, que mostraban los grados de responsabilidad social del escritor y consagraban su autoridad enunciativa. A partir de esto podemos entender que aquello que legitimaba al escritor como autoridad social era tanto el uso racional de unas reglas retóricas y gramaticales ajustadas a la representación de lo “bello”, como el carácter ético de esta representación.

No es de extrañar, entonces, que el mismo elemento de venganza señalado por Picón Febres se vuelva, treinta años después, el fundamento central esgrimido por Angarita Arvelo a la hora de evaluar la obra de Pardo. Luego de señalar la pobreza de “estilo” y de “arte” de *Todo un pueblo*, agrega: “Deduzco que Pardo fue un hombre al margen de la sociedad capitalina, del círculo llamado 'mundo social', antaño delimitado a las claras por clases. Perteneció quizás a la clase media inferior. Acaso tuvo contratiempos originados de su condición” (p. 47)<sup>3</sup>. Lo que emerge entre las “amarguras personales” de Pardo y el “mundo social” es una escritura vengativa,

2. En *Sensaciones de París y Madrid*, Gómez Carrillo habla de su encuentro en la capital francesa con Pedro Emilio Coll, “el único español que escribe en francés sobre cosas españolas” (p. 52). Se refiere a las crónicas publicadas por el escritor venezolano en el *Mercure de France* y tituladas, no como señala Gómez Carrillo, *Lettres d'Amérique*, sino *Lettres Latino-Américaines*. En algún momento de la conversación, Coll le habla de la novela recién publicada por Pardo en Madrid: “Es una verdadera obra de combate —me dice— en la cual la frase palpita y sufre como un organismo humano. Léela, chico. Todas las vehemencias, todas las pasiones, todas las desesperanzas y todas las tristezas de Pardo, están allí. Y en medio de todo eso, una mirada azul, una mirada femenina, tierna, doliente y sensual, vaga cual una sombra de Ofelia endulzando la violencia del cuadro... Te gustará, chico...” (citado por Gómez Carrillo, p. 52).

3. Dos años después de Angarita Arvelo, en 1940, Picón Salas seguía cuestionando el estilo “chabacano” de Pardo: “había sabido recoger con firmes trazos realistas y picante mordacidad algunos aspectos de la vida de las ciudades criollas, pero, ¡qué chabacano y pobre resulta el estilo de Pardo cuando se le compara con el de Díaz Rodríguez” (Picón Salas, p. 150). Es clásico el desliz de Picón Salas al atribuirle a Pardo la autoría de dos novelas: *Villa brava* y *Todo un pueblo*. Para José Antonio Castro, “[e]videntemente, Don Mariano no había leído la novela en cuestión”. Castro le reprocha, además, el que siga repitiendo aquel estereotipo del novelista “resentido, chabacano, desaliñado, violento” (Castro, p. 12).

dirigida “a desacreditar e impugnar la vida y costumbres de una clase social superior a la suya, aludida con rencor y con odio” (p. 48). Que haya procurado indicar con más precisión que Picón Febres el origen del odio de Pardo contra la sociedad caraqueña, que tuviera la osadía de darle a la condición social de Pardo un carácter central en su crítica literaria, no se opone al hecho de que Angarita Arvelo intentara, mediante unas reflexiones deterministas, darle a dicha condición social una valoración negativa. Aquí el crítico propone dos compromisos: identificar como modelo de referencia el mundo delimitado de un grupo social, y marcar con una advertencia moral las relaciones entre clases sociales. Lo que suprime la perspectiva de estos compromisos es el juego de representaciones entre lo personal y lo social, confundiendo el estudio de las relaciones sociales con una evaluación de la conducta personal. La venganza solo sugiere así un triste acuerdo: su atracción está limitada a la carencia de unos principios morales. De allí que la responsabilidad social incluya la exigencia, para el caso de Pardo, del pacto entre buena conducta y mejoramiento social. Angarita Arvelo evita el riesgo de nombrar las cosas por su nombre. Lo que él llama vivir al margen del mundo social se funda en la sólida creencia, difundida hacia finales del siglo, de considerar ese mundo y sus circuitos editoriales como medios de legitimación artística, y de imaginar el concepto de clase como totalidad homogénea. En otras palabras, ese mundo representaría un recinto delimitado por jerarquías educativas, sociales e incluso raciales; lo demás, aquello que Angarita llama margen, constituía el amplio terreno donde la mayoría de los escritores finiseculares negociaban su profesión literaria. A esta esfera, densa y compleja, Ángel Rama dio el nombre de “cultura democratizada” (p. 41). Pero ¿cómo hacer visible la experiencia de estos escritores de la cultura democratizada? El análisis lleva a Rama a proponer la revisión de varios aspectos de esta experiencia: explorar “con atención” sus biografías, poner “los ojos en de qué vivían”, examinar “los empleos que alcanzaron y el círculo en que gracias a ellos se integraron”: solo así podría recuperarse “ese hirviente demos que la democratización impulsaba, cuyas energías, cuyas ambiciones de ascenso social, cuyo oportunismo, cuyos modelos extraídos del catálogo epocal importado, compartieron fehacientemente” (p. 50).

Esta cuestión vuelve a ser planteada por Rafael Di Prisco, añadiendo casi nada a lo precedente. Para este crítico, *Todo un pueblo* se caracteriza por “un realismo simple, de pobre o escasa elaboración literaria, con una estructura novelesca basada en personajes de un marcado aunque falso intelectualismo” (p. 102). En el ámbito de este ejercicio crítico, la literatura obedecía a motivaciones psicológicas o sociales, lo que significaba el privilegio de la figura del escritor solo para afirmar el hecho de que dicha figura estaba insertada en un cuadro de pasiones o frustraciones sociales. *Todo un pueblo*, continúa Di Prisco, forma parte de la

corriente pesimista en la novela venezolana, tendencia que “se confunde a menudo con un sentimiento de frustración que acompaña a los personajes, y que es consecuencia de la disposición emocional del escritor” (p. 110); esta frustración “debe buscarse preferentemente en el mundo que rodea al creador y no solo en la interpretación deformada de ese mundo” (p. 111). La novela se transforma así en un pretexto “para que el escritor deje salir su contenida vehemencia” (p. 116). El crítico hace desaparecer la venganza para transformarla elegantemente en “irrefrenable emocionalidad del escritor” (p. 117)<sup>4</sup>.

Quizás debe verse aquí, en la valoración que ha realizado la institución literaria de la vida y obra de Pardo, la intensidad de una pregunta solapada que, formulada en el plano político y cultural, aparece con más insistencia hacia finales de siglo XIX: ¿cuál es el origen del resentimiento? Muchas cosas —relaciones sociales, tensiones entre sociedad y Estado— quisieron explicarse con esta pregunta. Se trata de una suerte de búsqueda de los males nacionales a través de un *otro* definido como anomalía, bien por causas políticas, sociales o biológicas.

Dentro de ese círculo de asociaciones entre rebeldía y resentimiento, *Todo un pueblo* constituye para la crítica literaria un notable ejemplo. La ciudad de Villabrava se convertiría en el mejor escenario para detectar aquellos agentes que permitían una rápida movilidad social. Allí, las palabras, las acciones, los gestos de las personas tenían un espesor más social; se observaban los choques directos entre las nuevas fuerzas sociales: abogados, comerciantes, políticos, escritores: todos, desde sus respectivos lugares, intentaban tejer nuevas y acomodaticias relaciones con la sociedad y el Estado. En este sentido, las observaciones de Pardo repiten las advertencias ya planteadas por Francisco Tosta García (*Don Secundino en París*, 1895) y que, de manera puntual, se formularon como condición de la nueva sociedad. A través de su personaje don Secundino Becerra, hijo de un rico hacendado llamado Primitivo Becerra, a quien la guerra Federal deja casi en la ruina por estar en un bando neutral, Tosta García nos presenta, en un tono narrativo deliberadamente irónico y jocoso, la historia de un personaje para quien la ciudad se ha convertido en un lugar de comercio y oportunidades políticas, un escenario de

---

4. Juan Darío Parra hace una observación análoga. Según él, la novela modernista venezolana (Manuel Romero García, Gonzalo Picón Febres, Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco Fombona) está “movida de frustración, derrotismo y sobre todo de un angustioso nihilismo” (p. 110). Como consecuencia de esta afirmación, señala con alguna solemnidad que *Todo un pueblo* es una novela “llena de angustia y de odio” (p. 133). Domingo Miliani resume todas estas posiciones respecto a Pardo de la siguiente manera: “La crítica no perdonó a Miguel Eduardo Pardo la valentía de autopsiar toda una sociedad. Se dijo que *Todo un pueblo* era obra de un resentido social, producto de un complejo de inferioridad por mestizaje. Pese a tales afirmaciones, fue la primera novela urbana por su materia, escrita con excelente prosa de sátira” (p. 53).

poderes, de peleas entre grupos con apariencia de partidos políticos. Este es el legado paterno que recibe Secundino: la ciudad como un lugar de aventuras para hombres “sin olor, sin color y sin sabor” (Tosta García, p. 179), un lugar que requiere de comportamientos sociales osados, audaces, sin escrúpulos, donde la política se vive como fuerza y picardía.

Este es el mundo que describe Pardo en calidad de testigo hacia finales del siglo, pero su descripción se complica aún más debido a esa perspectiva familiar con que refiere los hechos. Si el énfasis en esa perspectiva distanciada e irónica le permitía a Tosta García trazar la imagen del típico político de provincia que, con astucia y dinero, logra alcanzar relevancia en los asuntos públicos, evitando por este medio confrontar las valoraciones en torno a la idea de resentimiento, la prosa de Pardo no da tregua a las imágenes de hostilidad que cruzan las relaciones sociales. Hay algo más que una diferencia de perspectiva y de tono entre Tosta García y Pardo. A esa manera cercana de observar el mundo villabravense, por los reclamos hechos a una sociedad por su falta de correspondencia entre clase y moralidad, a esa preocupación por situar los personajes en la escena social por su conducta y su habla, fueron estos modos de mirar y nombrar la sociedad existente los que la crítica literaria no tardó en agrupar bajo la ideología del resentimiento. Este cambio, en la visión de los procesos sociales, más cercana y, por lo tanto, más complicada, fue acompañado de un cambio de tono en el lenguaje narrativo. Fue a esta manera de mirar las relaciones sociales en el espacio urbano, acompañado de un lenguaje que, según los literatos, era chabacano y vulgar, lo que la tradición historiográfica calificó de resentimiento. Ahora bien, ¿qué idea de la vida social tienen aquellos que concibieron la novela de Pardo como una venganza del autor contra la sociedad caraqueña? La idea de resentimiento se entendió entonces como el reclamo del *otro* dirigido a un *yo* cohesionado por las ideas de clase y raza. En el reclamo que hace el resentido, ese yo central ve una marca de su origen y de su lugar social. Ese origen aludiría tanto a un lugar de enunciación, con sus tonos y modulaciones, como a una condición social y racial (e incluso sexual). De manera que serán las marcas presentes en ese origen las que legitimen o no los reclamos del resentido, e incluso las que señalen la oposición entre la visión del rebelde y la del simple inconforme.

La crítica literaria supo extraer esta idea de resentimiento del prólogo de Pardo a su propia novela. Allí el autor cuenta la experiencia del regreso a “mis lares” luego de una estadía en Europa, y el consecuente abandono del oficio literario “por la política”: “salí por casualidad diputado al Congreso, y me apedrearon en la vía pública” (p. IX). Toma la decisión entonces de encerrarse en su despacho, “y como no tenía nada que hacer y la funesta manía de borrar papeles es ya en mí un mal que

no tiene cura, escribí *sin querer* el presente librejo” (p. IX). Desde ese momento, las cosas cambiaron para el autor. Un día, mientras caminaba por las calles caraqueñas, le ocurrió lo siguiente:

- [...] un señor, muy respetable por cierto, se me vino encima gritándome:  
 —¡Pero, hombre de Dios, cuándo sentará usted cabeza! ¿Es verdad lo que me han dicho?  
 —¿Qué le han dicho, amigo mío? —le pregunté asustado.  
 —Que ha escrito usted un libro espantoso, horrible contra la sociedad.  
 —¿?... (p. IX).

El libro, según confiesa el mismo Pardo, supuso la ruptura de los compromisos personales con su comunidad, un cambio en la forma de relacionarse con el medio intelectual, un distanciamiento físico y moral de “aquellos mundos”; en fin, una expulsión de “mis lares” que fue interpretada como alegoría de las relaciones del intelectual con la sociedad, relaciones mediadas por una condición de clase y raza. Sin embargo, la respuesta por su expulsión está igualmente en los signos grotescos que percibe en la realidad. Habiendo elegido el modo narrativo grotesco entre todos los posibles, atribuye esa elección a la sociedad misma, y ve en ese estilo de narrar un rasgo inequívoco de la realidad misma. ¿Cómo es la mirada que interroga el mundo de Villabrava? La mirada que dirige el resentido al exterior descifra agresiones que solo estarían destinadas a él, descubre hostilidad en las palabras, acciones y gestos de los otros. Ahora bien, en el punto más alto de esa asociación entre rebeldía y resentimiento, cómo escucha la sociedad esa voz del resentido, cómo detecta su voz: por qué el medio social —es la lamentación central de Pardo— ve y oye “en cualquier cosa que yo escribo reflejos del odio extinguido ya en mi espíritu” (p. XII). Venganza, odio, rebeldía, constituyen ideas que fueron identificadas en su momento con ese modo de narrar expuesto en su novela. El intelectual resentido<sup>5</sup>, fundada su posición extrema en una especie de enajenación del cuerpo social, era así visto como producto de ese acento especial que colocaba en la conducta y en la conciencia de los personajes, como resultado de esa manera formal con que ponía en contacto el estilo de vida con las cualidades de las personas, así como las relaciones entre lo que son o dicen ser los personajes y lo que hacen. Para narrar este mundo de cambios, de intrigas y chismorreos, Pardo apela a

5. Jameson estudia el tema del resentimiento como parte del horizonte de luchas de clases en el siglo XIX, dentro de las “figuras arquetípicas del Otro” (p. 93). Para el estudio del resentido, “la cuestión esencial que debe señalarse no es tanto que se le teme porque es malo, sino más bien que es malo porque es Otro” (Jameson, p. 93). Según Hayden White, Jameson “atribuye a la novela un papel crucial para la comprensión de los intentos del escritor burgués para hacer frente y trascender la condición de *ressentiment* que considera como el 'ideologema' o la 'fantasía de clase' de la burguesía general” (White, p. 73). Agrega: “Lo que la literatura occidental moderna consigue en el curso de su desarrollo a partir del romanticismo es una sublimación del *ressentiment*, dotándola de una forma tan perfecta como para convertirla en objeto de deseo. El escritor modernista no solo escribe o refleja *ressentiment*, sino que positivamente lo quiere, pretende y celebra —y, además, lo hace vaciando toda representación de la vida de cualquier contenido concreto” (White, p. 174). Ver además los trabajos de Michael André Bernstein; Stefano Tomelleri, pp. 259-276, y Patrick. Lang, pp. 55-70.

los modelos narrativos de la sátira y lo grotesco, modelos que permitían trazar una relación explícita entre el cuerpo, la educación y la conciencia de los personajes. Pero ¿cómo hace Pardo para narrar ese mundo finisecular tan movedido socialmente, atravesado de deseos personales, aspiraciones sociales y *falta* de moralidad? La prosa de Pardo tiene que valerse de las estrategias narrativas del realismo grotesco, no como modo narrativo de contención sino de deformación, transformando los personajes en representaciones de un mundo de excesos. Gracias a ese procedimiento, es decir, gracias a esa suerte de explicación psicológica que justificaba un estilo narrativo, la visión grotesca fue pensada como un universo de palabras inadecuadas, como un tipo de escritura que perturba la visibilidad de las cosas y altera la forma de los signos, como un mecanismo narrativo derivado de las pasiones del resentido. El resentimiento explicaría entonces las bajas pasiones de Julián Hidalgo (protagonista de la novela), y “la prosa confianzuda” (Pardo, p. vii) del autor. Sus contemporáneos también entendieron dos cosas fundamentales: 1) lo que hacía que el resentimiento no fuera una simple crítica justa era el tono del reclamo, como si ese tono altisonante y pasional hubiera alterado la visión de la realidad, y 2) el resentimiento aludía a un tipo de conducta, la de aquellos intelectuales fracasados y amargados que hacían de sus frustraciones personales una vocación revolucionaria. No es de extrañar que estas ideas conduzcan a la construcción estereotipada del intelectual resentido. En este fin de siglo, la institución literaria imaginó el relato del resentido como aquel relato que impugna la legitimidad de las nociones de linaje y moralidad, que cuestiona la autoridad de un grupo social y económico, sacando a la luz sus prejuicios clasistas y racistas.

## 2. Ni original ni desequilibrado

Este ha sido el camino de los estudios críticos acerca de Pardo y su novela: el de la concepción de una escritura que hacía visible su condición social. Al tratar de ubicar este relato de venganza en el marco narrativo de su obra, se vieron obligados o bien a recurrir a la explicación del carácter de Pardo, o bien a la descripción grotesca de los personajes de *Todo un pueblo*. Esta argumentación se apoya básicamente en la presentación que el autor hace de sí y de su obra en el prólogo de su novela. Aquí se revela, al igual que en sus crónicas, como un espectador quisquilloso de la vida privada y social, aunque, a diferencia de autores como Francisco Tosta García o Manuel Díaz Rodríguez, para la comprensión de estos modos de vida deba recurrir al tono grotesco. Es en *Todo un pueblo*, más que en *Don Secundino en París* (1895) o *Ídolos rotos* (1901), donde la comprensión del mundo social se muestra menos compasiva y más abiertamente polémica. Pardo introduce

un elemento importante que sigue siendo significativo: marca con un gesto político su lugar, social e institucional, como escritor; señala aquellas formas de actividad que determinan su lugar como intelectual. Recordemos algunos comentarios de Pardo en su prólogo:

No soy el protagonista de mi novela —aunque esto también es de uso corriente y permitido— porque mi protagonista es algo así como un alucinado que suspira y sueña y toma por el lado serio empresas que el mundo no permite realizar. Yo lo sacrifico todo al dolor de la verdad; no deseo ser como él, un batallador, para no ser una víctima.

Entre ese protagonista atormentado, que ansía una revolución gigantesca en medio de una sociedad podrida; y un Luis Acosta, personaje secundario, que ahí se mueve a su modo y quiere arreglarlo todo a puñetazos, prefiero ser esto. Un puñetazo formidable no es una razón, lo sé; pero es una realidad aplastante.

[...]

En cuanto a Villabrava, debían evitarme los maliciosos asegurar de una vez por todas, que es sencillamente una ciudad indeterminada, supuesta. Quizás por esto, y sin quizás, Villabrava no pertenezca al surtido ordinario y sea de las que entran pocas en libra. Las ciudades creadas resultan casi siempre milagrosas. Tengo, no obstante, la vehementísima sospecha, por no decir la seguridad absoluta, de que aquellos mismos suspicaces, mal pensados y clarividentes seres que me echaron a volar el libro «inédito», van a echar a volar también nuevas ofensivas mentiras a propósito de Villabrava creyendo encontrar analogías entre ésta y cualquiera otra ciudad de las muchas que se ofrecen ellas solas a la censura literaria.

[...]

Sí; mi libro es todo eso y mucho más. Sin embargo, no puedo afirmar en absoluto que él constituya la historia de un pueblo entero, sino el reflejo de una época (Pardo, pp. XII-XIV).

En términos generales, esta era la manera como el escritor finisecular sin un linaje patricio desafiaba la cultura intelectual institucionalizada; el modo de intervenir un campo intelectual resguardado por la autoridad de la ciencia e instituciones de prestigio como la Academia de la Lengua; la forma como el escritor finisecular presentaba sus credenciales artísticas: una presentación de contrastes entre su vida andariega, siempre en apuros económicos y el oficio de cronista, tres maneras de vivir que marcaban una experiencia común. Esta experiencia se mueve dentro de una situación real, como es la aceptación y problematización de su lugar dentro de los espacios institucionales de la época. Como si previniese los juicios de muchos de sus contemporáneos, Pardo presenta su defensa alegando que ha escrito ese *librejo* sin odios: escribe el prólogo para referir las condiciones sociales y económicas de su escritura, y para protestar contra aquellas representaciones de lo literario basadas en una circunstancia social que legitimaba dicho modo de

escritura. Y es en este punto donde tenemos que considerar lo que se llamó rebeldía o venganza. En contraposición a la fama de buen estilista que se hizo acreedor Manuel Díaz Rodríguez con sus obras *Sensaciones de viaje* (1896) y *Confidencias de Psiquis* (1896), Pardo insiste en incluir un pacto de veracidad en la lectura de su obra. El objetivo de este pacto era menos incorporar unas vivencias que introducir esa fuerza modeladora de su rebeldía, poner de relieve esta identidad rebelde como producto de una representación de sí mismo dissociada del medio. El mismo Rubén Darío dejó constancia de cómo fue leída la obra de estos dos escritores: Pardo, “autor de una buena novela venezolana”, de un “temperamento de luchador”, escribe en el periódico madrileño *El Heraldo* “generalmente sobre asuntos políticos sudamericanos, y en especial sobre los sucesos de su patria, Venezuela, en donde, dado su carácter, no será difícil verle ocupar un puesto público” (*La caravana pasa*, p. 171). La segunda parte de este bosquejo inscribe la figura de Pardo en el panorama de los escritores oportunistas. La crítica no reparó en que esta doctrina del oportunismo conducía a una correlación explícita entre visibilidad pública y jerarquización del trabajo literario. De este problema planteado por Darío entre los asuntos literarios y los temas políticos, de donde derivan con cierta certeza las promesas de una carrera no intelectual sino política, estaría exenta la figura de Díaz Rodríguez, “espíritu de excepción”, integrante de la “aristocracia mental de nuestra América”, “entendimiento serio y reflexivo”, alejado de las “bulliciosas tentativas de un arte de moda”; “Desde su primer libro, la nobleza de su pensamiento y la distinción de su estilo le colocaron en un lugar aparte en nuestra literatura” (*La caravana pasa*, p. 171).

Darío interpreta a Díaz Rodríguez desde un espacio intelectual, un espacio mítico que él mismo, más que asignarle una validez local, representa con su obra en la literatura hispanoamericana: la idea de un estilo y un espíritu de excepción, la proposición de una prosa reflexiva cuyo mérito consiste en el hecho de trabajar por su ennoblecimiento y su vocación universalista. Es claro que este mito moderno de la *aristocracia mental* es una categoría estética proyectada sobre un fenómeno histórico: en el modernismo esta categoría se sostiene gracias a una jerarquización social del trabajo literario.

Así, Gonzalo Picón Febres, en un artículo sobre Díaz Rodríguez, señalaba que las diferencias entre *Sensaciones de viaje* y las crónicas de Pardo (*Viajeras*, 1892; *Al trote*, 1894; *Volanderas*, 1895), formaban parte de un catálogo de oposiciones que iban desde la evaluación del estilo (mágico, original, subyugante, en uno; vehemente y animado, en otro), hasta las formas de representación de la realidad y sus transformaciones en un valor estético y social: mientras uno, con su “talento extraordinario”, posa la mirada en el “conjunto excelso, en la síntesis suprema”

(“A Manuel Díaz Rodríguez”, p. 702), el otro se detiene en los detalles de la realidad; el uno, más poético; el otro, más realista; en el primero hay “belleza literaria, más cariño hacia la forma limpia, más arte, en suma”; en el segundo domina la verdad y la realidad exacta; en Díaz Rodríguez, Picón Febres encuentra “lo que quisiera hallar en Pardo con mayor claridad y precisión: conocimiento del idioma, y gentileza y distinción y señorío en su manejo” (p. 703). Una lectura atenta de las palabras y expresiones que arman este juego formal de oposiciones, revelaría las conexiones del lenguaje de la crítica con las convenciones sociales del momento: “gentileza y distinción” aluden a una educación especial, a unas relaciones jerárquicas e idealizadas, a unas normas de escritura transferidas al mundo moral y cultural del escritor. Parece justo decir que estos eran los modos como se configuraban los campos de batallas en la vida intelectual de la época, y cómo se interceptaban en esos campos normas estéticas y prioridades personales, relaciones sociales e ideas sobre literatura, prestigios artísticos y expectativas publicitarias, en fin, las maneras como se negociaban las relaciones literarias y personales entre los distintos grupos intelectuales de la época.

Fue esta nueva visión de la ciudad la que le permitió a Pardo reflexionar sobre el lenguaje de la novela y su rol como escritor, sobre su deseo de escribir en formas expresivas irregulares y su temor a ser recordado “como ente original y desequilibrado”. Ese lenguaje tosco y osado de Pardo, como diría Bajtín, “huele” entonces a un contexto específico (Bajtín, p. 225). Es en este contexto donde se plantea el problema, específicamente de la novela, de las jerarquías literarias fundadas en la concepción de un estilo elevado, y la respuesta de Pardo a esta concepción, atacando lo moral como criterio que fundamenta dichas jerarquías. Este era el horizonte verbal y social del estilo *tosco* de Pardo, un horizonte donde la proyección de su autoimagen de rebelde y marginado serviría como estrategia para redefinir su inserción en otro lugar cultural. Su imposibilidad de simular una prosa repujada, adornada, nos lleva a pensar que lo brusco y desenfadado remiten no solo al campo estilístico sino también al político, es decir, a un debate sobre las figuraciones de la ciudad en el campo letrado de la época.

Las razones que hacen de Hidalgo un rebelde son las mismas que incitan a Villabrava a comportarse como una ciudad semicivilizada. ¿No se trata acaso de dos aspectos del mismo problema? Cuando Hidalgo explica en su famosa conferencia (reléase el capítulo x de la novela) el origen histórico de Villabrava, el principio racial es invocado para dilucidar el “estado sociológico” (Pardo, p. 95); ese principio racial toma el valor de una justificación superior de mayor actuación que las reglas sociales ordinarias. La elección de un pasado se vuelve entonces una opción política, pues, a la vez, se reordenan los relatos que conforman la historia de ese pasado, el punto de origen de una trama y de una descendencia. Precisamente, la

elección de ese pasado es la que crea la identificación del intelectual liberal con el mito positivista de la regeneración. Aquí la clave no es tanto la apelación al discurso providencial del positivismo, cuanto la noción determinista que, en ese enfoque pesimista de la historia nacional, poco a poco se iría convirtiendo en el signo de una cultura escrita y explicada bajo impulsos pasionales. En efecto, ese núcleo determinista de una psicología social haría posible, desde el punto de vista de Hidalgo, una interpretación modernizada de la colonia y la conquista, permitiría pensar las tramas sociológicas y biologicistas que intervienen en la constitución de un sujeto colectivo revoltoso e insensible; igualmente haría posible, como apunta Oscar Terán, la identificación de un tipo de narrativa histórica no interesada en “alcobas y batallas” sino en las “fuerzas” que pululan en las profundidades de la sociedad (Terán, p. 102).

En Villabrava, en ese mundo de hibridez racial conformado por “una sociedad risible y deliciosamente dividida en castas; una sociedad sin génesis bien esclarecido, que tuvo, como las sociedades europeas, su aristocracia, su clase media y su plebe” (Pardo, p. 98), se verá conjugarse la invención de falsos árboles genealógicos y la generación de una “prole” “heterogénea, mestiza, fatal” (p. 99). Lo que se llama igualdad define en Villabrava no una institución social sino un ajuste de cuentas entre clases, los límites de una sociabilidad en cuyo interior viven todos los villabravenses con plena satisfacción de sus rencores y sus farsas. El problema está en el argumento biológico e historicista en que se apoya Pardo para considerar los acontecimientos sociales como caos y no como una dinámica propia de la modernización social. Obsérvese hasta qué punto en el diagnóstico del problema era común adoptar las tesis del pensamiento positivista. José Gil Fortoul, por ejemplo, identifica los elementos raciales y climáticos como responsables de la “inferioridad orgánica”, proponiendo como recetas para curar este mal medidas higiénicas e inmigración de hombres “robustos y emprendedores” (“Cartas a Pascual”, p. 223). Manuel Díaz Rodríguez, al aludir a los procesos de movilidad social de fin de siglo, hablará en *Ídolos rotos* de “una democracia organizada para los peores” (p. 156), una democracia hecha a la medida del populacho: “enferma desde su origen” (p. 258), “andrajosa” (p. 160) y “corrompida” (p. 285).

Ahora bien, Pardo parece estar dispuesto a aceptar el diagnóstico del positivismo con la condición de que sea posible fijar la cuestión no tanto en términos orgánicos o políticos como de sociabilidad. No se trata de negar en la argumentación de Hidalgo la presencia de las razones hereditarias como explicación de los desequilibrios sociales, sino de observar el acento especial que Pardo pone en el tema de las reformas de las sociabilidades, de la conducta, de la

educación y los usos del lenguaje<sup>6</sup>. Cuando Julián Hidalgo exclama: “La democracia es mentira” (Pardo, 99), lleva la discusión sobre el “estado sociológico” al terreno de la carencia de vínculos familiares y societarios, instala el problema social en una dimensión donde volverían a articularse *conciencia pública y deberes ciudadanos*, desafiando así el posterior pesimismo médico de Díaz Rodríguez<sup>7</sup>.

Hay una diferencia crucial entre analizar el problema social como enfermedad y como mentira. La enfermedad sobre la que se articula el argumento de Díaz Rodríguez es producto de la corrupción de unos valores puros y abstractos como la patria; tiene un significado negativo relacionado con la remodelación de ese pedestal cultural desde el cual el intelectual ilustrado fijaba un sentido oscuro a los procesos de movilidad social. La mentira en Pardo alude a esas articulaciones contradictorias de lo social capturadas por un ojo materialista, típico de aquellos intelectuales incorporados a la cultura democratizada finisecular<sup>8</sup>.

Pardo ve no una ciudad moderna, cosmopolita, sino el desorden de sus proporciones, esos dos lados de lo grotesco señalados por Kayser: lo deforme y lo cómico, lo horrible y lo bufonesco (Kayser, p. 78); mira además los juegos de comicidad entre lo que representa o cree representar un personaje y lo que dice, piensa, o su vestuario; observa cómo las nuevas clases sociales cubren con trapos su arribismo; ve, escucha y ridiculiza los usos sociales y académicos de la lengua, los usos duales del lenguaje: el oral cotidiano, lleno de expresiones vulgares, y el escrito público, castizo, elevado, como si los personajes habitaran dos mundos discursivos; escucha esas palabras profanas que vienen de la calle, entran por las ventanas, desvelando y ridiculizando los esplendores del mundo interior burgués; critica los rituales de consagración literaria, los usos de ese lenguaje florido que ilumina la fisonomía de algunos círculos intelectuales, pues como reconoce Gutiérrez Girardot, la crítica a “la persona y a las instituciones” era una “crítica 'ilustrada' a las

6. Véase la lectura acertada que realiza Miguel Ángel Campos del capítulo X de la novela de Pardo. El objeto de los juicios de Pardo, según Campos, “es el discurrir de los ciudadanos en un plano ceñible y real de lo colectivo, los vicios engendrados en el lento quehacer de lo acumulado y bajo las tensiones de la disolución del sentido de la herencia común” (Campos, p. 178). Sobre la causa de los desequilibrios del medio social, agrega: “A ratos pareciera ir hacia la comodidad de las condenas lombrosianas, pero a tiempo percibe la autonomía de lo irregular, da con fuentes más reales y así pone al final de una lista de carencias aquella de *la conciencia pública sin articulaciones*. Toda una categoría societaria en manos de un avezado Briceño Iragorry cincuenta años después. El desamparo de lo ciudadano, el espejismo de lo urbano como amontonamiento de edificios, las 'silbas canallescas' que ofenden a las damas, y todo un largo repertorio de haceres torvos denuncian la existencia de lo amorfo, el simulacro de civilidad” (Campos, p. 179).

7. La cuestión del fracaso del “pensamiento democrático-liberal-burgués, de sus correlatos sociales y culturales (positivismo, optimismo, igualitarismo, laicismo, realismo) y de sus valores de sostén (Razón, Progreso, Libertad, Ciencia, Democracia)” en la novela de Pardo, ya fue expuesta con anterioridad por Beatriz González Stephan (pp. 251-272).

8. Ángel Rama asigna una marca histórica, clave dentro del modernismo, a los “intelectuales de la *cultura ilustrada*” y los “escritores de la *cultura democratizada*” (p. 102).

visiones del mundo y a las situaciones sociales y políticas que se cristalizaron en ellas” (p. 70). En este sentido, Pardo se diferencia de los escritores contemporáneos al ofrecer la imagen de la ciudad moderna como un laboratorio de lo grotesco, productora de esperpentos. Trata de elegir aquellas escenas donde es notoria la ausencia de normatividad, señalando esas combinaciones risibles entre ser y parecer, acudiendo a la exageración como el lenguaje que hace visible la enfermedad de Villabrava. En este modo de leer la ciudad resalta la tipificación de grupos sociales, la caricaturización de personajes y sus lenguajes, los retratos grotescos, el recurso a la sátira como medio de análisis político, social y moral<sup>9</sup>.

El libre juego entre deformación fisonómica y descomposición social está sostenido por esa saturación de deseo que recorre el relato, y permite al narrador una abierta distancia respecto a ese mundo ridículo (pero no frágil) de Villabrava, un claro desacuerdo entre sus deseos y los de los personajes. Es esta organización de los deseos de los personajes en un relato de ambiciones la que produce, no el humor de novelas como *Don Secundino en París*, sino la risa grotesca, ese tono burlesco que transforma la novela en una caricatura de costumbres y a los personajes en bufones. Y es que, más allá de lo visible, la ciudad revela el funcionamiento de varios planos del deseo: deseo de parecer, de posar, de fisgonear la vida privada en la superficie material de las cosas que, al decir de Rama, “contagió la totalidad de las operaciones que conformaban la cosmovisión social” (p. 86). Es necesario apoyarse en estas maneras de operar del deseo para percibir, por un lado, la naturaleza de las pasiones en el relato y, por otro, aquellas fuerzas ausentes en el texto que domesticarían el desenfreno pasional. Si tenemos en cuenta los resultados de estas operaciones que configuran el mundo social, se comprende cómo la representación de las pasiones (odios, celos, amor) postula un orden moral en el relato y hace inteligible el deseo mismo como deformidad; cómo la imagen del deseo, en tanto contagio que se expande por todos los espacios de la ciudad, elimina cualquier modo de complicidad entre esos personajes, ávidos de nuevos estilos de vida, de inventarse un linaje, y un narrador contenido, austero, sosteniendo el valor ético de su figura en medio de un mundo de imposturas. Y dado que estamos en un ambiente de relajamiento, las consecuencias sociales de esta investidura moral del narrador son varias. Legitima las ideas pedagógicas de su discurso, autoriza sus diatribas contra

---

9. Este carácter satírico no pasó desapercibido para Picón Febres: *Todo un pueblo* “es una de las novelas satírico-sociales más sobresalientes que se han escrito en la América Española” (*La literatura venezolana*, p. 396). Rubén Darío, por su parte, descubre en la novela de Pardo no el retrato de una ciudad sino el de “*South America*”: “*Todo un pueblo* debería ser todo un continente” (*España contemporánea*, p. 338); seguidamente afirma su carácter sociológico: “Es la lucha del espíritu de civilización con un estado moral casi primitivo... En este libro de literato hay el pensamiento de un sociólogo” (p. 338).

el bochinche ciudadano, le permite sugerir unos valores paralelos que no aparecen en el texto (el pueblo honrado, la familia virtuosa, el trabajo decente), pero que adquieren desde esa misma ausencia el significado de domesticadores del deseo; hace de la *renuncia* un espejo sin manchas, desvíos o caídas, que le devuelve su propia imagen purificada.

### Referencias

- Acosta, Cecilio. "Lo que debe entenderse por pueblo." *Obras completas*, La Casa de Bello, 1982, tomo 1, pp. 56-72.
- Angarita Arvelo, Rafael. *Historia y crítica de la novela en Venezuela*. Berlín, Imprenta de August Pries Leipzig, 1938.
- Bajtín, Mijail. "La palabra en la novela." *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, Arte y Literatura, 1986, pp. 83-268.
- Bernstein, Michael André. *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*. Princeton University Press, 1992.
- Campos, Miguel Ángel. "La literatura cruel." *Mirar las grietas: Diálogos interculturales en la Venezuela contemporánea*. Compilación y Prólogo Carmen Díaz, Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, Instituto de Investigaciones Literarias, 2005, pp. 177-187.
- Castro, José Antonio. "Miguel Eduardo Pardo y el club de los odiantes." *Revista de Literatura Hispanoamericana*, No. 11, 1976, pp. 11-16.
- Contreras, Álvaro, y Carlos Sandoval. Prologo. *Costumbrismo venezolano (antología particular)*, selección y notas de A. Contreras y C. Sandoval, Caracas, Fundavag Ediciones, 2018, pp. 11-28.
- Darío, Rubén. *España contemporánea*. París, Garnier Hermanos, 1907.
- Darío, Rubén. *La caravana pasa*. Madrid, Mundo Latino, 1917. Publicado originalmente en 1902.
- Di Prisco, Rafael. *Acerca de los orígenes de la novela en Venezuela*. Universidad Central de Venezuela, 1969.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Ídolos rotos*. Madrid, Ediciones América, 1919.
- Gil Fortoul, José. "Cartas a Pascual." *La doctrina positivista*. Caracas, Ediciones del Congreso de la República, 1983, tomo 1, pp. 221-231. Publicado originalmente en 1898.
- Gil Fortoul, José. *Pasiones. Obras completas*, Caracas, Ministerio de Educación, 1956, vol. 6, pp. 19-88.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Sensaciones de París y Madrid*. París, Garnier Hermanos, 1900.

- González Stephan, Beatriz. "Todo un pueblo: modernismo/modernidad: La crisis finisecular en Venezuela." *Escritura*, No. 16, 1983, pp. 251-272.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX". *El intelectual y la historia*. La Nave Va, 2001, pp. 57-106.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Visor, 1989.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura*. Ediciones Nova, 1964.
- Lang, Patrick. "Max Scheller's Analysis of *Ressentiment* in Modern Democracies." *On Resentment*, edición a cargo de Bernardino Fantini, Dolores Martín Moruno y Javier Moscoso, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 55-70.
- Miliani, Domingo. *Tríptico venezolano*. Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.
- Pardo, Miguel Eduardo. *Todo un pueblo*. Madrid, Imprenta de La Vida Literaria, 1899.
- Parra, Juan Darío. *Orígenes de la novela venezolana*. Maracaibo, Universidad del Zulia, 1973.
- Picón Febres, Gonzalo. "A Manuel Díaz Rodríguez." *El Cojo Ilustrado*, No. 164, 1898, pp. 702-704.
- Picón Febres, Gonzalo. *La literatura venezolana en el siglo diez y nueve*. Caracas, Empresa El Cojo, 1906.
- Picón Salas, Mariano. *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Monte Ávila, 1984.
- Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Ángel Rama, 1985.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1999.
- Terán, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Tomelleri, Stefano. "The Sociology of Resentment." *On Resentment*. Edición a cargo de Bernardino Fantini, Dolores Martín Moruno y Javier Moscoso. Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 259-276.
- Tosta García, Francisco. *Don Secundino en París*. Caracas/Madrid, Artes Gráficas Helénica, 1957. Publicado originalmente en 1895.
- White, Hayden. *El contenido de la forma*. Paidós, 1992.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmo Sayago / *Montañas del alma* / 2021/ tinta sobre cartulina / 70 x 50 cm

## Artículos

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.03>

## ***El fantasma imperfecto* de Juan Martini: aportes para una lectura en clave policial**

### ***El fantasma imperfecto* by Juan Martini: Contributions for a Reading in the Key of the Detective Novel**

### ***El fantasma imperfecto* de Juan Martini: Contributions pour une lecture dans la clé du roman policier**

Recibido 02-07-22

Aceptado 20-09-22

María Laura Pérez<sup>1</sup>

Universidad de Buenos Aires, Argentina

[mlauraperez83@gmail.com](mailto:mlauraperez83@gmail.com)

**Resumen:** La novela de Juan Martini *El fantasma imperfecto* (1986) ha sido muy poco estudiada como novela policial. Este artículo pretende aportar algunos aspectos a esta línea de análisis. Para ello, en principio, explicaremos desde qué perspectiva teórica analizamos esta novela como policial. Al tratarse de una novela policial de la década de 1980, se reescriben y “transgreden” muchos de los elementos propios del género, debido a que se problematizan las relaciones entre el rol del Estado y la verdad. Para demostrar esto, nos enfocaremos en dos elementos del policial por excelencia: el motivo del cuarto cerrado y la figura del investigador. Ambos atraviesan al protagonista, Juan Minelli, quien verá afectado su rol de investigador a causa del espacio en el que se desarrolla la trama.

**Palabras claves:** Género Policial; Literatura Argentina; Dictadura Militar; Detective.

**Abstract:** Until now, the novel *El fantasma imperfecto* (1986), by Juan Martini, has not been studied in detail as a crime novel. This article intends to contribute with a reading in that key. In the first place, I will explain from what theoretical perspective I approach this literary genre. As *El fantasma imperfecto* is a 80's novel, many of the genre's own elements are rewritten or “transgressed”, because of the special relationship between State and Truth during the Argentine

---

1. Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Integra el equipo de investigación UBACyT “Lo policial como género en la literatura y el cine argentinos”, dirigido por Román Setton. En este momento, cursa el doctorado en Literatura en la UBA. Título de la tesis: Literatura y cine policiales en la década de 1980. Filiación: CONICET/UBA. Código Orcid: 0000-0001-7377-0071



dictatorship. I will focus on two quintessential criminal novel aspects: the locked-room Mystery and the detective character. These two issues strongly determine the protagonist, Juan Minelli, who will see his role as investigator affected by the space in which the story takes place.

**Keywords:** Criminal Novel, Argentine Literature, Military Dictatorship, Detective.

**Résumé:** Jusqu'à présent, le roman *El fantasma imperfecto* (1986), de Juan Martini, n'a pas été étudié en détail en tant que roman policier. Cet article se propose de contribuer par une lecture dans cette clé. En premier lieu, j'expliquerai dans quelle perspective théorique j'aborde ce genre littéraire. Comme *El fantasma imperfecto* est un roman des années 80, de nombreux éléments propres du genre sont réécrits ou «transgressés», en raison de la relation particulière entre l'État et la Vérité sous la dictature argentine. Je me concentrerai sur deux aspects essentiels du roman criminel : le mystère de en chambre close et le personnage de détective. Ces deux enjeux déterminent fortement le protagoniste, Juan Minelli, qui verra son rôle d'enquêteur affecté par l'espace dans lequel se déroule l'histoire.

**Mots clés :** Roman policier, Littérature Argentine, Dictature Militaire, Détective.

### ***El fantasma imperfecto* como novela policial**

Es innegable la vinculación de Juan Martini con la literatura policial, tanto por las novelas que conforman su trilogía —*El agua en los pulmones* (1973); *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y *El cerco* (1977)— como por su activa participación en colecciones dedicadas al género —dirigió y prologó la serie Novela Negra, de Bruguera, entre 1977 y 1982—. Sin embargo, la novela que aquí nos proponemos trabajar, *El fantasma imperfecto* (1982), ha sido escasamente analizada como policial. Tal vez, esta vacancia se deba a que el texto aborda los tópicos y motivos del género desde una perspectiva diferente a las de sus novelas policiales anteriores. La trilogía policial de Martini pertenece a la década de los años 70. En la Argentina, en esta década sucedió una explosión en relación al género, debido a las rupturas genéricas y estructurales que aparecieron en las narrativas policiales (Lafforgue y Rivera, p. 28). Fabián Mossello señala sobre este período:

Así, la novela policial argentina (y por extensión, la latinoamericana) presenta, desde los años setenta, la tensión entre la exaltación de la copia de los modelos canónicos (de enigma o negro) y cierta transgresión de esos modelos, en una manifiesta decisión de los escritores por seguir o no las marcas del género policial de una matriz preceptiva fuertemente convencionalizada (p. 35).

Entonces, en los setenta, existen dos modos de concebir el policial: Por un lado, desde la adecuación de los modelos canónicos y, por el otro, desde las rupturas genéricas. En la producción de Martini de los setenta, encontramos ambos modos. El primero se encuentra la novela *El agua en los pulmones*, que responde al modelo canónico vinculado a la novela negra: un investigador que debe descubrir una trama ligada a un negocio fraudulento. El segundo modo se corresponde con las otras dos novelas de Martini: *Los asesinos las prefieren rubias* y *El cerco*. Ambas trabajan con disrupción y la transgresión del género, aunque de distinta forma. *Los asesinos las prefieren rubias* cuenta con una trama poco ordenada, recursos paródicos y referencias constantes al mundo del cine policial negro y de Hollywood. *El cerco* no trabaja con la parodia o, al menos, no de una manera tan notoria. La novela narra la historia del señor Stein, que es acechado por unos hombres. Estos hombres irrumpen en su vida privada: acceden a su empresa, a su casa, secuestran a su hijo. A lo largo de la novela, no sabemos quiénes son esos hombres y qué desean del señor Stein. Lo que queda claro es que estos hombres quieren que el protagonista comprenda el poder que tienen y que debe obedecerles cuando le pidan algo. Así, en todas las novelas policiales de Martini de los años setenta, si bien presentan diferentes formas de abordar el policial, hay elementos que podemos vincular directamente con el género. Por el contrario, *El fantasma imperfecto* es una novela policial en la que el enigma, el crimen y el investigador se encuentran notoriamente reconfigurados. De ahí que reconocer lo policial de este texto no sea la primera opción de lectura. Esto se debe a que *El fantasma imperfecto* es una novela perteneciente a la década de 1980.

Es importante destacar que la década de los ochenta, en la Argentina, está signada por la experiencia de la dictadura militar que ocupó el gobierno entre 1976 y 1983. A partir de 1980 comenzó a existir una menor persecución y censura de las producciones artísticas. La gran mayoría de los estudios críticos coinciden en que, en este año, el régimen dictatorial entra en declive y comienza a perder apoyo (Gómez Rial, p. 173; De Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?: Intelectuales y escritores en Argentina (1976-1986)*, p. 124; Bernini y Schwarzböck, p. 14). Por lo tanto, algunos textos literarios policiales (y también filmicos) problematizan las relaciones entre el Estado y su accionar sobre los individuos en una época de transición de la dictadura a la democracia. Este es el caso de *El fantasma imperfecto*.

Uno de los problemas principales que se establecen en esta transición puede verse en el vínculo que se traza entre el Estado y la verdad. La preocupación por descubrir la verdad es un motivo fundamental del género policial. Tanto en el policial de enigma como en el negro, la develación de la verdad trae un reordenamiento del mundo. Si bien no sucede de igual manera en las diferentes vertientes, la capacidad de enunciar la verdad es imprescindible. En principio, para

poner en funcionamiento la maquinaria narrativa policial, y también para que el final de la historia tenga una resolución. Al respecto señala Ezequiel De Rosso:

[L]as formas canónicas del género policial son un relato utópico. Un relato sostenido en la premisa de que la palabra puede ordenar la realidad, de que todas las violencias (la de los criminales en la novela inglesa, la de la policía y los criminales en la novela negra) convergen en la palabra del detective que ordena y, en cierta medida, cura las heridas infligidas al tejido social (p. 45).

En las formas canónicas del género, al final, se recompone el orden que el crimen ha fracturado a través de la verdad. No obstante, en *El fantasma imperfecto* parece haber un descreimiento de la palabra como restauradora del orden. En esta etapa de transición entre la dictadura y la democracia existe un clima de época que cuestiona la verdad. Para demostrar cómo *El fantasma imperfecto* aborda desde el policial el problema entre la verdad y el Estado, nos centraremos en dos aspectos imprescindibles para el género: el tópico del cuarto cerrado y la figura del investigador.

### El problema del cuarto cerrado

El tópico del cuarto cerrado nace conjuntamente con el género con el relato inaugural “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), de Edgar Allan Poe y otros igualmente relevantes como *La piedra lunar* (1868), de Wilkie Collins y *El misterio del cuarto amarillo* (1907), de Gastón Leroux. El cuarto cerrado es un motivo que se plasma tanto en los espacios urbanos como en los rurales y que constituye, según Pierre Boileau y Thomas Narcejac, “un problema por excelencia porque es un escándalo lógico, el fracaso del principio de la identidad, el triunfo de la magia y de lo irracional” (p. 41). Para los autores, este problema extraordinario solo puede ser resuelto por una racionalidad de igual índole, como la de Auguste Dupin. Pero, ¿qué sucede en el género policial de la posdictadura? ¿Un policial en el que la inteligencia

---

2. La vuelta de la democracia, en la Argentina tuvo distintas etapas. Al comienzo, fue recibida con mucho entusiasmo y con un aumento de conciencia acerca de los derechos humanos. El juicio oral a los miembros de la junta militar en 1985 y la publicación del libro *Nunca más* (cuya primera edición fue en 1984) contribuyeron en este aspecto. Sin embargo, la promulgación de las leyes de “Punto final” (1986) y “Obediencia debida” (1987), propiciadas por la presión del poder militar todavía latente, sumada a la inestabilidad político-económica, colaboraron en una desidia social frente a la democracia. Así lo explica Andrés Avellaneda en su prólogo al libro *Ficción y política*: “Pareció neutralizarse poco a poco en la sociedad argentina la convicción de que era preferible y hasta necesario clausurar la memoria colectiva para conseguir una efectiva reconstrucción democrática del país. Si un sentido de lucha por la justicia y la avidez por desentrañar los sentidos de una historia terrible y oculta había sido una característica principal de la breve etapa anterior, la que siguió fue invadida poco a poco por un sentido de anomía y de escepticismo respecto de las posibilidades de éxito que existían en la sociedad argentina tanto para esa lucha como para el ejercicio de la justicia misma” (p. 13).

extraordinaria y la racionalidad absoluta no existen? ¿Un mundo en el que el Estado no puede garantizar ni la verdad ni la justicia? ¿Cómo se articula el motivo del cuarto cerrado? En principio, la sociedad del policial clásico, en la que suceden los primeros crímenes en cuartos cerrados, dista bastante de la sociedad que se representa en la posdictadura.

El tópico del cuarto cerrado aparece, aunque reformulado, en *El fantasma imperfecto*, de Martini, ya que la trama se desarrolla en un lugar particular: un aeropuerto italiano. Un espacio que, geográficamente, se encuentra alejado de la ciudad, pero en cuyo interior reino el movimiento y la presencia de muchas personas desconocidas. Un espacio que tiene una dinámica moderna, típica de la ciudad, aunque también está regido, de algún modo, por el encierro. En realidad, no hay ninguna restricción legal por la cual el protagonista, Minelli, no pueda abandonar el aeropuerto; no obstante, a lo largo de la novela, se instala la idea de que está “atrapado” en ese espacio. Al comienzo de la novela, cuando el protagonista realiza el *check in*, el narrador dice:

El otro arqueó las cejas y hundió los labios entre los dientes en un gesto incierto, quizás involuntario, pero Minelli no pudo desviar la mirada de esos párpados espesos, entornados, del grueso cuello que la camisa blanca del uniforme reglamentario y la obvia corbata azul estrangulaban, de las *temibles* manos de labriego o de verdugo con las uñas carcomidas que en ese momento, de pronto inmóviles, retenían su billete de avión (Martini, *El fantasma imperfecto*, p. 14).

Quisiéramos detenernos en la última frase en la que marca la cualidad de las manos del empleado como “temibles manos de verdugo”, que retienen su boleto de avión. El miedo de Minelli es que le prohíban tomar el vuelo hacia Buenos Aires. Y ese miedo se traslada a la descripción del empleado, cargada de adjetivos negativos, retratándolo como un personaje cercano a la novela de terror. A raíz del miedo y para asegurarse de no perder ese avión, el protagonista se autoimpone el encierro<sup>3</sup> en el aeropuerto. Su estrategia es llegar muy temprano (con más de seis horas de anticipación) como si se esa manera se asegurara el viaje.

El aeropuerto, además, tiene una doble valencia: por un lado, es un lugar de tránsito: nadie se queda y nadie pertenece allí. Por el otro, es un lugar estático, porque durante un determinado tiempo hay que permanecer obligatoriamente en él. Estas particularidades son las que convierten al aeropuerto en un lugar indeterminado e impersonal.

---

3. Además del miedo de perder el vuelo, existe otro motivo que marca la necesidad de Minelli de permanecer en ese aeropuerto: su distanciamiento con Joyce, su expareja. Esta ruptura señala que el protagonista, si se arrepintiera de viajar, no tiene un lugar al cual regresar en Italia.

Joan Copjec analiza el motivo del cuarto cerrado como una paradoja porque conjuga un espacio absolutamente cerrado en el que se comete un crimen con un grupo de sospechosos que son potenciales responsables de este. Sin embargo, esta primera idea es reformulada por otra de carácter más simbólico:

[T]he locked room is always breached in detective fiction. Not because every private space has always already been intruded upon by the public forces of the symbolic, but because in the symbolic the real always intrudes. The room cannot be locked because its details can never be completely enumerated; their list is never countable. The detective, therefore, is not, as is commonly believed, on the side of metalanguage, of the reparation of the signifier's default. He is, instead, on the side of the failure of metalanguage, he represents the always open possibility of one signifier more. Out of every locked room he is always able to extract a letter, a corpse, a clue that was literally undetectable before he arrived on the scene (p. 177<sup>4</sup>).

La primigenia “intención” del cuarto cerrado es simbólica: descifrar un crimen (más allá del cadáver) y poder exponerlo. Copejc también se refiere a las disertaciones de Jacques Lacan en su famoso seminario sobre “La carta robada” y equipara este elemento (la carta) a un cadáver (p. 173). Al hacer esta analogía, podemos ver la entidad que Copjec le otorga al cuarto cerrado: más allá de los elementos que se ponen en juego, lo importante es poder “descifrar” ese enigma que provee el cuarto cerrado como espacio simbólicamente clausurado, y que ese crimen (cualquiera que sea su naturaleza) sea desentrañado. Estas premisas se verán reformuladas en *El fantasma imperfecto*. En primer término, sí existe un espacio cerrado que, a su vez, posee una dimensión de encierro simbólico para el protagonista. En segundo término, el enigma que se plantea, que será la aparición de un cadáver en ese espacio (recordemos que Minelli cree que el hombre gordo ha muerto) se verá anulado, reemplazado por otro que también se verá disuelto en la trama. Al mismo tiempo, Minelli sí se asemeja a esta descripción que hace Copejc con respecto a la capacidad del detective de “descifrar” el enigma. Copejc explica que este personaje protagonista de la novela policial no está del lado del metalenguaje, sino que encarna la posibilidad de que siempre exista un nuevo significante. Sin embargo, Minelli lleva la expresión al máximo al fallar en todas sus conjeturas.

---

4. El cuarto cerrado siempre se quiebra en la ficción detectivesca. No porque todo espacio privado haya sido invadido por las fuerzas públicas de lo simbólico, sino porque lo real siempre se introduce en lo simbólico. El cuarto no se puede cerrar porque sus detalles nunca se pueden enumerar por completo; la lista de los detalles nunca es finita. El detective, por tanto, no está, como comúnmente se cree, del lado del metalenguaje, de la reparación del defecto del significante. Está, en cambio, del lado del fracaso del metalenguaje, representa la posibilidad siempre abierta de un significante más. De cada habitación cerrada, él siempre puede extraer una carta, un cadáver, una pista que era literalmente indetectable antes de que llegara a la escena (traducción nuestra).

Por todo lo expuesto, la paradoja del cuarto cerrado, como la llama Copjec, se verá transformada: lo que al comienzo de *El fantasma imperfecto* se plantea como un problema clásico con el motivo del cuarto cerrado, perderá toda lógica y racionalidad.

La novela de Martini posee una trama mínima: Juan Minelli pasa la noche en un aeropuerto porque está esperando tomar su vuelo de regreso a Buenos Aires. A pesar de ello, se suceden situaciones que hacen que el protagonista se vea envuelto en constantes problemas. Dichas situaciones se desencadenan, en buena medida, debido al espacio. Desde el comienzo, el narrador marca:

Era la primera vez que Minelli *salía* desde ese aeropuerto y bruscamente una minuciosa conciencia de sí mismo derrumbó su confianza, su compostura, y se sintió expuesto ante todas esas miradas, revelado y perseguido. El bloque de butacas agrupadas en el centro de la sala le pareció un islote ocupado por seres hostiles, diversos y desiguales pero vinculados frente a él como una etnia fundada exclusivamente en la comunidad de la mirada (Martini, *El fantasma imperfecto*, p. 15).

En esta cita puede verse, en primer lugar, la hostilidad que siente el protagonista en este espacio. La incomodidad se instala por la mirada de los otros, como así también, por la condición de Minelli. La palabra que subraya el texto es *salía* y aquí está implícita la idea de que él es un exiliado. Minelli ha pasado por este aeropuerto para ingresar a Italia, pero es la primera vez que se va de allí. Ese paso que dará de vuelta a su país de origen, a la Argentina, más precisamente a Buenos Aires, se siente para el personaje como una experiencia nueva y signada por el miedo. Esa persecución, esa paranoia constante que siente Minelli, muestra la preocupación de que los demás pasajeros en tránsito advirtieran que él es un exiliado<sup>5</sup>. Y también, por qué no, el temor que proyecta la llegada al país: ¿Cómo será una vez que él se encuentre en Buenos Aires? Es importante destacar que aquí el concepto de exiliado no es únicamente de un refugiado político, ya que la historia de Minelli comienza en la novela *Composición de lugar* (1984), en la cual Juan Minelli viaja a Europa en busca de una herencia y también a encontrarse consigo mismo. La figura del exiliado aquí también se plasma como la errancia de un personaje en busca de su destino, lejos de su patria.

---

5. En "La naturaleza del exilio", Juan Matini hace una reflexión acerca del escritor como exiliado. Él distingue dos momentos. El primero, cuando el escritor se siente exiliado en su propia tierra. El segundo, cuando el exilio es geográfico. Pero, siempre, el escritor es un exiliado porque escribir es "la primera forma de exilio: su origen, su expresión y su naturaleza" (p. 552). Al mismo tiempo, la lengua es el único objeto real de la escritura. Entonces, el escritor, ya desde su inicio, está aislado de la sociedad por su misma práctica, pero existe una instancia en la que puede ser exiliado de su patria. En ese momento, el escritor se refugiará en la lengua y en el trabajo con ella. En relación con el análisis que se pretende establecer con esta novela, el escrito de Martini nos vincula con esta idea de hombre exiliado.

En *El fantasma imperfecto* se representa la figura del exiliado en el sentimiento encontrado frente al regreso a su país natal: no hay una evocación feliz y tampoco triste de la ciudad a la que se vuelve ni hacia la que se deja. El personaje se encuentra totalmente insensibilizado en este aspecto. Así se refiere al exilio Sandra Lorenzano:

Para los griegos, el exilio implica siempre un regreso, el periplo de Ulises: el héroe que puede regresar porque ha salvado su memoria. Pero el regreso es un dato del futuro que se ignora en el presente; Ulises no tiene certeza de su retorno. En sentido estricto, la imposibilidad de volver a la tierra de origen, al “país de siempre” [...] es una de las características que hacen del exilio un tipo especial de migración. El retorno existe como deseo, pero sólo es posible a través de la memoria (p. 167).

En esta novela, la primera parte de la formulación de Lorenzano se cumple: Minelli vuelve a su lugar de origen, pero su futuro es incierto. Sabe que volverá, aunque no sabe qué encontrará allí. La segunda parte, la que consiste en la evocación, queda trunca: Minelli no recuerda en absoluto Buenos Aires y, tal vez, esto sea un indicio de la experiencia vivida en su patria.

Esta condición de un hombre que no tiene a dónde volver —no en sentido literal sino más bien metafórico— toma un significado más profundo en el espacio del aeropuerto, puesto que el derrotero por el lugar marca su estado como hombre perdido. Minelli se comporta de manera extraña en el aeropuerto. Es él quien, por su actitud, despierta sospechas. La mirada de los otros hacia Minelli es algo que se resalta y se repite en la novela. Él se siente observado por los pasajeros del aeropuerto y también por la policía del lugar, aun antes de que algo suceda:

Dos agentes de policía cruzaban en diagonal la sala de espera. [...] El más alto llevaba la funda del revólver muy baja, casi a la mitad del muslo, y el arma oscilaba a su paso haciéndose más evidente, o más visible. Este detalle le resultó a Minelli significativo: la violencia *no era* inimaginable en el interior de ese recinto. Los dos agentes de policía empuñaban con la mano derecha los bastones negros y de sus cinturones, a un costado, colgaban las esposas de acero. [...]

De modo que Minelli se encontró avanzando hacia ellos, los vio al mismo tiempo avanzar hacia él, y resolvió guiarse por un único pensamiento: debería pasar cerca de los agentes de policía sin que su aspecto les pareciera sospechoso. Contuvo la respiración y siguió caminando (Martini, *El fantasma imperfecto*, pp. 27-28).

También es interesante el resaltado que el narrador hace en esta cita: “la violencia *no era* inimaginable en el interior de ese recinto”, como si la amenaza estuviera continuamente latente. La presencia de la policía, armada y preparada para actuar, despierta todos los sentidos de Minelli. De esta manera, el protagonista se ve acechado por sus propios pensamientos —o recuerdos— que se potencian

frente a las circunstancias del aeropuerto: la policía y los desconocidos que, según Minelli, lo miran con hostilidad. Sin embargo, la mirada réproba de los otros hacia Minelli no puede estar fundada en conocimientos previos. En otras palabras, no puede sostenerse que algo del pasado del protagonista influya en los pasajeros del aeropuerto. Siegfried Kracauer, en *La novela policial*, reflexiona acerca del vestíbulo del hotel y arriba a la conclusión de que es un espacio en el cual la impersonalidad y el vacío reinan: “Los huéspedes del hall del hotel, que hacen desaparecer al individuo detrás de la igualdad superficial de las máscaras sociales” (p. 67). En consonancia con esta idea puede pensarse que las personas que se encuentran en el aeropuerto son todos iguales —aunque Minelli logra encontrar en una familia particularidades que llaman especialmente su atención—: representan una amenaza latente para el protagonista. Sus miradas inquisidoras los vuelven potencialmente peligrosos. Esto también sucede porque la actitud de Minelli es sospechosa; por ejemplo, cuando entra a un *sex shop* del aeropuerto para distraerse un rato, su mirada penetrante y alerta hace que la empleada del lugar tenga sospechas hacia él. La mirada de Minelli es la que lo pone en una situación peligrosa<sup>6</sup>. En principio, porque él mira a una familia que espera su vuelo en ese aeropuerto: una mujer, su presunta pareja y su hija. La mujer llama la atención de Minelli por su belleza, pero también por la relación que tiene con su pareja, un hombre que infunde temor. La obsesión de Minelli lo lleva a observar a esta familia en reiteradas oportunidades, imaginando por qué discuten, a qué se dedican, hacia dónde van. Él percibe que algo extraño sucede entre estas personas. No obstante, es la mirada de Minelli la que lo llevará a descubrir un crimen en el que Asfa, la pareja de la mujer, está involucrado —o al menos es lo que él cree—. Pero no solo la mirada de Minelli hacia los otros es lo que le trae consecuencias: también el incidente del “hombre gordo”. Este hombre (cuya identidad Minelli desconoce) recibe una golpiza. Minelli cree que el hombre ha muerto y que haber sido testigo del crimen le traerá problemas. El hecho es determinante en la trama dado que, desde el momento en el Minelli asiste a este episodio, el nivel de paranoia en el personaje irá *in crescendo*.

En sintonía con los problemas que trae ver lo que no conviene, Minelli también presencia unas apuestas clandestinas que se hacen en el aeropuerto. Allí conoce a Judith Lem, la mujer que lo denunciará por robo. El aeropuerto, a pesar de ser un lugar que está fuertemente custodiado, es, además, el espacio del delito: apuestas y juegos clandestinos, crímenes, violencia, prostitución, acusaciones. Ese espacio cerrado y seguro es el mismo que alberga toda clase de transgresiones a la ley.

6. José Luis de Diego se explaya sobre de la mirada subjetiva de Minelli en *El fantasma imperfecto*: “Se trata de una subjetividad desmesurada combinada con un objetualismo obsesivo. Por un lado, la realidad narrada solo existe a través de Minelli; por el otro, a menudo Minelli más que percibir, simplemente registra el exterior, como si se tratara de una *mirada indiscreta*: de ahí las enumeraciones descriptivas, los recortes de diarios, las listas de precios, la guerra en un programa de televisión, la biografía de Carpaccio” (“El Juan Minelli de Juan Martini”, pp. 170-171).

El aeropuerto es un lugar clausurado para Minelli: la única forma de salir de allí es por medio de un vuelo hacia Buenos Aires. En este punto, el motivo del cuarto cerrado también se diferencia de lo que ocurre en el policial clásico porque el detective nunca se encuentra encerrado; es la víctima quien lo está. Minelli, en principio, con su mirada inquisidora, se sitúa en el lugar del detective. Luego, al presenciar el episodio del “hombre gordo” y las otras actividades ilegales del aeropuerto, se siente más vulnerable y, de alguna manera, podríamos ubicarlo en el lugar de testigo, ya que su mayor preocupación es que alguno de estos hechos criminales que presencia lo vuelvan cómplice y no le permitan regresar a su país. Finalmente, cuando Judith Lem lo denuncia por robo, pasa a otro plano: el de sospechoso, de delincuente. Minelli, por lo tanto, transita muchos de los roles del policial en este espacio que, tradicionalmente, le está destinado a la víctima.

### Minelli en el rol de investigador

Carmen Perelli analiza la novela de Juan Martini:

En *El fantasma imperfecto* la anécdota se modela sobre el esquema de la novela policial norteamericana. A diferencia del texto policial clásico la trama es ambigua, confunde no solamente al lector sino también al protagonista ya que duda acerca del crimen. La conspiración puede ser real o imaginaria. Lo sucedido en la sala del aeropuerto donde Minelli aguarda el avión tiene los visos de un sueño macabro. Hay una remisión a los significantes de la historia argentina, una alegoría de los huecos en la memoria, de la desaparición de las personas, de su clasificación, de la explotación y la muerte (p. 55).

Según Perelli, la novela guarda una relación estrecha con la alegoría, con los hechos pertenecientes a la dictadura. Y esta forma de alegoría se plasma en la estructura del policial. A lo largo de la narración, Minelli experimenta el sentimiento de acecho, la vigilancia y la tensión constante frente a un peligro inminente. Dicho peligro se sostiene también gracias a que Minelli es testigo de un crimen. De hecho, en *El fantasma imperfecto* hay dos “crímenes”. El primero es el ataque al hombre gordo, el cual queda irresuelto. El segundo, la acusación de robo que recibe Minelli.

Al mismo tiempo, en el texto encontramos dos pesquisantes: uno de ellos es el propio Minelli; el otro es Frank Bellotti, el oficial de la policía aeronáutica que lo interroga por el robo. Ambos intentan desentrañar el mismo crimen: el intento de homicidio del hombre gordo. Ahora bien, ninguno de los dos llega a resolverlo.

El primer investigador que analizaremos es Minelli. Él es quien se siente, en principio, atraído hacia la figura de Asfa, desconfía de este hombre porque cree que

es peligroso. Es más: cree que Asfa<sup>7</sup> es quien ha mandado matar al hombre gordo y el que maneja el negocio del juego clandestino en el aeropuerto. Pero su intuición lo traiciona. Su errar por el aeropuerto pone de manifiesto que él es un hombre perdido, sin rumbo. Por este motivo, no puede saber bien qué busca o qué debe encontrar. Minelli es un detective alucinado. No sabemos si sus ensoñaciones pertenecen a la vigilia o al sueño. De ahí que Minelli no pueda ser un investigador confiable, ya que su razón se encuentra alterada por estos momentos de ensueño que experimenta. Hacia el final, cuando Bellotti le cuenta cuál es la verdadera identidad del hombre gordo, Minelli comienza a pensar que todas sus conjeturas son falsas y desconfía de las situaciones que ha vivido en el aeropuerto. Este estado pesadillesco del personaje lo obliga a replantear su realidad. Por momentos duda acerca de que si lo que ha visto es verdad o no. Es decir, si lo que vio en el baño fue cierto, si el hombre gordo realmente estaba muerto. Hacia el final, durante el interrogatorio, Minelli cuestiona la historia de Judith Lem sobre Sophie, y también duda sobre la existencia de Asfa. Este estado vinculado a lo onírico puede pensarse como una característica propia del policial negro. Recordemos que los detectives (y también los criminales del policial negro) comúnmente viven en una constante ambivalencia entre el sueño y la vigilia. Es el caso del detective sin nombre de *Cosecha roja* (Samuel Dahiell Hammett); de Robert, el joven de *¿Acaso no matan a los caballos?* (Horace McCoy); Philip Marlowe, en *El largo adiós* (Raymond Chandler), e incluso Morvan, de *La pesquisa* (Juan José Saer), entre muchos otros. Personajes que, a veces, no pueden distinguir la vigilia del sueño y eso nubla su accionar<sup>8</sup>.

El otro investigador es el detective Frank Bellotti. Según la perspectiva del protagonista, él es un personaje de ficción. Desde el momento en el que Minelli lo describe, hace hincapié en la pretensión de Bellotti de parecer un detective: “Era un conjunto de actos, una pose, minuciosamente estudiados, extraídos del cine o de la literatura policial” (Martini, p. 162). “Todo en él —pensó Minelli resentido— era ficticio” (p. 166). Tal vez esta percepción de Minelli acerca de Bellotti se debe a la incomodidad que siente por ser interrogado o por el miedo de que éste no le permita volver a Buenos Aires. Lo cierto es que Bellotti no le inspira confianza al protagonista. Para Minelli, la actitud del detective es una pose alejada de la realidad que ellos están atravesando en ese momento. Más allá de la percepción de Minelli,

7. En la escena final de la novela, Minelli conoce la verdadera identidad de Asfa: “‘Ha sido una noche larga’, le dijo Asfa. ‘Una noche interminable y aburrida, ¿no?’. Asfa desplegó los labios en una sonrisa cordial y agregó: ‘Una noche perdida’. Él tenía una tarjeta en la mano. Leyó: *International Card of Arrival/Departure*” (Martini, *El fantasma imperfecto*, p. 186). En realidad, Asfa es el único detective de la novela, pero no sabemos a qué conclusión llega.

8. Este procedimiento, el de crear un personaje que vive en un estado alucinatorio, es llevado al extremo por Martini en *Los asesinos las prefieren rubias*. En esta última novela —que no está protagonizada por Minelli— se quiebra el precepto de la razón. No porque el detective no sea razonador, sino porque el asesino es el que vive en un estado alucinatorio.

existe algo verdadero en su afirmación: Bellotti no resuelve el caso, sino que recibe un llamado telefónico que le informa sobre la resolución. Bellotti, como detective, es ineficaz. Su interrogatorio es infructífero. La figura de Bellotti es la contracara del detective razonador. Si bien se sienta en su escritorio e intenta dilucidar el crimen, no lo logra, sino que otro lo hace por él. En este sentido expone la burocracia del sistema. El detective evoca la degradación del sistema deductivo. A diferencia de otros detectives, como Isidro Parodi, el legendario personaje creado por Bustos Domecq (seudónimo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares), quien, sin moverse de su silla, resuelve el caso, Bellotti obtiene la resolución desde su escritorio, pero sin razonar. Luis Chitarroni discurre acerca de la figura del *armchair detective*. Para ello se basa en la diferencia que establece el mismo Sherlock Holmes frente a la figura de su hermano Mycroft, que solo se sienta a reflexionar: “De una manera directa también, Holmes ha decretado la enemistad del *armchair*, su carácter adverso, su distancia no del todo metodológica” (p. 17). En este caso, Bellotti encarna la contracara del *detective de sofá*.

Tanto es así que, al final de la novela, la incógnita de quién o quiénes quisieron asesinar al hombre gordo y por qué, queda sin saberse. Bellotti, el detective del aeropuerto, le pregunta a Minelli si desea saber lo sucedido y él se niega<sup>9</sup>. En consecuencia, el lector también pierde esta posibilidad. El caso, aunque se resuelve, queda inconcluso en la novela. La negativa de Minelli es una apuesta a trabajar en los límites del género: una novela policial en la cual el enigma no se resuelve y el detective tampoco es quien lo esclarece. Estas “falencias” en la estructura policial exhiben un desajuste en relación a la justicia y a la verdad. Para Minelli, Frank Bellotti es un detective reprochable y tal vez por eso no quiere saber cuál es la verdad que tiene para decirle.

Otro motivo por el que Minelli rechaza la información se debe al trato que recibe al momento de ser interrogado por el robo del que lo acusa Judith Lem. La relación entre el protagonista y la mujer es casual y se concreta, principalmente, porque ella es quien lo propone. Judith necesita dinero para apostar y, para conseguirlo, recurre dos veces a Minelli. La primera vez, ella le practica sexo oral y le pide dinero a cambio. En la segunda oportunidad, le ofrece intercambiar una cadena por efectivo. Pero el problema se instaura cuando Judith quiere recuperar su collar,

---

9. Durante el interrogatorio, Bellotti le dice a Minelli que el hombre gordo es, en realidad, un ciudadano estadounidense llamado John Francis Hale. Este hombre es el esposo de Christine —la mujer que atrae en primer lugar la atención de Minelli y que éste cree esposa de Asfa— y padre de Connie. Estas revelaciones alteran la percepción de Minelli, pues él siempre creyó que John Hale era un empleado de Asfa. Su hipótesis sobre los hechos se derrumba y, a partir de ese momento, el protagonista pierde el interés en el caso.

entonces acusa a Minelli de robo con la policía del aeropuerto para que estos lo detengan y le quiten la alhaja. Efectivamente, Minelli es arrestado y llevado a las oficinas de la policía aeronáutica. Allí es sometido a un trato humillante y un tanto exagerado para el delito del que se lo acusa. En primer lugar, Minelli es despojado de sus documentos y su pasaje; luego, de su ropa. Una vez desnudo, Minelli es sometido a un tacto. Más adelante, Frank Bellotti interroga a Minelli. El detective expone la actitud de Minelli: su deambular errante por el aeropuerto ha despertado sospechas en algunas personas. Sin embargo, lo más sobresaliente es la insistencia de Bellotti acerca de algunos aspectos vinculados con su calidad de exiliado: cuestiona su pasaporte italiano, remarca que hace diez años se ha ido de Argentina, duda de su profesión:

“¿Cuál es su profesión?”  
 “¿Mi profesión?”  
 “Sí. O su oficio, su trabajo...”  
 “Soy historiador.”  
 “¿Puede demostrarlo?”  
 “¿Ahora?”  
 “Sí.”  
 “No, no puedo demostrarlo” (Martini, p. 159).

La cita siguiente, extraída de la novela, define a Minelli como personaje:

Minelli no reúne los rasgos tradicionales de un personaje. Para comenzar es un personaje sin historia [...]. Por otro lado, es un sujeto que casi no habla. Seguramente piensa o reflexiona mucho más de lo que habla. Esta idea de un personaje —ahora ya entre comillas— que prácticamente no hace nada, casi no habla y que sin embargo desencadena historias, o se ve en medio de historias que se desencadenan a su alrededor, me pareció una idea en sí misma y un recurso desde el cual narrar (Martini, citado por Speranza, Sarlo y López, pp. 105-106).

Debido a que Minelli es un personaje pasivo, como señala su autor, no puede desentrañar el misterio por él mismo. Pero también es por esta razón por la que Minelli se deja llevar por las proposiciones de Judith Lem y luego sufre las consecuencias cuando la policía aeronáutica lo arresta. Su inacción es la que provoca que le ocurran cosas. Y también su pasividad frente a las preguntas que le hace Bellotti.

Graciela Scheines trabaja con el fracaso de los personajes en las novelas de la década de los 80 y afirma: “los protagonistas se anegan en un mar de palabras, en una inercia feroz y así los encontramos al final de la novela como al principio” (p. 273). De acuerdo con Scheines, el fracaso de los personajes se debe a que viven en la incertidumbre del contexto y por esto se envuelven en sus pensamientos y no

“evolucionan”, es decir, no experimentan cambios determinantes. El estatismo provee una reflexión sobre la situación actual, pero, sin embargo, aún no se tienen las herramientas para narrar un progreso, un final completo. Minelli, al ser un personaje que no habla, no puede exponer la verdad a través de la palabra como lo hacían los detectives de las historias policiales clásicas. Esa desconfianza en el contexto que lo rodea se ve materializada en la decisión de no querer saber la verdad. En su calidad de exiliado, Minelli sabe que las autoridades no son confiables. Su razón para no querer oírlos se basa en sus experiencias. En su carácter de novela policial de la dictadura, *El fantasma imperfecto* muestra la escisión entre la verdad y la justicia.

### Conclusión

*El fantasma imperfecto* es una novela policial particular, en relación con las que conforman la trilogía que Martini había escrito anteriormente, puesto que responde a una serie de características propias de algunas de las obras literarias de la Argentina de la década de los 80. Esta década está signada por la experiencia de la dictadura. Tradicionalmente, en las novelas policiales el crimen altera el orden y la justicia debe restaurarlo mediante la verdad. Pero en una sociedad en la que el Estado no puede actuar como agente de la justicia, esta posibilidad se encuentra vedada. La palabra ya no será la forma de restablecer el orden.

*El fantasma imperfecto* plasma este problema al reescribir algunos de los elementos clásicos del género como el tópico del cuarto cerrado y el rol del investigador. Y, por supuesto, al poner como protagonista a Juan Minelli, un personaje absolutamente pasivo que pasa sus horas en el aeropuerto en un estado pesadillesco, que oscila entre la vigilia y sueño. El estado de Minelli se ve potenciado por la idea del espacio cerrado. Como hemos explicado, el cuarto cerrado se presenta como un enigma en sí mismo, o como una paradoja, como propone Copjec, pero que encierra solo al cadáver, no al detective ni al asesino. En la novela de Martini, este motivo se encuentra reversionado: Minelli cumple muchas funciones (detective, testigo, criminal) y todas dentro del mismo espacio. Por esto mismo es por lo que Minelli no puede accionar como un detective eficaz y descubrir el enigma de la gorpiza que recibe el hombre gordo. Sin embargo, el verdadero investigador, Frank Bellotti, tampoco puede hacerlo. Él se presenta como un detective que no razona ni investiga. Además, en el momento en el que lleva a cabo el interrogatorio, exhibe comportamientos que humillan y denigran a Minelli. Al mostrarse de esta forma, su palabra como restituidora del orden tampoco resulta válida. Así, la capacidad de la palabra como acceso a la verdad y, por ende, a la justicia, queda obturada en *El fantasma imperfecto*.

## Referencias

- Avellaneda, Andrés. Prólogo. *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*, por Daniel Balderston y otros, Eudeba, 2014, pp. 11-24. Colección de los Dos Siglos.
- Bastidas Zambrano, Carlos. "Parodia y género policial en la trilogía negra de Juan Carlos Martini." *Revista de Lingüística y Literatura*, n.º 62, julio-diciembre, 2012, pp. 273-289, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/14536/12733>.
- Bernini, Emilio, y Silvia Schwarzböck. "Quiebre del proyecto moderno: Entre terrorismo de Estado y democracia." *La Otra*, junio, 2010.
- Boileau, Pierre, y Thomas Narcejac. *La novela policial*. Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Chitarroni, Luis. "Armchair//Sleuth: Decadencia no estudiada y caída del *armchair detective*." *Crimen y pesquisa: El género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*, compilación de Román Setton y Gerardo Pignatiello, Título, 2016, pp. 17-22.
- Copjec, Joan. *Shades of noir*. Verso, 1993.
- De Rosso, Ezequiel. *Nuevos secretos: Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Liber Editores, 2012.
- Diego, José Luis de. "El Juan Minelli de Juan Martini." *Cuadernos Angers*, vol. 1, n.º 1, 1996, pp. 167-182.
- . *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?: Intelectuales y escritores en Argentina (1976-1986)*, Ediciones Al Margen, 2003.
- Gómez Rial, Susana. "La literatura y el cine." *Cine argentino en democracia: 1983-1993*, compilación de Claudio España, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994, pp. 173-193.
- Kracauer, Siegfried. *La novela policial: Un tratado filosófico*. Buenos Aires, Paidós, 2010.
- Lafforgue, Jorge, y Rivera, Jorge. *Asesinos de papel: Ensayo sobre la narrativa policial*. Colihue, 1996.
- Lorenzano, Sandra. *Escrituras de sobrevivencia: Narrativa argentina y dictadura*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- Martini, Juan. *Composición de lugar*. Bruguera, 1984.
- Martini, Juan. *El fantasma imperfecto*. Legasa, 1986.
- Martini, Juan. "La naturaleza del exilio." *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 2, Madrid, julio-septiembre, 1993, pp. 552-555.
- Martini, Juan. *Tres novelas policiales (El agua en los pulmones, Los asesinos las prefieren rubias, El cerco)*. Legasa, 1985.

Mossello, Fabián. "El neopolicial latinoamericano." *El policial como transgénero: Procesos polifónicos y traspositivos en las prácticas policiales contemporáneas*, compilación de Marcela Melana y Fabián Gabriel Mossello, Eduvim, 2018, pp. 13-92.

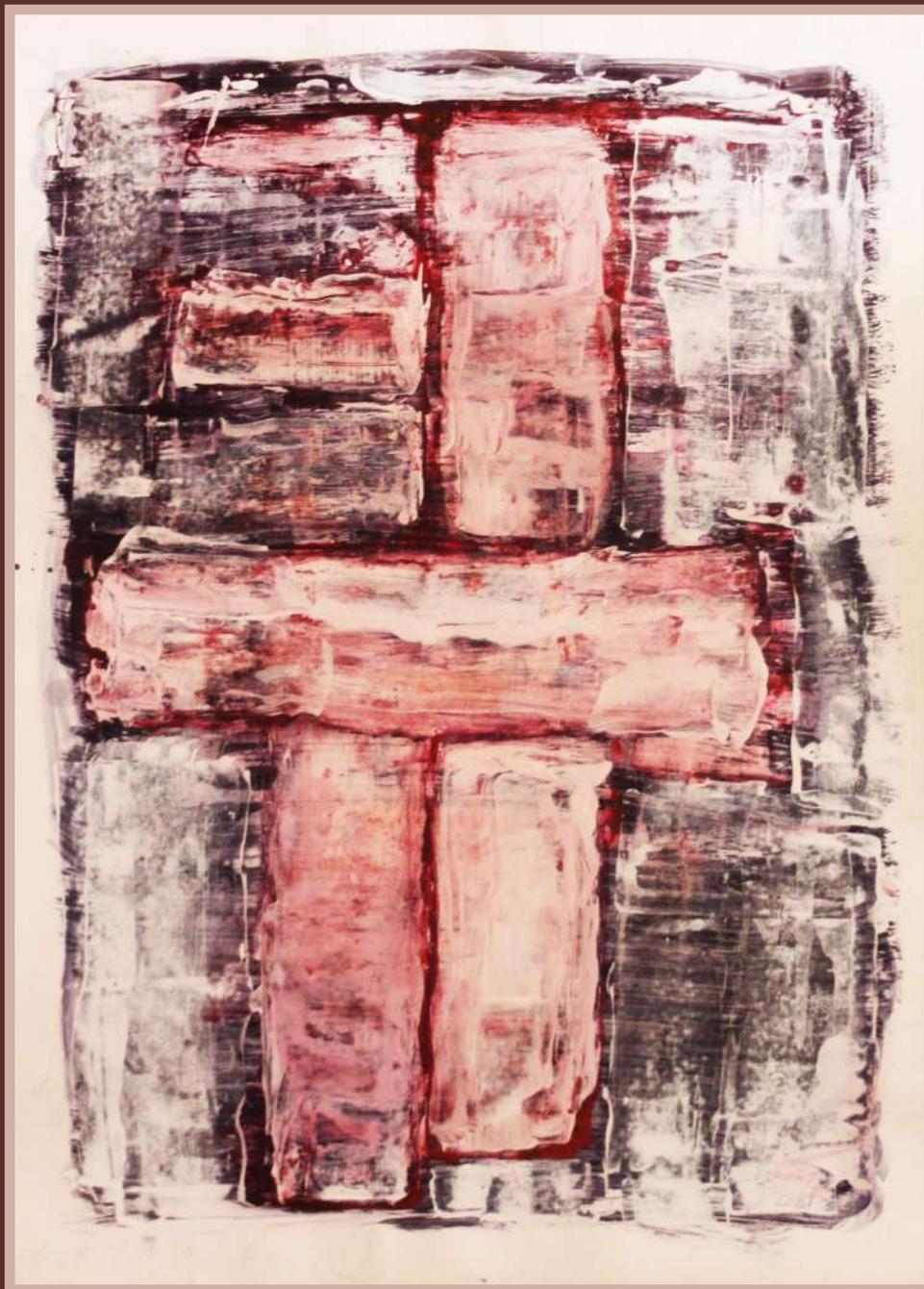
Perilli, Carmen. *Las ratas en la torre de Babel: La novela argentina entre 1982 y 1992*. Ediciones La Letra Buena, 1994.

Schienes, Graciela. "La última generación del ochenta: La peculiaridad del fracaso en la novela argentina actual." *La novela argentina de los años 80*, edición a cargo de Rolland Spiller, Vervuert, 1993, pp. 271-282.

Speranza, Graciela; Beatriz Sarlo y Alejandra López. Entrevista a Juan Martini. *Primera persona: Conversaciones con quince narradores argentinos*. Norma, 1995, pp. 104-114.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmo Sayago / *Pilares* / 2021 / gouache sobre cartulina / 70 x 50 cm

## Artículos

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.04>

## La literatura infantil y juvenil desde la mirada del receptor

### Literature for children and teenagers from the receiver's point of view

### Littérature pour enfants et adolescents : le point de vue du récepteur

Recibido 29-08-22

Aceptado 30-09-22

Maén Puerta<sup>1</sup>

Universidad de Los Andes, Venezuela

maenpuerta@gmail.com

**Resumen:** El propósito de este artículo es reflexionar sobre la recepción estética en el campo de la literatura infantil y juvenil, su relación con el cine. Se abordaron algunos postulados teóricos de la estética, que sirvieron de plataforma para un estudio de corte etnográfico, el cual nos permitió indagar sobre las interacciones de los usuarios, qué ocurre entre lector, texto e imagen, así como el papel del docente como selector, crítico y promotor de la lectura.

**Palabras clave:** literatura infantil y juvenil y cine; recepción estética; interacción lector-texto; docente como promotor de lectura.

**Abstract :** The purpose of this article is to reflect on the aesthetic reception in the field of literature children, youth and field of literature children's and youth literature its relations ship with the cinema, some theoretical postulates of aesthetic were addressed, with served as a platform for an ethnographic study, with allowed us to investigate user about user interactions, what happens between reader, text, and image, aswell as the role of the teacher as a selector, critic and promoter of literature

**Keyword:** literature for children and teenagers, and cinema; aesthetic reception; reader-text interaction; teacher as a reading promoter.

---

1. Licenciada en Letras y abogada por la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela) con maestría en Lectura y Escritura y doctorado en Educación por la misma universidad. Investigadora del Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres. Ha sido coordinadora de la Maestría y del Doctorado en Letras de la Universidad de Los Andes. Tiene varias publicaciones sobre la literatura infantil y juvenil, y el teatro infantil. Código ORCID: 0000-0001-6217-2674



¿Cómo citar?

Puerta, M. "La literatura infantil y juvenil desde la mirada del receptor".  
*Contexto*, vol. 27, n.º 29, 2023, pp. 50-62.

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.04>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Résumé:** L'objectif de cet article est de réfléchir à la réception esthétique dans le domaine de la littérature pour enfants et adolescents et du cinéma. Certains postulats théoriques de l'esthétique ont été abordés, ce qui a servi de plateforme à une étude ethnographique, lequel nous a permis d'enquêter sur les interactions des utilisateurs, sur ce qui se passe entre le lecteur, le texte et l'image, ainsi que sur le rôle de l'enseignant en tant que sélectionneur, critique et promoteur de la lecture.

**Mots-cles :** littérature et cinéma pour enfants et adolescents; réception esthétique; interaction lecteur-texte; l'enseignant en tant que promoteur de la lecture.

## Introducción

Este artículo, como ejercicio reflexivo, proviene de algunas experiencias de un trabajo de investigación doctoral, realizado en la Universidad de Los Andes. En el estudio se abordaron algunas teorías de la recepción estética y las interacciones de los usuarios de la literatura infantil, el cine y las creaciones audiovisuales; se relaciona la imagen, el sonido y la palabra, qué ocurre entre lector, texto, imagen, así como el papel del docente como selector, crítico y promotor de la lectura.

En las últimas décadas se han trabajado en profundidad una serie de teorías que ahondan en esta relación lector-texto-autor, y se intenta interpretar las situaciones que pueden generarse de la actuación de estos tres elementos durante el proceso de lectura, pues ahí se crea un espacio para estudiar la estética de la recepción. Nos enfocamos en abordar cuál es la percepción que tiene el niño y el joven de la literatura, y cómo esta percepción puede influir en su construcción del sentido. Nos mueve la idea de que los signos literarios son significantes que designan un objeto, pero que también generan pautas para la producción de un significado.

El sentir, hoy en día, ha alcanzado un universo que tiene influencia en todas las relaciones del ser humano. La estética como una ciencia del sentir es expuesta por el esteta italiano Mario Perniola (p. 41) como una teoría sobre el sentir y su influencia en el mundo de las relaciones y en la forma en que percibimos el entorno. La literatura como expresión artística no escapa de ello: nos permite encaminarnos con la libertad creadora de la palabra, por esos mundos del imaginario de la mano de los sentimientos

En este sentido, se abordaron algunos postulados de teóricos de la recepción estética como Hans Jauss (1989) quien entiende la recepción estética como un diálogo entre el pasado y el presente que se enriquece con la experiencia del lector; es un “despliegue sucesivo de un potencial de sentido ya dado” (p. 22). Nos habla del

universo de expectativas que tanto el autor como el lector aportan a la obra, y a partir de esa interacción se constituye la recepción como experiencia estética. Jauss (1989) asume, en parte, los postulados de Gadamer para ampliar el concepto de “historia de la recepción al de la historia de los efectos, entendiendo el efecto de una obra en dependencia de la participación activa del receptor” (p. 22). Plantea que el efecto o la provocación, así como los distintos estratos de lectores y el horizonte de expectativas que puede plantearse a través de la lectura, determinará la recepción de la literatura. Establece una distinción entre “el efecto como elemento de concretización, condicionado por el texto y la recepción como elemento de concretización, condicionado por el destinatario” (p. 70).

Roman Ingarden (1989) otro teórico, nos dice que la obra literaria puede trascender las experiencias de la conciencia del autor y del lector, ya que presenta lugares de indeterminación, dando la oportunidad al lector de llenar o completar, en su proceso de recepción, para construir concreciones estéticas que lo lleven a formular significados particulares sobre el material leído (p. 36). El valor artístico de la obra se mezcla con las concreciones logradas por el lector, y este, a través de representaciones experimentadas y percibidas de modo concreto y afectivo durante su lectura, podrá desplegar su imaginación. Ingarden también, distingue entre la estructura de la obra literaria como arte y sus concreciones en la lectura, es decir, de esos posibles encuentros de los destinatarios con la obra (p. 36) Asimismo, nos habla de dos conceptos que cristalizan su teoría de la recepción, como lo son la concreción y la reconstrucción: la concreción entendida como valor estético y la reconstrucción como valor temático (p. 14).

El tema de la recepción estética tiene su fuente en los modos y los resultados del encuentro de una obra y su lector. Las modalidades de recepción, los efectos que provoca en el lector, la complementariedad generada a partir de la experiencia estética, así como, la importancia de los aportes de esta relación y su impacto en el campo educativo, requieren un tratamiento particular dentro de los estudios relativos a la enseñanza de la literatura y a la teoría literaria para la infancia. Un gran número de estudios vinculados con la literatura como arte han venido considerando la funcionalidad del texto, el campo de la recepción y, específicamente, la estética de la recepción.

La estética es reconocida como la teoría de la sensibilidad. En ella se agrupan los sentimientos y la caracterización de la belleza. Mauricio Navia señala al respecto que “si con Kant emergía la estética como escolástica de los juicios estéticos (del arte en sí mismo, del artista genio, de la obra de arte trascendente y los procesos creativos) con Kant también se abría el concepto de estética a lugares conceptuales ampliados de la vida y el arte” (p. 42). Ciertamente, la estética implica un conjunto de conocimientos articulados sistemáticamente en torno a los principios de

exploración, como es el caso de la recepción estética, que es un campo disciplinar complejo, ya que las interrogantes posibles generan una visión que, a partir de la percepción, lleva al receptor (lector) a una comprensión e interpretación, que lo conduce a vivir una reflexión dentro de una experiencia significativa (el efecto en el intérprete).

Podríamos preguntarnos:

1. ¿Qué elementos subyacen en la teoría de la recepción estética en la relación con la literatura infantil: imágenes, sentido estético, educación del gusto (entorno cultural), alfabetización visual?
2. ¿Cómo ayuda esta información al docente para generar una práctica y unas propuestas de interacción con el texto de literatura infantil, cine y materiales audiovisuales, y así explorar en el lector-receptor su impresión, su valoración, y reconocer los aspectos de la recepción estética que se presenten?

Somos conscientes de que un texto se actualiza en la lectura, como la relación imagen-texto-cine cobra fuerza cada vez que se brinda la experiencia; pero, evidentemente, ambas situaciones deben garantizar un espacio de juego de posibilidades y actualizaciones, que, en el caso del mundo infantil-juvenil, tienen una característica articular, la cual estriba en que la repetición de lecturas les agrada y es una forma de no agotar el texto con una única interpretación. El texto sugiere, se presenta, y es el lector quien debe actualizar, con su experiencia previa, la lectura, la interpretación y la comprensión del mismo.

Pensamos que es necesario partir de la relación con el texto desde un orden afectivo, orientado por una lectura estética que, aunada a la sensibilidad del docente y sustentada en una guía de lecturas, permitirán un clima favorable hacia las mismas y que, además, podrían generar nuevas posibilidades a la literatura en nuestro sistema educativo, apoyándonos en la sentencia de que solo a través de la alegría, la amenidad, la inventiva y la imaginación, es como podemos orientar los ejes que demarcan la aventura de leer.

Entendemos por lectura la creación de sentido a partir de un universo delimitado. Partimos del modelo de lectura de Louise Rosenblatt (1978) un modelo de lectura “transaccional” que revaloriza la enseñanza de la literatura. Ella sostiene (2002) que en el acto de lectura hay una acción recíproca entre lector y texto que hace posible la obra literaria; por lo tanto, el sentido no se encuentra solo en el texto o solo en la mente del lector, sino que es una contribución de ambos. Afirma, además, que “para que una obra literaria o no literaria sea producida, debe prestar atención no sólo a las ideas, sino también a las sensaciones, emociones y actitudes que rodean las ideas, escenas y personalidades que están siendo concebidas” (p. 15).

El poder de experimentación que la literatura puede brindarle a los jóvenes, es magistralmente trabajado por ella, así como su capacidad para incidir en sus relaciones personales y sociales, volviéndolos más comprensibles ante las actitudes de los seres humanos.

Rosenblatt (2002), refiriéndose al acto de lectura y la literatura, señala:

Una novela, un poema, una obra de teatro, permanecen tan sólo como manchas de tinta sobre el papel hasta que un lector los transforma en un conjunto de símbolos significativos. La obra literaria existe en el circuito vivo que se establece entre el lector y el texto: el lector infunde significados intelectuales y emocionales a la configuración de símbolos verbales, y esos símbolos canalizan sus pensamientos y sentimientos. De este proceso complejo emerge una experiencia imaginativa más o menos organizada (p. 51).

Por ser la experiencia literaria personal y significativa, el docente, para Rosenblatt, debe generar en sus alumnos situaciones que fomenten la autocrítica y las discusiones, a fin de que permitan analizar roles y situaciones de vida que puedan incidir en los rasgos de la personalidad de los jóvenes lectores. Esto favorece, en cada uno de ellos, una elaboración y una representación más vivencial a través de la literatura, que permita, como lo señalan algunos teóricos del aprendizaje, “aprender significativamente”, lo que le brinda al niño y al joven la posibilidad de elaborar un significado y un sentido propio sobre el material literario leído.

Luis Sánchez Corral, en el área de la recepción infantil, ha planteado, a través de numerosos estudios, que la experiencia estética le permite al niño explorar “otra forma de pensar, otro sistema de modelación del mundo, la creación de otro mundo paralelo al mundo” (p. 89), transformándose en una experiencia vital para el desarrollo de la personalidad durante su infancia. De igual manera, ha indagado sobre los efectos que la recepción del discurso produce en la relación del niño y la creación literaria.

La experiencia estética infantil y juvenil se convierte en un placer, debido al poder simbólico, mágico, de crear “mundos posibles” e imaginarios fundamentales para el desarrollo de la personalidad del niño y el joven. Sánchez Corral nos indica que hay que ofrecer al niño “mundos posibles” que le sirvan para crear un espacio que lo lleve a transgredir “la realidad empírica del discurso pragmático y la ficción autorreferencial del discurso estético” (p. 90). La literatura le permite al niño sumergirse en universos imaginarios, creando situaciones de placer y deseo que lo llevan a difuminar la realidad y la fantasía en una situación vivencial que enriquecerá su experiencia. También una estudiosa de la literatura infantil y juvenil, Michel Petit, sostiene que “el lector no consume pasivamente su texto; se lo apropia,

lo interpreta, modifica su sentido, desliza su fantasía, su deseo y sus angustias entre líneas y los entremezcla con los del autor” (p. 25). Sabemos que esta actividad es la que le va a permitir construirse como lector e influir en la recepción del texto.

### Diseñando una investigación

La metodología utilizada estuvo inmersa dentro del paradigma de investigación cualitativa, de corte etnográfica. Se trata de una investigación-acción, entendida como un proceso cíclico, dinámico de reflexión y acción, ya que el propósito que la orienta es el de profundizar en la comprensión de una situación que nos permitió recoger y aportar datos descriptivos del contexto en que se realizó, así como de las actividades y creencias de los participantes en los escenarios educativos (Goetz y Le Compte, p. 28), con el fin de proporcionar al lector una visión amplia del comportamiento del grupo estudiado.

El procedimiento está basado en estrategias de observación participante, entrevistas y análisis de las situaciones de aula y de la actitud de los alumnos hacia los materiales literarios ofrecidos por el docente, así como los producidos por los alumnos, en el aula de clase observada y sus posturas dentro del marco de la recepción estética. Escogimos este tipo de investigación-acción porque, a través de nuestra participación en las actividades literarias del aula, pudimos evidenciar cómo el niño y el joven se aproximan al texto literario y cómo se presenta la recepción del texto en ellos.

Jauss (2002) ha elaborado una tabla de los tipos de identificación estética, en la cual se traduce la experiencia estética como una acción comunicativa (p. 87). Este trabajo está orientado a la recepción y la reflexión estética en los adultos. Esta tabla nos sirve como marco referencial para elaborar una construcción personal que responda a las características de los datos obtenidos durante nuestra investigación.

La tabla presenta cinco modalidades de identificación: asociativa, admirativa, catártica, simpatética e irónica. Las modalidades las describe Jauss haciendo énfasis en la referencia de identificación presente en cada una de ellas, la disposición receptiva del receptor y las normas de comportamiento manifestadas, las cuales se caracterizan por la ambivalencia presente en el acto de la recepción, que describe como comportamientos positivos y negativos.

El texto literario, como objeto estético en el proceso de recepción, genera en los niños y jóvenes múltiples reacciones que hemos intentado describir de forma explícita, aunque estamos conscientes de que existen elementos internos del proceso de recepción que realiza cada lector, que, aun con una observación rigurosa, sería difícil de precisar. Sin embargo, con los datos recogidos y los planteamientos efectuados por los niños y jóvenes, pudimos constatar el poder de

la literatura y los espacios que va provocando en ellos, así como las asociaciones que elaboran, disparando determinados comportamientos.

Al tomar en cuenta una de las categorías señaladas por Jauss en cuanto a la identificación estética, que tiene que ver con la identificación de los personajes (p. 83), percibimos cómo el niño y el joven dialogan con los textos. En este sentido, podemos sustentar que, a través de este fenómeno, ellos logran planos de acercamiento que, por momentos, los hacen pensar que pueden ser el personaje o puede vivir la historia de forma idéntica a aventura planteada.

A continuación, expondremos algunas de las experiencias que pusieron en evidencia la percepción y la recepción de los niños y jóvenes.

### *Primera experiencia*

Mireya Tabuas, en su cuento “¿Cómo besar un sapo?”, de su libro *Cuentos para leer a escondidas* (p. 14), plantea una resignificación de los cuentos de hadas, una historia de príncipes y princesas donde la niña protagonista desea besar a un sapo, de quien espera que se convierta en el príncipe azul, igual al de los cuentos por ella leídos. En una sesión de lectura de este cuento, los niños expresaron lo siguiente<sup>3</sup>:

- M.T: “Eso no es posible, los sapos no saben besar”.  
 M. R.: “Yo sí quiero aprender a besar”.  
 P. Y.: “Esa historia se parece a mí”.  
 C. Y.: “A mí eso me da asco”.  
 P. J.: “Me puedo volver sapo...”

Estas expresiones nos remiten a los espacios propios que genera la narración en cada uno de ellos, donde afloran sus vivencias y sus expresiones para identificarse con los personajes y logran sentir, por momentos, que pueden ser parte de ellos. De igual manera, el rechazo y la repulsión a la situación narrada estuvo presente cuando la niña expresa: “A mí eso me da asco”. El hecho de abandonarse para ser un personaje y vivirlo despliega un espacio para el desarrollo de la imaginación en los niños. Otra experiencia fue con el texto *El Principito*, de Antoine de Saint-Exúpery (1990). Se trabajó con el capítulo titulado “El hombre de negocios”, quien cuenta los millones de estrellas que posee. Durante esta lectura, los niños comentaron:

---

3. El uso de siglas, tiene como finalidad de resguardar el nombre de los niños y jóvenes que participaron en la investigación (Puerta, 2012).

MA.: “Que no me gustaría ser el hombre de negocios porque resultaba triste esta labor y que se pueden comparar a los banqueros que se la pasan Contandodinero”.

RJ.: “Cuando una persona se la pasa contando su dinero, se le meten los problemas en la cabeza”.

F. T.: “Yo pienso que una persona no puede estar dedicada a uno solo, sino a los demás también” (p. 101).

Estas expresiones como respuestas obtenidas durante el desarrollo de nuestra investigación (Puerta, 2012), son indicativas del grado de compenetración que los niños pueden lograr con las historias. Por los datos que reflejan parece que, por momentos, no establecen una separación entre el relato ficcional y su experiencia personal.

Al finalizar la lectura de *El Principito*, se presentó una situación interesante: al concluir la obra, los niños realizaron una reescritura de la misma adjudicándole finales diferentes al de la historia original, los cuales reproduzco a continuación:

El Principito se aleja. A sus pies resplandece un relámpago amarillo y luego su cuerpo se desploma lentamente... Al día siguiente, el aviador reconoce que el cuerpo de su amigo ha desaparecido (p. 62)

M. B. manifestó: “El principito volvió a su planeta” (p. 101). Esta solución la presenta el niño como una forma simple de resolver el conflicto satisfactoriamente, sin dañar a nadie.

### ***Segunda experiencia***

A partir de la lectura y la proyección del corto cinematográfico de Mauricio Siso como director y productor, basado en el cuento *La noche de las estrellas*, de Douglas Gutiérrez, se generó un deslizamiento entre la literatura, el cine y la lectura. Estamos conscientes de que los niños y jóvenes están leyendo de una forma diferente hoy en día: las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación van creando ambientes de aprendizaje que se transforman constantemente. La lectura evoluciona, así como el ritmo de la niñez y juventud de hoy, de ahí que resulta interesante abordar la relación de algunos medios audiovisuales, como el cine, con la literatura, y su alcance en el proceso lector, para indagar en este espacio de recepción, tomando en cuenta que la literatura infantil y juvenil se crea para un telespectador, para un lector de imágenes.

El cine, en la medida en que utiliza un lenguaje que se estructura en planos con una sintaxis propia, que atrapa al niño y al joven, y que le presenta una forma de comunicación particular hacia los discursos narrativos y audiovisuales, hace que la

lectura tenga una connotación particular en ellos. Hoy podemos hablar de ciberlectores: el cine aporta diferentes lenguajes que les permiten desarrollar aspectos fundamentales para su desarrollo. Esta relación cine-literatura-lectura nos lleva a replantearnos la noción de intertextualidad, estudiada por los teóricos comparatistas, desde la relación que se establece entre los discursos y la transposición fílmica que plantea una (re)lectura del texto literario.

En esta experiencia compartimos la lectura de *La noche de las estrellas*, de Gutiérrez, en la cual se narran miradas del imaginario de la etnia pemón (los mitos “Las lágrimas de la luna” y “Kapei el hombre luna”) y la proyección de un corto del cineasta Siso basado en este cuento, para indagar cómo se apropian los niños y jóvenes de la literatura, partiendo del imaginario narrativo ficcional y el imaginario fílmico, y cómo incide en su manera de leer el mundo.

La relación existente entre el texto literario *La noche de las estrellas* y otra textualidad, en este caso un corto cinematográfico, será enfocado desde la intertextualidad presente, la cual conceptualizaremos apoyándonos en lo expresado por Desiderio Navarro: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 293). No se trata solo de buscar vínculos entre un texto y otro, semejanzas y diferencias, sino más bien establecer esos deslizamientos que se presentan en ambos discursos, el del cine y la literatura, cuya narración en este caso es sustentada entre un mito etnoreligioso y otro literario, que forma parte del acervo cultural de nuestro país. En el cuento podemos encontrar elementos, referencias, que nos acercan a las narraciones originarias, por un lado, y, por el otro, al discurso cinematográfico, lo que puede incidir en provecho del acto lector, además de asociar el texto con las imágenes del corto.

Gutiérrez, en su relato, narra la historia de un señor que vivía en un pueblo y que no le gustaba la oscuridad de la noche. En el día era feliz y hacía las labores del campo con alegría. Cierta día, cuando la noche se estaba imponiendo, subió al cerro más alto del pueblo y con sus dedos en el cielo negro empezó a abrir unos agujeritos y comenzaron a brillar unos punticos de luz; metió el puño entero y abrió un hueco grande redondo como una toronja (la Luna). Desde entonces, el Sol se va, el cielo se llena de luces y la gente se puede quedar hasta muy entrada la noche mirando la luna y las estrellas.

Por su parte, el mito de la etnia pemón “Las lágrimas de la luna” nos cuenta que, en una celebración por la buena cosecha, los pemones humanizaban a la Luna, quien desparramaba sus claridades celestiales sobre su gente. Pero, de pronto, una nube fea y malosa se paró frente a la Luna (“la oscuridad”, en el texto de Gutiérrez) y le había robado la alegría de su rostro. Entonces lágrimas de impotencia y dolor salieron de sus ojos y en miles de estrellitas se tornaron flotando en el espacio.

Estos mitos nos llevan a la cosmovisión de los indígenas sobre la creación de la Luna, y las estrellas. Trabajados en el texto de Gutiérrez, configuran una forma de captar la realidad y transformarla desde el imaginario de la creación de los textos originarios. El carácter simbólico de las narraciones es un camino para la transmisión de conocimientos culturales, y al vincularlo con el encanto de la imagen nos lleva a pensar en el alcance en el receptor; sobre todo, cuando nos referimos a los niños y jóvenes.

Esta experiencia con niños y jóvenes vinculando la lectura, la literatura y el cine, nos brindó la posibilidad de vivir las historias, unir elementos del cuento, el mito y la proyección para reflexionar sobre ellas y lograr grados de interpretaciones acordes con su desarrollo, ya que, como lo afirma Rosenblatt (1988), “no hay un significado absolutamente correcto en el texto” (p. 6), y dependerá de la atención selectiva del lector hacia retener (postura eferente) o vivir lo leído (postura estética), ya que el lector, durante el proceso de lectura, puede asumir dos posturas en un continuo eferente-estético. La postura eferente dependerá de si la atención del lector se centra en lo que se retiene y lo que se extrae luego del acto de lectura; por otro lado, la postura estética se da cuando el lector se centra en las vivencias que afloran durante el acto de lectura, los sentimientos, las emociones, las tensiones: la evocación durante la lectura genera la construcción del significado, así como las interpretaciones estaban orientadas por lo que los niños y jóvenes traen al texto, todos sus contactos previos con lecturas que lo han ayudado a construir un imaginario, que sirve de plataforma cada vez que se relacionen con un texto.

Expresiones:

M. A.: “Que imaginación tenían los personajes...”.

M. B.: “Uno debe preguntarse muchas cosas de la naturaleza”.

C. A.: “Me gustaría expresar mis sentimientos de esa manera, para que me escuchen”.

L. A.: “Me fascinó; fue como si me tragara toda la historia”

Los niños y jóvenes mostraron sus intereses y emociones; le adjudicaron significados haciendo transferencias del texto a la versión cinematográfica. Un contacto significativo que implicó placer, discernimiento, que, de alguna manera, fomenta en ellos el hábito lector, y que se transforma en una práctica social que desarrolla su imaginación y aporta elementos sustanciales para la construcción de la sociedad.

La naturaleza artística del cine, el poder de la imagen en el espectador y su alcance, desde el punto de vista cultural, como relato narratológico, hacen que tenga una acogida particular en los jóvenes, que les permite reconocerse e identificarse en un intercambio que favorece su proceso de recepción. Si, aunado a esto, tenemos como soporte el mito, que irrumpe en el imaginario como una forma de captar la realidad, al mismo tiempo, la aventura audiovisual resultará una experiencia en

donde lo estético y lo conceptual genera un espacio para fomentar el diálogo, compartir interpretaciones y la forma como los espectadores niños y jóvenes leen las imágenes. La interacción entre el cine y la literatura, el intercambio interartístico entre los dos discursos puede alcanzar logros estéticos para el receptor, que le permiten experimentar la ficción del texto literario y el nuevo lenguaje del corto, abriendo un abanico a nuevas experiencias de lecturas, como un camino para el rescate de algunos materiales provenientes de culturas indígenas silenciadas, por no decir olvidadas.

La recepción literaria como experiencia es inagotable, trasgresora, pero, fundamentalmente, liberadora. A través de la observación y el trabajo con la literatura pudimos reflexionar y constatar la existencia de *un tipo especial de recepción*, sustentado en el período de desarrollo que transitaban los niños y jóvenes. Esta recepción es breve, concisa, cargada de los detalles e imágenes que les impactaron de las historias; no es tan elaborada conceptualmente como pudiera, por momentos, ser la de un adulto lector, debido al proceso de desarrollo y madurez intelectual transitado por este. Los libros infantiles casi siempre se desarrollan en un marco espaciotemporal determinado que puede remitirnos al tiempo de los destinatarios; por lo tanto, se plantea una identificación muy particular que puede favorecer el acto de la lectura.

Las producciones recogidas nos permitieron conocer qué elementos fueron utilizados por los niños para asimilar la realidad y manifestar, en plenitud de los sentidos, lo vivenciado a través de la experiencia literaria. Como arte, esta experiencia los sumerge, desde el punto de vista de la recepción, en una situación a través de la cual, después de vivirla, resurgen estremecidos y cambiados, viendo las cosas con un matiz novedoso, elaborando una nueva lectura o produciendo a partir del material trabajado. En esta experiencia de aula pudimos constatar cómo la recepción de la literatura sí respeta a los niños en cuanto a su edad, gustos, intereses; y, además de ello, si los textos responden a valores artísticos y literarios, puede abrírseles un camino de sensibilización hacia la percepción de la literatura, permitiéndoles transitar por un sendero, donde se entrelazan aspectos cognitivos y afectivos, que los llevan a aprender sobre ellos mismos y sobre el mundo que les rodea.

Niños y jóvenes expresaron la percepción de la literatura que poseían; se favorecieron en ellos planos comunicativos de entretenimiento, donde pudieron expresar, con plena espontaneidad, los sentimientos y emociones que experimentaban con cada lectura. Cada intercambio con los textos literarios estuvo marcado por el despliegue y activación de los sentidos en los niños y jóvenes, lo cual hizo de las actividades de lectura literaria una experiencia creadora que nos

permitió proponer una comunicación inmediata. Partimos de que el docente debe estar informado de la experiencia estética y de la incidencia de esta en su trabajo, para formar personas pensantes, capaces de pensamientos críticos y, sobre todo, para construir ciudadanía, tan necesaria.

### Referencias

- Goez, J. P., y M. D. Le Compte. *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Ediciones Morata, 1984.
- Gutiérrez, Douglas. *La noche de las estrellas*. Caracas, Banco del Libro / Ediciones Ekaré, 1997.
- Ingarden, Roman. "Concreción y reconstrucción." *Estética de la recepción*, edición a cargo de Rainer Warning, Visor, 1989, pp. 35- 53.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*, Taurus, 1987.
- Jauss, Hans. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus, 1992.
- Jauss, Hans. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós, 2002.
- Martínez, Miguel. *La investigación cualitativa etnográfica en educación: Manual teórico-práctico*. Trillas, 1994.
- Navarro, Desiderio. *Intertextualidad, canon, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Noguerras*. Ape(n)sar de todo. Para, leer en Contexto. La Habana, Instituto Cubano del libro\_ Editorial Letras Cubana, 1985. pp 293-308.
- Navia, Mauricio. "Territorio del arte y la estética." 2.º Simposio de Estética, noviembre, 1999, Mérida.
- Perniola, Mario. *Del sentir*. Pretextos, 2008.
- Petit, Michel. *Nuevos acercamientos a los jóvenes y a la lectura*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Puerta, Maén. *La recepción estética de la literatura: Un estudio etnográfico*. Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes 2011, <http://bdigital2.ula.ve:8080/xmlui/handle/654321/6875>.
- Puerta, Maén. *La recepción estética de la literatura: Un estudio etnográfico en niños*. Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, Vicerrectorado Académico, 2012.
- Rosenblatt, Louise. *La literatura como exploración*. Fondo de Cultura Económica, 2002.

Rosenblatt, Louise. *The reader, the text, the poem: The transactional theory of literacy work*. Southern Illinois University Press, 1978.

Rosenblatt, Louise. Writing and reading: The transactional reading. Technical Report N° 416, New York University, 1988.

Saint-Exupéry, Antoine de. *El Principito*. Caracas, Panapo, 1992.

Sánchez Corral, Luis. "Discurso Literario y Comunicación Infantil." *Literatura y su Didáctica*. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1998, pp. 89-116.

Siso, Mauricio. *La noche de las estrellas*. Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, Departamento de Cine / Quick Producciones, Técnica: Acuarela sobre cartulina. Fondos. Maquetas. Dibujo Animado. 35mm. Color. 10 minutos. Adaptación del cuento original *La Noche de las Estrellas*. De Douglas Gutiérrez. 1987. Ediciones Ekare. Corto cinematográfico, 2000.

Tabuas, Mireya. *Cuentos para leer a escondidas*. Monte Ávila, 1999.

Trujillo, Ana. *La faz oculta de Guayana: Mitos e innovaciones*. Corporación Venezolana de Guayana, Siderúrgica del Orinoco, 1998.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Eraso Sayago / *Bambú* / 2022/ goauche y tiza sobre cartulina / 70 x 50 cm

## Artículos

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.05>

## El modelo *Vectorial70*, el *corsé* y la *fuga*: lectura de la cuentística de Ecuador en la década de 1970

### The *Vectorial70* model, the *corset* and the *fugue*: reading Ecuadorian storytelling in the 1970s

### O modelo *Vetorial70*, o *espartilho* e a *fuga*: uma leitura das histórias equatorianas dos anos 70

Recibido 06-06-22

Aceptado 30-08-22

Mariagusta Correa<sup>1</sup>

Universidad Católica de Cuenca, Ecuador

[mariagustacorreadl@yahoo.com](mailto:mariagustacorreadl@yahoo.com) / [maugusta.correa@ucacue.edu.ec](mailto:maugusta.correa@ucacue.edu.ec)

**Resumen:** La cuentística de la década de 1970 constituye un punto de inflexión en la tradición del cuento en Ecuador. Algunos de esos cuentos son material constante de varias antologías. Precisamente, la repetición en la selección, el predominio de la parte sobre el todo (cuento Vs cuentarios) y la generalización de criterios de esta selección fragmentaria han configurado la relevancia de estos cuentistas<sup>2</sup> en la trayectoria del género -asunto que no se discute-, al margen de fundamentos críticos provenientes de lecturas rigurosas del *corpus*, y también profundas, con respecto a las posibilidades analíticas de los textos. Luego, resulta pertinente revisar los cuentarios de siete autores para definir una estética basada en la construcción de personajes y su actitud en torno a su búsqueda de la felicidad, resuelta en la tensión *corsé/fuga*. La categoría *corsé* representa un discurso proveniente de los ámbitos de la Iglesia (que postula la pureza del cuerpo a través de la fe y la virtud) y de lo social (que produce subjetividades y disciplinamientos). La *fuga*, en cambio, como deserción digna, niega la operatividad del *corsé*, invoca la rebeldía del sujeto, su resistencia, su inconformidad, su soberanía individual y su libertad.

1. Cuenca, 1976. Ingeniera Comercial; Licenciada en Lingüística, Literatura y Lenguajes Audiovisuales; Magíster en Estudios Latinoamericanos, Mención Literatura, PhD (c) en Literatura Latinoamericana. Publicaciones: *La esfera de Penélope* (2011), *Al ras de la memoria* (2012), *Ascensor, ficciones contra tiempo* (2013), *Trastienda* (2014), *Mestiza* (2014), *Fotogramia* (2018), *epsilon* (2022). Código Orcid: 0000-0001-8235-9153.

2. El corpus de autores de este estudio tuvo como criterios de inclusión que hubieren nacido entre los años 1940-1950 y que hubieren publicado sus cuentarios entre 1970 y 1979. Dicho *corpus* está conformado por: Raúl Pérez Torres, Violeta Luna, Abdón Ubidia, Marco Antonio Rodríguez, Francisco Proaño Arandi, Jorge Velasco Mackenzie y Eliécer Cárdenas



¿Cómo citar?

Correa, M. "El modelo *Vectorial70*, el *corsé* y la *fuga*: lectura de la cuentística de Ecuador en la década de 1970". *Contexto*, vol. 27, n.º 29, 2023, pp. 64-85.

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.05>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Palabras claves:** cuento ecuatoriano; década del setenta; búsqueda de la felicidad; corsé; fuga.

**Abstract:** The short stories of the 1970s constitute a turning point in the short story tradition in Ecuador. Some of these stories are constant material in several anthologies. Precisely, the repetition in the selection, the predominance of the part over the whole (short story vs. short stories) and the generalization of criteria of this fragmentary selection have configured the relevance of these short story writers in the trajectory of the genre -something that is not discussed-, regardless of critical foundations coming from rigorous readings of the corpus, and also deep, with respect to the analytical possibilities of the texts. Then, it is pertinent to review the stories of seven authors in order to define an aesthetic based on the construction of characters and their attitude towards their search for happiness, resolved in the corset/fugue tension. The corset category represents a discourse coming from the spheres of the Church (which postulates the purity of the body through faith and virtue) and the social sphere (which produces subjectivities and disciplines). Escape, on the other hand, as a dignified desertion, denies the operability of the corset, invokes the subject's rebelliousness, his resistance, his nonconformity, his individual sovereignty and his freedom.

**Keywords:** ecuadorian short story; 1970s; search for happiness; corset; escape.

**Resumo:** Os contos dos anos 70 constituem um ponto de inflexão na tradição dos contos no Equador. Algumas dessas histórias são material constante em várias antologias. Precisamente, a repetição na seleção, a predominância da parte sobre o todo (conto contra conto) e a generalização dos critérios desta seleção fragmentária configuraram a relevância destes contadores na trajetória do gênero - fato que não é contestado -, independentemente das bases críticas provenientes de leituras rigorosas do corpus, e também profundas, no que diz respeito às possibilidades analíticas dos textos. Então, é pertinente rever os contos de sete autores a fim de definir uma estética baseada na construção de personagens e sua atitude em relação à busca da felicidade, resolvida na tensão do espartilho/fuga. O espartilho da categoria representa um discurso proveniente das esferas da Igreja (que postula a pureza do corpo através da fé e da virtude) e da esfera social (que produz subjetividades e disciplinas). A fuga, por outro lado, como uma deserção digna, nega a operabilidade do espartilho, invoca a rebeldia, resistência, inconformismo, soberania individual e liberdade do sujeito.

**Palavras-chave:** conto ecuatoriano; década de 1970; busca da felicidade; espartilho; fuga.

## Introducción

A partir del problema de la insuficiencia de evidencias en torno a la transformación de la tradición cuentística de Ecuador en la década del setenta (el estado del arte lo conforman unos pocos estudios críticos y más bien, numerosas motivaciones de los autores de antologías de cuento) que, sin embargo, es una verdad instaurada e indiscutible, se promueve la articulación de dos estrategias que sirven para proponer la formulación de una estética que identifique dicha producción y solvente el problema del “relevo de prueba”. De esta suerte, la hermenéutica y el comparativismo permiten formular una propuesta de lectura crítica, en tanto, el modelo *Vectorial70* complementa y refuerza esa metodología, dado que plantea intervenir en la subjetividad que arraiga todo ejercicio de lectura, y mostrar el comportamiento de las variables que condicionan el análisis, con el propósito de confirmar la estética propuesta, en términos numéricos y gráficos

## Problema de investigación

Miguel Donoso Pareja, en su libro *Nuevo realismo ecuatoriano*, publicado en el año 2002, al referirse al “cambio cualitativo en la expresión narrativa del país” (p. 9) –sobre todo, en la novela– acusa una inexistencia de argumentos<sup>3</sup> que validaran dicho cambio. En consecuencia, indefinición de variaciones, efectos, contextos, conexiones y mediaciones, sin embargo, han inducido a la aceptación de dichos cambios sin beneficio de inventario. Donoso Pareja identifica una yuxtaposición entre el esquema anterior y otro distinto, una continuidad entre lo viejo y lo nuevo, que no establece “los vasos comunicantes y las ligas naturales que esos textos –deudores mutuos de una serie de factores constructivos– t[enía]n y moviliza[ba]n en su engendramiento” (p. 10). La aceptación del cambio sin beneficio de inventario (o sea, sin razones) coincide, por tanto, con la idea de una proposición aceptada sin comprobación.

Aquello que el crítico guayaquileño detectó en la novela también es común al cuento de Ecuador, acaso, debido a una necesidad urgente de confirmar ciertos desplazamientos evolutivos en nuestra cuentística. En efecto, más allá de las razones, el mismo episodio se confirma con los cuentistas de la década de 1970, a quienes se les reconoce el mérito de “la superación” del realismo social y se les sitúa en la franja de la evolución, sin embargo, sin mayores explicaciones ni

---

3. “[no se ha definido] en qué han consistido dichos cambios y en qué forma y sobre qué contextos se han dado. Así, en términos generales (y muy exteriores) la conclusión –aceptada sin beneficio de inventario– fue que al realismo objetivo, lineal y básicamente fabulístico de los escritores de la década de los años 30, le sucedió una escritura de mayor grosor y resonancia, trastocada en su linealidad (tanto temporal como espacial) y temáticamente contada desde adentro” (Donoso, p. 9).

fundamentos, pues lo que ha quedado del ejercicio crítico desplegado a propósito de su producción son los textos justificatorios de antologías y contados estudios críticos a los que les falta rigor y profundidad.

Dichos estudios críticos sobre la cuentística de la década no son numerosos y proponen vistazos panorámicos y superficiales que, además, quedan escamoteados por lecturas de cuentos de otras décadas. Del mismo modo, resuelven generalizaciones y proponen conceptos absolutos, sin precisiones ni verificaciones, que finalmente son validados por hábitos de repetición. Las antologías, por su parte, tampoco plantean una revisión amplia ni profunda de la producción de cuentos de esa década. Exponen las preferencias de lectores que, en principio, poseen más experticia que los lectores comunes y transcriben el texto elegido, acompañado de alguna carta biobibliográfica del autor, que suele resultar más o menos interesante. Aunque estas antologías poseen ciertas coincidencias<sup>4</sup> y se presentan como muestrarios, sus justificaciones de selección no configuran un sustento crítico riguroso y confiable, y además, dejan fuera, debido a su propia naturaleza, entre los no escogidos, otros textos cuyo valor mostraría que algo más sucede en el género y en nuestra literatura.

En este estado de cosas, el problema, entonces, radicaba en la falta de pruebas y evidencias que superasen la relación “unos cuantos cuentos/todos los cuentarios” y las lecturas críticas generalizantes con respecto a la cuentística de la década del setenta en Ecuador. Esta condición problemática, además, volvía inestables e inciertas las propuestas y afectaba la formulación de una estética de género y de época. El presente artículo presenta una síntesis de la investigación académica que intentó responder a este problema: “Cuerpos angustiados y en fuga: hacia una estética del cuento del Ecuador en la década de 1970”, que fuera mi tesis previa al grado de doctora en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede en Quito.

### Estado del arte

Pocos estudios y varias antologías constituyen el punto de partida para pensar el problema de la definición de una estética de la cuentística de los setenta de Ecuador. En todas estas antologías se encuentran incluidos los autores convocados al *corpus* de la presente investigación, a excepción de Violeta Luna, la única mujer entre ellos.

---

4. Se trata de una coincidencia en términos de selección que nos deja pensar en una confirmación del valor de los textos (y también del oficio de sus autores), y al mismo tiempo, coloca esa producción como obra fundamental del autor o como representativa o emblemática con respecto a su obra. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con Abdón Ubidia y su asociación a “Tren nocturno”, o con Raúl Pérez Torres y su cuento “El marido de la señora de las lanas”.

Con respecto a los estudios críticos, el de Juan Valdano, propuesto en 1978, es el más importante y valioso. Debe resaltarse su proximidad temporal a la obra de los autores y el acertado planteamiento de su “Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos”. Valdano propone tres etapas<sup>5</sup> y revisa autores y asuntos tales como la cosmovisión, la técnica, el lenguaje y sus propuestas. En la “tercera etapa” estableció un “lo que se deja atrás y lo que comienza” –asunto aludido escépticamente por Donoso Pareja–, en el ámbito de una producción relativista basada, de un lado, en el realismo psicológico asociado a Pablo Palacio, que “encontrará repercusión sólo más tarde” (p. 149) y cuyas variables son la importancia del contexto de la narración, que redefine el valor de los hechos; el impacto de estos sobre la conciencia del personaje y la ruptura de la linealidad cronológica del discurso (p. 149); y de otro, el realismo social, de 1930, integrado a un consciente manejo de la técnica narrativa, y también, a una nueva concepción del mundo.

El estudio de Cecilia Ansaldo (1993), “Dos décadas de cuento ecuatoriano 1970-1990”, contrasta con el valioso estudio de Valdano por su descuido y por su falta de rigor. En la apertura confirma su autorreferenciación, en tanto su propia reflexión marcaría los límites de su estado del arte. Su lectura, hecha de impresiones y lisonjas, está dirigida a los autores y no a su obra, aspectos que confirman el valor casi nulo de esta propuesta.

La investigación de Alexandra Astudillo (1999), *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*, revisa un *corpus* de cuentos de varios autores, entre los que también se encuentran los escritores varones revisados por esta investigación, con publicaciones comprendidas entre los setenta y noventa. A Astudillo le interesa confirmar sus hipótesis en torno a los personajes, su voz, su relación con el espacio, con los otros y consigo mismos, en un escenario urbano que le resulta relevante. Las posibles connotaciones de la época, en tanto construcciones de lo social, lo femenino y el poder y sus formas de violencia, que se colocan en relación con la configuración de los personajes de los cuentos publicados durante la década del setenta, no constituyen un tema relevante para la autora, como sí resulta, en cambio, para esta investigación.

Antonio Sacoto, en cambio, en el año 2007, presentó la segunda edición de la obra *El cuento ecuatoriano 1970-2006*. En la introducción, resalta el despliegue técnico de la producción cuentística, los “personajes de gran penetración psico-

---

5. Uno de los enunciados importantes del *panorama* propuesto por Valdano (1979) es el referido a la *Etapas de Transición*, que erróneamente se ha asignado a alguien más (Dávila Vázquez) y cuya producción es ubicada por el crítico, durante buena parte de los años 1950, bajo el predominio “del narrar sobre el mostrar”. Este preámbulo transicional permitió a este estudio cruzar puentes para reafirmar la idea de tradición en la producción del cuento ecuatoriano durante la década de 1970.

lógica” (p. 9), el tratamiento temático del microcosmos social, los cambios socio-económicos en el país, los problemas de pareja y del cambio demográfico, la alienación, el distanciamiento y la soledad. “Se retrata lo feo de Quito y Guayaquil” (p. 9), comentará Sacoto, a partir de una lectura que intenta ser aglutinadora y totalizante, pues examina cuarenta años de producción cuentística. Acierta al identificar algunas pulsiones temáticas pertenecientes a los setenta; sin embargo, aquellas quedan escamoteadas entre otros rasgos que provienen de relatos posteriores. Su análisis se basa en una valoración impresionista del escritor y de su producción y en la recuperación de los argumentos. Como sucede con otros estudios ambiciosos y aglutinadores, el de Sacoto termina identificando conclusiones que funcionan en términos generales, cuya validación centrada en largos períodos (tres y más décadas) no ofrece una lectura particular de la cuentística de la época.

Con respecto a las antologías, resulta oportuno mirar algunos detalles importantes: *Una gota de inspiración toneladas de transpiración. (Antología del nuevo cuento ecuatoriano)*, de Raúl Vallejo (1990), y su respectiva actualización, en el 2005, con el título *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*, están dirigidas a “los jóvenes lectores”, enfrentan el problema de la lectura y la elección de textos por parte de los docentes de literatura a partir de un muestrario de relatos contemporáneos que concentra “todo un período” (10) y convocan a escritores con “obra cierta” (p. 10). Vallejo intenta una actualización de lecturas e incorpora textos editados durante las décadas del setenta y ochenta.

Luego, hacia el año 1991, Mario Campaña editó con el Programa del Ministerio de Educación y Cultura, “El Ecuador Estudia”, la antología *Así en la tierra como en los sueños. Cuentos escogidos*. Se trata de una propuesta básica y no exhaustiva, que responde a la lectura de su autor y a consultas a otras antologías y a fundamentos críticos de terceros. Propone una diversificación en hitos temporales que articula autores y libros en torno a determinadas décadas, “Entre el 70 y el 80 hay una nueva cuentística, [...]. Son los escritores más conocidos de estos años, especialmente por su sostenida actividad editora” (p. 14). Es evidente el afán condensador del antólogo al proponer las cuentísticas de los setenta y ochenta como un solo bloque de producción sin diferencias notables. Aquello no funciona exactamente así, pues, además de la incorporación de nuevos autores, los de los setenta, produjeron una cuentística distinta una década después.

La *Antología básica del cuento ecuatoriano*, de Eugenia Viteri (1987), que se actualizó en el año 2016, plantea un registro que se ordena ascendentemente en función del año de nacimiento de los autores. Inicia con un relato de José Antonio Campos (1868-1939) e incluye a varios autores, sin embargo, no, a Violeta Luna. Viteri identifica el peso de lo urbano y de sus conflictos en la configuración de personajes complejos y ambiguos y de “la memoria como material básico de sus

historias” (p. 27). Lo anterior no se sostiene puesto que, como ha confirmado esta investigación, la mayoría de relatos tienen tres motivaciones temáticas fundamentales, que transcurren en el espacio íntimo de la casa o la habitación y que se inscriben en un presente que se hilvana en el texto, con la escritura, mas no como un pasado que se recupera. De otro lado, Viteri afirma que los relatos incluyen “los universos de la infancia, la violencia intrafamiliar, los descubrimientos de las primeras experiencias con el amor, el sexo y el erotismo [...] [mezclados] con otros enfoques de la lucha política” (p. 27). Estos motivos no son los fundamentales, por tanto, merecen observarse con más detenimiento.

Posteriormente, en el 2004, la Campaña de Lectura Eugenio Espejo promovió la publicación de colecciones personales de cuentos de varios autores ecuatorianos. Nuevamente, la excepción fue Luna. Los autores convocados incorporaron sus cuentos, basados en sus propios criterios, los cuales nunca fueron explicitados en ninguno de sus libros.

Raúl Pérez Torres, en el año 2012, presentó la antología *Nosotros los de entonces*, como una declaración generacional que identifica una comunidad de prosistas a quienes los convocó el oficio y la época. Estos “entrañables compañeros de ruta” (p. 9) fueron fieles al “cuento [que] era el género que mejor definía nuestra urgencia en esos años” (p. 14)<sup>6</sup>.

De todas estas antologías, la de Vallejo supera la mera información biográfica con una argumentación importante sobre la cuentística de cada autor. Sin embargo, su revisión sobre dos décadas disuelve una posible lectura focalizada en el periodo 1970-1979. Por tanto, antologías y estudios, a excepción del estudio de Valdano, adolecen de no centrar su preocupación en la década de 1970 y carecen de rigor y profundidad en sus análisis.

### Marco teórico

Durante la década de 1970, circulaba una serie de promesas en la atmósfera de las ciudades principales de Ecuador -Quito, Guayaquil y Cuenca- a propósito del advenimiento de un nuevo tiempo que traía consigo desarrollo, confort, nuevos hábitos de consumo y, por tanto, una nueva experiencia vital. Sin embargo, el sujeto de la época comenzó a mirar con desconfianza el cumplimiento de esas promesas, sobre todo, por aquello que comprobaba en su fuero personal: la época era otra y había transformado la ciudad y a sus habitantes, quienes ensayaban nuevas formas de relacionarse, dada la complejidad que se había sumado a sus modos de existencia. La renovada modernidad con sus nuevas formas de producción había

---

6. El autor propone una dinámica comunicante entre la dimensión real y la consciencia del escritor con respecto al mundo que le rodeaba y a la potencia del mito revolucionario, que funcionaba como un insumo para la confección de los cuentos. Asimismo, reconoce su filiación con los narradores de Guayaquil y Cuenca (Velasco Mackenzie y Cárdenas) y confirma que, sin excepción, todos comenzaron a publicar durante la década de 1970.

redefinido el rol de lo femenino. Además, en nuestro país, como en otros de América Latina, se impuso una tensión entre movimientos inspirados en la Revolución cubana y gobiernos que los perseguían y que estuvieron auspiciados por la Alianza para el Progreso y el Plan Cóndor.

En ese estado de cosas, la noción de *búsqueda de la felicidad* adquiere un importante significado. Recordemos que Epicuro (2012) afirma el estado feliz como destino de todos los hombres, condicionado por la sensatez de sus decisiones; que Schopenhauer (2013) asocia la búsqueda de la felicidad con las edades del sujeto, quien, al final de su existencia, confirmaría con pesimismo que su única certeza era la muerte, y que las otras búsquedas terminaban siendo infructuosas; que Russell (2017) plantea las causas de la felicidad (el afecto, la familia, el trabajo, los intereses impersonales fuera de la vida cotidiana, y el equilibrio entre el esfuerzo y la resignación) y de la infelicidad; que Schmid (2010) defiende el derecho individual a definir la autonomía de la felicidad y las comprensiones posibles que puedan hacerse sobre ella; que Marquard (2006) plantea el teorema de la felicidad en la infelicidad y un fundamento de compensación a favor de la primera; y que, finalmente, Bauman (2009) propone una dependencia entre felicidad, consumo y capacidad adquisitiva, y que las dos últimas constituyen fuentes falsas de placer.

A partir de estas reflexiones, resulta evidente que la búsqueda de la felicidad representa un eje que atraviesa la vida de todos los seres humanos, durante todas las épocas, y plantea la tarea permanente de asumir la existencia con un fin, que, en efecto, es la felicidad, cuya definición autónoma por parte de cada sujeto, sin embargo, puede tener como respuesta, múltiples y diferentes expresiones, entre otros factores, debido al contextual. Recordemos que para Bauman (2009), la felicidad constituye un afán fundamental en la vida de los seres humanos, de allí la reflexión que pensadores de todas las épocas le dedicaron. Luego, como experiencia individual:

[...] la búsqueda de la felicidad, que ocupa nuestro pensamiento gran parte del tiempo y llena la mayor parte de nuestra vida —como seguramente reconocerán la mayoría de los lectores—, no puede reducir su presencia ni mucho menos detenerse... más que por un momento (fugaz, siempre fugaz). (p. 4)

Por tanto, la búsqueda de la felicidad, en la modernidad, articula la acción y la razón humanas. Dicha articulación sirve para pensar la tensión *corsé/fuga* como condición de existencia que influye en la configuración de personajes de la cuentística ecuatoriana de los años setenta y se constituye en una alternativa para proponer un modelo de lectura y, a partir de él, su estética.

Revisemos los sustentos teóricos con los que se proponen estas dos categorías en tensión. El *corsé discursivo de lo religioso y social*, en adelante *corsé*, es una categoría definida a propósito de aquella prenda de moda que comenzó a ceñir el

cuerpo de mujeres desde el siglo XVI (Steel). Así, metafóricamente, propongo el *corsé* como un discurso cuya potencia proviene de los ámbitos de la Iglesia (que postula la pureza del cuerpo a través de la fe y la virtud) y de lo social (con sus efectos de producción de subjetividades y disciplinamientos), que, a su vez, gestionan la inhibición y el miedo al castigo. De este modo, y a partir de la instalación de este discurso en la vida social de los sujetos, el *corsé* intenta modelar los actos de hombres y mujeres, sus estilos de vida, sus prácticas y, por tanto, sus *habitus* (Bourdieu).

El *corsé* condiciona, cuando no, imposibilita, la búsqueda y el hallazgo de esa felicidad particular. Opera como una transferencia de discursos emitidos desde instancias de poder, que intentan la modelación, el control y la homogeneización de los cuerpos; de allí que imponga estatutos a partir de los cuales los sujetos deben interpelarse, y, a su vez, también interpelar a sus prójimos, mediante operaciones que producen definiciones y las calificaciones del yo y del nosotros, o sea, del yo con y en los otros, y la descalificación de los otros, entre quienes, el yo se niega a permanecer, precisamente, por razones de incompatibilidad.

Esta transferencia discursiva incorpora ciertas narrativas para modelar, reprimir y *encorsetar* los cuerpos. Por ejemplo, el capitalismo, el patriarcado, y el Estado son nociones desde donde se originan ciertos poderes, cuyos discursos actúan como verdaderos postulados que se imponen en la vida de los sujetos. El *corsé*, como discurso que sostiene y fundamenta las prácticas sociales, condiciona la estética de la narrativa del *Vectorial70*<sup>7</sup>, nombre del modelo matemático que también propongo en este estudio para identificar las tres líneas temáticas (o vectores) sobre las que fundamentalmente se basó la producción de los escritores de este *corpus*. Este mismo nombre los distingue como generación de cuentistas, a propósito de la idea de contemporaneidad (Agamben).

Luego, como accesorio represivo (pues lo fue en el ámbito de la moda) es capaz de modificar el cuerpo social para que alcance una forma (o silueta, tal como se esperaba en el otro contexto), y para que perceptivamente cumpla ciertas condiciones que se expresan en el comportamiento, en tanto el contorno o límite del cuerpo fija sus dominios, es decir, su posibilidad de acción, aislado de otros cuerpos, si es necesario, y cumpliendo ciertas regularidades. Precisamente, por

---

7. *Vectorial70* alude a los tres vectores que definen los temas más trabajados en los cuentos publicados durante la década de 1970, por los autores convocados al *corpus*. Cada vector es una recta que se define a través de una sucesión de puntos o pares ordenados que, a su vez, proceden del valor que tenga la variable *corsé* (x), y el que asuma la variable *fuga* (y), en cada una de las historias relatadas. Dichos vectores o líneas temáticas son tres: *Fugas del ecosistema social*, *Punto de fuga de lo femenino*, y, *Poder, violencia y represión*.

cuerpos silueteados<sup>8</sup> deben identificarse a aquellos que han pasado por una operación de síntesis, homegeneizante<sup>9</sup>, que elimina los detalles internos, es decir, socava la autonomía individual, para volverlos identificables y clasificables, desde la proyección de otro cuerpo que es propuesto como modelo.

El *encorsetamiento*, entonces, comprime el cuerpo individual, tal como operaba materialmente el *corsé* de la moda, como exigencia estética y social, para lograr una cierta compostura al momento de actuar, pues aportaba “rigidez y todo ello se ajustaba a las ideas prevalecientes, tanto de lo considerado estético, como del comportamiento severo y disciplinado que debía prevalecer” (Sandoval, párr. 3). La connotación de la ortopedia como práctica correctora permite pensar en la lícita presencia de sujetos tutores, guías y cuidadores de los cuerpos de niños, niñas y mujeres, es decir, padres, profesores, religiosos y esposos, cuyas credenciales los habilitan para intervenir en los cuerpos contiguos (me refiero a una contigüidad consanguínea, afectiva o sistémica), a través de postulados morales, condicionamientos, requisitos y sugerencias, que conectan nuevamente con la noción weberiana de *espíritu*.

Así, el *corsé* actúa a través del concepto de *masculinidad*, que somete la voluntad individual a dispositivos sociales; “la construcción de la masculinidad se da en la tensión entre elementos individuales y la norma social” (García, p. 18), que supone normativa (conjunto de reglas e instrucciones que fundamentan el *corsé*), obediencia (a esos códigos que la definen), garantía (de la propia masculinidad en el espacio doméstico y público) y jerarquización (en relación con sus pares). Con respecto al *corsé*, a pesar de las implicaciones productivas o beneficiosas del patriarcado para todos los hombres, este impone, sin embargo, a sus cuerpos, el libreto del dominado frente a los otros hombres que detentan el poder.

Por tanto, ese *corsé* de la moda que actuaba en particular sobre el cuerpo de las mujeres y en una zona específica para procurarle una buena posición, en los

---

8. La silueta expresa el efecto modelizante del *corsé* en el ámbito de la moda (esbeltez, marcada cintura y proporcionalidad, emulando la silueta del reloj de arena). En el contexto de lo figurativo, según Ignacio Bordes de Santa Ana, la silueta, en tanto carece de volumetría, asocia figura y fondo, y produce formas que poseen significación (p. 34). Análogamente, el fondo representa la estructura o el todo social, y la figura, aquello que se distingue, el cuerpo regularizado por el *corsé*, cuyo significado, sugiere la presencia de hombres y mujeres, *encorsetados*. Sus relaciones de poder asimétricas responden al predominio patriarcal y a un conflicto de origen en el capitalismo moderno, entre las productividades de sus cuerpos, productividad masculina, indispensable y remunerada, en tanto, la femenina, no valorada, queda sometida al patriarcado.

9. Esta homogeneización también puede ser comprendida desde la noción de “espíritu del capitalismo” de Max Weber, postulado que demanda un cierto tipo de comportamiento de los miembros de una sociedad (virtud y moderamiento) para conseguir ciertos resultados (o productividad / rentabilidad / utilidad), dentro de un modelo económico, es decir, “la utilidad de la virtud” (p. 61).

cuentos, como *corsé*<sup>10</sup>, actúa a manera de un dispositivo modelador que intenta controlar e imponer rectitud a los actos de los cuerpos de los personajes y ratificar sus roles, en el ámbito público y privado (o doméstico). Al caso, control, opresión, distorsión, posición, rectitud, rigidez, e incluso castidad (de los cuerpos de mujeres) son elementos que definen los roles y los autorizan como modelos sociales prestigiosos.

Tal como su uso intensivo reportó, hacia el siglo XVIII, deformaciones y problemas con ciertos órganos (Abreu Reyes), el *corsé* degrada el cuerpo dentro del cuerpo social, en tanto lo subordina al patriarcado, lo oprime, lo vulnera, lo subyuga, le niega su libertad de existencia e incluso da lugar a ciertos tipos de violencia. Esta represión es el detonante para la acción del fugitivo, puesto que existe una incompatibilidad entre lo que se es y lo que se desearía ser, es decir, en términos de privación material o simbólica, o incomodidad, y felicidad -la cual pone en relación directa el deseo con el objeto deseado-, a manera de una oposición dialéctica.

Precisamente, la categoría *fuga* propuesta por este estudio se fundamenta en el concepto ambivalente opresión/búsqueda de la experiencia liberadora del acto migratorio, es decir, como categoría política, y a partir de la reivindicación de su significado propuesta por Mezzadra, quien lo postuló como un derecho que reconoce dos asuntos. El primero, la libertad del movimiento de hombres y mujeres que protagonizan episodios migratorios. Y el segundo, su subjetividad y su singularidad, las cuales no responden únicamente a una cierta naturaleza sino a procesos de producción y reproducción culturales, y a la experiencia y condición migrante que se definen en el punto de intersección y contradicción: coerción impuesta y libertad deseada. La naturaleza social de la migración y su dimensión subjetiva reafirman el lugar de la soberanía individual y la autodignificación y las colocan junto a las otras causas del acto migratorio. Este concepto de fuga reivindica su dimensión política, en tanto libertad y manifestación del individualismo moderno, a través del derecho a la movilidad personal, física o simbólica, y a través de la experiencia migratoria. Algo se deja atrás y es sustituido por el nuevo hito del fugitivo; algo se desestructura y algo se descompone, algo se niega y se enfrenta y algo se adopta, en tanto se juega con una nueva identidad, la del extranjero, por ejemplo, y, en consecuencia, la del excluido, la del exiliado, la del asilado, apátrida o refugiado.

---

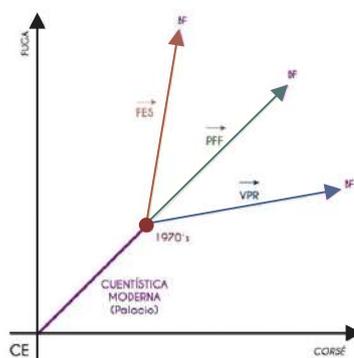
10. La categoría «silueta», que en la moda funciona como una sombra que proyecta un cuerpo vestido con todos sus complementos (Sandoval), permite pensar prácticas sociales prefiguradas por el *corsé discursivo de lo religioso y social*, que definen la versión ideal del cuerpo (sobre todo femenino) en la esfera de las prácticas sociales, las relaciones y los afectos; es decir, un cuerpo que se comporta, que ejerce ciertos roles y responsabilidades, que conoce sus límites sin traspasarlos, a propósito, tanto este *corsé* como el otro, el de la moda, han alcanzado aceptación y prestigio en la dimensión social.

La *fuga*, entonces, ha de entenderse como una forma de deserción, sin embargo, digna, pues expresa, con la rebeldía, resistencia e inconformidad. Ahora bien, el fugitivo supone una individualidad corpórea en movimiento (en *fuga*) y en relación con los otros, los que se quedan (los conocidos) y los que va a conocer (los des-conocidos). O simplemente relaciones con atmósferas o contextos que se dejan (las unas) y que luego se asumen (las otras), y con toda la extrañeza que pudieran provocar; con los bordes o con las fronteras que determinan las nociones del aquí y del allá, de lo que se deja y se queda, y de lo que está por venir. De todos modos, es una forma de resistencia, cuando no, de rebeldía frente a la imposición del *corsé*. Las tres categorías: búsqueda de *la felicidad*, *corsé* y *fuga* construyen una alegoría desde la que puede ser descifrada la forma en la que los personajes fueron confeccionados en cada uno de los cuentos.

Ahora bien, los motivos temáticos son definidos a través de la identificación de las frecuencias con las que ciertos asuntos son representados por cada una de las historias. La relación *corsé/fuga*, que esclarece la intensidad de la búsqueda de la felicidad de cada personaje, formará una continuidad; gráficamente, una sucesión de puntos que aluden a esa felicidad y que a su vez configura tres vectores: *Fugas del ecosistema social*, que está formado por todos los cuentos que tratan la tensión *corsé/fuga* en el ámbito social y a propósito de las relaciones con los otros; *punto de fuga de lo femenino*, que recopila todas las historias que retratan las experiencias de mujeres en distintos contextos y las formas en las que construyen su subjetividad; y finalmente, *poder, violencia y represión*, vector en el que confluyen todas las historias en las que los cuerpos son sometidos a experiencias de violencia y dolor, a propósito de su condición diversa y subalterna, en escenarios en los que el Estado, lo patriarcal y la sociedad, en el espacio público o privado, imponen formas de subyugación, cuando no, de eliminación de esos cuerpos que incomodan. Recordemos que un vector define un agente que traslada algo de un sitio a otro. Cualquier acción (o acto) que se proyecte y que tenga una intensidad variable, que siga un sentido o un trayecto puede ser comprendida desde el lenguaje físico-matemático de los vectores. El comportamiento de las líneas temáticas de los cuentos inventariados, también puede ser identificado y comprendido desde la lógica vectorial y a través de la proposición de un modelo, el *Vectorial70*.

CUADRO 1. **Modelo Vectorial70**

|   |                                     |
|---|-------------------------------------|
|  | FES = Fugas en el Ecosistema Social |
|  | PFF = Punto de Fuga de lo Femenino  |
|  | VPR = Violencia Poder y Represión   |
|  | BF = Búsqueda de la Felicidad       |



## Metodología

Con respecto al diseño metodológico, cabe afirmar que esta investigación fue de tipo cualitativa y, por tanto, inductiva, puesto que, a través de la reflexión y la interpretación a través de tres ejercicios de lectura aplicados a la población de cuentos, se revelaron temáticas y estrategias constantes en la confección de personajes, las cuales permitieron configurar una teoría explicativa. Se practicó un análisis comparativo de los cuentos del *corpus*, para definir el comportamiento de las variables: *corsé*, *fuga* y *búsqueda de la felicidad*, que funcionan como elementos recurrentes. A partir de estos resultados, la investigación adquirió un alcance hermenéutico, en virtud de la interpretación del comportamiento de las variables, que confirma la frecuencia de las tres líneas temáticas mencionadas.

Se estudió un grupo de 65 cuentos incluidos en libros publicados durante los setenta por cada uno de los siete autores, que fueron seleccionados en función de su año de nacimiento (1940-1950) y del de la publicación de sus cuentarios (1970-1979). Los criterios de inclusión estuvieron relacionados con la naturaleza argumentativa y el rol de los personajes protagonistas, involucrados en situaciones que los interpelaban y desafiaban.

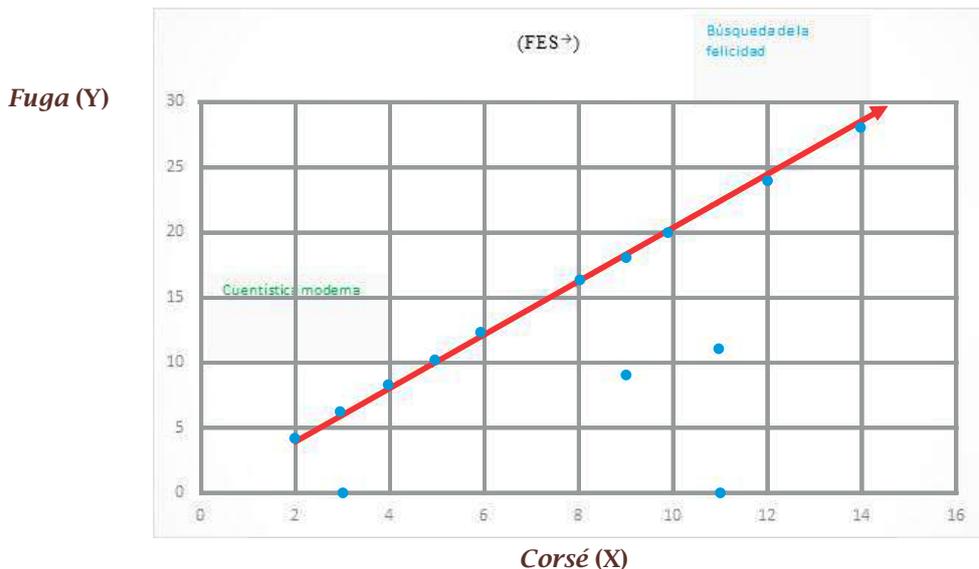
El procedimiento supuso la incorporación de cinco fases. La primera consistió en una lectura de toda la población de cuentos para fijar los criterios de inclusión de la configuración del *corpus*. La segunda contempló la selección de los cuentos y la identificación de las categorías que aparecían con frecuencia en ellos. En una tercera fase, se practicó una lectura adicional, que identificara las principales líneas temáticas, que fueron tres, y se construyó un modelo vectorial para mirar su comportamiento. Es decir, se propuso una diversificación temática de los cuentos y un análisis de las tres variables definidas. La cuarta fase supuso el análisis de cada uno de los cuentos, siguiendo los condicionantes definidos en las fases previas. Finalmente, la última fase consistió en la definición de las conclusiones, a partir de la interpretación de resultados, precisamente, atendiendo a la naturaleza de la crítica literaria, que permitió proponer una estética y la definición de los rasgos y las condiciones con los que se confeccionaron los personajes de los cuentos del *corpus*, los cuales guardan una muy cercana relación con las experiencias de los personajes en cada una de sus historias.

## Discusión de resultados

Con respecto al primer grupo de cuentos que configuraron el primer vector  $FES \rightarrow (18^{11})$ , los personajes frente a la definición del *habitus*, las prácticas y los estilos de vida ponen en exposición la tensión *corsé/fuga*, e incluso el predominio

de la *fuga*, en ciertas circunstancias entre las que se destacan el deseo y el placer sexuales, la mudanza, la muerte, las relaciones familiares, la educación, pese a que, ocasionalmente, el discurso dominante de la religión pretenda intervenir en los comportamientos, sobre todo, adolescentes y femeninos, para reafirmar el predominio del patriarcado, y en el contexto educativo con cuerpos de niños asediados sexualmente y sometidos a violencias psicológica y física, so pretexto de aprendizaje. Se confirma el quebrantamiento de ciertos condicionamientos que *encorsetan* los cuerpos, y el triunfo de los estados de bienestar (o felicidad). La operatividad del *corsé* se revela en el contexto familiar, a través de adultos cuidadores. Además, la memoria y el desdoblamiento se presentan como estrategias para emprender escapes de situaciones angustiantes, provocadas por la muerte, el matrimonio, o incluso, la nueva época y sus desfases. De este modo, se confirma que este primer grupo de personajes se construye a través de su propia interpelación; aquellos deciden a favor de circunstancias que podrían aportar bienestar a sus vidas, cuya traducción es la intensidad de su resistencia frente al *corsé*. La mayoría de personajes femeninos asume funciones de reproducción y/u operacionalización del *corsé* y de sus condiciones represivas con excepciones importantes en torno al placer del cuerpo y la impugnación del patriarcado. El gráfico que sigue a continuación muestra la representación gráfica del primer vector.

CUADRO 2. Vector *Fugas en el ecosistema social*



11. A continuación, se listan los cuentos y sus autores. El paréntesis contiene los valores de *corsé* y *fuga* asignados. De Pérez Torres: “La casa vieja o lo que no se olvida” (1974), (2, 4); “Mamá” (1974), (12, 24); “El cuico” (1978), (5, 10); “Cuando me gustaba el fútbol” (1978), (5, 10); “Doña María y la fe” (1974), (9, 9); “Elenita” (1974), (3, 6). De Proaño Arandi: “Nosotros también nos iremos” (1972), (3, 0); “El que nunca había venido” (1972), (14, 28); “La metamorfosis de Juan Gualotuña” (1972), (11, 0); “Muñeca Negra” (1972), (3, 6). De Ubidia: “La fuga” (1979), (9, 18); “La piedad” (1979), (6, 12). De Rodríguez: “La primera caída” (1972), (10, 20); “Historia de un intruso” (1976), (3, 6). De Luna: “La mano” (1970), (8, 16). De Velasco Mackenzie: “Vida y vuelo de perico el pájaro” (1977), (4, 8); “Caballos por el fondo de los ojos” (1979), (11, 11). De Cárdenas: “El ejercicio” (1978), (9, 18).

Con respecto al segundo vector, recordemos que la experiencia económica del país, debido a la explotación petrolera y al proyecto modernizador del gobierno de Rodríguez Lara, afectó los hábitos y los comportamientos de los sujetos, y estos, sus relaciones interpersonales y afectivas, pues las formas de sentir y los roles de género fueron intervenidos por ciertos desplazamientos sociales. Así, los cuentos de este segundo vector (28<sup>12</sup>) ponen en escena personajes femeninos que desequilibran las estructuras sociales; su rol contrasta con aquel tradicional de la sumisión, la fidelidad, e incluso, la aceptación de la violencia que se proponen como síntesis del sistema patriarcal hegemónico y el acatamiento al *corsé*. Luego, el efecto de la *fuga* que lo impugna restituye a las mujeres valores tales como la independencia, la soberanía y la libertad, antes menoscabados por la fuerza represiva del *corsé* y el fundamento patriarcal. Se trata de mujeres disidentes, cuyos antecedentes son, de un lado, los personajes femeninos creados por Palacio en 1927, que, desde roles secundarios, representan caracteres complejos que rehúyen del disciplinamiento del *corsé*; y de otro, la rebelde Soledad de *Arcilla indócil* (1959), de Jaime Montesinos. Estas mujeres se rehúsan a los convencionalismos, plantean nuevas formas de relación con lo masculino y funcionan como signos antecedentes que prefiguran personajes poseedores de una consciencia femenina compleja y unitaria que incomoda lo masculino y obliga su replanteamiento.

La religión, con la aplicación de sus estrategias especulativas desde la retórica del temor, la contaminación del miedo y la circulación de promesas (de felicidad); y la educación, impartida por los cuidadores (generalmente, los padres) y por la escuela como institución social acreditada para modelar los cuerpos de mujeres y varones, intentan fijar el *corsé*, es decir, la dependencia femenina con respecto a lo masculino y su libreto caracterizado por su maternidad y el cuidado de su familia y de su casa. Esto se traduce en imposición del estatuto patriarcal, cuya relación asimétrica de poder condiciona a la mujer asignándole un lugar subalterno y su dependencia con respecto a lo masculino, representado por el padre, primero, y por su esposo, después, si acaso hubiera cambiado su estado civil. Sin embargo, la

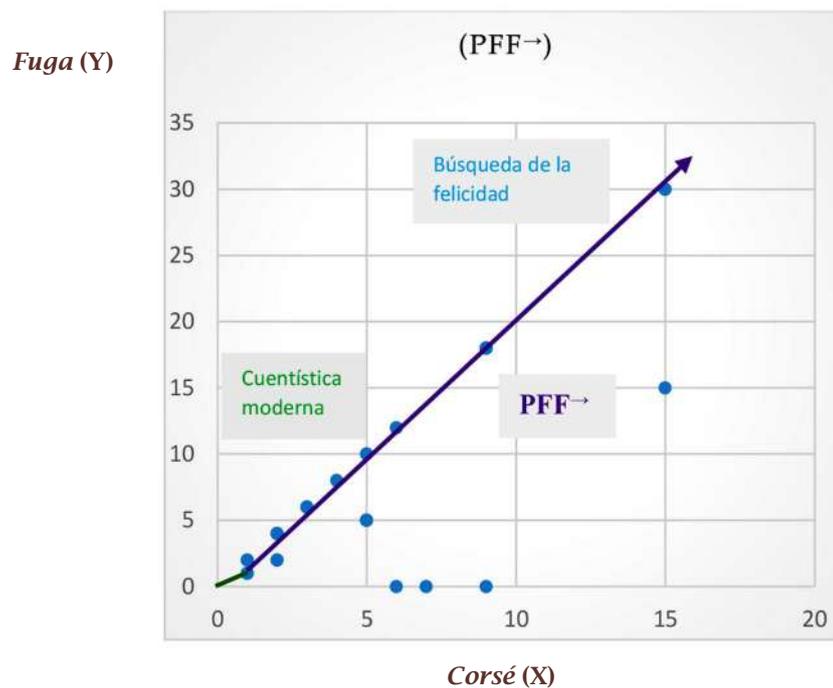
---

12. De Proaño Arandi: "La hora de las cinco" (1972), (15, 15). De Velasco Mackenzie: "Ablasor y la peregrina" (1977), (15, 30); "La cabeza hechizada" (1979), (9, 18); "La guerra dorada" (1977), (9, 18); "Pasillos" (1979), (2, 2); "El sabor a nada del agua" (1977), (3, 6); "*Nugae* es más que no" (1977), (3, 6); "Como gato en tempestad" (1977), (1, 1); "Para que el tiempo no lo borre" (1977), (5, 5); "Aeropuerto" (1975), (5, 5). De Ubidia: "Tren nocturno" (1979), (9, 0); "La Gillette" (1979), (2, 4); "Ciudad de invierno" (1979), (5, 10). De Luna: "La celda" (1970), (7, 0); "El retorno" (1970), (6, 0); "La voz" (1970), (2, 4); "Cristina", (1970) (5, 5). De Pérez Torres: "Los gestos de la soledad" (1978), (2, 4); "Apágame la luz" (1978), (2, 2); "Micaela" (1978), (9, 18); "Lo inútil" (1974), (1, 2); "El mismo rito" (1978), (1, 1); "De terciopelo negro" (1974), (1, 2); "Este merino" (1974), (15, 30); "Las caras burguesas" (1974), (9, 18); "La esposa de mi capitán" (1974), (9, 18); "El marido de la señora de las lanas" (1978), (4, 8); "La señorita Xerox" (1974), (6, 12).

búsqueda de la felicidad y la evasión del *corsé* alteran dicho libreto e ignoran esos condicionamientos que, sobre todo, debían aportar a la construcción de la masculinidad siguiendo un mandato que exige la *validación homosocial* (Kimmel) y la *puesta a prueba de la hombría* (Huberman), que garantizan la vigencia del estereotipo de “macho”, que se define, primero, frente a los otros (“machos”), y luego, frente a las mujeres.

La reubicación de las mujeres en el contexto laboral que concilia trabajo y hogar supera el parasitismo con respecto al cuerpo masculino y propicia el reacomodamiento de los roles de género y la recomposición del sistema de carácter fundamentalmente patriarcal. Luego, el pesimismo machista anuncia la deshumanización de la mujer y pone alertas en torno a las nefastas consecuencias de esa incorporación inapropiada o impertinente. Lo anterior afecta las relaciones matrimoniales, las desgasta y desmorona. Las contradicciones de la nueva época muestran que, a pesar del papel del dinero y la predisposición al consumo y el dispendio –incapaces de hacer sujetos felices–, sigue siendo fundamental para cada individuo dar continuidad a su ejercicio de búsqueda de la felicidad. Por lo demás, el carácter inconstante de los amores modernos confirma la imposibilidad del amor de pareja como forma de conseguir la felicidad.

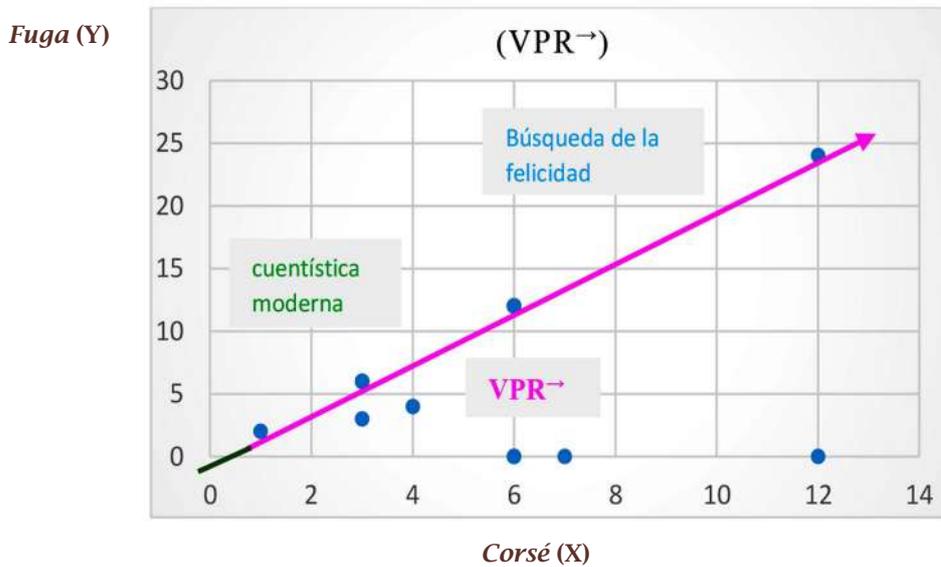
La evasión del *corsé* también se confirma con la construcción de la subjetividad femenina que pasa por la relación que la mujer establece con su propio cuerpo, en términos de afectos y sexualidad. Matrimonio, castidad y experiencia sexual son impugnados por los personajes femeninos, en tanto el hombre (esposo) deja de ser el mediador entre la mujer y el mundo, y entre ella y su propio cuerpo, y en tanto, opta por involucrarse en experiencias adúlteras, asume su deseo sexual y sabotea las denominadas buenas costumbres. Por lo demás, las consecuencias de estas decisiones resultan perturbadoras para aquellos. La disidencia femenina, expresión de su soberanía, pone en crisis la subjetividad masculina. A continuación, el gráfico del vector muestra los pares ordenados que fueron definidos a través de la tensión *corsé/fuga*. Tres muestran la sumisión de los personajes femeninos ante la acción represiva del *corsé*. Ocho, una resistencia que, sin embargo, no supera la potencia de la fuerza con la que el *corsé* intenta controlar e inmovilizar el cuerpo de ciertas mujeres personajes, que deben enfrentar la hegemonía patriarcal y las formas en las que la masculinidad se construye a partir de su subalternidad. Y son diecisiete los cuentos que forman el vector  $PFF \rightarrow$  y muestran las formas en las que los personajes femeninos resisten el *corsé* y logran *fugar* de las situaciones angustiantes de su cotidianeidad.

CUADRO 2. Vector *Punto de fuga de lo femenino*

El último vector está conformado por un grupo de cuentos (19) que refieren historias marcadas por contextos de violencia y experiencias dolorosas, por tanto, la *fuga* consiste en su evitación y la felicidad, como su efecto compensatorio, a propósito de la vigencia del teorema de la felicidad en la infelicidad (Marquard); como actitud que quiebra el pesimismo y se resiste a la desdicha, atenuándola y quitándole potencia, para compensar la experiencia feliz. También persisten personajes que no intentan escapar y no son felices; son cuerpos discriminados por su diferencia (retraso mental, fealdad, deformidad e incluso, su origen humilde). Entre estos cuentos, alguno aborda la prostitución infantil; otros, el edadismo como forma de discriminación del envejecimiento; la violencia en las cárceles, entre cuerpos convictos, y en el circo, como escenario de la rebelión de los solitarios, marginados, hábiles y raros; y el suicidio como escape de la calamidad. Un importante asunto que deja ver la sintonía de los autores con su época, signada por dictaduras civiles y militares, es el de la representación de la persecución estatal a la insurgencia estudiantil y obrera, su resistencia y rebelión, otras narrativas de la tortura, el despojamiento de los derechos fundamentales y la construcción de la conciencia política asociada a la reflexión intelectual y a la acción.

A continuación, se incluye en el gráfico el Vector *Violencia, poder y represión*, VPR→. Los puntos en el plano corresponden a los diecinueve relatos, en los cuales predomina la rebelión de nueve personajes, la resistencia de seis y la sumisión de cuatro de ellos.

CUADRO 3. Vector *Violencia, poder y represión*



**Conclusiones**

Con base en esta revisión se consignan las siguientes conclusiones fundamentales:

La cuentística de la década de 1970 influida por la etapa de transición y por las pulsiones de la literatura occidental, sobre todo, la estadounidense, toma distancia del realismo social y crea una narrativa cuya preocupación fundamental se centra en la confección de sus personajes. Otro de los factores de influencia es la asociación con su contexto real, caracterizado por una cierta atmósfera modernizadora, el desvanecimiento del mito revolucionario y el ambiente dictatorial. Asimismo, se confirma la influencia de Pablo Palacio en dos aspectos esenciales: el desenmascaramiento de lo social y la profundización en el mundo interior de los personajes, cuyo efecto mayor se evidencia en la construcción de perfiles femeninos. Vale anotar que tres de los siete autores convocados a esta investigación (Ubidia, Pérez Torres y Proaño Arandi) confirmaron, por esos días, explícitamente, su adhesión a la estética del autor iniciador del cuento moderno en Ecuador.

A partir de estos aspectos, se formula una estética basada en la confección de personajes a partir de tres categorías, búsqueda de la felicidad, *corsé* y *fuga*, tomando en cuenta que, dichos personajes, en sus historias, enfrentan situaciones en las que deben decidir con respecto a su felicidad a través de la resolución de esa tensión entre el *corsé*, como constructo discursivo que controla e inmoviliza al sujeto, y la *fuga*, como una actitud que, precisamente, rechaza la operatividad de ese *corsé*.

La lectura del *corpus* (65 cuentos) de los siete autores permitió identificar tres motivos temáticos que articularon tres grupos de cuentos en tres vectores: *Fugas en*

*el ecosistema social*, FES→ (18 relatos), *Punto de fuga de lo femenino*, PFF→ (28 relatos), y *Violencia, poder y represión*, VPR→ (19 relatos). Estos acumulan, respectivamente, historias que aluden a las formas de la convivencia social, la construcción de la subjetividad femenina y el poder que violenta ciertos cuerpos en los espacios público, doméstico o estatal.

De esta cuenta, el modelo *Vectorial70* se propone como un mecanismo para confirmar el ejercicio hermenéutico a partir del cálculo de la fuga, en función de la intensidad con la que el personaje responde a la fuerza represiva del *corsé*, que es representado por  $x$ , a través de la siguiente ecuación lineal:  $(y = i \cdot x)$ . Los grupos de pares ordenados de esta función configuran cada vector. En la gráfica, los puntos sobre o bajo el vector, representan respectivamente, estados de rebelión o sumisión de los personajes con respecto al *corsé*. Luego, el modelo *Vectorial70* resulta pertinente y productivo para proponer la definición de una estética basada en la construcción de los personajes, pues sostiene y complementa el ejercicio comparativo y hermenéutico propuesto.

Otra conclusión importante está relacionada con la cancelación de la voz omnisciente, que supone la sustitución del narrador personaje, quien asume una licencia para contar, y lo hace, a través de monólogos, corrientes conscienciales, recordaciones, o diálogos en los que se atenúa la voz del interlocutor hasta volverla, en ocasiones, imperceptible. Esta estrategia aporta autonomía a los caracteres creados, los potencia y propicia entre el personaje y el lector una mayor cercanía, que redefine los efectos del texto literario en términos de interpretación, y en las formas en las que el lector construye otros mundos posibles. En este sentido, varios personajes se expresan críticos y escépticos con respecto a los efectos de la nueva época en sus vidas, y lo hacen de manera directa, sin ninguna mediación que dosifique cuánto y cómo deben enunciar.

Por tanto, existe una predilección por el mundo interior del personaje, por la autocontemplación de la existencia, de tal suerte que, las exploraciones que incorporan la dimensión exterior bosquejan el espacio de la casa o la habitación, como hábitat de la singularidad y como un escenario más privado y contiguo al personaje. En consecuencia, la ciudad no es el escenario principal ni inmediato, tan solo se constituye en un marco que no requiere si quiera ser bosquejado o aludido.

La construcción de la subjetividad femenina es la principal preocupación de estas historias y permite preguntarnos por el lugar de las mujeres en la escena social que, a su vez, también determina el lugar de los varones. Aunque se planteen situaciones convencionales en las que la influencia del patriarcado modela mujeres sometidas a asimétricas relaciones de poder. Estas son las menos, pues, también, se confeccionan mujeres que impugnan el matrimonio (que se convierte en el más frecuente motivo para indagar en la subjetividad femenina, y que, como exigencia

social, sin embargo, es desplazado, ya no es más un motivo para la felicidad y se vacía de su significado ritual con respecto a la iniciación sexual de las mujeres), la castidad, el control de su sexualidad y la libertad de la experiencia de su cuerpo con respecto al placer. Además, su incorporación al espacio laboral crea importantes tensiones en sus relaciones afectivas.

De esta suerte, se desequilibra la tradición, el orden social y religioso, las instituciones, los imaginarios y los prejuicios que fortalecen la vigencia del *corsé*; se sabotea el sistema patriarcal; y se confirma la puesta en crisis de los personajes masculinos relacionados con aquellas mujeres que han rechazado el convencional libreto de esposa abnegada y responsable de su familia y hogar, puesto que han logrado su empoderamiento y han conquistado la soberanía de su cuerpo, que rechaza roles preestablecidos.

Por tanto, se registra una *ebullición de lo femenino*, no solo como consecuencia de la cancelación de la voz omnisciente, sino porque el personaje masculino comparte con ella la recuperación de los hechos y participa en diálogos que transparentan su capacidad de pensar y hacer, y que ponen en exposición su subjetividad, su ánimo impugnador y, además, las implicaciones de esa rebelión en el personaje masculino con quien, frecuentemente, en las historias contadas, mantiene una relación sentimental.

Esas implicaciones se traducen en crisis que son revisadas mediante el motivo del personaje escritor de literatura, quien encuentra en su oficio una estrategia para fugar de las condiciones provocadas por la decisión femenina de resistir y negar la represión del *corsé* opresor que impone a su cuerpo ciertos roles en condiciones de desigualdad y frustra su libertad sexual. Luego, la escritura como expresión de una toma de consciencia del mundo exterior del que se abastece el personaje escritor -quien se plantea la recomposición de la realidad, y con ello, una alternativa para *fugar*, respondiendo a las preguntas sobre su oficio, la dimensión ética de la escritura y, desde luego, a la configuración de su masculinidad- es planteada como una forma de complementar la realidad con la ficción. Por tanto, frente a la incapacidad del amor, la escritura se convierte en una alternativa para evadirla y *fugar*.

Finalmente, cabe comentar que la sensación modernizante que trastocó hábitos y prácticas sociales e individuales se contagió de los efectos de episodios dictatoriales que, a su vez, fueron un motivo importante de representación de la construcción de la conciencia política, la movilización estudiantil y obrera, la violencia de estado y la tortura. Dicha representación supone una cuota importante de relatos que esclarecen esa noción de lo contemporáneo que sirvió para seleccionar los autores, entre quienes, por cierto, solo se incluye una mujer quien no fue parte de las antologías que conforman el estado de arte del que arrancó esta propuesta.

Con todo, el modelo *Vectorial70* se constituye en una herramienta para leer la cuentística de Ecuador durante la década del 70 y proponer la estética que la auspició. Dicha estética plantea que los personajes son seres asediados y encorsetados, que deciden buscar su *felicidad* y evadir la situación angustiante. Con ello, se confirma la propuesta de personajes autónomos, cuya subjetividad se constituye en un elemento fundamental que el cuentista privilegió e intentó construir, mostrar y representar.

### Lista de referencias

#### *Corpus*

- Cárdenas, Eliécer. *El ejercicio y otros cuentos*. Colección Cuarto Creciente, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, 2004.
- . *Hoy al General....* Cuenca: s./E, 1970.
- Luna, Violeta. *Los pasos amarillos*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1970.
- Pérez Torres, Raúl. *Manual para mover las fichas*. Quito, Editorial Universitaria, Universidad Central del Ecuador, 1974.
- . *Micaela y otros cuentos*. Quito, Editorial Universitaria, Universidad Central del Ecuador, 1976.
- . *Ana la pelota humana*. Colección Autores Ecuatorianos. Bogotá, Círculo de Lectores, 1978.
- Proaño Arandi, Francisco. *Historia de disecadores*. Quito, Editorial Luz de América, 1972.
- Rodríguez, Marco Antonio. *Cuentos del rincón*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1972.
- . *Antología*. Colección Cuarto Creciente. Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, 2004.
- . *Historia de un intruso*. Quito, s/E., 1983.
- Ubidia, Abdón. *Bajo el mismo extraño cielo*. Bogotá, Ediciones Nacionales/Círculo de lectores, 1979.
- Velasco Mackenzie, Jorge. *No tanto como todos los cuentos*. Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, Colección Cuarto Creciente, 2004.

#### Referencias generales

- Abreu Reyes, Silvia. 2012. "La historia del corsé".  
<https://es.slideshare.net/anagalvan/la-historia-delcorsesilviaabreureyes-15169685>.
- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- . *Lo contemporáneo*, 2008.
- Ansaldo, Cecilia. "Dos Décadas de Cuento Ecuatoriano: -1970-1990". En *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*, 33-56. Cuenca, Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, Casa de la Cultura-Núcleo del Azuay, 1993.

- Astudillo, Alexandra. *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*. Quito, Universidad Andina / Corporación Editora Nacional, 1999.
- Bauman, Zygmunt. *El arte de la vida*. Barcelona, Paidós, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.
- Campaña, Mario. *Así en la tierra como en los sueños*. Programa “El Ecuador Estudia”. Quito, Corporación Editora Nacional y Editorial El Conejo, 1991.
- Donoso Pareja, Miguel. *Nuevo realismo ecuatoriano*. Quito, Eskeletra, 2002.
- Epicuro. *Obras completas*. 9na. ed. Edit. por José Vara. Colección Letras Universales, Madrid, Cátedra, 2012,
- García, Leonardo Fabián. *Nuevas masculinidades: discursos y prácticas de resistencia al patriarcado* Quito, FLACSO. 2015.  
<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/55344.pdf>
- Huberman, Hugo y Tufro, Lucila. En *Masculinidades plurales. Reflexionar en clave de género*. Buenos Aires, Programa Naciones Unidas para el Desarrollo. 2012.  
<https://www.ar.undp.org/content/dam/argentina/Publications/G%C3%A9nero/Masculinidades.pdf>
- Kimmel, Michael. “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina”. *Ediciones de las Mujeres* No 24 (1997): 49-62, Santiago de Chile.
- Marquard, Odo. *Felicidad en la infelicidad, Reflexiones filosóficas*. Buenos Aires, Katz Editores, 2006.
- Mezzadra, Sandro. *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y migración*. Madrid, Traficantes de sueños, 2005.
- Pérez Torres, Raúl. *Nosotros los de entonces*. Quito, s/E, 2012.
- Russell, Bertrand. *La conquista de la felicidad*. Barcelona, Austral Básicos, 2017.
- Sacoto, Antonio. *El cuento ecuatoriano 1970-2006*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- Sandoval, Villegas, Martha. “Historia del corsé. Estereotipo, represión y estatus social femenino”. *Nexos* mayo de 2019. Accedido 20 de septiembre de 2020 <https://www.nexos.com.mx/?p=42208>
- Schmid, Wilhem. *La felicidad Todo lo que debe saber al respecto y por qué no es lo más importante en la vida*. Valencia, Pretextos, 2010.
- Schopenhauer, Arthur. *El arte de sobrevivir*. Barcelona, Herder, 2013.
- Valdano, Juan. “Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos”. En *Cultura*, (1979): 115-150. Cuenca, Banco Central del Ecuador.
- Vallejo, Raúl. *Una gota de inspiración toneladas de transpiración (Antología del nuevo cuento ecuatoriano)*. Colección Antares. Quito: Libresa, 1990.
- . *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*. Colección Antares, Quito, Libresa, 1999.
- Viteri, Eugenia. *Antología básica del cuento ecuatoriano*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2011.
- Weber, Max. *Economía y sociedad, Esbozo de sociología comprensiva*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmo Sayago / *Efímeras* / 2021/ goauche y óleo sobre cartulina / 70 x 50 cm

## Artículos

## *Rayuela*, escritura e hipertexto

## *Rayuela*, writing and hypertext

Recibido 03-09-22

Aceptado 10-10-22

Jorge Sierra Bejarano<sup>1</sup>

Universidad de Los Andes, Venezuela

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

**Resumen:** En este estudio nos concentraremos en la obra *Rayuela* de Julio Cortázar, contentivo de cuatro partes. En la primera, apuntamos al problema del lenguaje como modelo fallido para representar la realidad. En la segunda, nos avocaremos en la escritura y la narrativa de *Rayuela*; la rebelión contra el código para su renovación. Dos elementos que apuntan al libro como el principal dispositivo literario y al lenguaje como su expresión fundamental. En la tercera parte abordaremos el aspecto lúdico, elemento presente a lo largo de toda la obra de Cortázar, pero en *Rayuela* es una fuerza para su constante reinención. En la cuarta parte abordaremos el hipertexto. Estos enfoques arrojan un rico contexto teórico para nuestro objeto de estudio definido por la escritura y el hipertexto.

**Palabras Clave:** *Rayuela*; Cortázar; lenguaje; escritura; juego; hipertexto.

**Abstract:** We focus on the play *Hopscotch* by Julio Cortázar in four parts for this study. First, we spot the problem of language as an unsuccessful model to represent reality. Second, the writing as a narrative issue in *Hopscotch*; the rebellion against the code for its renewal. Two elements point to the book as the primary literary device and language as its fundamental expression. Third, we will address the ludic feature found throughout Cortázar's work, but in *Hopscotch* it is a force for his constant reinvention. In the fourth part, we will deal with hypertext. These approaches offer a rich theoretical context for our object of study.

**Keywords:** *Hopscotch*; Cortázar; Language; Writing; Game; Hypertext.

1. Tesista de la Escuela de Letras de la Universidad de Los Andes, programador, investigador en entornos lúdicos y sus narrativas. Adscrito a la Cátedra Libre Simón Bolívar Universidad de los Andes (2013). Miembro de la Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada. Actualmente ha publicado diversos artículos de divulgación y un capítulo en el libro titulado *Travesías Intermediáticas: Universos del Diálogo* (2022). ORCID: 0000-0001-8409-323X.



¿Cómo citar?

Sierra, J. “*Rayuela*, escritura e hipertexto”.  
*Contexto*, vol. 27, n.º 29, 2023, pp. 87-108.

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.06>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

## Preámbulo

¿Por qué casi 60 años después seguimos estudiando Rayuela? Aun cuando se ha escrito infinitamente sobre el tema, en cualquier estudio teórico o aproximación al hipertexto que se haga desde la literatura hispanoamericana, Rayuela representa una meca, un sitio sagrado de peregrinación. Comprender este fenómeno literario y narrativo, nos ayuda a entender cómo la ficción anticipa a la realidad.

Rayuela es una novela que se encuentra en permanente conflicto con el lenguaje, lo confronta, cuestiona y juega con él. Desde el punto de vista del juego, estamos en el ámbito de la contienda lúdica, que no es otra que la del Agón. Esta pugna es establecida de manera explícita por sus personajes y por el propio diseño de la novela como un tablero de juego.

En este sentido se nos presenta como un abordaje lúdico. El gran conflicto en el tablero de juego: “La novela es ese gran combate que libra el escritor consigo mismo porque hay en ella todo un mundo, todo un universo en que se debaten juegos capitales del destino humano” (Cortázar, Clases de literatura, p. 20). En este caso, este conflicto es la búsqueda de la renovación de un lenguaje que falla para representar la realidad. Como se expresa en la novela “Está muy bien hacerle la guerra al lenguaje emputecido, a la literatura por llamarla así” (Cortázar, Rayuela, p. 351). Esta es una de tantas declaraciones del conflicto contra el lenguaje en la novela. La aproximación hipertextual nos introduce a una de tantas formas de lectura en Rayuela, tal y como nos dice Astrid Ensslin teorizando sobre el hipertexto: “The narrator's mental hopscotch is believable in that it evokes the image of authentically disconnected yet curiously coherent, associative pondering” (p. 71)<sup>2</sup>. Esta es una perfecta evocación de una rayuela como una metáfora narrativa, en referencia al hipertexto.

Rayuela fue publicada en 1963 en Argentina dos años antes de que Ted Nelson acuñara el término hipertexto. La novela de Cortázar representa un hito en la literatura hispanoamericana, además de ganar el estatus de obra de culto y un lugar especial en la literatura mundial. Dicha singularidad se comprende desde el momento en que se entra en contacto con su prolegómeno y se toma conciencia de cómo se desviste del traje de la novela y se declara a sí misma como un laberinto de textos que pueden ser leídos en cualquier orden y si así es la voluntad del lector pueden ser abordados por el “mapa” en el Tablero de Dirección. Este “mapa”

2. "La rayuela mental del narrador es verosímil en tanto evoca la imagen de una reflexión asociativa auténticamente desconectada pero curiosamente coherente" (Ensslin, p. 71) (Trad. A.).

representa un fascinante dispositivo lúdico y una forma de abordaje que nos guía en la aventura. Nos podemos adentrar libremente en *Rayuela* como si estuviésemos explorando un calabozo en los juegos de rol. Allí, al adentrarnos en la lectura, nos topamos con múltiples tesoros, pero también podemos ser víctimas de las trampas tendidas por el lenguaje y el autor. Esta aventura comienza con un mapa textual establecido en el *Tablero de Dirección*. Podemos explorar *Rayuela* como si fuese un mundo abierto. Bajo la ruta libre el recorrido laberíntico puede dejarnos caer en diversas trampas o llevarnos a descubrir nuevos tesoros.

Uno de los ejes en *Rayuela* es que sus esquemas no pueden ser establecidos en parámetros fijos, tal y como establece la novela en la Morelliana: “elegía la forma novela para sus andanzas, y además publicaba lo que iba encontrando o desencontrando” (Cortázar, p. 342). Todo está por hacerse aun cuando el fin es inalcanzable: “Proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso, y deja una maqueta. La página contiene una sola frase: 'En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay' La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento” (p. 292). Es el anuncio de la trampa tendida en un juego arreglado.

Desde el comienzo, de acuerdo a lo establecido en el capítulo 73, *Rayuela* puede ser una novela que se destruye a sí misma a partir de la lectura: “Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir la falsea, es decir la transforma en otra cosa” (p. 303). La novela se presenta inasible, fragmentada, aleatoria, segmentada en capítulos que funcionan como unidades de significación. En este sentido *Rayuela* es un *hipertexto*, una novela que anticipa los conceptos modernos de lo que hoy conocemos como *hipertexto* y *ciberliteratura*.

La inteligencia de Cortázar como escritor radica en su genialidad de concebir un método y una intencionalidad cuidadosamente diseñada para que lo ecléctico y lo imprevisible de su obra tome de la mano al lector, invitándolo a participar y a ser cómplice de la creación de la ficción. Cortázar crea una identificación distinta entre el lector y los personajes, no es la clásica empatía o la atracción que evoca el drama, los deseos y las sublimes descripciones. Sino más bien funciona como un contacto fragmentado e intermitente que establece lo que él denomina a lo largo de la novela con la categoría de “figuras”. Esta forma literaria nos transmite el sentido polisémico de la significación a través de la ficción. Las fragmentaciones producen silencios literarios que permiten al lector llenar los vacíos con sus propios imaginarios y experiencias personales. Es el lugar donde se decantan los deseos y se crea el círculo narrativo de la ficción.

El flujo narrativo de *Rayuela* es vivencial, representa el compendio de toda la experiencia de Cortázar, pero desde una óptica de alguien que observa los

acontecimientos de su vida coloquial representados en el lenguaje cotidiano de Buenos Aires. Es una forma de entender que el conocimiento no se construye en las alturas ni en los olimpos más solemnes sino por el contrario en el desorden de un café, el *Jazz* en las tertulias, en fin, el caos de la cotidianidad. Nos comenta Yurkievich en la introducción de la obra crítica de Cortázar:

Esta teoría de un dinamitero de lo literario, que da preeminencia a lo extra o supraestético, preconiza una acción subversiva propia de una postura vanguardista, partidaria del antiarte, la antiforma, la cultura adversaria o contracultura revivificadora. Tal operación no puede sino efectuarse dentro de lo literario mismo concebido como una puja o vaivén entre dos polaridades antagónicas, una la de la positividad convencional y otra la de la negatividad revolucionaria. Así sucede con Cortázar, quien durante una década y media, el transcurso que media entre *Teoría del túnel* y *Rayuela*, se concentra exclusivamente en esta tarea literaria para consumir su proyecto antiliterario. (p. 26)

Mucha de la crítica toma el concepto de antinovela para describir a *Rayuela* no obstante dicha valoración se encuentra inserta en la misma novela: “una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela” (Cortázar, p. 314). El mismo Cortázar matiza esta definición para validar la novela como dispositivo literario y expandir sus posibilidades:

Yo no creo que sea una antinovela, porque la noción 'Antinovela' es muy negativa, parecería casi una tentativa un poco venenosa de destruir la novela como género. Si dices antinovela, por el contrario, es la tentativa de buscar nuevas aperturas, nuevas posibilidades novelescas. Pienso que la novela es uno de los vehículos literarios más fecundos y que incluso en nuestro tiempo tienen una vigencia muy grande, basta con solo ver la cantidad de lectores que existen en la actualidad. (Cortázar, 1:18:55-1:19:28)

Más adelante agrega precisión al término y lo desplaza al campo del *Agón*, el conflicto: “Alguien dijo contranovela y eso está un poco más cerca de la verdad” (Cortázar, 1:19:32-1:19:37). Desde un punto de vista narratológico, los capítulos de *Rayuela* son núcleos estructurales fundamentales, a partir de los cuales discurre la trayectoria del personaje de Oliveira. En cierto sentido anticipa las múltiples posibilidades narrativas, las cuales en términos de ficción pueden generar los lectores en el acto de recepción. Es por eso que tanta atención se concentra ahora en el medio. Las decisiones del lector son capaces de establecer un hilo narrativo, un mundo posible. Tal y como expresa el comparatista Richard Escalante:

Resulta un hecho innegable afirmar que el mayor interés en nuestros días está enfocado en el 'contacto', el medio que reconfigura, a partir de su constitución, el horizonte significativo de los articulados mensajes. Este punto es destacado en este escrito, ya que el medio, siguiendo a Marshall McLuhan (1964) dejaría de ser visto como un simple canal que traslada información para convertirse en copartícipe del mismo mensaje, interviniendo, de esta forma, en su interpretación. (Escalante, p. 45)

La materialidad del texto bajo estas figuras puede cuestionarse a sí misma generando un nuevo nivel de ficción en la ficción que existe en la materialidad del texto, una metaficción en el instrumento narrativo. Donde encaja como un hipertexto en el segundo grado de la interactividad, como conjunto teórico y en las posibilidades que brinda el texto y el dispositivo:

A mí se me ocurrió y sé muy bien que era una cosa realmente muy difícil, intentar escribir un libro en donde el lector, en vez de leer la novela consecutivamente tuviese lugar a diferentes opciones. Lo cual lo situaba casi en un pie de igualdad con el autor, por qué el autor también había tomado diferentes opciones a la hora de escribir el libro. Posibilidad de elecciones de dejar de leer una parte del libro y leer otra o leerla en otro orden y crearse un mundo en el cual él desempeña un papel activo y no pasivo. (Cortázar, 1:20:41-1:21:18)

La ruptura con la lectura tradicional es explícita al notar a través de los enlaces, la ruptura, el intersticio, el silencio, el abismo, las redes, las matrices, en fin: *el viaje de Oliveira* invita y atrapa al lector a participar con él, sólo con el propósito de darle sentido. Está muy claro que Cortázar no renuncia totalmente a ser la voz que conduce la narrativa, tan solo delega parcialmente el poder autoral en el lector, así todo el esfuerzo para componer su polisémica obra reside en la autonomía del receptor para conducir la misma.

*Rayuela* como novela representa entonces un hipertexto primitivo, vincula cada uno de sus capítulos como unidades autónomas de significación, estas se juntan libremente con las tres mayores partes de la historia que son los episodios de París, Buenos Aires y los capítulos prescindibles. Abriendo los distintos recorridos como un potencial *acto neotérico* que es capaz de sorprender en un advenimiento mutable, en cada recorrido la *poiesis* en el acto generado por la propia producción como la define Robert Jauss:

*Poiesis*, entendida como 'capacidad poiética', designa la experiencia estética fundamental de que el hombre, mediante la producción de arte, puede satisfacer su necesidad universal de encontrarse en el mundo como en casa, privando al mundo exterior de su esquiva extrañeza. (p. 42)

Este acto permite al lector ser parte del *acto estético* de la creación literaria, habitar el espacio de la novela y encontrar su lugar en ella, ya no como un simple

espectador sino en un rol de *dominus*, la voz latina que implica señorío y autoridad, término que curiosamente tiene la raíz latina *domus* que significa hogar. En este *acto estético*, el lector habita la obra y se apodera de sus espacios.

Cortázar en ningún punto establece algún tipo de influencia con las tecnologías de computación o el fenómeno del hipertexto, salvo por una leve y única mención en donde se define la mecánica de la novela como *dispositivo* para romper los automatismos literarios: “Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura?” (Cortázar, p. 303). Cabe mencionar que esta manera novedosa anticipa el fenómeno del hipertexto al ser consciente de la búsqueda de la participación del lector en la creación de una novela.

La de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. (p. 315)

La estructura de *dispositivos semánticos* que se interpolan como capas o pinceladas de la composición son elementos dejados intencionalmente por el autor, lo cual nos da la impresión inmediatamente de una impecable control narrativo y autoridad sobre el texto. El escritor deja cada uno de sus fragmentos para que el lector los pueda recoger, apreciar, recordar, olvidar o analizar con toda libertad. Así la cita dentro del texto, la abundancia de aforismos, las reflexiones metaficcionales, el estilo caótico del *Jazz*, las teorizaciones, los poemas, los elementos efímeros de la cotidianidad de los personajes. El fluir de elementos semánticos fragmentarios crea pinceladas que en su conjunto crean la experiencia estética. Si sumamos a esta, el *dispositivo hipertextual* del recorrido libre entre capítulos, veremos la posibilidad de la renovación del instrumento literario, que en cada ocasión es distinto no solo la experiencia sino el mismo camino recorrido.

Este tipo de composición se hace mucho más completa como imagen, cuando comparamos las dos versiones: la “versión corta” con aquella que contiene los “capítulos prescindibles”. Esta inmersión culmina en cuanto cerramos y dejamos la novela a un lado. Es como desconectarse hoy en día del internet para culminar un periplo de búsqueda en el ciberespacio.

Podemos también retomar nuestra navegación de la novela, partiendo del tablero de instrucciones que funciona a su vez como una especie de página de inicio del navegador, en este pequeño ciberespacio literario. Este representa a su vez y crea a modo de ironía los múltiples rostros semánticos de la naturaleza del libro y las infinitas opciones disponibles para abordar la lectura.

También podemos seguir en el loop infinito del que nos habla Ednodio Quintero:

¿Poliédrica o polimorfa? De múltiples aristas y facetas, interpolaciones, traslapes, digresiones. Planteada como un juego, un laberinto en el cual el lector se queda girando en una especie de lazo verbal -o cae en un LOOP para utilizar un término de programación-, Rayuela se nos ofrece también como una caja de pandora. (p. 70)

En él, nos podemos abstraer de toda realidad a partir del viaje de aparente nirvana y dejarnos ir en ese *mándala* que era en sí la intención original de Cortázar como primer título para la novela, al dejarnos llevar en su recorrido a la locura junto con Oliveira.

El impacto real es como Cortázar sugiere: un camino alternativo en la forma de intervenir el texto. Dicha forma revoluciona cualquier narrativa convencional recordándonos además que esto es literatura. Es decir, el acto de escribir debe ser pensado.

## 1. *Rayuela* una problematización del lenguaje y la escritura

### 1.1. El cuestionamiento al lenguaje desde *Rayuela*

El lenguaje es uno de los elementos esenciales de *Rayuela* tanto en la práctica como en la palabra y en el nivel discursivo. La preocupación por el lenguaje se encuentra presente en la obra de Cortázar a través de su propia *teoría del túnel*: “Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; que destruye para construir” (Cortázar, p. 66). El lenguaje es el tema central de *Rayuela*, siendo este el foco principal presente en una gran cantidad de capítulos. El lenguaje además es un instrumento poético, el cual debe ser roto en su código para crear nuevas posibilidades de expresión.

Este cuestionamiento claro al lenguaje se torna radical, para decantar en una rebelión abierta. A lo largo de la obra podemos ver todo un tejido teórico en torno a esta idea. Numerosas frases se despliegan como migas de pan a lo largo de la novela y que nos muestran los elementos de sentido en esta revuelta. Sus voceros más visibles son Morelli, la voz narradora, las citas de otros autores y diversos personajes que alternan sus matices y aportan su voz en esta rebelión. Pero los tres aspectos que ponen al lenguaje en tela de juicio se establecen a partir de estas valoraciones: insuficiente, falso y peligroso.

## 1.2. Las carencias del lenguaje

El lenguaje, al igual que el pensamiento, procede del funcionamiento aritmético binario de nuestro cerebro. Clasificamos en sí y no, en positivo y negativo [...] lo único que prueba mi lenguaje es la lentitud de una visión del mundo limitada a lo binario. Esta insuficiencia del lenguaje es evidente, y se deplora vivamente.

Cortázar, Rayuela p. 466.

De los papeles de Morelli como argumentación metaficcional contra la forma misma en la que se construye la novela, abren una disertación sobre la propia materialidad del texto. La insuficiencia se establece desde la forma en que se crea el lenguaje, como puente con el pensamiento establece una relación que no es adecuada, por su incapacidad de transmitir tan sólo una parcialidad del mismo.

La insuficiencia es la forma en la que el lenguaje intenta sustituir la realidad misma, pero no es la realidad. Una palabra representa un objeto, pero no es el objeto. Uno de los aspectos fundamentales es naturalizar de tal manera el lenguaje que el signo sustituye y desplaza al objeto que representa. Como lo dice el personaje Horacio, el lenguaje se vuelve vicario:

Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo sino el idioma de los sentimientos, un diccionario de caras y días y perfumes que vuelven como los verbos y los adjetivos en el discurso, adelantándose solapados a la cosa en sí, al presente puro, entristeciéndonos o aleccionándonos vicariamente hasta que el propio ser se vuelve vicario. (Cortázar, p. 79)

A veces el lenguaje es ensombrecido por el agotamiento de las palabras. Estas, gastadas por el uso de la gente en un viaje sin destino, se vacían de su significado y se vuelven objetos sin alma, como un fósil de aquello que trataron de representar: “Como las palabras perdidas de la infancia, escuchadas por última vez a los viejos que se iban muriendo” (p. 523). Su uso las mantiene vivas, pero en este viaje es mejor dejarlas ir para dar paso a nuevas representaciones, cuyo signo no está desfasado por el inexorable paso del tiempo.

## 1.3. El engaño del lenguaje

La forma en que se construye la realidad difiere en cómo se caracteriza por medio de las palabras. El lenguaje en el momento de representar la realidad la fosiliza, detiene un momento. El instante encarnado es como un cuadro que equipara al fotograma, frente al video que se asemeja más a la dinámica del movimiento y la vitalidad. La forma en que el lenguaje nos engaña es una de las preocupaciones principales y el argumento del conflicto contra un lenguaje que nos traiciona una vez que queda fijo y se estanca. De esta manera es Etienne el que

afirma en la novela: “el lenguaje que usamos nos traiciona” (p. 350). En este mismo contexto nos comenta Oliveira “Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un Organum falsos o incompletos, que nos enmascaran la realidad, la humanidad” (p. 348). Este es un tema que se dispone en las distintas voces de la novela. Esta falsación del lenguaje hace que también desde la voz narradora se establezca este conflicto.

Todas las voces que se levantan en la novela contra el lenguaje saben que la palabra termina separándose de la realidad. Es por ello que se rebelan y entran en pugna contra aquello que califican de engaño. El lenguaje es el espejo que deforma la realidad y que finalmente bloquea el acceso al verdadero conocimiento: “Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día” (p. 350). El lenguaje nos posiciona respecto al entorno, pero la demarcación que hace no es sino un patrón o un concepto legado.

### 1.1. Las amenazas del lenguaje

El lenguaje no solo se nos muestra a través de un rostro tartufo, sino que además puede actuar como un narcótico. Cuando su fin es el deleite estético, se corre el riesgo de caer en la dinámica del lotófago. Nos advierte Oliveira respecto a Morelli, quien entiende que el mero acto de escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector pasivo, al tipo que no quiere problemas sino soluciones (Cortázar, p. 348). Morelli comprende cómo se evade el sentido directo del lenguaje al establecer el contacto con la realidad, a través del eufemismo estetizado se corre el peligro de seducir al lector y aprisionarlo en una contemplación calológica. La función estética de las palabras no debe ser un fin sino un instrumento o un vehículo para el conocimiento:

Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista. En cambio, el plano meramente estético me parece eso: meramente. (p. 378)

Aquí el conflicto va más allá de la confrontación al lenguaje y se instala en la estructura de la novela. La novela cuyo fin es el deleite estético, es una trampa o un sedante que paraliza el pensamiento. Como nos describe Oliveira: “Morelli había sospechado la naturaleza demoníaca de toda escritura recreativa” (p. 428). Es así como se genera la sospecha y se establece la desconfianza en el lenguaje:

[...] sospechando que toda idea clara era siempre error o verdad a medias, desconfiando de las palabras que tendían a organizarse eufónica, rítmicamente, con el ronroneo feliz que hipnotiza al lector después de haber hecho su primera víctima en el escritor mismo. (p. 349)

Estas reflexiones son los argumentos bajo los cuales se constituye una condición de sospecha de cara al lenguaje.

## 2. *Rayuela* y la reflexión sobre la escritura

### 2.1. Reflexiones contra el código

La literatura se renueva a partir de su propio código. Esta labor de rebeldía se apoya en las palabras mediante una permanente tensión entre el cuestionamiento y la revelación que implica tanto al emisor como al receptor. Es el acto de sacrificio ritual para encontrar la excelencia que implica la muerte y la renovación:

De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitaban a espeluznantes harakiris. ¡Banzai! Hasta nueva orden, o sin garantía alguna: al final había siempre, un hilo tendido más allá, saliéndose del volumen, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe, que dejaba en suspenso toda visión petrificante de la obra. (Cortázar, p. 428)

Al sublevarse contra el código e impulsar un nuevo instrumento de pensamiento, Morelli establece las pautas para constituir una nueva forma de comprender y establecer el contacto con la realidad: “El desprecio hacia el Libro marca un estado agudo de la angustia contemporánea, y su víctima por excelencia, el intelectual, se subleva contra el Libro” (Cortázar et al., p. 43). Es esencial el conflicto con los esquemas estéticos literarios establecidos dentro de la novela. El fundamento para esto reside en que lejos de ayudarnos a comprender la realidad nos alejan de ella. Bajo esta premisa el principal obstáculo de este nuevo instrumento encarnado en el lenguaje, es servirse de las mismas palabras ya existentes.

Ponernos en esta posición nos ayuda a comprender que el rechazo a lo literario es parcial y se circunscribe únicamente a su estancamiento. Es un punto de vista que no rechaza lo ya establecido, sino que en una perspectiva vanguardista pretende entrar en conflicto y renovarlo constantemente: “Nos hace falta un *Novum Organum* de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella. Es la muerte, o salir volando. Hay que hacerlo, de alguna manera hay que hacerlo” (Cortázar, *Rayuela*, p. 438). Este posicionamiento establece casi un consenso entre las voces de la novela con la de Morelli, por ejemplo, como la voz narradora Oliveira, Ronald, Etienne, etc. Por lo general Morelli sirve la mesa abriendo el tema para desplegar el argumento, los demás le siguen bien sea ampliando, comentando o interpretando.

En pocas ocasiones cuestionan o debaten sus argumentos. En alguna oportunidad Oliveira apenas se atreve a advertir que esta actitud puede impedir ver más allá de la guerra el elemento estético. Por otro lado, refuerza que esta es la posición de casi todo en el *Club de la Serpiente*.

Un aspecto a tomar en consideración es la construcción descentralizada del texto. En *Rayuela* esta inquietud tiene que ver más con una búsqueda literaria del personaje de Horacio. La forma en la cual teoriza la novela tiende a no tener un núcleo central a nivel estructural. La intención de esto es contar con un diseño mucho más dinámico. Aun cuando podamos tener un eje temático central o identificar un centro que tenga más peso, la novela misma genera los elementos para reemplazar y desplazar este centro infinitamente.

Este ejercicio de descentralización es uno de los tópicos de la novela. A partir de este tema establece su empuje rebelde contra la literatura y el lenguaje. A pesar de no ser un anclaje teórico explícito dentro de la misma novela, es muy útil observar en este proceder el papel de la contranovela como un eje discutido y en el cual se ejerce un tema performativo en *Rayuela*.

## 2.2. La descomposición del lenguaje

La descomposición es un concepto central que de forma directa se concentra en cómo el escritor emplea, inevitablemente, su material principal que es el lenguaje. Este aspecto posiciona el argumento principal de *Rayuela*: “Asisto hace años a los signos de podredumbre en mi escritura” (Cortázar, p. 340). El lenguaje se encuentra en estado de putrefacción o descomposición. El estado de deterioro nos conduce a la espinosa tarea de destruir la escritura, es la consecuencia del empobrecimiento de las acciones en la literatura.

Lo podrido se encuentra un paso más allá de la descomposición tras la muerte, es el estado que sigue a la muerte. Cortázar entiende que el lenguaje está muerto y a pesar de su visible muerte nosotros rechazamos enterrarlo y seguir adelante. Dada su descomposición es imposible que refleje de forma fidedigna nuestra realidad. Se intenta utilizar un cadáver como una persona viva, qué a pesar de su estado de descomposición impide reflejar nuestra propia realidad. El uso del lenguaje está formado en torno a características de las cuales Cortázar es extremadamente consciente, sobretodo de la fuerza que tiene para construir la realidad.

La aproximación de *necrofagia* al lenguaje revela la pérdida de la inocencia como un foco central para problematizarlo. Si es falso, entonces la fórmula con la cual construimos la realidad se encuentra realmente muy comprometida. Este es el

argumento principal y la fuerza que mueve a los personajes de *Rayuela* a declararle la guerra al lenguaje.

Especialmente, si tomamos las referencias del lenguaje y su muerte, giramos hasta el tema del suicidio en alusión al escorpión de la conciencia que se suicida en cuanto siente un peligro insalvable: “Apenas te metés un poco en serio en sus textos empezás a sentir lo de siempre, la inexplicable tentación de suicidio de la inteligencia por vía de la inteligencia misma” (p. 129). La concepción de la literatura es lúdica y la consecuencia de entrar a disputar los espacios es la posibilidad de la derrota y la muerte: “Como les encantaba jugar con las palabras, inventaron en esos días los juegos en el cementerio” (p. 184). En la literatura el giro lúdico se encamina a través de la ironía. Desde un punto de vista formal, la muerte sirve como suplantación del yo, el juego del desplazamiento, escisión y alteridad del sujeto literario al sujeto lúdico, como vemos en la transición en la disputa del espacio que se constituye desde la locura a la muerte en el suicidio.

### 2.3. El rechazo de lo literario

Es difícil confiar en algo que se ve como amenazante, falso e incompleto. De esta manera, es difícil validar un sistema que se establece solo bajo fundamentos verbales. Como expresa Oliveira: “Res, non verba” (Cortázar, p. 310). Es una expresión que define abiertamente la rebeldía contra el código. Pero esta insubordinación contra el lenguaje tiene una conciencia que le dice que es imposible prescindir de este. Se instituye de esta forma la permanente rebeldía y el ciclo infinito del parricidio literario.

La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir [...] hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba. Sin palabras llegar a la palabra. (pp. 66-67)

Esta desconfianza y rechazo a las palabras plantea un problema con relación a todos los personajes de *Rayuela*: la desconfianza en el lenguaje y su irremediable capitulación ante la ausencia de otro instrumento:

Y por eso el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso. (p. 354)

La fragmentación es una de las huellas del hipertexto. En una cita que se denomina la Morelliana se conforma el hilado en *Rayuela*: “razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas” (p. 436). El lector participa al seguir los rastros hasta su encuentro con el hombre. Aquí junta las piezas hasta su elaboración como un rompecabezas de composición libre que debe ser montado.

¿Qué hace a *Rayuela* un hipertexto? La respuesta a esta interrogante reside en la participación del lector. Su diseño está premeditado, no es una novela de piezas sueltas o un collage que se agrupa sin sentido. De esta manera, se estimula la participación del lector no por coacción sino por incentivo. Las palabras de su autor: “Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos” (p. 314). Las capas mediante las cuales se van acumulando fragmentos es la fragua de una realidad. Un desorden de piezas sueltas que nos permite por múltiples vías llegar a una comprensión global, como si se tratase de una inducción y desde la comprensión total al lugar correspondiente de cada una de las piezas como si se tratase de una deducción.

Así, a partir de aforismos se establece la preeminencia del texto dinámico. Es una búsqueda de un texto que se genere casi en tiempo real y con plena libertad creativa. De esta forma, se despliega la libertad del lector y la posibilidad de rehacer la obra dentro de la obra misma: “Difícil explicarle que cuanto más frágil y perecedero el armazón, más libertad para hacerlo y deshacerlo” (p. 260). Un texto se desestructura para potenciar su posibilidad, espacio reservado para delegar poder autorial en el lector.

#### 2.4. El papel del lector en *Rayuela*

Han pasado casi 50 años de la publicación de *Rayuela* y el concepto de un nuevo modelo de lector esta aún vigente. Este concepto se ha fraguado en la emergencia de una nueva forma de literatura que incluye posibilidades dinámicas del hipertexto y sus derivados. El amplio rango de la literatura digital va desde el libro electrónico, pasando por el multimedia hasta el sitio web, el blog y las redes sociales. Así muchas de las producciones y de las novelas más fascinantes del hipertexto tienen como inspiración el libro de *Rayuela*. En realidad, es el hito fundacional de este tipo de literatura. Sin embargo, bajo la acuciosa mirada de las tertulias del Club de la Serpiente, no trascenderían los desafíos impuestos desde *Rayuela*. El lector cómplice ha llegado, es el gran aporte del género literario del hipertexto. Eso sí, mientras seguimos peregrinando a la Kaaba que representa *Rayuela*, se sigue esperando la gran obra hipertextual de la era digital, que aún está por venir.

Como se había establecido en el tablero de instrucciones, el lector puede aproximarse a Rayuela de manera convencional, empleando la primera posibilidad que plantea Cortázar, en este caso: el orden físico en el que está establecido e inclusive omitir los capítulos prescindibles: “Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (Cortázar, p. 346).

### 3. La escritura lúdica en Rayuela

Bajo el sentido lúdico, el primer capítulo abre con una búsqueda o una misión. ¿Encontraría a la Maga? (Cortázar, p. 6). Una misión en el sentido lúdico es un ejercicio o deber que corresponde ser resuelto por el jugador para lograr una gratificación. Se nos advierte que la realidad es un juego que se encuentra amañado: “eslabones en una cadena inexistente, cómo nos sostenemos aquí, cómo podemos estar reunidos esta noche si no es por un mero juego de ilusiones, de reglas aceptadas y consentidas, de pura baraja en las manos de un tallador inconcebible” (p. 42). El amaño significa que, bajo ciertas circunstancias del juego, este se encuentra desbalanceado, haciéndolo injusto. Pero el objetivo es romper el juego como en el cuento corto de Cortázar “Final del juego”. Sólo existen dos maneras de terminar un juego: ganar o romper las reglas. Ganar un juego amañado es más difícil y, por tanto, más satisfactorio. Ese es el reto que presenta Rayuela: romper las reglas para ganar. Salir del juego de la tradición para lograr: “En la más completa libertad aparente, sin tener que rendir cuentas a nadie, abandonar la partida, salir de la encrucijada y meterse por cualquiera de los caminos de la circunstancia, proclamándolo el necesario o el único” (p. 232). En este sentido, Rayuela es el tipo de libro que representa el reto de crear su propio conjunto de reglas para escapar de la trampa del bucle infinito, que espera a los lectores en los capítulos 131-58-131-58...

#### 3.1. Los juegos en Rayuela

El niño nunca ha muerto en mí y creo que en el fondo no muere en ningún poeta ni en ningún escritor. He conservado siempre una capacidad lúdica muy grande e incluso tengo toda una teoría sobre lo que llamo la gravedad del juego, que no voy a elaborar ahora pero haremos una mención a hasta qué punto el juego es una cosa muy grave, muy importante y que en ciertas circunstancias puede ser muy dramática

CORTÁZAR, Clases de literatura, p. 40

El juego es uno de los hilos esenciales para conducir la corriente literaria en Rayuela, es la constante reinención, el goce y el placer lúdico. El ámbito lúdico territorializa, define el espacio y los límites de la novela. Son contadas las grandes obras literarias en donde lo lúdico se despliegue de una manera tan determinante. El juego es múltiple, variado, dinámico. Rayuela es un tablero dispuesto, un desafío que espera por la jugada del lector.

Desde su título nos guía en un juego. Rayuela es un esquema geométrico de líneas simples. Delimita un espacio de demarcación lúdica, que, a través de saltos, trazan los recorridos de iniciación de un viaje dentro de cualquiera de sus casillas: “Todo había sido un poco como en las pinturas de Leonora Carrington, la noche con Talita y la rayuela, un entrecruzamiento de líneas ignorándose” (Cortázar, p. 250). El viaje entre capítulos, construyen un camino en un desplazamiento místico y figurativo entre el cielo y el suelo existencial: “Dejábamos las bicicletas en la calle y nos internábamos de a poco, parándonos a mirar el cielo porque ésa es una de las pocas zonas de París donde el cielo vale más que la tierra” (p. 8). El recorrido de Rayuela nos lleva desde su portada, por el resquicio de la rayuela, en un periplo a través del libro para trascender al mismo libro.

### 3.2. El juego estructural

Lo más novedoso del libro en todas sus formas es el tablero de dirección como lo hemos explicado. La sorpresa de este instrumento es el extrañamiento literario del siglo XX que marca el hito hipertextual en la literatura hispanoamericana. Es un algoritmo de experiencias estéticas, una matriz de direcciones o inclusive un flujograma en la pantalla de un monitor. El lector tiene dos jugadas, ser un lector pasivo o un cómplice, es la elección entre las posibilidades de leer los primeros 56 capítulos o lanzarse a los laberintos de los capítulos en una experiencia rizomática.

El laberinto, uno de los núcleos estructurales de Rayuela, es también uno de los motivos universales de composición en el juego. El cuaderno remite ineludiblemente al título original de la obra y su condición espiritual: “Un mándala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse” (Cortázar, p. 338). Cortázar nos invita así al acto lúdico.

Los capítulos de la primera parte del lado de allá corresponden desde el 1 al 36. La segunda parte del lado de acá corresponden desde el 37 hasta el 56. La tercera parte corresponde a los capítulos prescindibles. El tablero de dirección también funciona como un manual para abordar el texto, Tenemos un primer libro con los capítulos prescindibles. Además, tenemos un segundo libro que tiene un código para leer el texto. El segundo libro entrelaza los textos del primer libro y los

capítulos prescindibles. Los múltiples libros son el resultado de un lector libre para explorar este dispositivo y multiplicarlo. En cualquier caso, la primera representa una lectura segura, mientras la segunda es un ejercicio material de un laberinto narrativo en el cual el lector puede perderse entre los capítulos.

Este laberinto tiende a hiperbolizar la noción de agenciamiento haciendo que luzca mucho más profundo de lo que realmente es. Rayuela: “busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja” (Cortázar, p. 351). El efecto estético sobre el control y la producción del texto sobre el dispositivo hipertextual, nos permite ahondar sobre los mismos conceptos de la lectura convencional. Como nos dice Cortázar: “Es la tentativa para ver de otra manera el contacto de la novela con su lector” (Cortázar, 1:19:39-1:19:50).

El cambio de perspectiva no hace sino ampliar las posibilidades del libro como objeto literario. Es una clara respuesta a la tradición. Una nueva perspectiva estructural que no se puede explicar sin una tradición que le antecede. En palabras de Cortázar: “Toda la tentativa del libro y creo que se nota se nota desde el comienzo es una tentativa destinada a que la actitud del lector que lee novelas que es en general una actitud pasiva” (Cortázar, 1:20:00-1:20:16).

La voz narradora es uno de los aspectos a tomar en cuenta. Hay dos voces principales que conducen la narración, una en primera persona y la otra tercera persona. Horacio Oliveira conduce la voz en la primera con una voz íntima y un poco subjetiva. El narrador en tercera persona, cambia a la voz impersonal para luego pasar a primera persona y atraparnos desde la perspectiva del narrador:

No le interesaba en absoluto Jelly Roll Morton aunque era divertido oír la lluvia en la claraboya y que Jelly Roll cantara: Stood in a carrer, with her feet soaked and wet..., seguramente Wong hubiera fabricado en seguida una teoría sobre el tiempo real y el poético, ¿pero sería cierto que Wong había hablado de hacer café? Gaby dándole migas a las palomas y Wong, la voz de Wong metiéndose entre las piernas de Gaby desnuda en un jardín con flores violentas, diciendo: 'Un secreto aprendido en el casino de Mentor.' Muy posible que Wong, después de todo, apareciera con una cafetera llena. (Cortázar, Rayuela 57)

Estos cambios de narrador y perspectiva imitan el fluir de conciencia del monólogo interior, que se introducen casi siempre en transiciones más sutiles. El instrumento de la focalización en la voz narrativa sirve para volar la sintaxis y resaltar la voz como instrumento de la narración. Con el fin de alejarlo del hecho literario y aproximarlos al acto de habla.

### 3.3. Los juegos de la parodia y la ironía

Encapsulada en juegos de ironía, la disposición de las textualidades va degradando el lenguaje en un anticlímax para acentuar la atmósfera del habla

corriente. Parodiando la cotidianidad a un altar, hiperbolizándola como si fuese el centro mismo del universo o un superlativo existencial. Lo más ridículo es lo más sublime y lo más sublime es lo más ridículo. Por ejemplo, en la “dialéctica” del café con leche del capítulo 41 podemos leer: “En este mismo momento el café con leche irrumpe, se instala, impera, se difunde, se reitera en cientos de miles de hogares. Los mates han sido lavados, guardados, abolidos. Una zona temporal de café con leche cubre este sector del continente americano” (Cortázar, pp. 203-04). Otro ejemplo de estos juegos de ironía es el soliloquio de Oliveira frente al espejo. Este funciona como un montaje, el cual añade capas estructuradas en símbolos y representaciones, que aun siendo opuestas, las articula en un proceso semántico de asociación que se integra en el receptor: “Como dos mellizos que juegan en un sube y baja, o simplemente como cualquiera delante del espejo” (p. 269). El lector al cerrar el proceso de significación se vincula en el paroxismo creativo, ya no solo como espectador de los procesos narrativos, sino como cómplice sensible del proceso creativo: “En efecto, su sensibilidad había captado afinidades que escapaban al común de los oyentes y asumido la noble aunque ardua misión de convertirse en puente mediúmnic a través del cual pudiera consumarse en encuentro de los dos grandes hijos de Francia” (p. 86). En el capítulo 56 que finaliza el libro que: “se deja leer en la forma corriente” (Cortázar, p. 1). Horacio se prepara para toda una batalla épica en la habitación de la clínica con hilos (piolines) y palanganas con las que trata de convertirla en una fortaleza inexpugnable.

La narrativa tiene una doble significación, en el sentido de narrativa superficial es una persona que ha perdido la razón que transforma en un bastión defensivo la habitación en la clínica para locos. En su estructura profunda, es un texto que diserta sobre la lucha del autor y el lenguaje, los piolines son una clara alusión a la narratividad, en sentido alegórico del tejido que se fabrica entre los textos, en referencia a la red de significados que se establecen a partir de los hilos.

En el punto máximo de locura Horacio transgrede las fronteras del pacto narrativo en Rayuela, como si la ficción se empleara simulando un arma arrojada para ironizar sobre el propio texto. Con relación al capítulo 56 repite hasta en siete ocasiones la frase: “entornó sus ojos verdes de una hermosura maligna” (pp. 261, 263, 264). La locura alucinatoria es una forma de caricaturizar el proceso semántico de la escritura: “los piolines se encontrarán al final del razonamiento y no al principio” (p. 260).

Lo único seguro era que los piolines y los hilos lo alegraban, que nada le parecía más aleccionante que armar por ejemplo un gigantesco dodecaedro transparente, tarea de muchas horas y mucha complicación, para después acercarle un fósforo y ver cómo una llamita de nada iba y venía. (p. 260)

El lenguaje de palabras que enarbolan un conflicto en la estructura superficial, establece la ironía al apuntar lo absurdo de la situación. Lo caricaturesco nace de la disparidad entre la épica del discurso heroico y la falacia de la contienda. No existe un Agón, una confrontación entre dos fuerzas en pugna.

El capítulo 56 es el final del libro antes de los capítulos prescindibles. La estructura profunda no es tan simple como puede leerse, este capítulo se encuentra entre los 8 últimos del tablero de direcciones. Este recorrido brinda al lector una imagen más completa de las vivencias de Horacio que lo llevan a la pérdida de la razón. La empatía con el personaje y sus pugnas interiores son el resultado de un largo recorrido, representan el clímax justo antes del salto al vacío.

El discurso resulta más coherente, contrasta con la ironía de los piolines y la palangana, ridiculizan la fanfarronería del gran ego del personaje, cuya hybris decanta en su desenlace de signos invertidos en la lucha épica del intelectual aplastado por el objeto cotidiano. Son signos y elementos semánticos que se disponen en cotejos contradictorios, para acentuar la ironía en distintos niveles del texto.

### 3.4. Los juegos del lenguaje

Rayuela abunda en experiencias lúdicas y el lenguaje por ser uno de los puntos centrales, no escapa del juego. En algunas ocasiones el lenguaje cotidiano se plasma en la escritura como un objeto literario, con la intención de descender la literatura para ponerse a nivel de registro con el receptor y entablar la comunicación. Como ya vimos anteriormente, en otras ocasiones su utilización es un elemento mordaz para establecer un escenario de parodia.

En otras, el lenguaje es una herramienta de la cual se dispone sistemáticamente de manera muy cuidadosa. Cuando es necesario se rompen por completo las reglas para renovarlo como se hace con el lenguaje glíglico. La invención de este lenguaje se debe sobre todo a la Maga en el capítulo 20 y en el capítulo 68. La forma de mezclar las palabras y los elementos de enlace del español se conjugan con otras palabras que no existen en nuestro idioma y en ningún otro, pero siendo fonéticamente posibles. El glíglico es un lenguaje más connotativo que denotativo, en este sentido prima la subjetividad y trata de comunicar más que nada sentimientos, es muy sugerente en cuanto a su sonoridad. En las situaciones de este uso de lenguaje entramos en un contenido erótico, en una como una alusión directa al acto carnal y en otra más indirecta desde una pieza musical. "Hacíamos el amor como dos músicos que se juntan para tocar sonatas" (Cortázar, Rayuela 74). En este contexto los desplazamientos semánticos van desde lo erótico a una interpretación musical, que emplea el glíglico.

En otra ocasión Horacio interpreta una pieza de Jazz y su descripción la despliega en términos eróticos. El juego en *Rayuela* se convierte en una creación del lenguaje, escribir es un acto de totalidad lúdica en el lenguaje, en el cual su metamorfosis la empuja a los límites de una alquimia.

Estos juegos son rituales y ceremonias: los ecos de una lengua primitiva establecen una cadencia tribal originando una sintaxis, la palabra se forja en extremos. Entre los espacios lee los textos, las tipografías y se liberan los signos. Es la creación del Oulipo o de la patafísica. Una frase se desplaza hasta encontrar sus propias reglas, encontrando en su recorrido nuevos sentidos: “Si la revelación última era lo que quizá lo esperaba más, había que reconocer que su libro constituía ante todo una empresa literaria, precisamente porque se proponía como una destrucción de formas (de fórmulas) literarias” (Cortázar, p. 342). La palabra es ironía que destruye al que se encuentra arriba al invertir los significados, echa por tierra lo elevado. La palabra también es un doble juego de contraposición de voces, de sublime y de ridículo, de lenguaje culto y habla corriente, de risa y de dolor. La palabra juega consigo misma para hurgar en su esencia más profunda, resucitar en el proceso y así sostener su vitalidad. *Rayuela* nos invita en el acto lúdico del lenguaje a jugar con la palabra como fin último y consumación del propio juego.

#### 4. *Rayuela* como hipertexto

La obra de Cortázar es ampliamente estudiada para comprender la evolución de la escritura hipertextual, sobre todo por su influencia en las literaturas digitales. Con la llegada del internet aún estamos comprendiendo sus alcances y posibilidades. *Rayuela* anticipa a la tecnología del hipertexto y la forma en la cual culturalmente leemos en la actualidad. Aun cuando la novela de Cortázar materialmente varía de un texto digital (y no existe ninguna referencia explícita al hipertexto o el hipervínculo), cada capítulo es el equivalente a un nodo vinculado al siguiente capítulo tal como sucede en las computadoras. Podemos saltar libremente entre sus capítulos. En sí, la novela es un *proto-hipertexto*. Es decir, un *dispositivo de papel* cuya fuerza estructural recae sobre la genialidad de Julio Cortázar en sobrepasar, con creces, posibilidades materiales del libro como soporte y la novela como medio narrativo.

El lector y su libertad para intervenir el texto, acomodarlo, combinarlo en nuevas formas e inclusive dejarlo a un lado “sin remordimientos” tal como el autor plasmó en el *tablero de dirección*. Es también muy explícito en cómo el formato impreso no excluye ninguna de las operaciones anteriormente mencionadas. Estas acciones que tomamos con naturalidad de la lectura digital a través del internet, nos permiten movernos en el texto por medio de hipervínculos.

## 4.1. El tablero de dirección: fijar la evasión

Uno de los subterfugios que utiliza *Rayuela* para darnos la ilusión de control es la apariencia de aleatoriedad, pero en el fondo es más bien lo opuesto. Es una ilusión de desestructuración que tiene la hoja de ruta que trata de dirigirnos en un camino controlado por la apariencia de saltos y renovación estructural, pero lo que realmente guarda es la ruptura con las formas clásicas para disponer de nuevos modos de ver el dispositivo literario, sin tomar demasiados riesgos. Si observamos con detenimiento el primer libro en el capítulo 56 nos muestra un cuestionamiento a la forma tradicional de leer de forma pasiva. Por otro lado, el libro del tablero de direcciones realmente no tiene una ruptura agresiva de la lectura lineal, sigue el orden de los capítulos de manera solapada al intercalar una serie de capítulos dentro de la estructura tradicional:

73 1 2 116 3 84 4 71 5 81 74 6 7 8 93 68 9 104 10 65 11 136 12  
106 13 115 14 114 117 15 120 16 137 17 97 18 153 19 90 20 126 21  
79 22 62 23 124 128 24 134 25 141 60 26 109 27 28 130 151 152 143  
100 76 101 144 92 103 108 64 155 123 145 122 112 154 85 150 95 146  
29 107 113 30 57 70 147 31 32 123 61 33 67 83 142 34 87 105 96 94  
91 82 99 35 121 36 37 98 38 39 86 78 40 59 41 148 42 75 43 125 44  
102 45 80 46 47 110 48 111 49 118 50 119 51 69 52 89 53 66 149 54  
129\* 139 133 40 138 127 56 135 63 88 72 77 131 58 131

FIGURA 1: Tablero de dirección en *Rayuela*. Fuente: Julio Cortázar, *Rayuela*, p. 2.

Si observamos con detenimiento el *tablero de dirección* inmediatamente salta a la vista la secuencialidad de los capítulos 1 al 58 (resaltados en Rojo), los cuales sirven para mantener una estructura narrativa ontológica. Salvo por las dos únicas omisiones en esta secuencia numérica casi perfecta: la del capítulo 55 que se encuentra insertado en el capítulo 129 y el capítulo 57 que viene justamente después del 56 que marca el fin del primer libro.

Si se es demasiado agresivo para romper con las formas, el texto se puede percibir como incoherente, que es una de las consecuencias de la lectura hipertextual. Estamos habituados a que el *hipertexto* logre romper la linealidad de la literatura tradicional. Por definición el *hipertexto* es una escritura no secuencial, mientras que toda narrativa se sostiene a partir del hilo narrativo que reposa sobre la secuencia de eventos. Si se puede experimentar un *hipertexto* en secuencias distintas, de qué manera puede comprender el lector una secuencia de eventos. Primero hay que tomar en consideración la recepción y la comprensión de una compleja secuencia de eventos.

El relato a nivel narrativo puede presentarnos los hechos de forma no secuencial, siendo el receptor quien le da coherencia como quien ordena un rompecabeza como en *Modelo para armar*, de Cortázar. Así por ejemplo eventos no relacionados pueden ocurrir en paralelos, la comprensión narrativa la interpreta como una serie causal de acontecimientos.

El *hipertexto* no altera ni modifica los contenidos, sino que cambian el orden en el que aparecen. En *Rayuela* se modifica la forma en que se presenta el texto al lector. El cambio de presentación no transforma la trama o los hechos narrativos, puesto que no importa qué tanto se modifica el tránsito narrativo. En cada lectura se redimensionan los sentidos del recorrido. Aun cuando el orden puede ser afectado por este cambio, solo experimentamos una recepción distinta pero aún podemos reconocer que estamos leyendo una novela distinta en el mismo dispositivo narrativo.

En el caso de *Rayuela* como en cualquier hipertexto no se modifica la narrativa, sino que se transforma la experiencia de esa narración. Este es un aspecto central. Podemos inclusive eludir algunos capítulos, pudiendo ser redundantes para algunos lectores poder variar la trama, pero no de manera significativa. El texto no se puede diferenciar sino a través de una segunda y tercera experiencia, que son las que permiten establecer estas divergencias. Aun cuando de entrada el texto establece sus diferencias y se presagia como elusivo y mutable, mapeado con el *tablero de dirección*.

Morelli declara en el proyecto de novela dentro de *Rayuela* como una novela desarticulada: “la intención de escribir una especie de novela prescindiendo de las articulaciones lógicas del discurso. Se acababa por adivinar como una transacción, un procedimiento (aunque quedara en pie el absurdo de elegir una narración para fines que no parecían narrativos)” (p. 341). Una cualidad del *hipertexto* donde el medio se hace evidente y es parte de la experiencia narrativa.

Para concluir la diferencia fundamental radica en cómo se construye y se dispone la unidad narrativa, entendida como un proceso. En el hipertexto, se produce un cambio en la percepción del medio, al tomar conciencia del sentido, la unidad de significación y como esta se encuentra mediada.

En *Rayuela* tomamos conciencia de la forma de producción de la escritura, como entra en conflicto con el lenguaje, y a partir de sí misma comienza a alterar su sentido mutando como expresión de sentido en la medida que toma distancia con el emisor. Así la distancia entre el acto de habla y el acto de escritura hace que la producción de significado se genere en el momento de la recepción. Perdiendo el control el emisor en proporción a la “distancia” de la emisión, en la medida que esta

potestad se delega al receptor. Este fenómeno se acentúa en el hipertexto, llegando a comprender que el autor es una convención, un sujeto socio histórico que no posee absoluto señorío sobre su producción.

La posibilidad del desplazamiento de la emisión de la narración hacia el receptor es un fenómeno que establecen la interacción y el hipertexto tienen una veta que apenas comienza a explorarse. Al ampliar las posibilidades de emisión se expande la interrelación del emisor con el receptor en términos de la estructura del texto, el papel del autor, el nuevo papel del receptor y la intertextualidad.

El juego forma un elemento dentro de las sensibilidades de la narración y la textualidad, pese a ser un núcleo de nuestra cultura, al juego no se le da la importancia ni su lugar correspondiente. Cortázar es especialmente prolífico en este sentido, su aporte original es establecer la novela de *Rayuela* como un dispositivo lúdico. Al establecer un conjunto de reglas en el Tablero de Dirección de forma cuidadosamente premeditada, amplía el alcance de la novela como dispositivo narrativo a un artefacto lúdico en todo sentido. *Rayuela* es una rica veta para comprender el fenómeno del hipertexto en las narrativas literarias, pese a que no es su intención original, es un claro y sostenible ejemplo del hipertexto en la literatura.

### Referencias

- Cortázar, Julio. *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 2013.
- . *Rayuela*. Madrid, Editorial ALLCA XX, 1996,
- . [Miguel Ángel Avilés]: "Entrevista completa a Julio Cortázar realizada por Joaquín Soler en su Programa 'A fondo' (1977)". *YouTube*, 25 ago. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=p8XRjndWbXs>. Acceso: 22 ago. 2022.
- Ensslin, Astrid. *Canonizing hypertext: explorations and constructions*. New York, Continuum, 2007.
- Escalante, Richard. *Pertinencia y alcances de la Teoría de la Intermedialidad. Hacia una revitalización del ejercicio crítico literario*. Voz y Escritura, Revista de Estudios Literarios N° 27, Universidad de Los Andes, julio 2020, <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/46909>.
- Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Quintero, Ednodio. *De narrativa y narradores*. Universidad de Zulia, 1997.
- Yukievich, Saúl. Prólogo. *Obra crítica*, por Julio Cortázar. Madrid, Editorial Santillana, 1994.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmo Sayago / *Mesa con flores* / 2019 / mixta sobre cartulina / 50 x 35 cm

## Artículos

## Patria en movimiento: los procesos de resistencia y migración en la poesía de N. James Rawlings

### Homeland in movement: the processes of resistance and migration in the poetry of N. James Rawlings

Recibido 22-06-22

Aceptado 26-09-22

Eloísa Auat García<sup>1</sup>

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

[elo.auat@gmail.com](mailto:elo.auat@gmail.com)

**Resumen:** A partir de la poesía de Norberto James Rawlings (2007), me propongo analizar las representaciones que hace de los inmigrantes desde su propia mirada -la de inmigrante en Estados Unidos-, como práctica poética de resistencia. La República Dominicana, atravesada por una historia de intervención estadounidense, violencia institucional y migración, es el *topos* (Barthes, 1985) en el que se localiza su poesía; sin embargo, él observa y escribe desde el exilio, analogando las historias de los inmigrantes en su nación con la propia y la de los inmigrantes del mundo. En este sentido, construye la noción de “patria portátil” como espacio de redención ante la contingencia de lo histórico. Considero que estos textos pueden abrir múltiples caminos para pensar en la estructura capitalista y los dispositivos que la sostienen (Easthope & McGowan, pp. 33-72) desde el plano institucional, pero también respecto del agenciamiento de los grupos marginados (Federici, pp. 45-90, 209). Me interesa poner en diálogo la noción de *pueblo* que el poeta elabora respecto de la de Giorgio Agamben (pp. 31-36) y la noción de *capitalismo transnacional* (Robinson y Santos, pp. 5-7) para cuestionar el modelo político-económico de desarrollo de Estados Unidos y la construcción del “Sueño Americano”. El foco estará puesto en la migración “voluntaria” tanto como en el exilio, para pensar en conjunto los modos en que se imaginan proyectos de futuro desde la resistencia y desde la esperanza.

**Palabras clave:** migración; capitalismo; patria portátil; esperanza.

1. Magíster en Estudios Hispánicos por University of Western Ontario, Canadá. Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. ORCID ID: 0000-0003-4743-778X



**Abstract:** Based on the poetry of Norberto James Rawlings (2007), I intend to analyze his representations of immigrants from his own gaze -that of an immigrant in the United States- as a poetic practice of resistance. The Dominican Republic, traversed by a history of US intervention, institutional violence and migration, is the *topos* (Barthes, 1985) in which his poetry is located; however, he observes and writes from exile, analogizing the stories of immigrants in his nation with his own and those of immigrants around the world. In this sense, he builds the notion of "portable homeland" as a space of redemption in the face of the contingency of the historical. I consider that these texts can open multiple paths to think about the capitalist structure and the devices that sustain it (Easthope & McGowan, pp. 33-72) not only from the institutional level, but also with respect to the agency of marginalized groups (Federici, pp. 45-90, 209). I am interested in bringing into dialogue the notion of people that the poet elaborates with respect to that of Giorgio Agamben (pp. 31-36) and the notion of transnational capitalism (Robinson & Santos, pp. 5-7) in order to question the political-economic model of US development and the construction of the "American Dream". The focus will be on "voluntary" migration as much as on exile, in order to think together about the ways in which projects for the future are imagined from resistance and from hope.

**Keywords:** migration; capitalism; portable homeland; hope

**Resúmen:** Com base na poesia de Norberto James Rawlings (2007), proponho-me analisar as suas representações dos imigrantes a partir do seu próprio olhar - o de um imigrante nos Estados Unidos - como uma prática poética de resistência. A República Dominicana, atravessada por uma história de intervenção americana, violência institucional e migração, é o *topos* (Barthes, 1985) em que se situa a sua poesia; no entanto, ele observa e escreve do exílio, analogizando as histórias dos imigrantes na sua nação com as suas próprias e as dos imigrantes de todo o mundo. Neste sentido, constrói a noção de uma "pátria portátil" como um espaço de redenção perante a contingência histórica. Creio que estes textos podem abrir múltiplas formas de pensar sobre a estrutura capitalista e os dispositivos que a sustentam (Easthope & McGowan, pp. 33-72) a nível institucional, mas também em relação à agência dos grupos marginalizados (Federici, pp. 45-90, 209). Estou interessado em colocar a noção de pessoas do poeta em diálogo com a de Giorgio Agamben (pp. 31-36) e a noção de capitalismo transnacional (Robinson & Santos, pp. 5-7) a fim de questionar o modelo político-económico de desenvolvimento dos EUA e a construção do "Sonho Americano". O enfoque será tanto na migração "voluntária" como no exílio, a fim de pensar em conjunto sobre as formas como os projectos para o futuro são imaginados a partir da resistência e da esperança.

**Palavras-chave:** migração; capitalismo; pátria portátil; esperança

### La historia dominicana y la intervención de un “sueño”

Pídanles que hagan silencio  
es hora de iniciar el canto  
y lo haremos  
por esta generación irrenunciable.

N. J. RAWLINGS, “Silencio para el  
canto”

La República Dominicana, territorio del primer desembarco de Cristóbal Colón en 1492, tuvo dos guerras de la independencia (en 1821 y en 1844) y, a lo largo de su constitución como nación, una serie de conflictos bélicos con otros países con interés de ocupar/colonizar la región. A principios del siglo XX, Estados Unidos fue un agente clave para evitar la intervención europea en el Caribe, que amenazaba con los planes económicos norteamericanos en la construcción del canal de Panamá. Se firmó un acuerdo entre los países que delegaba la administración de las aduanas dominicanas a Estados Unidos. Luego del asesinato de dos presidentes dominicanos y el inicio de una época de inestabilidad política y guerra civil, Estados Unidos ocupó el país y permaneció en el poder desde 1916 hasta 1924. Entre 1930 y 1961, gobernó el dictador Rafael Trujillo, un período en que la educación, la salud y la economía dominicanas crecieron sobre la base de una fuerte represión, asesinatos y torturas a la sociedad civil.

La oposición más intensa a la ocupación de 1916 se localizó en El Seibo y San Pedro de Macorís, donde operaba un movimiento guerrillero conocido como “los Gavilleros”. Este registro es importante, teniendo en cuenta que el poeta y militante Norberto James Rawlings nació en 1945 en el Ingenio Consuelo, ubicado en el mismo San Pedro de Macorís. Era parte de una pequeña comunidad de habla inglesa descendiente de esclavos africanos, que llegaron en el siglo XIX desde otras islas colonizadas por Gran Bretaña a trabajar en la industria azucarera:

Hubo un tiempo  
-no lo conocí-  
en que la caña  
los millones  
y la provincia de nombre indígena  
de salobre y húmedo apellido  
tenían música propia  
y desde los más remotos lugares  
llegaban los danzantes.  
Por la caña.  
Por la mar.  
Por el raíl ondulante y frío  
muchos quedaron atrapados.  
 (“Los Inmigrantes”, p. 38)

En 1960, James se mudó a Santo Domingo para finalizar sus estudios secundarios. Por ser hijo de familia extranjera, se le prohibió participar en política, pero igualmente comenzó a ser activo en el Movimiento Popular Dominicano. La presidencia de Juan Bosch en 1962 trajo esperanzas para la población; sin embargo, fue derrocado en 1963, lo cual volvió al país a una situación de inestabilidad que decantó en un levantamiento popular armado (la “Guerra de Abril”), sofocado por la invasión de Estados Unidos, en 1965. Entre 1966 y 1972, James participó de la militancia política y de la actividad radial, hasta que en ese año recibió una advertencia para abandonar el país. Logró escaparse tras un largo rodeo por países de Europa, para terminar finalmente en La Habana, donde se le otorgó una beca para estudiar literatura.

Jamás dudaste que / el precio / sería el silencio / la eterna soledad. / [...] Ahora estas solo / con tu pedazo de Patria sobre el corazón / palpando por siempre / el precio. (“El precio”, p. 35). El sujeto de la obra de James Rawlings está en permanente movimiento, como él mismo: relata los avatares de la niñez en San Pedro de Macorís, representación del capitalismo de plantación en la isla; luego, “el Santo Domingo de la postguerra civil con sus incongruencias en los procesos de modernización política” y finalmente, la vida en el exilio (Rodríguez, p. 233). El pasaje anterior de su poema “El precio” integra su experiencia singularísima de arraigo a un suelo, una patria, que no obstante se desplaza: una configuración identitaria en devenir, marcada por la soledad y el silencio, la angustia del exilio y aun así, la convicción de construir un futuro vivible.

En medio de todo esto, desde el otro extremo del conflicto en República Dominicana, se encontraban los objetivos estadounidenses para consolidar su expansión capitalista a nivel global. Sobre todo, después de la Segunda Guerra Mundial, luego de imponerse como la nueva potencia mundial, referente para el desarrollo de todas las naciones y con el poder suficiente para intervenir sobre ellas. El año en que Estados Unidos invadió a la República Dominicana tuvo la impronta de un programa general de militarización del continente en contra del avance del comunismo (la Doctrina de Seguridad Nacional), lo cual sirvió de marco para justificar las intervenciones del país norteamericano en el resto de la región y el incremento de la violencia institucionalizada sobre la sociedad civil.

El “sueño” que promovía Estados Unidos estaba forjándose sobre el aplastamiento de movimientos populares insurgentes tras la revolución cubana de 1959 y la reafirmación del poder de la URSS con un sistema alternativo al capitalista. Mientras se propagaba la ilusión de las posibilidades ilimitadas que ofrecía el consumo y se profundizaba el discurso del individuo libre, dueño de su vida y capaz de alcanzar el éxito mediante la disciplina del trabajo y el sometimiento a las leyes

del mercado, se incrementaba por otro lado la extrema represión a la población, la explotación desmedida de los recursos de los países del Tercer Mundo y la expropiación de territorios en favor de la expansión estadounidense.

Ahora descendes hermano.  
Ahora se escapa raudo tu cuerpo  
de obrero apaleado por la angustia.

Ahora cesa la oscura lluvia  
que abatía tu corazón de hombre sencillo  
crece el racimo de hojas apagadas  
que siempre quisiste para los hombres  
y que para ti no tuviste.  
("Uno a uno", p. 36)

La poesía de Norberto James Rawlings evoca a los trabajadores, las mujeres, los exiliados y los migrantes en la resistencia diaria a los embates del sistema, siempre desde la mirada optimista de un mejor futuro posible. En este plano, Jeannette Miller (p. 230) retrató el impacto de las organizaciones de artistas y escritores que rechazaban al régimen de Rafael Trujillo (1930-1961) en los movimientos literarios de las siguientes tres décadas del siglo XX; es decir, por lo tanto, de la fuerte impronta política que caracteriza a la producción artística de James, quien bregó por la justicia social en su país natal incluso desde el exilio, siendo consciente de los problemas estructurales de la invasión estadounidense en República Dominicana y hermanándose con otros países latinoamericanos y del Caribe que sostenían las mismas luchas.

No será jamás necesario  
recuento alguno de esta historia.  
el grito se eleva  
a la ruidosa estatura del cañaveral  
y dolorosamente recordamos  
-todos-  
el momento exacto.  
El tiempo justo  
de la ausencia  
sin ninguna condición previa  
para el recuerdo.  
(*La provincia sublevada*, "V", p. 49)

### El sujeto que se desplaza: la (in)migración o el exilio

Desde 1872, se produjo en República Dominicana la expansión azucarera, aumentando la demanda de fuerza de trabajo, que no alcanzaba a cubrirse con la población local. En 1890 hubo una crisis por la falta de mano de obra, y al propietario del Ingenio Consuelo, William L. Bass, se le ocurrió la idea de importar trabajadores extranjeros para trabajar como braceros en los ingenios del país.

La búsqueda de esta nueva mano de obra la emprendió el mismo Bass, en las islas del Caribe inglés; así es como llegaron los primeros asentamientos de comunidades de herencia africana venidas de las colonias inglesas (José Gómez Cerda). El rechazo dominicano a que los inmigrantes ocuparan los trabajos en los ingenios azucareros dificultó severamente las relaciones; además, las diferencias culturales eran importantes, tanto respecto de la religión como de la lengua, entre otros aspectos. A principios del siglo XX, sin embargo, los grupos de inmigrantes instalados (señalados como “cocolos”) en la isla comenzaron a organizarse en sindicatos para exigir mejores condiciones laborales. Si bien diversos grupos dominicanos luchaban en contra de los cocolos “ocupando sus trabajos”, no estaban dispuestos a asumirlos por los bajos salarios que ofrecían los ingenios; esto comenzó a unificar las luchas sindicales entre las comunidades de trabajadores.

Aún no se ha escrito  
la historia de su congoja.  
Su viejo dolor unido al nuestro.

No tuvieron tiempo  
-de niños-  
para asir entre sus dedos  
los múltiples colores de las mariposas  
atar en la mirada los paisajes del archipiélago conocer  
el canto húmedo de los ríos.

No tuvieron tiempo de decir:  
-Esta tierra es nuestra.  
Juntaremos colores.  
Haremos bandera.  
La defenderemos.  
 (“Los Inmigrantes”, p. 38)

La infancia de Norberto James estuvo marcada por el encuentro conflictivo entre identidades bien diferenciadas, que no habían llegado a fundirse aún y que, sin embargo, comenzaban a constituir un imaginario común de pueblo, de patria. En su poema “Los Inmigrantes”, siguiendo la lectura que Néstor Rodríguez (pp. 237-238) hace de su poesía, podemos percibir cómo James empieza a configurar una idea de pueblo distante de la del nacionalismo. Agamben (p. 32) explica la ambigüedad inherente a la definición de *pueblo* en la política occidental post Revolución Francesa, lo cual plantea los conflictos emergentes entre el pueblo concebido como “cuerpo político integral” -incluido absolutamente- y la “multiplicidad fragmentaria de cuerpos excluidos” -excluido fatídicamente-, así como se pone en juego en la obra de James. El pueblo que se modela en su poesía es esta multiplicidad, un sujeto marcado, además, por el desplazamiento perpetuo:

Tú que vienes de lejos con los pasos elásticos  
 y traes viejas humedades en los ojos.  
 Tú que llevas la boca untada de cantos  
 en la vestimenta polvo de caminos  
 dime antes que nada  
 ¿qué de la alegría?  
 Detente y responde.  
 ¿Bajo las alas de qué mariposas  
 se esconden tus palabras  
 que hoy vienes callada y casi cansada  
 con tus pasos elásticos?  
 Mi estancia es sólo sombras  
 como las que ajaron tu blusa  
 y tu cuerpo  
 y cambiaron tu ruta.  
 Yo recuerdo el día que partiste  
 y las palabras que iban contigo  
 como agua perdida.  
 Hoy llegas y no sé de dónde  
 quizás del otro lado de la noche  
 y traes la inseguridad de tu palabra ausente cansada  
 ajada la blusa  
 manchada de llanto.  
 (“Retorno inesperado”, p. 26)

La dictadura de Trujillo y la ocupación estadounidense en República Dominicana impusieron un esquema de violencia intensificada de parte del Estado en todos los ámbitos de la vida nacional. Se alcanzó la capacidad productiva esperada por el proyecto capitalista a base de la explotación de los trabajadores y se profundizó, al mismo tiempo, un plan de represión para dispersar las ideas y la organización política mediante la fuerza física<sup>2</sup>. Quienes no se sometían disciplinadamente a las normas del régimen, se exiliaban o eran torturados e incluso asesinados.

Tras la alegre fuga de otros  
 quedó el simple sonido del apellido adulterado  
 difícil de pronunciar  
 la vetusta ciudad  
 el polvoriento barrio  
 cayéndose sin ruido  
 la pereza lastimosa del caballo de coche  
 el apaleado joven  
 requiriendo  
 la tibieza de su patria verdadera.

2. Weber (2010) es una importante referencia para comprender la estructura de poder que se establece a partir de la distribución de la violencia entre las instituciones modernas.

Los que quedan. Estos.  
Los de borrosa sonrisa  
lengua perezosa  
para hilvanar los sonidos de nuestro idioma  
son  
la segura raíz de mi stirpe  
vieja roca  
donde crece y arde furioso  
el odio antiguo a la corona  
a la mar  
a esta horrible oscuridad  
plagada de monstruos.  
("Los Inmigrantes", p. 39)

Al exiliarse en Cuba, Norberto James pudo estudiar literatura becado por el Estado socialista. Cuando en 1978, las elecciones otorgaron el triunfo al Partido Revolucionario Dominicano, el poeta pudo regresar a su país natal. No solo eso, sino que obtuvo un cargo importante en la Comisión de Políticas Energéticas Nacionales; si bien esta área era desconocida para él, su decisión de formar parte de otro clima político en República Dominicana muestra el talante claro de la identificación de James con el pueblo dominicano. En 1983, sin embargo, decidió viajar a Estados Unidos para realizar un doctorado en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad de Boston.

Este segundo "exilio" (aunque elegido) supuso, para James, la acentuación de una distancia ya puesta sobre su identidad en el contacto con el resto de sus compañeros. Como parte de una comunidad de inmigrantes, ya había tenido que sortear los avatares de la lengua y de la estratificación social. Su activismo político fue base para lazos de camaradería que, tras la partida a Estados Unidos en 1983, volvieron a quebrarse. Esto significó para James la profunda soledad en el extranjero y la sensación de haber sido silenciado, como lo expresa en muchos de sus poemas ("El precio", por ejemplo, citado en el apartado anterior).

"Han cambiado las formas de mi sueño"  
las orillas melladas de mis ríos  
el múltiple azul de mi cielo  
ha cambiado.  
Son más espesas mis noches  
y la primavera cuando llega  
se anuncia en las múltiples alergias de mi hijo  
ahora no sé y da lo mismo si los espejos  
de este lago en que se disuelve  
y pierde nitidez el día  
son del Arminton o del Enriquillo  
porque sencillamente vago sin prisa  
doblo esquinas que a ratos no sé  
si son ajenas o mías  
y da igual.  
("Da igual", p. 191)

La migración fue, en la vida de este autor, la posibilidad de perseguir una esperanza; un sueño, si volvemos al debate del inicio acerca del nuevo discurso global de la búsqueda de la felicidad en la capacidad adquirida de consumir. Esta vez, no obstante, se trata de otro sueño, uno del que el “sueño americano” se alimenta para su propaganda industrial, pero que tiene raíz en la utopía de la vida digna que todos los pueblos persiguen. No es que el sueño americano sea necesariamente una máquina invisible y que todos los individuos de los países tercermundistas sean ingenuamente atraídos a sus entrañas para ser usados luego como mera mano de obra. Los sujetos de estas vidas tienen agencia, más no plena libertad de elección, dado que forman parte de una estructura que los precede y los sucederá mientras no se la transforme (es decir, se la rompa); Silvia Federici (pp. 211-255) explica íntegramente, desde una perspectiva marxista, esta continuidad histórica y el agenciamiento de los individuos en el capitalismo. En ese marco sostenido, las opciones a las que pueden apelar individual y colectivamente son limitadas, y la imposición del modelo neoliberal en República Dominicana desde 1986 en adelante redujo su espectro.

James se marchó de su país procurando no abandonar lo que con dificultad había alcanzado mudándose de provincia cuando era joven. En Estados Unidos, no solo no dejó de sentirse parte de la resistencia y las luchas dominicanas, sino que también ejerció la docencia desde el reconocimiento de las desigualdades sociales y de la trayectoria de los migrantes en el Caribe y el resto de América, preparando y acompañando procesos de estudiantes para su permanencia en la universidad.

Vengo a escribir vuestros nombres  
 junto al de los sencillos  
 ofrendaros  
 esta patria mía y vuestra  
 porque os la ganáis  
 junto a nosotros  
 en la brega diaria  
 por el pan y la paz  
 por la luz y el amor.  
 Porque cada día que pasa  
 cada día que cae  
 sobre vuestra fatigada sal de obreros  
 construimos  
 la luz que nos deseáis  
 aseguramos  
 la posibilidad del canto  
 para todos.  
 (“Los inmigrantes”, p. 40)

Claro que las decisiones individuales siempre se ven afectadas por la mirada de los otros, y sus compañeros de militancia y la sociedad dominicana demostraron su decepción con la partida del poeta. En este punto en la reflexión se juegan valores

morales fuertes, que determinan cómo se debe actuar siendo parte de una comunidad -también, cómo se debe escribir e interpretar (Culler, p. 29-31, 39); es decir, se elabora un subsistema de inclusiones y exclusiones (dentro del gran sistema de clases sociales) que debe ser respetado y reproducido siempre que el colectivo decida que no es tiempo de cambiarlo. La conciencia de clase que mueve a accionar en contra de la desigualdad y por la justicia social, también está impregnada de prácticas internas que acentúan la culpa de clase. James responde ingeniosamente a este mandato: Cuando sea dueño de la suprema carencia / Quizá me desprenda / De la culpa heredada / Que me ondea la sonrisa. (“Testamento”, p. 188)

### Pensar la “patria portátil”

El *topos* de la poesía de Norberto James Rawlings es la República Dominicana. También son, luego, ciudades y lugares en Estados Unidos o en algún otro territorio extranjero:

Cuando arriban las lluvias  
De la tarde  
Con inapreciable puntualidad  
Desandamos presurosos las calles  
De una ciudad cualquiera.  
El extranjero  
El desterrado  
Tiene la impresión de que  
Sus nostalgias también han  
cambiado  
de lugar.  
 (“Las nostalgias también cambian de lugar”, p. 106)

Su obra muestra siempre la búsqueda de una patria, pero no en el sentido de cuerpo normalizador, sino en continuidad con la idea de *pueblo* con minúscula que elabora Agamben. En su artículo, Néstor Rodríguez señala que:

[p]or más que resuenen en ella la nostalgia por la geografía insular y ciertos episodios de su historia, la patria en estos textos no apela a la representación de la transparencia reductora de los nacionalismos, sino al carácter siempre difuso, inclasificable, de la opacidad. (p. 237)

Los motivos de la migración son diversos. Cuando no se trata del exilio por regímenes represivos en los países de origen, en la actualidad, generalmente se relacionan con la globalización del sistema, que ha creado la demanda de fuerza laboral inmigrante. Como lo desarrollaron Robinson y Santos (p. 5), el capitalismo respondió a la crisis estructural de la década de 1970 convirtiéndose en “global”; es decir, rompiendo los límites que el Estado-nación ponía sobre la acumulación a través de las clases populares y trabajadoras operando a ese nivel. Con la inmigración de los “cocolos” a República Dominicana ya hay evidencia de por qué,

para la Clase Capitalista Transnacional, es de suma productividad sostener el trabajo migrante: no solo se trata de mano de obra barata, sino que su condición de no ciudadanos habilita la restricción de numerosos derechos y la explotación laboral a escalas inaceptables en el marco de las constituciones nacionales en torno al trabajo. La poesía de James Rawlings conjuga la crítica a la modernidad capitalista (que deja con limitada agencia al cuerpo individual y social) y la violencia de los regímenes totalitarios y del accionar político con una exaltación de la resistencia popular y una mirada utópica acerca del futuro. “Desde *Sobre la marcha* y *La provincia sublevada* hasta sus libros del nuevo milenio [...] es patente la marca de una voz que apunta a la esperanza como motivo poético” (Rodríguez, p. 234): Los vencidos de hoy / somos los inexorables edificadores / del nuevo orden. / Somos los mismos / con la misma trayectoria de ira / sangre / muerte / unidos por el vínculo común de la Paz / la Emancipación / la Alegría. (“Los vencidos”, p. 34)

Quizás pensar en la identidad y la patria como propone este poeta implica olvidarse de la raíz única: quizás, las identidades emergen de raíces rizomáticas, complejas, enrevesadas, que se desarrollan en distintos ambientes. En su poemario *Patria Portátil* (2004), James transforma el modo de pensar en la Patria, entendiéndola más como espacio afectivo que como territorio geopolítico: Inventé para mí esta patria portátil / Que me cuelga bien adentro / Con sus ríos montañas valles / Y héroes. (“Patria portátil”, p. 202)

La Patria como espacio itinerante no erige el individualismo en su sentido neoliberal; el individuo que se desplaza se encuentra en búsqueda de una especie de redención dentro del contexto de este existir “opaco” (siguiendo las palabras de Néstor Rodríguez). Abandonar la metáfora nacionalista y el arraigo, anclándose en la lejanía, constituye ese espacio redentor. La experiencia del exilio y la de la migración desde la Modernidad, y más aún en tiempos neoliberales, amplía y complejiza el espectro de las identidades colectivas; y legitimar la voz de enunciación desde distintos focos de producción permite comprender esta nueva amplitud, evitando el reduccionismo del pensamiento de que hablar y sentir la nación solo puede ocurrir desde la fijación del cuerpo en el país natal:

Tengo la certeza de tu doble dolor: de madre  
De mujer exiliada  
[...]  
Espera  
Que pronto iremos juntos  
Hombro con hombro  
[...]  
Espera.  
Pronto el sosiego en toda su amplitud será nuestro  
Aprenderás a amar sabiamente esta Patria porque  
Otra no conoces.  
 (“Poema 1, II”, p. 22)

El concepto de “patria portátil” también puede ser peligroso, cuando exagera un nacionalismo folklórico no permeable a partir del cruce con otras culturas. Por eso, esta actitud de la itinerancia y el sentimiento común de la patria nos invita, además, a incorporar la memoria de otros orígenes en la propia República Dominicana (en el propio país de que se trate), asumiendo los elementos de la cultura que han sido adoptados a través del contacto entre culturas migrantes a lo largo de la historia.

Estados Unidos, en el mapa de la distribución global de poder, se ha constituido como centro de difusión del deseo de mercancías a las que el mundo puede y debe aspirar. Sus políticas externas e internas han tomado la forma de una promesa de futuro: el Sueño Americano. Sin embargo, materialmente es imposible producir todo lo que el mundo puede consumir, por lo que este país debe apoyarse en la capacidad productiva y los recursos de otros países en el mundo. Si bien esta es una observación evidente, es importante no dar por sentado que las relaciones entre países pueden ser de igual a igual; al contrario, toda la estructura construida para sostener el orden político y económico existente (basada en el discurso mediático, de la ciencia, de la educación, de la economía, etc.) garantiza que el flujo de los beneficios permanezca dirigido a las grandes potencias. Estados Unidos logra concentrar las ganancias de la productividad sin los costos económicos ni sociales de los territorios que utiliza. Con ello, logra configurar una especie de burbuja idílica (vista solo desde afuera, claro) de riqueza, libertad y posibilidades.

El peso del sueño americano consiste, como propuse al principio de esta reflexión, en apropiarse de las utopías populares y añadirle el ingrediente del consumismo desenfrenado, como prospecto de felicidad sin límites. Como Marx lo expuso desde sus primeros borradores hasta en su manifiesto comunista, las ideas dominantes son sencillamente impuestas por la clase dominante. De la misma manera, el discurso colonial se hizo eco de la productividad de los discursos estereotípicos para moldear subjetividades que naturalicen la dominación (Homi Bhabha, pp. 91-110). Entre estos y otros factores que sumaron al mismo objetivo de reproducir el orden social (en el sentido bourdieano), se construyó una estructura poderosa, difícil de subvertir tanto en el imaginario colectivo como en la materialidad de las relaciones de producción. No deja de ser legítimo y humano, sin embargo, el sueño de vivir una vida digna, de alcanzar la trascendencia personal en el contexto limitante de las relaciones globales actuales. Además, la migración está inscrita en la memoria de los pueblos. Como decía Eduardo Galeano, la utopía sirve para caminar. Norberto James Rawlings también habló de esta esperanza inextinguible de los pueblos:

Cada paso dado en esta marcha.  
 Cada caída. Cada nuevo grito.  
 Cada ramalazo del dolor constante  
 -casi doblegándonos-  
 llenan de sentido el hueco y torpe vocablo.

En realidad  
 no es sólo una palabra. No es  
 sólo  
 la agredida y mínima geografía  
 de talada luz que nos sostiene  
 que nos recibe  
 es: abierto portón hacia la vida  
 hacia la desconocida estación del amor  
 el sosiego que forjamos  
 a cada paso  
 en cada caída  
 en cada grito desatándose  
 y  
 este fijo amargor.  
 Esta llama de adulta pena que extinguimos  
 sobre la marcha.  
 ("Sobre la marcha, IX", p. 13)

### Referencias

- Agamben, Giorgio. "¿Qué es un pueblo?". *Medios sin fin: notas sobre la política*. Pre-Textos, 2001, Valencia.
- Arendt, Hanna. *The Human Condition*. 1958. University of Chicago Press, 1998.
- Barthes, Roland. "La retórica antigua". *La aventura semiológica*. 1985. Paidós, 1993, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre. "The forms of capital." *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Editado por Richardson, J. Greenwood, 1986.
- Bhabha, Homi K. "The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism". *Literature politics & theory*. Routledge, 2013, pp. 168-192.
- Culler, Jonathan. "Literary Theory: A very short introduction to literary theory". *The literary in theory*. Stanford University Press, 2007.
- Easthope, Antony & Kate McGowan. *A Critical and Cultural Theory Reader*. 1992. University of Toronto Press, 2004, Canada, pp. 33-72.
- Federici, Silvia. *Calibán y la Bruja*. Tinta Limón Ediciones, 2015, Argentina.
- Hall, Stuart & Paul du Gay. *Questions of cultural identity*. SAGE Publications Ltd, 2011, <https://dx.doi.org/10.4135/9781446221907>.

- Gómez Cerda, José. "Los cocos". *Acento*, 18 jun, 2018,  
<https://acento.com.do/opinion/los-cocolos-8576898.html>
- James Rawlings, Norberto. *Poesía 1969-2008*. Santo Domingo, Ediciones Cielonaranja, 2007.
- Jansen, Stef & Löfving, Staffan. *Struggles for Home*. Berghahn Books, 2009, Estados Unidos.
- Marx, Karl. "Part I: Feuerbach. Opposition of the Materialist and Idealist Outlook". *The German Ideology*. 1845. Vol I, n° I, 1932,  
<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/german-ideology/ch01a.htm>.
- Miller, Jeannette. "La patria portátil". *Afro. Hispanic Review*, vol. 27, n° 2, 2008, pp. 230-241.
- Robinson, W. & X. Santos. "Global Capitalism, Immigrant Labor, and the Struggle for Justice". *Class, Race and Corporate Power*, 2014.
- Rodríguez, Néstor. "Opacidad y errancia en la poesía de Norberto James Rawlings". *Escribir otra isla: La República Dominicana en su literatura*. Edición a cargo de Bustamante, Fernanda, Guerrero, Eva y Néstor Rodríguez. Almenara, 2021, España, pp. 231-244.
- Shohat, Ella and Stam, Robert. "Introduction"; "From Eurocentrism to Polycentrism" (chapter 1); "Afterword: Thinking about Unthinking". *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2014, London.
- Tyson, Lois. *Critical theory today: A user-friendly guide*. Routledge, 2014.
- Weber, Max. 2010. "The distribution of power within the community: Classes, Stände, Parties." *Journal of Classical Sociology*. 1921. Traducción al inglés a cargo de Dagmar Waters, Tony Waters, Elisabeth Hahnke, Maren Lippke, Eva Ludwig-Glück, Daniel Mai, Nina Ritzi-Messner, Christina Veldhoen and Lucas Fassnacht.] <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1468795X10361546>

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmus Sayago / *Claveles* / 2019/ gouache sobre cartulina / 25,5 x 16 cm

## Artículos

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.08>

## La historia se reinventa constantemente, Iris M. Zavala en *Nocturna mas no funesta* (1987)

### History constantly reinvents itself Iris M. Zavala in *Nocturna mas no funesta* (1987)

Recibido 15-06-21

Aceptado 30-07-21

José Ramón Castillo F.<sup>1</sup>

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Brasil

josecas99@gmail.com

**Resumen:** La historia y la ficción nos permiten acercarnos a estados atemporales de hechos que se mantienen ajenos, pero pueden llegar a resultar similares desde una combinación de señales que sugiere la intertextualidad, se confirma la integración de relatos que surgen en una región como el Caribe y se dejan transparentar en la novela epistolar *Nocturna mas no funesta* (1989). Iris M. Zavala (1936-2020) desde la voz de su protagonista reafirma la rebelión del discurso y juega desde lo polifónico y anacrónico del Caribe.

**Palabras claves:** Novela polifónica; historia; imaginarios del Caribe.

**Abstract:** History and fictional lows closer to timeless States of facts that are kept outside, but can reach similar result from a combination of signs suggestive of Intertextuality, confirming the integration of stories that a rise in a region like the Caribbean and are transparent in the epistolary novel *Nocturna mas no funesta* (1989). Iris M. Zavala (1936-2020) from the voice of the protagonist, with texts *Polémicas* of sor Juana Inés de la Cruz, *Lettres Portugiases* Mariana Alcoforado as reaffirmation of the Caribbean rebellion.

**Keywords:** Polyphonic novel; history; Imaginary of the Caribbean.

---

1. Director de Teatro y Dramaturgo. Director de la Compañía El Incinerador Teatro (Venezuela). Director de la Companhia Entre Fronteiras Teatro (Brasil). Docente Asociado de la Universidad Nacional Experimental del Táchira (Venezuela). Magister en Literatura Comparada de la Universidade Federal da Integração Latino-americana (Brasil). Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes (Venezuela). Becario CAPES-Cnpq en el Doctorado en Sociedade, Cultura e Fronteiras de la Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE-Brasil) con el proyecto: Cuerpo Ausente como representación de la frontera del Norte de México en el Teatro de Manuel Talavera. Cursa la Especialización Relaciones Bilaterales Brasil-Paraguay de la UNILA con el proyecto Dramaturgias Corporais da Triplice Fronteira. Fundador del Grupo de Investigaciones y de la Revista Proyecto FRONTERA: Teatro en las Fronteras. Su línea de investigación es sobre Teatro Comparado, Dramaturgias del Cuerpo, Cultura Popular y Arte en la Frontera. Actualmente reside en Foz do Iguaçu (Brasil). Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9298-7073>



¿Cómo citar?

Castillo, J. "La historia se reinventa constantemente,  
Iris M. Zavala en *Nocturna mas no funesta* (1987)".  
*Contexto*, vol. 27, n.º 29, 2023, pp. 125-136.

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.08>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

...hace años que no distingo  
entre aquello que se llama «reflexión»  
y esto que llaman «creación»;  
para mí todo es lo mismo, no hago separaciones.

Iris M. Zavala  
Conversaciones con la Historia  
Entrevista publicada por Ricardo Redobledo (2020)

Iris M. Zavala (1939-2020), feminista, escritora e investigadora puertorriqueña asidua de estudios culturales y literarios, se interna en una aventura narrativa para descifrar los juegos polifónicos que envuelven el imaginario del Caribe. Pero en medio de esta búsqueda inefable, ella termina por abrir la mano de una de las novelas más emblemáticas de su producción como es *Nocturna mas no funesta* (1987), donde expone con rigor su atención hacia lo que ella misma considera como “una repetición de la estructura del Caribe” o aquella heteroglosia sobre la que se sustentan los discursos sobre la colonialidad, que no dejan de parecer un desafío en la manera de contar la historia. Iris M. Zavala plantea este rompimiento hegemónico desde una novela polifónica y antrópica en la construcción de este imaginario a través del tiempo.

Podemos decir que en *Nocturna mas no funesta*, como en el resto de su producción, los personajes femeninos se internan en su propio interior, en un complejo dialógico, que le permite divertirse y experimentar imágenes desde la oscuridad, la noche, el encierro y la tortura del Cuerpo<sup>2</sup>, este último término delineado desde su contacto con Lacan desarrollando el “cuerpo simbólico”, para permitirnos entender que la idea de un juego caótico de discursos en la novela no es un capricho, más al contrario, es la constante en cada una de sus propuestas.

*Nocturna mas no Funesta*, es el resultado de una investigación y al mismo tiempo de una propuesta estética, o como señala Otto Rosales (p. 53) que su obra no pertenece a una disciplina específica, sino a muchas al mismo tiempo, por ello

---

2. El término Cuerpo con mayúscula lo voy a proponer en esta lectura de Iris M. Zavala desde la concepción del Cuerpo Simbólico que plantea Jacques Lacan en el Seminario 11, que se basa en la unificación de un contexto de valores culturales, que bien pueden crear un conjunto estético. Es decir, que el Cuerpo es una organización de elementos que pueden generar una lectura particular, solo si están vinculados con el contexto cultural en el que convive. Para extenderme un poco en la construcción de esta categoría, recomiendo la lectura sobre el capítulo “La Cuestión del Cuerpo” (p. 77 y siguientes) de Gustavo Geirola, donde aborda esta definición del Cuerpo simbólico en Lacan y lo define como ese espacio en el que todo pasa y en que todo se reescribe. Pueden descargarlo en GEIROLA, Gustavo. *Dramaturgia de Frontera/Dramaturgias del Crimen: a Propósito de los Teatristas del Norte de México*. Vol. VII Edición N.º 28 / junio 2018 California - U.S.A. / Bs. As.- Argentina: Argus-a. Disponible: <http://www.argus-a.com.ar/ebook/710-dramaturgia-de-frontera-dramaturgias-del-crimen-a-proposito-de-los-teatristas-del-norte-de-mexico.html>. Acceso el 10 mar 2021.

indica que ella es una escritora de “crítica/narrativa/poética”<sup>3</sup>, lo que nos permite hacer una lectura en tres grandes bloques como son: Historia, Tiempo y Cuerpo.

Sor Juana Inés de la Cruz será el eje central de la novela, buscando entablar una comunicación con el exterior, para ello he colocado de referencia la obra *Polémicas*<sup>4</sup> (2004), que corresponde a una recopilación de cartas enviadas por la religiosa mexicana en su contexto histórico, que es donde encontramos un punto de comparación con la obra de Zavala, pues este mismo personaje metafórico en *Nocturna mas no funesta*, se interna en este diálogo con mujeres como Sor Ana de Lansos o Mariana de Alcoforado (Lettres portugaises), quienes se estarán cruzando a su vez con otras mujeres, en otros tiempos y continentes.

Pero, ¿qué busca Iris M. Zavala en medio de una lucha polifónica?, Realmente está construyendo un discurso de liberación del Cuerpo en su contexto cultural, aquí se acerca más a su corriente bajtiniana, pues nos obliga descifrar estos entrelíneas o “apócrifos”<sup>5</sup> que generan el caos narrativo. En ella encontramos el discurso fragmentado y censurado, la manifestación de amor por encima de cualquier institución eclesiástica, así como entendemos que hay una gran paridad entre lo que es el Cuerpo femenino y la oscuridad, ella recoge esta categoría desde su paso por el psicoanálisis, se torna en una serie de compuertas que permiten ampliar el espectro entre la imagen y el reflejo de lo que puede estar ocurriendo.

Esta es una herramienta epistemológica para entender el universo *zavaliano*, e instauro este término, pues ella nos habla de una eterno descenso al mundo interno del personaje, tal y como lo indica en el texto *Erotismo y Terror: Cuando los espejos tienen manchas* (2011) que en el contexto de la época es importante que las mujeres callen para enfrentarse al terror, como en una especie de estereotipo ante una literatura y arte que se vanagloria del rechazo al cuerpo femenino en diferentes formas. Las prohibiciones de este amor entre lo oscuro y sobre aquello que no se consigue visualizar a primera vista, y que necesita un hilo conductor para que tengamos la posibilidad de entender que “el contexto donde la autora se va deteniendo se dibuja la forma inquietante del cuerpo de la mujer, sorprendido

3. Para ampliar esta información pueden buscar la bibliografía especializada de Otto Rosales, venezolano, considerado el investigador por excelencia en el tema de Iris M. Zavala a nivel de Venezuela. con una serie de publicaciones donde aborda la temática de la heteroglosía, la polifonía y la dialogia en la poética de Zavala. Recomiendo la lectura de *El sueño del amor en el Sueño Único y el Imaginario Caribeño* (2001), o el trabajo *Memoria y Alteridad en tres obras de Iris Zavala* (2004) donde se aproxima a la estructura narrativa de la autora, y a su colaboración en *La huella liberada* (2008).

4. *Polémicas* es un texto que el lector puede tener de referencia para comprender el estilo de escritura de *Nocturna mas no funesta*, según Mirla Alcibiades el discurso de sor Juana Inés de la Cruz resalta la importancia de una escritura femenina en una sociedad que ocultaba y sepultaba cualquier indicio de reflexión en las mujeres. Las múltiples restricciones coloniales no podían entender, ni aceptar, la existencia de una mujer, monja por añadidura, que manifestara tan paladinamente su amor a la sabiduría y a las letras, como dijo ella de sí en la Respuesta a sor Filotea. (Alcibiades 2004, p.p. XIX-XX).

5. Categoría que desarrolla en sus dos obras *Escuchar a Bajtín* (1996) y *Bajtín y sus Apócrifos* (1996).

e interrogado, en un juego con el inconsciente”(Zavala: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), 2011). Ante esta propuesta estética podemos entender que Iris M. Zavala tiene la potestad de guiarnos por el Caribe y su historia polifónica con sor Juana Inés y Ana de Lansos, donde van a intervenir otros personajes que emergen desde el siglo XX.

Igualmente, hace un Cronotopo<sup>6</sup> de relaciones entre el tiempo detenido y paralelo, en un juego anacrónico que desafía la linealidad establecida desde un canon patriarcal y hegemónico. Tal vez este sea uno de los aportes más importantes de su obra, pues, la femineidad está incrustada en la liberación del Cuerpo desde el discurso, y genera una rebelión lingüística que permite a los personajes posicionarse políticamente. En este punto vamos a retornar al planteamiento de Rosales (2004) que nos indica que esta obra va desde lo poético a lo académico, de lo narrativo a lo crítico, y hay un ritmo repetido de voces que se transforman en planteamientos políticos de una relación entre quienes callan y quienes siguen emanando una voz. En *Nocturna mas no Funesta*, sor Juana Inés tiene esta capacidad de hablar en medio de un cronotopo que es dinámico, permitiendo que la autora desarrolle un discurso que se desdobra desde lo político hacia lo estético, sin perder el sentido de la relación cultural<sup>7</sup>.

Por ello, al entrar en las profundidades del pensamiento de Iris M. Zavala podemos entender el discurso de la decolonialidad, que puede llegar a entenderse como ese desafío de un personaje ante los embates de la academia en una libertad que se permite el juego de lo onírico y la realidad en paralelo, desafiando instituciones que generan la opresión sobre estos cuerpos que narran sus vidas. Ante estas líneas vamos a entender cómo *Nocturna mas no funesta*, más que un relato literario se transforma en una guía para comprender el universo “zavaliano”, así como los enfoques que podemos aplicar desde diversas categorías de los estudios culturales.

### Historias a orillas del Mar Caribe

Realizar una comparación entre textos de diferentes períodos históricos nos lleva a un laberinto donde podemos encontrar los puntos de relación; es decir,

---

6. Cronotopos, es la categoría planteada por Bajtin para definir las obras de acuerdo con sus espacio y tiempo, que en tal sentido pueden resultar en discursos dicotómicos y anacrónicos, especialmente en las obras literarias históricos se sigue el hilo narrativo del autor en medio de una trasposición de tiempo y espacio.

7. Para ampliar esta relación entre el discurso político y las formas de escritura en ficción recomiendo leer *El Discurso Socialista Romántico* de Iris M. Zavala de 2016, donde establece esta partición de la cultura occidental entre dos bandos antagónicos entre la rebelión y la revolución frente a la hegemonía cristiana y capitalista, que ocupó la visión de Hegel sobre las lecturas de los clásicos. Para ellos podemos entender contenidos y formas poéticas metaforizadas en palabras e imágenes, como radiografía de su tiempo, y es allí donde Zavala encuentra la estrecha relación de su obra con la propuesta Bajtiniana, pues es desde este relacionamiento de contexto y creación que ella entra en sintonía con la heteroglosia, lo polifónico y lo caótico.

podemos hacer una correspondencia entre su relación sociocultural, así como la naturaleza ideológica que los puede conectar. La relación entre ficción y realidad en la obra de Zavala, y especialmente en la novela *Nocturna mas no Funesta* está ligada a la paridad historia/literatura.

En Iris M. Zavala se recrea el imaginario colectivo-histórico desde apuntes de posibles acciones, como la poética de una novela que puede crear una múltiple visión entre un relato metaficcional, o la posibilidad de una estructura literaria dialógica y polifónica a lo largo de su producción literaria. Esta característica estética genera la polémica del texto, personajes históricos como Sor Juana Inés de la Cruz, hasta Simone Beauvoir, pero lo más importante es que en su haber ha desarrollado novelas como *El Libro de Apolonia o de las islas* (1993), *El Sueño del Amor* (1998) o *Bolero* (2000), que son parte de este imaginario caribeño latinoamericano que busca entre los recodos de una memoria femenina.

*Nocturna mas no funesta* juega con la herramienta narrativa de lo anacrónico de los personajes que se entrelazan en el vaivén de la historia, rompiendo la estructura poética, y entra en correspondencia con las diferentes formas representativas del arte caribeño. Es una poética que se enclava en las retóricas de Antonio Benítez Rojo (1931-2005) o de Roberto Fernández Retamar (1930-2019), para desembocar en la libertad de una creación que se desarrolla en las postrimerías de una literatura latinoamericana que requiere de visiones más profundas que respondan a las conversiones de un estilo literario en un ritmo más informal y caribeño, capaz de promover la novela polifónica<sup>8</sup>: “Así la historia se reinventa constantemente; y toda historia que no se puede decir tiene que ver siempre con la sexualidad, con el amor, con las pasiones insomnes... Eso es *Nocturna mas no funesta*” (Zavala, [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), 2011).

Siguiendo este orden, para la escritora puertorriqueña Iris M. Zavala, escribir desde la ficción es un reto que traslada el imaginario hacia diversos espacios históricos, intentando jugar al vaivén de la realidad y la palabra que se transporta sin restricciones de estilo. Es un movimiento que se traduce en el devenir de imágenes desde el lenguaje del Cuerpo y del tiempo de la singularidad caribeña, de la oscuridad como respuesta a los enigmas de esta historia fragmentada, o como nos dice la autora: “El inconsciente está habitado por lo subterráneo, lo oculto, lo lóbrego y sin luz de los deseos, impulsos y carencias reprimidos, normalmente de índole sexual y casi siempre de naturaleza destructiva” (Zavala, [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), 2011). La novela histórica entra en contradicciones, puesto que basada en sor Juana Inés de la Cruz, crea un diálogo epistolar con

---

8. En esta preocupación se han logrado vislumbrar los trabajos de Maryse Conde (1937), Myriam Warner' Vieira (1939-2017) sólo por hacer alguna referencia de otras escritoras caribeñas que llevan este estilo polifónico como parte fundamental de su producción creativa.

personajes de otros espacios, en otros continentes y en otras épocas, con situaciones que se desencadenan en paralelo, para buscar planos horizontales y formar una “historia”.

Desde esta perspectiva encontramos que el texto se relaciona con dos ideas, grandes referentes la obra literaria de sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) *Polémicas* (2004) y *Carta Portuguesa* (1962) de Mariana de Alcoforado (1640-1723), que se desarrolla en la historia como leitmotiv de un texto, logra enfrentarnos a la movilidad infinita del lenguaje y del ritmo, aproximándonos a una voz que recae desde la memoria del Caribe.

### Tiempo y Cuerpo

*Nocturna mas no funesta*, pieza que se compromete a jugar con los estados cíclicos del tiempo y de la razón, nos lleva de la mano a una vista en el pasado histórico del Caribe y su pertinencia en la construcción del *imago* que está consciente y se repliega en las creaciones artísticas actuales. La dificultad que se presenta en este texto, radica en la hipertextualidad con dos temas en tiempos diferentes:

Primero, divaga en la propuesta del barroco latinoamericano desde los mensajes de Sor Juana Inés de la Cruz, que siendo una religiosa se prepara para elaborar un discurso en el que la definición de temas como el amor y la autoridad son desmitificados, y por supuesto, se contradicen entre una valoración exacerbada del amor -conocido como la diferenciación entre los sentimientos y las pasiones, o los dos al unísono-.

Segundo, la divagación de un cuerpo atrapado que al estar confinado consigue la transgresión con el poder de las palabras. Por ello, las condiciones entre época y estilo llevan a un trabajo desde la metáfora como alternativa de exclusión y proyección del sentido poético.

Aquí quiero hacer referencia al texto *Cartas Portuguesas* de Mariana de Alcoforado, que es parte de este discurso, pues nos habla del amor como parte fundamental de un quehacer diario de la razón, donde las pasiones no se dejan llevar por la cordura, discurso que se proyecta hacia el barroco y se despliega en la libertad del verbo, del tiempo y del espacio.

Para promover esta contradicción de planteamientos que atacan por completo al centro del poder y al sujeto, los fragmentos epistolares de *Nocturna mas no funesta* logran describir sentidos argumentales que se repiten dentro del inconsciente latinoamericano. Estamos frente a una propuesta que responde a la unión de estilos, de ruidos y de imágenes que acrecientan los movimientos del texto de la modernidad, que se desligan del canon y se dibuja en un paisaje literario

específico, que responde al ritmo actual y se proyectan en un ansioso y deprimido personaje en esta aventura a orillas del mar Caribe: sor Ana de Lansós.

Ante esta perspectiva enfrentamos personajes entre la historia y la ficción que nos llevan de inmediato a dos líneas dispuestas de la siguiente manera: Un leitmotiv hacia el infinito, entendiéndose infinito como la construcción de una narración que busca un estado atemporal, donde el lenguaje se resquebraja y las ideas se dislocan de una manera aparente, para generar el caos en el lenguaje. Segundo, pasamos a una mirada sobre la concepción del barroco latinoamericano que es el resultado de una asociación de corrientes que se mantienen constantes en la divergencia de producción artística y cultural de Latinoamérica.

Esta fase de comprensión del texto de *Nocturna mas no funesta* nos dibuja una visión del personaje sor Ana de Lansós, a una divergencia en la estructura del lenguaje desde el fragmento. De allí que se ve completa/incompleta la estructura del Cuerpo fragmentado recurrente en el discurso, es una pieza epistolar basada en un tema tan cotidiano como el amor. En este sentido entramos en correspondencia con los textos de sor Juana Inés de la Cruz y Mariana de Alcoforado, pero a medida que el texto se adentra en la construcción de la psiquis del personaje la novela se fracciona y da paso a la interpretación *ad libitum* de la línea argumental.

Vamos a tratar de llegar a este centro de interés de Iris M. Zavala, la complicidad del lenguaje que permite en el sueño y la realidad del personaje, para ellos revisemos a Bajtín (2000), que plantea la presencia de un discurso dialógico dentro del imaginario del autor. Podemos decir que Zavala construye un texto desde la proyección del personaje en sí mismo, crea un devenir de emociones y de fantasmas que se entrecruzan para generar una novela caótica que corresponde a una premisa del paradigma de la modernidad, y que se proyecta en un tiempo cíclico una y otra vez: “El recuerdo no es otra cosa que ver a través de un vidrio plano, sobre cuya superficie dibuja trazos el tiempo que está del otro lado” (Zavala, p. 94).

### **El Cuerpo Fracturado/el discurso fragmentado**

Retornamos a la retórica de la palabra con su peso que nos deja ver dentro del cuerpo literario el origen de un Cuerpo, el cual se orienta en un límite inexistente, y permite a los personajes moverse libremente en su discurso, estableciendo paridad entre los fragmentos de un cuerpo recludo y lacerado. El discurso quebrado en la visión Yo/Otros, se dibuja en la voz de sor Ana de Lansós como interpretación de una estética marcada por un borde falso o por la opacidad del trazo infinito e incompleto, para dejarse llevar hacia lo escatológico, lo obscuro y lo grotesco.

Sigo en mi cámara obscura, misteriosa, en el escondrijo del fantasma, la celda del monstruo, la jaula del animal sabio, en el nicho del tesoro. Y todavía te amo de amor. Rodeada de mis libros y tus palabras, concentro mi existencia en los objetos de mis afectos. Me rodeo de ellos como de un batallón sagrado que espanta las ideas negras y desalentadoras. (Zavala, 1987 p. 73)

Iris M. Zavala (2011, p.5) propone esta dialogía, y el personaje vive de la capacidad de transgredirse, y se mueve en la heteroglosia rompiendo el lirio, el cáliz, el blanco el orden, la cruz, y la hostia, para enfrentarse a un cuerpo que se abre con vísceras, y que permite la entrada de una palabra desde la pasión, desde la intriga, desde los vericuetos de la cordura, desde la muerte, pero que demuestra su interpretación con una alegoría fundada en la creciente búsqueda de recursos literarios que dan libertad a las palabras.

El leer públicamente en las cátedras y predicar en púlpitos, no es lícito a las mujeres; pero que el estudiar, escribir y enseñar privadamente, no sólo les es lícito, pero muy provechoso y útil; claro está que esto no se debe entender con todas, sino con aquellas a quienes hubiere Dios dotado de especial virtud y prudencia y que fueren muy provecetas y eruditas y tuvieren el talento y requisitos necesarios para tan sagrado empleo. Carta de sor Juana Inés a sor Filotea de la Cruz en 1691. (De la Cruz 2004, p. 96)

El uso del lenguaje, el juego del caos dentro del discurso, caminar entre la proyección inmisericorde de imágenes que se traducen en las cartas de sor Ana de Lansos para sor Juana Inés de la Cruz, da paso al caos, prepara un Cuerpo que está siendo fragmentado, que se construye y se deconstruye en la extravagancia de la frase: “La Simone de Beauvoir es escandalosa, impía, que el Roland Barthes tiene heráticas inclinaciones, y que Rubén Darío es un depravado, decadente escritor” (Zavala, 1987 p.23).

La alteridad al mismo tiempo deja la proyección de sor Ana de Lansós y crea una línea de conexión con la escritora mexicana sobre la cual existe un posible diálogo de enfrentamiento sobre el otro y lo que se espera de su respuesta.

No V. Md., -se refiere a sor Juana Inés- no me contento con la vida que tengo en mi propio ser. Quiero vivir en la idea de los demás, al menos una vida imaginaria. Trabajo incesantemente por conservar ese ser imaginario en mi amado, y tal vez descuido así lo verdadero. El tiempo cura los dolores y las querellas, porque ya no somos los mismos. (Zavala, 1987 p. 83)

Es definitivamente la metáfora que trata de incorporar espacios históricos de personajes que abandonan su tiempo original y se dejan dibujar en discursos yuxtapuestos, es una línea compleja en palabra como es el caso de Simone de Beauvoir, Roland Barthes, George Sands, Rubén Darío, Torquemada, sor Juana Inés, sin contar la aparición de dos personajes intrigantes como son: The Dark Lady y el

Amado. Esta variación de sentido empleando el lenguaje y el tiempo tiene una justificación, la elaboración de un texto con personajes deformes y esperpénticos que paulatinamente se deconstruyen en el tiempo. Al parecer estos personajes se encuentran aislados unos de otros, para habitar espacios que divagan en el caos y retornan para construirse a sí mismos.

El infinito es, pues, una dependencia que realiza Iris M. Zavala con las palabras en constante fluir, sin reparo y sin descanso. El tiempo se dejará quebrar y es posible que el discurso de 1697 -año en el que se sospecha transcurre la historia- se yuxtapone al siglo XX. Muestra de esta afirmación es la carta de Rubén Darío a sor Ana de Lansós: “El abecedario es la síntesis de su espíritu indomable. Luego la cualidad imaginaria o la creación de personajes, que se traduce en poesía” (Zavala, p. 117).

Para visualizar esta idea del caos infinito en la historia de Iris M. Zavala es bueno seguir los pasos de Eugenio Trías (2006) en su propuesta sobre la creación del infinito en el arte y llegar a este planteamiento, razón por la cual podríamos decir que el infinito puede ser una representación construida desde lo lineal. De acuerdo con esta posición, el infinito sería una incorporación de lo geométrico que se proyecta en el espacio y el tiempo de manera formal, así llegaríamos a definirlo como una narración estrictamente clásica. En segundo lugar, el infinito podría dejarse construir en la alusión de la propia representación, como es el caso del barroco para Europa, donde se juega a la metáfora inconclusa y avasallante con amagos de estilo, pero no logra definirse.

Es exactamente el cuerpo literario que propone Zavala como experiencia del vaivén del mar, y del Caribe exótico, colorido y agresivo; pero como propuesta estética. Esto, en palabras de Kristeva (1998) es lo abyecto, lo que lleva a transgredir un Cuerpo literario que se fragmenta, que se escribe y se reescribe, se reconstruye a sí mismo y se pierde en el sueño, en la razón, en la línea narrativa. Por ello se permite un estado atemporal que lleva a un inconsciente representado en “sueños, imágenes alucinatorias, experiencias hipnóticas, imágenes populares de leyenda” (Trías, 2006, p. 149).

La búsqueda de un lenguaje que entre en sintonía con la propuesta de Zavala en *Nocturna mas no funesta* nos da la libertad de entrar siempre en el texto *Polémicas* de sor Juana Inés de la Cruz, que complementa lo que es un discurso basado en la respuesta que ella escribe al padre Antonio Viera en 1690 y luego a sor Filotea de la Cruz en 1691, sobre las posibilidades del amor y de su movilidad que se expande desde el cuerpo atrapado que en Zavala se traduce en “Las vocales fueron más difíciles de aprender: A, amor; E, envidia; I, infierno; O, obscuridad; U, uncir”(p. 99).

Este fragmento deja entreabierta una puerta que permite la incorporación de tres elementos sobre los que gira el texto: uno, la propuesta sobre el amor en una divagación propia del barroco, dos, la palabra en un juego de disonancias y de ruidos que hablan y no hablan, dicen y no dicen, tres, esta es una alternativa del estar/no estar, es la aparición del Yo/Otro que hablan al unísono.

Es una interpretación que realiza sor Juana Inés para divagar sobre un tema plagado de tabú y que, de acuerdo con Trías, esta construcción del discurso, radica en la búsqueda de cambio de ritmos. “Acá los amantes recíprocos quieren el bien de su amor para su amado, pero el bien del amor del amado para sí” (De la Cruz, 2004, p. 57).

Orientados por estas afirmaciones entre los estilos del barroco Latinoamericano, Zavala toma libertad del texto y lo elabora definiendo la participación activa del amor como movilidad que debe divagar con el caos, es decir que la construcción del discurso recae de nuevo en el paralelismo de la vida, de la muerte y de estados atemporales. La presencia del barroco en Iris Zavala deja que Ana de Lansós divague sobre esta proposición y hable de sus limitantes sobre el amor y las pasiones, el cuerpo y la sexualidad. De manera tal que está en el recurso de su esclava Apolonia que sí se permite el uso de un lenguaje para definir directamente las acciones.

Apolonia me trajo unas páginas que alguien tiró a la obscuridad de la calle.

Debo alimentar la noche: nocturna mas no funesta frente a las nocturnas aves. Con la noche llega todo, próspera al fin, forma y finge formas, vence y triunfa mudo el silencio. (Zavala, p. 84)

Pero Ana de Lansós se sumerge en retórica cuando observa a sor Juana Inés o Mariana de Alcoforado, y esta movilidad genera los cambios de acción en cada instante, al unísono. Es una fuerza incontenible y una suavidad del discurso que realiza la transpolación al imaginario Latinoamericano traducido en Barroco.

La diferencia en los textos que hemos trabajado radica en la aplicación de la memoria histórica de los personajes, adaptada al texto para generar un estilo que se transforma en torbellino y que recae en la discusión de un pastiche de sensaciones y de expresiones, que pueden configurar un estado de libertad del lenguaje, para dejar de lado el canon y permitir la afloración de la alteridad y de allí buscar la proyección del personaje.

Los textos anacrónicos como el de *Nocturna mas no funesta*, integran la línea divisoria de la historia y la ficción acompañada de la entrada de los vericuetos de la memoria y de la psiquis de los personajes. Como resultado se descubre una poética de asociación de corrientes histórico-literarias que tienen un trasfondo barroco,

pero no hacen más que definir las características activas de una alegoría con la mirada del otro, la liberación del pensamiento feminista en el Caribe.

### Cerrar o abrir esta propuesta

*Nocturna mas no funesta* de Iris M. Zavala, se aventura en una estética de la novela histórica polifónica, partiendo de sor Juana Inés de la Cruz; juega con la ficción desde el intercambio epistolar, además nos permite entender los cruces de discursos de diferentes corrientes ideológicas. Podemos entender que es una novela planteada en líneas: una es la narración con la Historia, ese leitmotiv que siempre llevó Zavala en cada propuesta, que es parte de su complejo mundo de investigaciones desde los imaginarios del Caribe, por esta razón ella inicia el juego de un documento que transita entre el sueño, la vida y los imaginarios históricos, resquebrajándolos y dejando a voluntad del personaje el uso del lenguaje.

Por otra parte, existe una revisión del tiempo en su estilo narrativo y la necesidad de plantearse en lo polifónico, que es evidencia de su paso por la corriente bajtiniana y lacaniana, es decir, al crear esta narrativa atemporal entra en la intimidad del imaginario, de lo dialógico y de las redes discursivas que no se detienen. Por esta razón, considero que la novela es un territorio anacrónico, pero se abre en un espacio donde perdura el caos y genera un panorama general de la visión de la cultura que pretendía exponer Iris M. Zavala. Tal vez resulte en una paradoja, pero el contexto repetitivo e infinito de la trama narrativa es su constante.

Al plantearse esta novela atemporal no solo, se va a crear el caos narrativo, sino que Iris M. Zavala construye un discurso donde corre a contracorriente, donde el estilo está definido por una experimentación del lenguaje, y ahí la necesidad de jugar con el Cuerpo como ese espacio simbólico que sirve de revisión del contexto donde él habita. Desde el mismo sentido dialógico de la novela se logra cartografiar una poética que se caracteriza por la emancipación del discurso.

Iris M. Zavala permite entrar en este universo que ella misma ha creado entrelazando la crítica, la narrativa y la teorización, tal y como nos lo recuerda Otto Rosales (2001), pero también nos permite abonar en una base epistemológica sobre estas miradas caribeñas, que en este instante son absolutamente necesarias. Solo resta seguir revisando la obra narrativa de la autora puertorriqueña para evidenciar una línea ideológica y estética que siempre estará sumergida en estos sonidos y susurros del mar Caribe.

## Referencias

- Alcoforado, Mariana. *Cartas Portuguesas*. Tradução Maria da Graça Freire. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1962.
- Bajtín, Mijail. *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. México: Alfaguara, 2000.
- De la Cruz, sor Juana. *Polémicas*. Colección Claves de América. Caracas: Monte Ávila Editores, 2004.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.
- Lacan, Jacques. *Aún. El seminario de Jacques Lacan*. Libro 20. Bs As: Paidós, 1998.
- Rosales Cárdenas, Otto de Jesús. *Iris M. Zavala: El sueño de amor entre el texto único y lo imaginario*. *Contexto*, [S.l.], v. 5, n. 6, p. 47-62, jun. 2019. ISSN 2610-7902. Disponible en:  
<<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15080/21921926179>>. Fecha de acceso: 13 jul. 2021
- *Memoria y alteridad en tres obras de Iris M. Zavala*. San Cristóbal, Venezuela, 2004 <http://bdigital.ula.ve/documento/2533>
- Regiori, Danielle. *Desconstrucción y teoría literaria*. En: Nuevos métodos en ciencias humanas. Coord. Ángel Prior Olmos. Anthropos editorial, 2002.
- Zavala, Iris M. *Erotismo y terror: el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Texto en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp5m3> Consulta 10 de julio de 2021.
- Zavala, Iris M. *Nocturna mas no funesta*. Barcelona: Montesinos editor SA, 1987.
- *El libro de Apolonia o de las islas* (novel). Puerto Rico: Instituto de Cultura, 1995.
- *¿Historia o literatura?*, ed. Iris M. Zavala. Núm. Esp. La Torre, 1999.
- *Percanta que me amuraste*. Barcelona: Montesinos, 2007.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmio Sayago / *Casa de hadas* / 2022/ goauche sobre cartulina / 29 x 21,5 cm

## Artículos

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.09>

## 2022: *Annus mirabilis*. Anamorfosis de los espejos en las ciudades de la modernidad: *Ulysses*, de James Joyce y *The Waste Land*, de Thomas Eliot

### 2022: *Annus Mirabilis*. The mirrors' anamorphosis in the cities of the modernity: *Ulysses*, by James Joyce and *The Waste Land* by Thomas Stearns Eliot

Recibido 12-02-22

Aceptado 15-08-22

Javier Omar Costa Puglione<sup>1</sup>

Universidad de Barcelona (UB), España

[javiercosta44@hotmail.com](mailto:javiercosta44@hotmail.com)

**Resumen:** Este ensayo estudia los vínculos literarios y la recepción crítica de las obras *Ulysses* y *The Waste Land*, de James Joyce y de Thomas Eliot, respectivamente, así como la importancia de Ezra Pound como mecenas. Asimismo, observa la trascendencia de estas obras como hitos de una revolución literaria, la eclosión de los paradigmas del género narrativo y lírico, situación que las lleva a ocupar un lugar de referencia para la literatura en lengua inglesa de principios del siglo xx y que cambiarían la cosmovisión de los sistemas normativos. El espejo quebrado o roto es la representación del pasaje de una literatura decimonónica agotada, que da paso a otra visión del mundo y de la vida. El fragmentarismo como procedimiento literario refuerza las experiencias estéticas con estos lenguajes. Los personajes que habitan ambas obras son seres fantasmales, grises y no privilegian lo comunicativo. Por último, es analizada la presencia de las ratas que recorren tanto las ciudades de Dublín como la de la landa estéril.

**Palabras clave:** *Ulysses*; *The Waste Land*; espejo; fragmentarismo; ratas.

---

1. Es profesor de Literatura, egresado del Instituto de Profesores «Artigas» (IPA). Obtiene el título de Magíster en Estudios Avanzados de Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Barcelona (UB) con una tesis sobre la poesía de Sara de Ibáñez. Actualmente, ejerce la docencia en enseñanza media, tanto en Secundaria como en UNIVERSIDAD DEL TRABAJO DEL URUGUAY. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1996-1875>.



#### ¿Cómo citar?

Costa, J. "2022: *Annus mirabilis*. Anamorfosis de los espejos en las ciudades de la modernidad: *Ulysses*, de James Joyce y *The Waste Land*, de Thomas Eliot". *Contexto*, vol. 27, n.º 29, 2023, pp. 138-158.

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.09>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Abstract:** This essay examines the literary links and the critics reception of the works *Ulysses* and *The Waste Land*, from James Joyce and Thomas Stearns Eliot, respectively; as well as the importance of Ezra Pound in the role of a sponsor. Likewise, this essay observes the transcendence of these works as landmarks for a literary revolution, the emergence of the paradigms regarding the narrative and lyric genres. All of this brings them to take up a referential place on the English literature in the beginnings of 20th century, and change the world view of the normative systems. The broken mirror is the representation of the passage from a nineteenth-century exhausted literature, to other vision of the world and the life. Fragmentarism as a literary process reinforces the esthetic experiences with these languages. The characters dwelling both works are ghostly, gray, and they do not favor the communicative side. Lastly, in this essay is analyzed the presence of the rats running all over the city of Dublin and the waste land.

**Keywords:** *Ulysses*; *The Waste Land*; mirror; fragmentarism; rats.

El año 1922 es referencia de múltiples eventos históricos, políticos, sociales y culturales. Según la escritora Willa Cather en “Preparatory note” de su libro *Not under forty* (1936): “The world broke in two in 1922” (Barranco, p. 115). Aunque el enunciado de W. Cather está contextualizado en el período entre guerras, puede citarse para destacar este año cumbre.

En la literatura, como antecedente inmediato, André Breton viene de romper, tempestivamente, su vínculo con Tristán Tzara y el dadaísmo; va avizorando sus primeras luces en el horizonte, el surrealismo. Entonces, 1922 es un año-eje —un *annus mirabilis*—, matriz, para cultura universal.

Conjuntamente, la literatura de la vanguardia viste de gala en Europa, pero también en América. Es el año de publicación de obras emblemáticas y cumbres, como el *Ulysses*<sup>2</sup>, de James Joyce<sup>3</sup> (publicada, en libro, el día de su cumpleaños, un número capicúa, por cierto: 02/02/1922, por la generosa Silvia Beach, dueña de la librería Shakespeare and Company, en París) y *The Waste Land* (en adelante *TWL*), de Thomas Eliot (publicada, en libro, en diciembre<sup>4</sup>). Una abre el año y la otra lo cierra. Estas dos obras, que nacen para cambiar la literatura de Occidente, son observadas con desconfianza, como “endemoniadas”, sobre todo *Ulysses*: es menospreciada por

---

2. Algunos episodios o hasta capítulos enteros de la que, posteriormente, sería la novela *Ulysses*, ven la luz en la revista británica *The Egoist*, de Harriet Shaw Weaver, y en la estadounidense, *The Little Review*.

3. J. L. Borges escribe un poema titulado “Invocación a Joyce” en homenaje a su magna obra y a su personalidad creadora.

4. Antes de ser publicada en libro, aparecen avances de *TWL* en octubre, en la revista *The Criterion*, en Reino Unido; luego, en noviembre, otra revista *The Dial*, norteamericana, da a conocer otros avances.

unos, una obra hierática, perseguida por obscena por otros<sup>5</sup>, y alabada, también, pero por pocos.

Varios son los títulos que desfilan por este año. *Trommeln in der Nacht*, de Bertolt Brecht; *Duineser elegien*, de Rainer María Rilke; *Á la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust; *The Beautiful and Damned*, de Francis Scott Fitzgerald; *Siddhartha*, de Hermann Hesse; *Jacob's room*, de Virginia Woolf, entre otros.

En América, acontece la celebración de la Semana del Arte Moderno o conocida también como *Semana del 22*, en el teatro municipal de la ciudad de São Paulo (Brasil) del 13 al 18 de febrero, organizada por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Emiliano di Cavalcanti, junto con otros escritores y artistas y que pasa a considerarse un hito del modernismo brasileño. La variedad de lugares y de propuestas permite, precisamente, la confluencia y el diálogo de diversas vertientes del arte —literatura, pintura, arquitectura, música, escultura—, genera una tendencedera de polémicas en torno al arte y eso afianza los movimientos de vanguardia en el continente americano. Ángel Rama (1993) y Hugo Verani (2003) entienden que la Semana del 22, por un lado, forja el ingreso de las vanguardias en América Latina y, por otro, es el año de mayor auge de ellas.

Asimismo, aparecen títulos de obras como *Andamios interiores: poemas radiográficos*, de Manuel Maples; *Trilce*, de César Vallejo; *Desolación*, de Gabriela Mistral; *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo; *Raíz Salvaje*, de Juana de Ibarbourou y otras igualmente significativas. En ese año, Jorge Luis Borges está adherido aún con mucha vehemencia a la propuesta de la vanguardia ultraísta, época en la que edita la revista *Proa*<sup>6</sup>, que sería antecedente de la posterior *Martín Fierro* (1924).

En el terreno de la filosofía, el *Tractatus lógico-philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein, mueve los cimientos de la filosofía, en los terrenos de la lógica y de la filosofía del lenguaje.

5. Como expresa la crítica Use Lahoz: “Si la gran epopeya del hombre en el siglo VIII a.C. de Homero consistía en atravesar el Mediterráneo luchando contra especies y bestias de todo tipo hasta regresar a casa tras la guerra, la epopeya del hombre contemporáneo del siglo XX de Joyce consiste en superar un día en la ciudad y regresar también a casa, tras luchar contra sus propios demonios, perdido en un caos narrativo medido, ordenado y pensado al milímetro al que su autor tardó siete años en dar forma. Novela escrita en el exilio con el amor por la ciudad natal que suele otorgar la distancia, Ulises fue considerada indecente por la mayoría de editores que lo rechazaron. A ellos y a los críticos (a los que aún mantiene entretenidos) que encontraron el libro obsceno e ilegible, Joyce les respondió: “Si Ulises no es apto para leer, la vida no es apta para vivir” (Lahoz, en línea).

6. Vicente Huidobro publica una revista con el mismo nombre, de escasa subsistencia, en el año 1934, cuando regresa a Chile el año anterior. La revista de J. L. Borges es netamente vanguardista y viabiliza las inquietudes de las propuestas estéticas de esa época, sin descuidar a los escritores jóvenes argentinos emergentes.

## J. Joyce y T. Eliot: E. Pound, los vínculos literarios y la recepción crítica de sus obras

Uno de los nexos relevantes, si no el más, entre estos dos escritores, es el poeta Ezra Pound. Es de primer orden su presencia en la vida de ambos, como mecenas intelectual, económico y espiritual. No solo con estos dos amigos, sino con otros tantos amigos poetas y escritores.

E. Pound descubre el talento de T. Eliot, pero observa, afligido, que su amigo no pueda dedicarse y ocuparse de la poesía, por su empleo en el banco. Por ese motivo, decide ayudarlo económicamente, con la finalidad de que volcase su genio en la lírica.

Lo mismo ocurre con J. Joyce, aunque su situación económica es más vulnerable que la de T. Eliot, porque con el sueldo que gana, apenas subsiste. E. Pound comienza a estar pendiente, ahora también, de su amigo J. Joyce, a quien empieza a colaborar para que publique en *The Little Review* y, paulatinamente, algunos capítulos de su *Ulysses*. Para reforzar la jerarquía de su obra, el mismo E. Pound escribe desarrollados artículos sobre la obra de su amigo, en los que la elogia y destaca sus méritos. Cuando lo subvenciona con dinero, lo hace no sin antes ofrecerle consejos prácticos para la organización de su vida doméstica. Luego, cuando en J. Joyce los problemas de la vista pasan a ser graves, lo asiste para pagar varias de sus cirugías de hipermetropía.

Por lo tanto, la huella de E. Pound en la vida personal y artística de los dos escritores es decisiva. Tanto T. Eliot como J. Joyce, junto con Virginia Woolf, Wallace Stevens y el mismo E. Pound, integran el movimiento denominado *Modernismo* anglosajón, con su apogeo entre 1900 y 1940 y congrega a escritores estadounidenses como del Reino Unido y es muy heterogéneo. Tiene dos etapas y la segunda está conformada por los escritores de la generación perdida. El Modernismo tiene en la mira dos objetivos puntuales que lo motivan: la ruptura con el legado de la diplomática época victoriana y los resabios últimos de un realismo que necesita llegar a su fin.

Los escritores de esta etapa, en general, destacan en todos los géneros, pero, quizás, los representantes más sobresalientes del narrativo y del lírico sean, respectivamente, J. Joyce y T. Eliot, por llevar adelante dos obras que marcan el quiebre con la literatura anterior, con maneras audaces, provocadoras e innovadoras.

T. Eliot manifiesta su admiración por toda la obra de J. Joyce, en especial, por *Ulysses* y, cuando tiene oportunidad, escribe un artículo o un ensayo en los que la hace explícita. En el año 1919, en *Athenaeum*, a propósito de algunos capítulos de la novela que iban dándose a conocer, comenta: “La ordinariez y el egoísmo quedan justificados al ser explotados hasta alcanzar verdadera grandeza en la última obra de Mr. James Joyce” (citado en Benítez, 2018).

Y, en el año 1923, en su ensayo *Ulysses, Order an Myth*, y con la obra completa, declara: “Considero que este libro es la expresión más importante que ha encontrado nuestra época: es un libro con el que todos estamos en deuda, y del que ninguno de nosotros puede escapar” (citado en Bibliowicz, 2022).

T. Eliot no cuenta con la reciprocidad de J. Joyce, debido a que este no revela deslumbramiento por su obra poética y tampoco la celebra. Fuera de ello, los autores logran conocerse, personalmente, en París, en el verano del año 1920. Luego de ese encuentro, mantienen correspondencia.

Para quienes entiendan que un análisis comparativo entre las obras de estos dos escritores es un disparatado delirio, las observaciones de la crítica María Gibert arrojan, al respecto, perspectivas críticas:

*Ulysses* y *The Waste Land* son quizá las dos obras más originales e innovadoras de la literatura inglesa del siglo xx. La comparación entre ambas nada tiene de artificial, pues desde un principio estuvieron unidas. Son obras escritas casi simultáneamente por autores que participaban de un mismo ambiente literario y que incluso estaban en contacto personal durante su elaboración. Por consiguiente, algunas de las similitudes entre ellas no serán debidas al influjo directo, sino a la confluencia. (p. 58)<sup>7</sup>

### Eclosión de paradigmas y de sistemas literarios

En Occidente, la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* integra las tres tendencias novelísticas del siglo xvi a la perfección porque plasma, de cada una de ellas, sus temas, técnicas, al mismo tiempo, que las resignifica para parodiarlas y, finalmente, fulminarlas. Es, en ese sentido, un proyecto de novela y de antinovela; brinda el plan de novela dentro de la novela porque están intercaladas narraciones que, de por sí, constituyen una novela dentro de la novela-madre. Por estos y otros motivos, queda convertida no solo en la primera novela moderna sino en un ensayo metaliterario del novelar con miras al futuro, porque es la primera teoría de la novela: la obra puede explicarse a sí misma.

La novela sigue sus experimentos en el siglo xviii con *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift y con *Diario de la peste* y *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe; con *Cándido* o *El optimismo*, de Voltaire. En el proto-romanticismo, con *La nueva Eloísa*,

7. Y continúa M. Gibert: “Las fechas de composición de *Ulysses* y *The Waste Land* mueven a descartar un influjo de la segunda sobre la primera. *Ulysses* apareció como libro el 2 de febrero de 1922 y *The Waste Land* en octubre del mismo año; pero *The Little Review* había publicado aproximadamente la primera mitad de *Ulysses* entre marzo de 1918 y diciembre de 1920, *The Egoist* tres episodios y parte de un cuarto en 1919. En mayo de 1921 Eliot leía manuscritos de la segunda parte de *Ulysses* y, por tanto, se hallaba familiarizado con algunas secciones de la novela cuando inició *The Waste Land*. Pound no tuvo en sus manos los borradores del poema hasta primeros de enero de 1922, días en que Joyce se encontraba absorto dando toques finales a su obra. Es decir, la influencia se dirigió unilateralmente desde *Ulysses* hacia *The Waste Land* y nunca en sentido contrario” (Gibert, pp. 58-59).

de J. J. Rousseau, para abrir paso, en el siglo XIX, a Chateaubriand, Mme. de Staël, Walter Scott, Vigny, Víctor Hugo, Alejandro Dumas y la tendencia de la novela más social, con Stendhal y Honoré de Balzac.

Desde aquella revolución que trae la novela cervantina hasta la publicación de *Ulysses*, el universo de la narrativa aguarda otra nueva transformación, realmente significativa con *Ulysses*, que nace para quebrar y rotar, por más de un extenso siglo, la forma de concebir y escribir narrativa. Como el *Quijote*, queda asimilada a una novela de novelas, a una teoría de la acción de novelar. E, incluso, va más allá que aquella porque eclosiona los parámetros, las normas y las nociones de los géneros literarios todos, no solo del narrativo. La aparición de *Ulysses* es la prueba más que fehaciente de que la teoría de los géneros literarios es un canon que puede desafiarse, desarticularse como institución literaria, puesto que los erosiona por completo. Los temas, las técnicas, los procedimientos narrativos, la anulación de la linealidad del relato, los antihéroes, en definitiva, todo aquel *corpus*, objeto de tanta devoción, admiración, imitación y zona de confort de la narrativa decimonónica, llega a su fin. *Ulysses* trasciende cualquier frontera de la imaginación humana: dinamita las cajas de seguridad y resuenan solo ecos desafiantes con eyecciones de innovación.

*Ulysses* impone esa presencia que cambia los paradigmas, las modalidades de concebir el género narrativo (en cualquier idioma), porque presenta inusitadas gamas para la creación. Y, en el lírico, por su parte, la gran revolución en este mismo siglo, por lo menos y en principio, para la literatura en lengua inglesa, la acuña *TWL*.

### **La crisis con la representación de la realidad: el espejo quebrado**

Los escritores realistas emplean el espejo como símbolo para dar cuenta de que la novela debía reflejar y exponer auténtica y objetivamente la realidad. En el capítulo XLIX, “L’Opéra Bouffe”, de *Le rouge et le noir*, el narrador presenta, en medio de la trama, unos fragmentos teóricos sobre la novela realista: “Hé, Monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l’azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route” (Stendhal, p. 224). El espejo no debe ni tiene que callar lo que revela, sea bello u horrible, virtuoso o vulgar, del tenor que sea, es realidad y, por tanto, hay que llevarla al primer plano tal como es presentada. En la segunda mitad del siglo XIX, esa representación de la realidad es lograda mediante una literatura de realismo, a veces, impregnada por uno más romántico; otras, más objetivo y en algunas ocasiones, bajo un realismo científico, como lo es el naturalismo, otra tendencia conviviente con la realista.

El símbolo del espejo, para connotar aspectos teóricos de la literatura, extiende sus raíces hacia el siglo XX y reaparece en las dos obras analizadas: de forma literal en *Ulysses* y figurada en *TWL*. Pero, no con los atributos decimonónicos.

El del siglo xx es un espejo roto, quebrado y que, por consiguiente, deforma y distorsiona la realidad<sup>8</sup>.

En el capítulo I<sup>9</sup>, de *Ulysses*, el narrador comenta, en medio del diálogo, lo que es el preámbulo al enunciado clave:

Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack, hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me? This dogsbody to rid of vermin. It asks me too. (Joyce, p. 12). Y agrega: “Drawing back and pointing, Stephen said with bitterness: —It is a symbol of Irish arte”. (p. 13)

Y, en la primera parte, de *TWL*:  
 What are the roots that clutch, what branches grow  
 ut of this stony rubbish? Son of man,  
 You cannot say, or guess, for you know only  
 A heap of broken images, where the sun beats,  
 And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,  
 And the dry stone no sound of water. [...]  
 (Eliot, pp. 198, 200)

8. El dramaturgo Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), en su “ciclo esperpéntico” desde *Luces de bohemia* (1920) hasta *Martes de carnaval* (1930), declara que el esperpento no es una estética sino una poética, es decir, una forma de creación literaria que pretende exponer la situación de España. La tragedia clásica vehiculiza la expresión de la realidad de Europa, pero no en particular la de España. Es así que R. M. del Valle-Inclán rompe con las reglas normativas y crea su propia modalidad creativa, su propia teoría y su puesta en práctica. En la obra *Luces de bohemia*, el personaje principal Max Estrella, a pesar de estar ciego, contradictoriamente, es el único capaz de ver la realidad. Y comenta: “La tragedia nuestra no es tragedia”, “Los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato”, “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”, “España es una deformación grotesca de la civilización europea” (Valle-Inclán, pp. 222-225). Más adelante: “Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas” o “Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas” (Valle-Inclán, pp. 225-226). El empleo de un objeto como el “espejo cóncavo” [el interior del casquete esférico es parte reflectante, diferente al convexo que la parte reflectante está en el exterior del confluente esférico] refleja, de forma irónica, grotesca y exagerada, lo bello de la absurdidad. *Luces de bohemia* es otra obra del siglo XX en la que las acciones transcurren en tan solo 24 horas, en una misma ciudad (Madrid) y cuyo mayor afán es caricaturizar, realzar las contradicciones, denunciar la miseria material, espiritual y dejar al descubierto lo sórdido de la realidad. La calle de Álvarez Gato o callejón del Gato es un lugar ubicado en Madrid, es decir, que el autor elige un sitio con base en la realidad. En ese callejón, en la fachada de algunos comercios, están los espejos a los que alude el dramaturgo; los hay de los dos: cóncavos y convexos. En los primeros, lo reflejado queda más deformado y la teoría del esperpento queda apoyada en estos espejos. En *Ulysses*, el narrador menciona a los “espejos burlones” (Joyce, *Ulises*, p. 96). La técnica teatral de R. M. del Valle-Inclán tiene precedentes en lo cinematográfico. El *Ulysses*, de J. Joyce, es una obra que también suscita el debate del mayor o menor éxito de su puesta en el cine o no, aunque hay versiones de cine, como la de Joseph Sturck, del año 1967.

9. El capítulo I de la obra, junto con Buck Mulligan, el lector sale a las afueras de la torre de Martello, porque el personaje va a afeitarse. Emplea esa acción para generar una parodia de la celebración litúrgica de la misa, con el cuenco de espuma de jabón. Más allá de esto, el mar es el contexto natural. Umberto Eco señala de J. Joyce, particularmente, su “sensibilidad pánica” (Eco, p. 10).

La imagen del espejo o su figuración está dispuesta al inicio de la novela, en las primeras páginas<sup>10</sup> y, en el caso del poema, en el verso 22, de la primera parte. Eso es un hecho significativo porque, desde el principio, hay un símbolo que anuncia que cada una de estas obras aludirán a la realidad, pero con una visión fragmentada, rota, dividida y distorsionada.

El espejo partido simboliza, sí, el arte inglés, al mismo tiempo que es una metonimia del arte en general<sup>11</sup>, en tanto quiebre con la mimesis, tan distintiva de los tradicionales modelos narrativos decimonónicos. *Ulysses* produce una agudización de la representación de la realidad. En esa dirección, Carl Jung expone sobre la obra: “Es “cubista” en el sentido más profundo, en cuanto que disuelve la imagen de la realidad en un cuadro complejo, indefinido, cuya nota tónica es la melancolía de la objetividad abstracta”. (p. 26). *TWL*, mediante esas breves escenas, pasea al lector por “un montón de imágenes rotas”<sup>12</sup>, es decir, por múltiples situaciones de la vida cotidiana afectadas por la grisura y la desesperanza. En los dos casos, las imágenes se tornan como si fuesen gijos de sueños o pesadillas.

Es dable destacar que es el “espejo partido de una criada” (Joyce, p. 75), o sea, de una persona que habita en el ámbito doméstico, en un espacio cotidiano porque, tanto en *Ulysses* como en *TWL*, los personajes son seres humanos ordinarios, triviales, y hasta muy vulgares, en muchos de los casos. No son personajes que tengan que contar historias grandilocuentes, muy por el contrario. C. Jung, a propósito del *Ulysses*, enfatiza un aspecto que *TWL* también muestra, que es la trivialidad de sus habitantes: “[...] un único y vacío día de la vulgaridad cotidiana de todo el mundo, el intrascendente 16 de junio de 1904, en Dublín, en el que, en el fondo, nada sucede. El raudal empieza en nada y acaba en nada” (p.8). Continúa: “No sólo empieza y acaba en nada, sino que se compone también de puras nadas” (p. 9).

10. El espejo como imagen está desde el inicio de *Ulysses*, cuando Buck Mulligan lo lleva entre sus objetos y decide afeitarse fuera de la torre de Martello [Sandycove (Dublín)], en la redonda cubierta, situación que convierte en una parodia de la misa: “Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him on the mild morning air” (Joyce, p. 9).

11. Del arte en general, porque el espejo representa, incluso, el reflejo de un modelo de lo bello. Pero, con la irrupción de los movimientos o corrientes de vanguardia, en las tres primeras décadas del siglo XX, el “espejo partido” muestra la variedad, “un montón de imágenes rotas”, debido a que lo bello pasa de contar con un paradigma a tener varios modelos posibles, es decir, de la unidad a la multiplicidad. Ya no hay un relato, hay varios relatos posibles.

12. Hugo Friedrich cita este verso de *TWL* y lo considera una profesión de fe fragmentarista: “Al principio de *The waste land* leemos las siguientes palabras: “pues tú sólo conoces un montón de imágenes rotas”, y al final: “Con estos fragmentos he apuntalado mis ruinas”. Debemos aceptarlos como adhesión al fragmentarismo, que es la ley de la poesía de Eliot. El fragmentarismo determina su modo de expresarse, que empieza por ejemplo con un corto relato, lo interrumpe y prosigue con un monólogo interior, interrumpido a su vez por una cita que no viene a cuento, a la que sigue un fragmento de diálogo entre personajes sin perfil. Lo que se dice en un grupo de versos, se destruye en el siguiente, o se olvida. Lo mismo ocurre con las imágenes y los acontecimientos, que son un centón de fragmentos de origen heterogéneo, sin ordenación ninguna en el tiempo ni el espacio” (Friedrich, pp. 258-259).

Además de ese “montón de imágenes rotas”, el lector es quien tiene la tarea de buscar los caminos y decidir cómo quiere leer las obras; le corresponde un rol más activo que en otras oportunidades, tal vez. Con tan solo 433 versos, T. Eliot en *TWL* concentra su visión de la vida y de la humanidad.

Las dos obras exponen un mundo en crisis, en descomposición que va desmembrándose en fracciones.

### Los espejos rotos y opacos: fragmentarismo, grisura existencial e incomunicación

Brazos.  
Piernas amputadas.  
Cuerpos que se reintegran.  
Cabezas flotantes de caucho.  
OLIVERIO GIRONDO<sup>13</sup>

El fragmentarismo es un *leitmotiv* de la literatura del siglo xx. El lector recibe la representación de la realidad como un puzzle, desordenado y sin una trama tranquilizadora que le permita entender, *prima facie*, por donde emprender el itinerario. A esto coadyuvan los elementos estructurales como la disociación del lenguaje, la difícil sintaxis, la elipsis narrativa o lírica, algunos motivos que quedan poco desarrollados o truncos, los constantes saltos en el tiempo mediante los *flashbacks* (retrospección) y los *flashforwards* (prospección), el intercalado de los monólogos interiores que detiene lo narrativo por páginas y páginas hasta retomarlos.

El capítulo xv de *Ulysses*, además de ser el más extenso de la novela, de estar escrito como si fuese un guion para una obra teatral<sup>14</sup>, desarrolla su acción en un prostíbulo y el clima es alucinatorio. El lector siente que abandona de género porque pasa de leer una narración, a una obra dramática, sin ningún indicio previo.

El capítulo xviii es emblemático por su técnica narrativa: es el gran monólogo de Molly Bloom. Carece, todo él, de signos de puntuación, de divisiones temáticas claras. Es el flujo de conciencia en su máximo esplendor. Y, también, es un claro ejemplo de lo que es la trama narrativa de la novela en su conjunto: personajes que aparecen y desaparecen, temas que no llegan a un cierre a pesar de que es el último de la obra.

*TWL* es la gran metáfora de la ciudad moderna: desértica, inhóspita, sin amparo espiritual. Está construida —por los aportes del genio de E. Pound que la intervino por completo— desde la fragmentación, que es el armazón del poema.

13. Con el estilo que lo caracteriza, Oliverio Gironde denomina a sus textos *poemas* y, sin embargo, son textos escritos en prosa. Ese desafío, ese gesto vanguardista, dialoga con la ruptura en los modelos de los géneros literarios que hacen J. Joyce y T. Eliot.

14. Sucede igual con el episodio en la taberna, de la segunda subdivisión de la parte II, de *TWL*, versos 111-172, el diálogo entre las mujeres burdas. Es un episodio claramente representable en una obra teatral.

Dos son las coordenadas imprescindibles para entrar a *TWL*: la polifonía<sup>15</sup> y el fragmentarismo. La obra es un gran palimpsesto de referencias culturales, filosóficas, religiosas, literarias, mitológicas y ese sustrato antropológico forma un *collage* —hay una superposición de imágenes y citas (en al menos, siete idiomas) y sin una aparente secuencia lógica—, que le da vida a la obra. En *Ulysses*, sucede igual, porque cada palabra, enunciado o situación alude a una propaganda, canción de jazz o algún detalle de la vida en Dublín de los años 20 del pasado siglo. Las relaciones significativas de pensamiento, tanto en una obra como en la otra, van conformándose a medida que estas son releídas una y otra vez. La primera impresión es de caos total, pero, de forma paulatina, van adquiriendo corporeidad funcional, va encontrándose la estética de la objetividad o el «correlativo objetivo» (Debicki, p. 265) —como define T. Eliot— y sale a luz el orden desde la supuesta desorganización.

La primera parte de *TWL* —“The burial of the dead”— está dividida, a su vez, en cuatro series, y cada escena conforma un episodio por sí mismo. La construcción de la imagen<sup>16</sup> de la ciudad, por ejemplo, empieza en la primera parte y va completándose en la extensión de la obra. El Marino Fenicio, apenas cincelado por Madame Sosostriis, reaparece en la cuarta parte —“Dead by water”<sup>17</sup>—, en la figura de Flebas: “Phlebas the Phoenician, a fortnight dead, / Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell / And the profit and loss” (Eliot, p. 256).

La fragmentación del ser es una forma de revelar, desde el punto de vista de la creación literaria, el problema onto-filosófico del ser: una existencia perturbada. Los valores espirituales están quebrados; en los universos de estas obras no hay

---

15. El permanente cambio de voces, sin previo aviso y sin introducción, es una constante en toda la obra *TWL*. Algunos episodios son fragmentos de diálogos, como el de Marie, de la primera parte. Y, en alusión a esta cuestión de las voces, es dable destacar que, en una primera instancia, el título primero de la obra hace referencia a esa multiplicidad polifónica: *He Do the Police in Different Voices* ('Hace de policía con distintas voces').

16. El tratamiento que realiza T. Eliot de las múltiples imágenes que presenta en los versos de *TWL* adquieren cuantioso espesor lírico, puesto que adhiere al imagismo, que posteriormente, queda transformado en el vorticismismo. El vorticismismo une la imagen poética creada por la palabra con la noción de *movimiento* que le aportan otras artes, como las plásticas. La imagen, entonces, es poderosa, pujante, nerviosa y refleja, al mismo tiempo, lo intelectual y lo emocional.

17. El agua es un elemento isotópico en las dos obras. La estructura de *Ulysses* responde, por influencia, al poema homérico la *Odisea*, que relata el ciclo de los regresos (*νόστοι*, *nóstoi*), este es el de Ulises a Ítaca. La obra de J. Joyce es la *Odisea* moderna: cada capítulo de la novela responde y está asociado a un episodio de aquella. Pero, los viajes de Leopold por la ciudad no cuentan con las excepcionalidades de Ulises, puesto que es el contrahéroe del siglo XX. Varios son los momentos en la narración en que el agua está presente, desde que el lector abre la novela y observa el mar irlandés, desde la torre de Martello, en Sandycove. En *TWL*, el lago Starnbergersee (cerca de Munich), que lo vincula a la muerte de Luis II de Baviera (1845-1886); el pasaje del Támesis, la misma cuarta parte “Muerte por agua”. Es un símbolo ambiguo porque, por un lado, es esencial para la vida, para la fertilidad, pero, por otro, y en exceso, ahoga y produce la muerte. En *TWL*, ni la tierra ni el agua conllevan una visión que entronque con lo positivo.

dios<sup>18</sup>, no hay esperanza: solo desolación, confusión en el alma y ciertas sensaciones de irrealidad. Ambas traducen cómo está la psiquis del hombre del siglo xx:

Unreal City,  
Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet.  
(p. 210).

Los seres de *TWL* desfilan por la ciudad como fantasmas, como almas en pena, porque son incapaces de posicionarse ante la vida como sujetos. Los seres que habitan la tierra baldía prefieren la muerte a la vida; la buscan a gritos. En ese sentido, el ejemplo más claro, y que es una matriz para toda la obra, es el epígrafe de *El Satiricón*, de Petronio: “En cuanto a la Sibila, yo la vi con mis propios ojos en Cumas, colgada dentro de una botella. Cuando los niños le preguntaban: “¿Qué quieres, Sibila?”, ella respondía: “Quiero morir”” (p. 192).

Y, aunque con otro ritmo y movimiento, en *Ulysses*, los personajes viven sin entusiasmo, como si les hubiesen hurtado el alma. El yo lírico de *Andamios interiores* comulga con las obras anteriores: “Y la ciudad es una ferretería espectral” (Maples, p.76). Javier Rodríguez cita a T. Eliot para dar a conocer que, en vida del escritor, *TWL* es interpretada como una crítica social, a ese mundo que está fisurándose por varios frentes:

Culminada en Suiza durante una cura de reposo y reelaborada después de que Ezra Pound —mentor con 37 años de un Eliot de 34— la podase drásticamente de elementos confesionales y pirotecnia vanguardista, la obra se convirtió en el gran fresco de una época acelerada en que la naturaleza dio paso definitivamente a la “basura pétrea” de la ciudad moderna. “Toda la gran poesía urbana del siglo XX tiene una raíz inevitablemente eliotiana”, apunta Andreu Jaume, que recuerda un comentario del poeta: «Varios críticos me han hecho el honor de interpretar el poema en términos de una crítica al mundo contemporáneo; de hecho, lo han considerado como una importante muestra de crítica social. Para mí supuso solo el alivio de una personal y totalmente insignificante queja contra la vida; no es más que un trozo de rítmico lamento” (Rodríguez, en línea).

18. Tanto J. Joyce como T. Eliot tienen, en su momento, grandes y profundas crisis religiosas, que les movilizan sus vidas. J. Joyce, en el año 1899, con tan solo diecisiete años, comienza con la primera y más honda: una serie de sucesos, desde cuestiones vinculadas a Irlanda, hasta otras de su vida personal, desembocan en aquella. T. Eliot, por su parte, con más edad que J. Joyce.

La esterilidad es uno de los asuntos centrales de *TWL*, o sea, lo que no produce. La tierra muerta no permite la crianza de las lilas; en la “basura pétrea”<sup>19</sup> no hay posibilidad de vida; el paisaje es sombrío.

Desde el título de la obra, con el adjetivo *waste*, la esterilidad es un tema presente. E, incluso, motiva diferentes modos de traducción. El catalán Joan Ferraté (1977) entiende que la mejor traducción es 'la tierra gastada', porque los seres que habitan la tierra están hastiados de la vida. Otros críticos proponen *desolada* (Gradnik, 2009), *deshabitada*, *sucia* o *agostada* (Silva-Santisteban, 2010). Alberto Girri (1988) cree que la traducción más acertada es *yerma*, porque la intención de T. Eliot es, precisamente, recalcar que la tierra no engendra; si la tierra está baldía, puede llegar a cultivarse y, en modo alguno, tiene por qué ser *yerma*<sup>20</sup>.

La incomunicación es otro de los temas que atraviesa tanto *Ulysses* como *TWL*. En el caso de *Ulysses*, ni Leopold Bloom ni su esposa Molly producen algo por lo que deban ser estimados. Es una pareja que llega a desgastarse: Leopold sabe que su mujer lo engaña con Blazes Boylan. En lugar de cambiar de vida, de divorciarse, prefiere quedarse instalado en la misma rutina sin emoción. Los Bloom son una pareja sin aspiraciones, con escasa comunicación, sin proyectos de vida y donde la mediocridad es la regente. Molly, además, es una mujer vulgar y muy desagradable, retrato que el lector termina de completar en el capítulo XVIII.

En ambas obras, hay un desfile de personajes y de voces que van configurando ambientes cargados de sordidez, adaptados a una vida automática, mecánica, al vacío existencial.

La segunda parte —“A Game of Chess”— de *TWL*, quizás sea el ejemplo en el que este tópico pueda verse con mayor claridad. La primera serie, a la que E. Pound la denomina el *monólogo de los nervios* (Jagger, p. 126), expone:

'My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.  
Speak to me. Why do you never speak? Speak.  
What are you thinking of? What thinking? What?  
I never know what you are thinking. Think.'  
I think we are in rat's alley  
Where the dead men lost their bones.  
'What is that noise?'  
The wind under the door.  
'What is that noise now? What is the wind doing?'  
Nothing again nothing.  
'Do you know nothing? Do you see nothing? Do you remember  
'Nothing?'  
I remember  
Those are pearls that were his eyes.  
'Are you alive, or not? Is there nothing in your head?'  
(Eliot, pp. 220, 222, 224)

19. La basura “pétrea” son residuos estancados, inmóviles, fijos, inertes. Es decir, que la ciudad no evoluciona en ese estancamiento que exhibe.

20. El sentido maternal de la tierra está anulado porque es una tierra “yerma”, seca. La imposibilidad de maternidad es el asunto de una de las tragedias de la trilogía, *Yerma*, de Federico García Lorca. En el libro *Desolación*, de Gabriela Mistral, hay un poema dedicado a esto, titulado: “La mujer estéril”.

El episodio y las voces no cuentan con una introducción previa. La mujer que más habla es anónima, se centra en ella y en su problema nervioso. No hay un real reconocimiento del otro, tan solo reclamos que quedan explícitos por medio de la acumulación de preguntas, sin respuesta, que también destacan su excesiva ansiedad.

La mujer presiona al hombre para que le responda a lo que ella solicita y lo hace de modo imperativo. Cuando él logra responderle, los dos versos aluden a imágenes carentes de vida; los significantes *callejón*, *ratas*, *muertos* y *huesos* connotan degradación, repulsión y muerte. La acumulación de la palabra *nada* instala ese espacio onto-filosófico donde no se es, la vacuidad existencial misma. Sumado a esto, los espacios en blanco, la sintaxis entrecortada y la distribución de los versos dan la pauta de que es un diálogo marcado por la discontinuidad, por el escasísimo diálogo, puesto que no hay reciprocidad comunicativa. Ella busca la comunicación, pero no es posible; lo único que encuentra es alejamiento, rechazo, vacío y silencio.

En la misma segunda parte, en el segundo fragmento, está el episodio de la taberna y la historia de Lil. Cambia el tono, el lugar y el hablante. Sin embargo, hay un tema que viene reiterándose de la parte anterior: el sexo sin entusiasmo. En este episodio, si bien abundan las palabras, a diferencia del anterior, no hay comunicación igual, puesto que el lector accede al casi monólogo de Lil. En su discurso, quedan fusionados diferentes temas, tiempos y situaciones: su esposo Albert va a la guerra; le deja dinero para que arregle su dentadura; ella lo gasta en un aborto. Todo el episodio es un gran equívoco que muestra a Lil como un personaje vulgar, vil, sin humanidad y centrada en ella misma. No escucha a quien está acompañándola y, por lo tanto, no hay una real y efectiva comunicación. Todo es un equívoco.

### Las ratas recorren las ciudades de Dublín y de la landa estéril

A las ratas les son atribuidos significados simbólicos opuestos, tanto asociados al código de lo negativo —el más frecuente—, como al de lo positivo. En la historia del arte, la presencia de ratas motiva grabados, dibujos, óperas y, en las letras, una nómina muy extensa de obras literarias en diversos siglos, países y autores dan cuenta de ello.<sup>21</sup>

21. En arte, hay una amplia producción, cuyas protagonistas son las ratas. En novela: *Las tres ratas*, de Alfredo Pareja Diezcanseco (1944); *La peste*, de Albert Camus (1947). En el mismo año, 1962, *Las ratas*, de Miguel Delibes y *La rebelión de las ratas*, de Fernando Soto Aparicio; *Las ratas*, de José Bianco (1973); *Mañana, las ratas*, de José Bernardo Adolph (1983); *La rata*, de Andrzej Zaniewki (1993); *El rey rata*, de China Miéville (1998), entre otras. En poesía: “Der Rattenfänger”, de J. von Goethe (1803). En pintura, tanto Víctor Hugo como Gustave Doré tienen obras en las que están las ratas. En el caso del primero, “La tour des rats” es un dibujo en pluma y lavis de tinta parda sobre lápiz grafito, tinta negra y carboncillo sobre pergamino (1840 [1847]). G. Doré realiza el grabado titulado “Conseil tenu par les rats” (1870). En ópera: “The Pied Pipe of Hamelin”, de Robert Browning (1842); “Der Rattenfänger von Hameln”, de Viktor Nessler (1879).

Las ratas, cuando están vinculadas al continente asiático, reciben un tratamiento distinto al habitual. No obstante, en la mitología griega, y en referencia a uno de los principales dioses —Apolo—, en su figura conviven las ambigüedades simbólicas de las ratas:

En la *Ilíada*, Apolo es evocado con el nombre de Sminteo, que se deriva de una palabra que significa 'rata', animal ctónico, que desempeña un papel importante con la serpiente y el topo, en las tradiciones prehelénicas. La ambivalencia del nombre atribuido a Apolo correspondería a un doble símbolo: la rata que propaga la peste sería el símbolo de Apolo de la peste (y en ese pasaje de la *Ilíada*, el viejo Crises llama al dios a la venganza contra una afrenta); Apolo, por otra parte, protege contra las ratas, en cuanto dios de las cosechas. Puede verse que, en la simbólica, el mismo papel destructor que poseen las ratas puede justificar dos aplicaciones diferentes: la utilización de este papel por venganza, y la supresión de este papel por bondad; de ahí el doble aspecto del dios llamado Sminteo. (Chevalier y Gheerbrandt, p. 870).

En definitiva, en varias obras literarias, las ratas tienen un rol como personajes de fábulas, personajes colectivos o secundarios; son figuras con mayor o menor protagonismo. En este caso, las ratas están presentes e integran el panorama ciudadano en ambas obras.

En *Ulysses*, las ratas abren y cierran la novela; la atraviesan en su totalidad. Prácticamente, en casi todos los capítulos hay ratas. La primera aparición de una rata es en el capítulo VI, identificado con la región del Hades de la *Odisea* de Homero. L. Bloom asiste con Simon Dedalus —padre de Stephen—, Jack Power y Martin Cunningham, tras haberse enterado de una triste noticia: uno de sus conocidos había fallecido. Es Patrick (Paddy) Dignam<sup>22</sup>. Por lo tanto, el capítulo está centrado en narrar el traslado en auto hacia el cementerio. Leopold no tiene casi intercambios dialógicos con los demás; durante el trayecto, sus monólogos interiores traducen sin cesar sus pensamientos y sentimientos, y concentran en varios puntos: lo menos relevante, el paisaje ciudadano; lo más importante, el recuerdo de su hijo muerto Rudy y, con ellos, amplias reflexiones en torno a la muerte, la descomposición del cuerpo y otros.

---

22. Para conocer sobre la fuente real de Paddy Dignam, el artículo “¿Quién fue el verdadero Paddy Dignam?” lo explica al detalle: “¿Quién era exactamente Paddy Dignam? Como muchos personajes de *Ulysses*, Paddy Dignam tiene una contraparte en el mundo real: un amigo de la familia Joyce llamado Matthew Kane. Al igual que Dignam, Kane murió repentinamente y dejó cinco hijos para quienes sus amigos recaudaron dinero después de su muerte. Dignam murió de alcoholismo, aunque en conversaciones educadas se atribuye su muerte a una afección cardíaca. Kane, por otro lado, se ahogó en julio de 1904 en una excursión en bote por la bahía de Dublín. Kane se zambulló en el agua para nadar. Mientras estaba en el agua, experimentó algún tipo de angustia aguda: algunas fuentes dicen que un ataque al corazón, otras dicen que un derrame cerebral. Independientemente, Kane fue sacado del agua, pero no sobrevivió”. Para profundizar: <https://www.bloomsandbarnacles.com/blog/who-was-the-real-paddy-dignam>.

Leopold es el último en retirarse de la tumba de Paddy y, mientras vuelve al auto, va mirando otras tumbas que concitan su atención por la ornamentación que lucen. Detiene su caminar en la de Robert Emery y topa con una rata:

An obese grey rat toddled along the side of the crypt, moving the pebbles. An old stager: greatgrandfather: he knows the ropes. The grey alive crushed itself in under the plinth, wriggled itself in under it. Good hiding place for treasure.

Who lives there? Are laid the remains of Robert Emery. Robert Emmet was buried here by torchlight, wasn't he? Making his rounds.

Tail gone now.

One of those chaps would make short work of a fellow. Pick the bones clean no matter who it was. Ordinary meat for them. A corpse is meat gone bad. Well and what's cheese? Corpse of milk. (Joyce, p. 116)

La rata vista por Leopold es “una obesa rata gris” y es la imagen evocada en otros capítulos. No son ratas delgadas, sino “obesas”, pesadas, grandes, lo que incrementa la sensación de repulsión.

En *TWL*, o por casualidad o por influencia de J. Joyce en esa imagen en particular, las ratas tienen ese mismo aspecto desagradable (“slimy belly”):

A rat crept softly through the vegetation  
 Dragging its slimy belly on the bank  
 While I was fishing in the dull canal  
 On a winter evening round behind the gashouse  
 Musing upon the king my brother's wreck  
 And on the king my frather's death before him.  
 White bodies naked on the low damp ground  
 And bones cast in a little low dry garret,  
 Rattled by the rat's foot only, year to year.  
 (Eliot, pp. 232, 234)

En ambas citas ilustrativas, existe una descripción de cómo las ratas son atraídas por los cadáveres para roerlos, motivo por el que los significados que les atribuye Juan Cirlot a ellas son precisos, para este contexto:

[Las ratas] se hallan en relación con la enfermedad y la muerte. La rata fue una deidad maléfica de la peste en Egipto y China. El ratón, en simbolismo medieval, es asimilado al demonio. Se le superpone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante. (p. 382)

En el capítulo VII, Leopold visita el edificio del periódico *Freeman's Journal and National Press*. La totalidad del relato está interrumpido por epígrafes, escritos con letra imprenta mayúscula y en negrita, que van pasando en los tabloncillos de

noticias. El sexto epígrafe refiere al obituario de Paddy Dignam<sup>23</sup>, sepelio ya efectuado entre las 11 y las 12 p. m., y en el que consta:

WITH UNFEIGNED REGRET IT IS WE ANNOUNCE THE DISSOLUTION OF A MOST RESPECTED DUBLIN BURGESS

Hynes here too: account of the funeral probably. Thumping. Thump. This morning the remains of the late Mr Patrick Dignam Machines. Smash a man to atoms if they got him caught. Rule the world today. His machineries are pegging away too. Like these, got out of hand: fermenting. Working away, tearing away. And that old grey rat tearing to get in. (Joyce, p. 120)

Mientras observa el obituario de P. Dignam, en el diario, reaparece en su mente, la rata vista en el cementerio. Es una imagen recurrente, que no abandona la mente de Leopold.

El capítulo VIII está marcado por un extenso monólogo interior de L. Bloom, que lo abre. En este, las ratas son asociadas a una maña que disfrutan: tomar cerveza. Y el recurso estilístico de la hipérbole exagera en aumento las consecuencias de los excesos de la ingesta de cerveza, al quedar con las panzas hinchadas. Nuevamente, la imagen de las ratas obesas, mórbidas:

Brewery barge with export stout. England. Sea air sours it, I heard. Be interesting some day get a pass through Hancock to see the brewery. Regular world in itself Vats of porter wonderful Rats get in too. Drink themselves bloated as big as a collie floating. Dead drunk on the porter. Drink till they puke again like christians. Imagine drinking that! Rats: vats. Well, of course, if we knew all the things. (Joyce, p. 152)

En el capítulo XI, la acción es desarrollada en el hotel Ormond. En el sitio están Simon Dedalus, Lenehan (espera encontrarse con Boylan), Bloom, Richie Goulding y personal del hotel, como las dos camareras —Lydia Douce y Mina Kennedy—. Posteriormente, continúan entrando otros personajes. Entre las piezas musicales que están ejecutando, la mente de Leopold —como es costumbre— va y viene por diferentes pensamientos. De pronto, recuerda a la rata del entierro de P. Dignam. En esta oportunidad, resalta más la cola de la rata retorciéndose:

Death. Explos. Knock on the head. Outtohelloutofthat. Human life. Dignam Ugh, that rat's tail wriggling! Five bob I gave. *Corpus paradisum*. Corncrake croaker: belly like a poisoned pup. Gone. They sing. Forgotten. I too; And one day she with. Leave her: get tired. Suffer then. Snivel. Big spanishy eyes goggling at nothing. Her wavyavyeavyheavyeavyevyevyhair un comb: 'd. (p. 276)

23. Coincidentemente, es el sexto epígrafe y el entierro de Paddy Dignam es en el sexto capítulo de *Ulysses*.

Avanzado el capítulo, Leopold está por escribir una carta a Martha Clifford (su amante) y en sus meditaciones, a poco de la anterior vez en que la rata visita su mente, vuelve a hacerlo: “Hope he's not looking, cute as a rat. He held unfurled his *Freeman*. Can't see now. Remember write Greek ees” (p. 278).

En este mismo capítulo, una tercera vez, la rata está en los pensamientos de Leopold, mientras él, Richie Goulding, Pat y otros presentes escuchan. Esta rata que figura aquí es la del entierro de Paddy, porque alude a ella mediante la deixis con un pronombre demostrativo: “Latin again. That holds them like birdlime. Priest with the communion corpus for those women. Chap in the mortuary, coffin or coffey, *corpusnomine*. Wonder where that rat is by now. Scrape. Tap” (p. 283).

En el capítulo XII, están en la taberna de Barney Kierman y es un capítulo con varias interpolaciones. En una de ellas, Bloom queda muy enfurecido con uno de los miserables del lugar, según él, lo compara con una rata: “Courthouse my eye and your pockets hanging down with gold and silver. Mean bloody scut. Stand us a drink itself Devil a sweet fear! There's a jew for you! All for number one. Cute as a shithouse rat. Hundred to five” (p. 339).

Como afirman Chevalier y Gheerbrandt: “La rata goza en Europa de un prejuicio netamente desfavorable. Se la asocia a las nociones de avaricia, de parasitismo, de miseria”. (p. 869). L. Bloom coliga a este ser despreciable con quien deja ver sus diferencias, por su avaricia.

En el capítulo XIV, L. Bloom está en la sala del Hospital de Maternidad y lo visita puesto que la señora Purefoy, a quien conoce, debe haber dado a luz. Este capítulo posee diferentes estilos narrativos, pero, en varias de las secuencias, Bloom despliega una serie de reflexiones, extensas, sobre la existencia. La aparición de la rata, en este caso —como en la mayoría de los ejemplos— lo conecta con la muerte; trae ese tema a su mente para que no olvide lo efímero de la existencia. En varias ocasiones, queda entretejido el recuerdo o de su hijo Rudy o de Paddy; su esperanza en la vida, como padre, ahora, es Milly:

His spectre stalks me. Dope is my only hope... Ah! Destruction! The black panther! [...] The mystery was unveiled. Haines was the third brother. His real name was Childs. The black panther was himself the ghost of his own father. He drank drugs to obliterate. For this relief much thanks. The lonely house by the graveyard is uninhabited. No soul will live there. The spider pitches her web in the solitude. The nocturnal rat peers from his hole. A curse is on it. It is haunted. Murderer's ground. (p. 409)

En *TWL*, las ratas están asociadas a la suciedad de la ciudad, pero asimismo con la muerte y, en ese sentido, interpone sus versos para que el lector medite sobre

el tema: “I think we are in rat's alley<sup>24</sup> / Where the dead men lost their bones” (Eliot, p. 220).

En el capítulo xv, aparece el espíritu de Paddy Dignam, que habla de él, pero desdoblado como si fuese un otro. No emplea verbos ni pronombres personales de primera persona. También elementos abstractos —las guirnaldas, las campanas y otros— hablan como personajes.

Entre esos recuerdos aparece, nuevamente, la imagen obsesiva de la “obese grandfather rat”:

PADDY DIGNAM: Pray for the repose of his soul.

(He worms down through a coalhole, his brown habit trailing its tether over rattling pebbles. After him toddles an obese grandfather rat on fungus turtle paws under a grey carapace. Dignam's voice, muffled, is heard baying under ground: Dignam's dead and gone below. Tom Rochford, robinredbreasted, in cap and breeches, jumps from his twocolumned machine.) (Joyce, p. 453)

Sin embargo, en el capítulo xvi —capítulo en el que predomina el monólogo interior y en el que hay menos diálogos—, en un breve diálogo entre Leopold y Stephen, alguien que finge haber sido marinero relata una costumbre culinaria china: cocinar sopa con ratas. En este sentido, y para la cultura gastronómica de China, no es una cuestión molesta, al contrario, es un plato más dentro de la variedad de comidas que brindan en sus tradiciones:

—I seen a Chinese one time, related the doughty narrator, that had little pills like putty and he put them in the water and they opened and every pill was something different. One was a ship, another was a house, another was a flower. Cooks rats in your soup, he appetisingly added, the chinks does. (p. 549)

El significado más común atribuido a las ratas es el negativo. En el continente asiático, gozan de prestigio, incluso llegan a ser apreciadas y con caracteres válidos:

[...] de manera general, la rata es en Asia un animal de buen augurio. En el Japón acompaña al dios de la riqueza, Daikoku; allí es signo de prosperidad, exactamente igual que en la China y en Siberia; es la ausencia de ratas la que aparece como un signo inquietante. Chuang-tse considera la rata que cava un agujero profundo como símbolo de la prudencia y de la rectitud (Chevalier y Gheerbrandt. (pp. 869-870)

Por otra parte, hay otra obra de T. Eliot, *The Hollow Men* (1925), que consta de cinco momentos y en la que asoman, igualmente, las imágenes de las ratas. El primer momento inicia así:

24. El Dr. Rolando Costa Picazo aporta sobre este verso lo siguiente: “En un callejón de ratas. Así llamaban los soldados a las trincheras durante la Primera Guerra Mundial, infestadas de ratas y llenas de agua podrida que les llegaba hasta las rodillas”. (Eliot, p. 124)

We are the hollow men  
 We are the stuffed men  
 Leaning together  
 Headpiece filled with straw. Alas!  
 Our dried voices, when  
 We whisper together  
 Are quiet and meaningless  
 As wind in dry grass  
 Or rats' feet over broken glass  
 In our dry cellar.  
 (p. 2)

En el primer tramo, el yo lírico expresa que los hombres sufren el hastío —el *ennui*—, la vacuidad de la vida moderna, la frivolidad. Las imágenes establecen un campo semántico de significantes que apuntan a lo negativo: no hay esperanza, no hay horizontes ni sentimientos. Los hombres están “reellenos de aserrín”, es decir, de madera inútil, de lo que ya no será utilizado. El sinsentido de sus vidas es comparado con diferentes imágenes, todas carentes de vida y subraya la sequedad, antecedente para *TWL*. Las ratas aparecen como imagen desagradable, en un paisaje que no conquista, que está del lado de la muerte y no de la vida.

Y, luego, en el segundo momento de *The Hollow Men*, el yo lírico quiere y desea camuflarse, desaparecer, esconderse; hay un afán de desintegrarse para no ser visto. No está interesado en pertenecer al reino de la vida: la vida, tal como está planteada, lo aterra.

### Conclusiones

En un cambio de siglo, el xx exhibe una aceleración de cambios sustanciales, en diversos planos de la vida social. Y la literatura no queda exenta de ellos; hace eco y los devuelve, en parte, transformados en hecho estético. Es así que *Ulysses* y *The Waste Land*, a pesar de que muestran dos mundos diferentes —la una a Dublín y, la otra, a Londres—, son dos obras que están estrechamente vinculadas en la modernidad estética. Tanto la obra de J. Joyce como la de T. Eliot constituyen la disolución y el quiebre definitivo con la noción de mimesis, así como la de los géneros literarios, puesto que los erosionan con sus propuestas artísticas. *Ulysses* rompe con la estructura convencional de cualquier narración decimonónica: la obra es un gran *collage* y admite variadas lecturas; cada capítulo es una propuesta y un desafío diferente para el lector que no detiene su asombro. *The Waste Land* es un “palimpsesto” de referencias culturales (Osorio, 2002), al igual que *Ulysses*. Quiebra con cierta visión homogénea de la lírica tradicional para instaurar una nueva estética de la imagen que adquiere movimiento, multiplicidad de alusiones y

referencias simultáneas; las analogías y las asociaciones quedan tornadas en espacios de infinitas bibliotecas hacia caminos bifurcados. En el trayecto de lectura de *Ulysses* y de *The Waste Land*, el lector puede llegar a sentir la asfixia polifónica, que no hace más que multiplicarse.

En definitiva, dos ciudades en la que conviven sujetos fragmentados, grises y vulgares y donde las directrices ontológicas ven sumergidos los significados y los propósitos de la vida. Por ese motivo, estas ciudades están representadas en algunos símbolos que dan cuenta de esa profunda decadencia y de subversión de los valores: la realidad está alterada, fragmentada y solo puede reflejarse por medio de espejos rotos, quebrados, con los que no son posibles conformar una unidad; ciudades habitadas por basura y ratas. Estas últimas entretejidas en esa cadena semántica que representan no solo la ausencia de vida, sino el regodeo con la putrefacción física, pero también, espiritual.

### Referencias

- Barranco, Empar. *Willa Cather: el reverso de la alfombra*. Universitat de València: Biblioteca Javier Coy d' estudis nord-americans, 2008.
- Benítez, Ricardo. "Eveline. James Joyce". <http://richardbenet.blogspot.com/2018/10/james-joyce.html>. 15 de octubre 2018.
- Bibliowicz, Azriel. «¿Por qué resulta tan difícil leer "Ulises", de James Joyce?». *El Espectador*. 02 de febrero 2022. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/por-que-resulta-tan-dificil-leer-ulises-de-james-joyce/>.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrandt. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 2012.
- Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992.
- Debicki, Andrew. *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*. Madrid, Gredos, 1981.
- Eco, Umberto. *Las poéticas de Joyce*. Trad. Helena Lozano. Barcelona, Lumen, 1993.
- Eliot, Thomas. *La tierra agostada*. Ed. bilingüe y trad. Ricardo Silva-Santisteban. Lima, 2010.
- Eliot, Thomas. *La tierra baldía*. Trad. José Luis Palomares. Madrid, Cátedra, 2006.
- Eliot, Thomas. *La tierra yerma*. Ed. bilingüe, trad. y notas de Alberto Girri. Buenos Aires, Fraterna, 1988.
- Eliot, Thomas. "The Hollow Men (Los hombres huecos)". *Archipiélago*. 2001: 23-27. <http://www.uam.mx/difusion/revista/oct2001/eliot.pdf>
- Eliot, Thomas. *The Waste Land*. Trad. y ed. crítica Rolando Costa Picazo. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2012.

- Ferraté, Joan. *Lectura de La terra gastada*. Barcelona, Edicions 62, 1977.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Gibert, María. “En el centenario de James Joyce y T. S. Eliot: “Ulysses” y “The Waste Land””. *Arbor: Ciencia, Pensamiento, Cultura*. Dic. 1982: 55-65.
- Girondo, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías*. Pról. Enrique Molina. Buenos Aires, Losada, 1996.
- Gradnik, Alojz. *La tierra desolada*. Trad. Julia Sarachu. Buenos Aires, Gog y Magog, 2009.
- Jagger, Jasmine. *Rhythms of feeling in Edward Lear, T. S. Eliot, & Stevie Smith*. Nueva York, Oxford University Press, 2022.
- Joyce, James. *Ulises*. Trad. José María Valverde. Barcelona, Lumen, 2004.
- Joyce, James. *Ulysses*. Harmondsworth, Penguin Books, 1968.
- Jung, Carl. *¿Quién es Ulises?* Buenos Aires, Santiago Rueda, 1944.
- Lahoz, Use. ““Si 'Ulises' no es apto para leer, la vida no es apta para vivir”: la mejor novela en inglés del siglo XX aún vive en Dublín”. *El País*. 17 enero 2022. “Si Ulises no es apto para leer, la vida no es apta para vivir”: la mejor novela en inglés del siglo XX aún vive en Dublín | Cultura | ICON | EL PAÍS (elpais.com)
- Maples, Manuel. *Andamios interiores: poemas radiográficos*. México, Editorial 'Cvltvra', 1922.
- Osorio, Olga. “La Tierra Baldía: Un Palimpsesto del siglo XX”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 20. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/eliot.html>. Acceso: 14 febrero 2022.
- Rama, Ángel. “Las dos vanguardias latinoamericanas”. *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo, Arca, 1993.
- Rodríguez, Javier. “La queja contra la vida de T. S. Eliot”. *El País*. 25 enero 2015. [https://elpais.com/cultura/2015/01/25/actualidad/1422207668\\_867339.html](https://elpais.com/cultura/2015/01/25/actualidad/1422207668_867339.html)
- Stendhal [Bayle, Henri]. *Le rouge et le noir*. [Tome second]. París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1923.
- Stendhal [Bayle, Henri]. *Rojo y negro*. Trad. Emma Calatayud. Madrid, Cátedra, 2006.
- Valle-Inclán, Ramón. *Luces de bohemia. Esperpento*. Renacimiento, Madrid, 1924.
- “Who Was the Real Paddy Dignam?” .....  
<https://www.bloomsandbarnacles.com/blog/who-was-the-real-paddy-dignam>. Fecha de consulta: 11 febrero 2022.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. México, FCE, 2003.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmio Sayago / *Serie Laberintos* / 2022 / goauche sobre cartulina / 29 x 21,5 cm

## Artículos

## *Perico* (1885). En los márgenes del porfiriato: Percepción y realidad de los subalternos

### *Perico* (1885). The forgotten child of the porfiriato: Perception and reality of the subaltern

Recibido 27-10-22

Aceptado 05-12-22

Alejandro Cortazar<sup>1</sup>

Louisiana State University, Baton Rouge, USA

[acortal@isu.edu](mailto:acortal@isu.edu)

**Resumen:** *Perico* fue la primera novela mexicana de corte realista publicada en 1885. Ésta habría de permanecer prácticamente en el olvido por la mayoría de los críticos y los lectores de su tiempo. Meses después de su publicación, desilusionado por no poder diseminarla debidamente, su autor, Arcadio Zentella se entregaría silenciosamente a trabajar con el gobierno al que criticaba férreamente en su novela. En esta exponía los abusos sufridos por los campesinos que enfrentaban la vieja tradición sostenida por los modernos hacendados, esto es, el *derecho* de pernada. Además del abuso cometido contra los jóvenes enamorados y desposados de la hacienda, los hijos de éstos sobrevivirían en la orfandad y el maltrato. Era que en el gobierno de 1885 imperaba la manera de entender la sociedad a partir del proceso darwinista (los fuertes gobernando a los débiles), el cual indicaba la falta de moral y de educación de los débiles. Zentella nos demostraba que eran los modernos hacendados los faltos de moral y de educación y no los pobres de la hacienda. Así *Perico*, el hijo producto del abuso del amo a su madre indefensa, acribillaba la cabeza de su padre en un acto de reacción espontánea por defender a su querida Casilda. *Perico* cerraba el ciclo del derecho de pernada en la novela, pero en la realidad esto no terminaría sino hasta 1917, el año en que surtiría efecto la nueva Constitución como parte de la nueva nación mexicana.

**Palabras clave:** positivismo; hacienda; orfandad; campesinos; parricidio.

1. Doctorado en la Universidad de Iowa (1997) y Maestría (1992), Licenciatura (1989) en la Universidad Estatal de Arizona. Profesor Asociado en el Departamento de Lenguajes, Literatura y Culturas Globales y ocupa el cargo de Director de Estudios de Posgrado en la Maestría de Estudios Hispánicos. Especialista en Literatura y cultura del siglo diecinueve hispanoamericano, literatura mexicana de los tiempos de la Colonia hasta los tiempos actuales, y mujeres escritoras del mundo hispánico. Publicaciones: "Narrando la nación: virtudes republicanas y justicia de Dios ante el desencanto positivista del siglo XIX" (2021), "Notas sobre lo insólito y concepto de antropología en Borges y Carpentier" (2019), "El antihéroe de 'necio quijotismo' en *Tomochic* (1893) de Heriberto Frías" (2013), "Lenguaje, Arte y Revoluciones Ayer y Hoy: New Approaches to Linguistic, Literary, and Cultural Studies" (2011) y "Emancipación, romanticismo y consolidación de las letras criollas: el caso de 'El criollo' (1837) de José Ramón Pacheco" (2009). Código Orcid: [orcid.org/0000-0001-6320-2097](https://orcid.org/0000-0001-6320-2097).



¿Cómo citar?

Cortazar, A. "*Perico* (1885). En los márgenes del porfiriato: Percepción y realidad de los subalternos". *Contexto*, vol. 27, n.º 29, 2023, pp. 160-170.

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.10>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Abstract:** *Perico* was the first Mexican realist novel published in 1885 that will remain ignored by most readers and critics of those times. Disheartened for not being able to reach a broader audience, Zentella will abandon his literary anxiety and turn silently to work with the government which he would ferociously criticize in his novel. A novel in which he will expose the abuses suffered by the hacienda peasants who faced the "droit de seigneur", a very old tradition being kept by the modern landlords who, at the same time, were being promoted by the government as men of high morals. Partners and spouses from the hacienda suffered the consequences, but the amazing thing would be seeing these people's kids surviving orphanage and punishment. *Perico* was the bastard kid who will undergo social Darwinism—punished by the law of the strongest versus the weakest—as the natural law applied to society. With this, Zentella demonstrated that it was the modern hacendados who were lacking morality and education and not the peasants. *Perico*, the offspring of his defenseless mother and the abusive land lord would finally come to kill him—his father—in defense of his beloved Casilda. In modern times, *Perico* will close the "droit de seigneur" in the novel but in reality this will continue until 1917, the year when the new Constitution came into effect as part of the new Mexican nation.

**Key words:** positivism; hacienda; orphanage; peasants; parricide.

En la carta de noviembre de 1858 dirigida al poeta Luis G. Ortiz (1832-1894), el poeta xalapeño Juan Díaz Covarrubias (1837-1859) vaticinaba el advenimiento de su muerte hallándose entregado a la tarea de escribir. El país atravesaba por los momentos más álgidos de la guerra de Reforma, pero él sostenía que así lo llamaran "niño o loco" por seguir de lleno en este oficio, él no desistiría ni se dejaría intimidar por los estruendos del cañón. Como todo autor romántico, tenía la esperanza que sus esfuerzos fueran reconocidos algún día en "el paraíso de la gloria" (p. 145). Aseguraba asimismo que en esa "época aciaga de desmoronamiento social" (p. 145) él debía recuperar y plasmar en su obra las tristezas, los desconsuelos, las esperanzas y "los presentimientos y deseos vagos que forman los cantos de los poetas" de la nación (p. 145)<sup>2</sup>. No obstante, consciente de que la situación política y social del país se prolongaba, supo reconocer que su aventura como escritor quizás sería absorbida por el "vértigo del positivismo", y que por lo mismo debía seguir

2. Citado en la carta-prólogo "Al joven poeta Luis G. Ortiz" en la novela corta *La clase media* incluida en el texto *El diablo en México y otros textos*, editado por Clementina Díaz y de Ovando. Cabe mencionar que Díaz Covarrubias es el único autor que anuncia la publicación de sus novelas—una tras otra en la ciudad de México entre 1857 y 1859—durante la guerra de *Reforma* (1858-1860). En ellas planteaba, entre otros de sus temas, una aguda crítica a la clase conservadora, más en específico a la que él llama "aristocracia arlequin". El clero y los militares conservadores no se detuvieron en nada cuando fue detenido mientras prestaba sus servicios médicos, y fue acibillado en Tacubaya el 11 de abril de 1859; tenía veintiún años y tres meses de vida.

empuñando la pluma sin desalentarse hasta ver llegados a México la República restaurada y el renacimiento literario. Su ilusión no le alcanzó para poder ver sus objetivos realizados, pues a los pocos meses moriría acribillado en el campo de batalla mientras prestaba sus auxilios médicos.

Veintiséis años después de su muerte—tras haberse logrado algunos de los frutos nacionalistas por los que diera su vida—cuando el romanticismo ya era cosa del pasado y las circunstancias de la novela se ajustaban a los hechos de la realidad inmediata, esto es, hacia lo experimentado teniendo como base la observación científica (así como el doctor que prescribe los hallazgos de la persona para ser interpretados como verdad), Arcadio Zentella aparecería como el primer novelista del realismo mexicano por medio de su novela *Perico* publicada como parte de una serie titulada *En esta tierra: esbozos a la brocha* en San Juan Bautista, hoy Villahermosa, Tabasco. Desafortunadamente, después de *Perico*, Zentella jamás daría otra a conocer<sup>3</sup>. Ya no había guerra civil ni era necesario recurrir al ansia idealista que sirviera de inspiración para dibujar a los héroes. Todo lo contrario, era la época en que florecía el positivismo como carta de sustento del régimen porfirista. Era la época de una sociedad administrada por un selecto grupo de *científicos* que ponía su conocimiento al provecho de unos cuantos; el momento cumbre de la paz porfiriana en que México le abría las puertas a la modernidad y al extranjero que llegaría supuestamente a invertir en la economía (construyendo fábricas para expandir el progreso), la sociedad (mezclándose en sus costumbres para mejorarla especie) y la cultura (mejorando los hábitos siguiendo, en particular, la moda francesa). El indígena y el mestizo pobre serían los *débiles* que el sistema debía rescatar y traerlos a la modernidad por medio del proceso *experimental* del trabajo. Eran estos quienes rápidamente perdían sus ejidos comunitarios al no poder enfrentar legalmente las leyes de catastro—iniciadas en 1880 por el gobierno de Porfirio Díaz<sup>4</sup>—brindándosele la oportunidad a los *más fuertes*, esto es, los particulares y las grandes compañías—en manos de nacionales y extranjeros españoles, franceses e ingleses—deconvertirse en los nuevos hacendados; era el tiempo en que se ponía en marcha el individualismo capitalista del amo hacendado y la burguesía positivista<sup>5</sup>.

3. En 1872 publicó su poemario *Preludio*. Sería hasta el año 1915—cuando Porfirio Díaz se encontraba exiliado en Francia—en que por fin publicaría su panfleto, sumamente crítico del sistema ya caído, *Criterios Revolucionarios*.

4. William D. Raat incluso señala que “la población indígena de México empeoró considerablemente durante la segunda mitad del siglo XIX. El proceso fue acelerado por la política porfirista entre 1876 y 1911. El ejemplo más claro es el de la hostilidad del gobierno hacia el tradicional ejido, o tierras comunales de los indios” (p. 111).

5. Raat nos recuerda que la mayoría de los intelectuales y los Científicos del gobierno “aseguraban que el indio era incapaz de cambiar debido a su inferioridad innata” (p. 114). Se entiende que, además del robo de sus tierras, con este desprecio racista por parte del amo, el indio miraba alejarse el poder llegar a ser parte de la nación mexicana.

El contexto de *Perico* refiere la década de los años ochenta, justo cuando Zentella se propuso esbozar algunos escenarios que se desplegaban de su realidad, es decir, escenarios en los que más que reflejar el rechazo a la decadencia del indio continuaban exponiendo el abuso de la misma. Era una perspectiva contraria a la política del momento, la cual exigía apego al trabajo y a la educación enseñada “desde arriba” (por los más fuertes y aptos) para establecer el orden común hacia los de abajo (los necesitados de los de “arriba”). Yendo y viniendo por entre lo que son hoy los estados de Tabasco y Yucatán, Zentella fue testigo de las arcaicas costumbres que ahí prevalecían y que aquí en *Periconos* muestra como parte del encaminado sistema positivista, aparentemente al que su narrador (el propio Zentella) se oponía en la novela. La protesta tendría que ser reservada para otro momento, pues para entonces la administración (y los intelectuales que la sostenían) se esmeraba en presentar el por qué lo malo debía ser abandonado dejándole el lugar a lo científicamente positivo, es decir, lo “bueno”. Por eso no le quedaría más remedio que exponer su obra en algún periódico de provincia donde no llegara aún de lleno (o quizás para contrastar con ésta) la política positivista del centro de la república.

Anterior a la publicación de *Perico*, poco sabemos de Zentella el novelista, solo que su cuñado, el escritor Manuel Sánchez Mármol le brindaría el espaldarazo al escribir la carta-prólogo que acompaña su obra. Más allá de esto, no hubo panfletos ni hojas volantes que dictaminaran algún advenimiento de la novela. Sánchez Mármol se dirigiría a Don Francisco Ghigliazza, editor del periódico *La Idea* donde aparecería la obra en forma de folletín, a quien le aseguraba que su periódico alcanzaría grandes logros gracias en parte a la novela y a que ambos perseguían la misma causa liberal. Casi de la misma forma en que lo anticipara Díaz Covarrubias en 1858, cuando el país atravesaba por un periodo de tensa beligerancia social, así también en 1885 Sánchez Mármol vaticinaba que *La Idea* llegaría a lograr sus objetivos: “[M]i aplauso, amigo mío, y el aplauso de las personas que valen mucho más que yo, merece Ud., atreviéndome a augurar que el país entero sabrá alentar los generosos esfuerzos de Ud.” (*Perico*, p. 12).

Para el valiente y apasionado Díaz Covarrubias, los deseos en eso quedaron. Para el esperanzado Zentella... también. Por atreverse a publicar su obra completa, Díaz Covarrubias enfrentó de forma trágica el final de sus días; con la publicación de *Perico* como inicio de novelista, Zentella enfrentaría paulatinamente el aislamiento. De hecho, unos meses más tarde, Sánchez Mármol lamentaría las circunstancias por las que atravesaba *La Idea* para que éste tuviera que editar su último número sólo para ver concluida la narración de *Perico* (p. 122)<sup>6</sup>. Ahora la

6. La edición que consultamos para esta investigación es la de PREMIA Editora, La Matraca 5, 1982. Ésta reproduce la segunda edición de 1906, que es copia de la original de 1885. Esta edición de 1906 concluye con una carta al final con fecha 7 de febrero de 1886, de donde obtuvimos la información aquí referida.

nación estaba en otro momento en que los administradores ajustaban las fórmulas positivistas para que la mayoría de los escritores pudieran fallar a favor de una distinción de razas en la que quedara establecido quiénes eran los fuertes y quiénes los débiles, esto con la idea de aprovechar socialmente los cambios positivos que debían lograrse con la mezcla de unas razas con otras. Obviamente que Zentella no estuvo de acuerdo con el proceso de esta “mezcla de razas”, como reflejo de la nueva realidad, haciendo graves acusaciones en su novela y quedando por ello abandonado a su suerte. Si es cierto que él tenía clara la idea de lo que él debía escribir en *Perico*, entonces, ¿por qué no fue capaz de continuar con esta vena ficticia como lo anticipaban sus “esbozos”? ¿Sería por falta de recursos o por temor a represalias por parte del régimen? Lo cierto es que luego lo veremos comprometido en su decisión de trabajar como “cancerbero del fisco federal” (p. 7). *Perico* sería su única novela. Desde entonces, pocas ediciones han sido editadas sin llegarse al estudio crítico de fondo.

### ***Perico* en los márgenes de la tradición y la modernidad**

A sus seis años y al grito de “¡arre mulas!”, *Perico* emprende el día y al mismo grito lo vemos finalizar la jornada después de doce horas de trabajo (“¡arre mulas!”). A falta de compañerismo, el mismo grito es con quien convive y el que lo remite a la compañía animal, es decir, a las mulas: “¡Arre! decía, mientras pensaba, pobrecitas, deben estar cansadas”. Era un niño humilde, iletrado el que se dolía de los animales, pero de él nadie lo hacía. Esta era la rutina en que algunas veces los “latigazos sufridos por *Perico*, si bien destinados a las mulas, el mayordomo los [hacía] cambiar de dirección por considerarlos más eficaces” (p. 22). Nadie objetaba esta decisión porque entre los peones lo importante era terminar bien y a tiempo la jornada. En sus pocas horas de descanso, *Perico* dormía con los ojos abiertos esperando el momento de poder alimentar a los animales. Una vez que iba con los ojos medio abiertos, medio sonámbulo, tropezó, cayó y casi al instante su ojo izquierdo sufrió un tremendo puntapié sin saber al instante quién había sido el agresor. Al ponerse de pie pudo sentir correr la sangre por el rostro, y apenas al ver con su ojo derecho lo que había delante de él “se limitó a exclamar: --¡El amo!” (p. 23). Sin tener conocimiento de causa, esta imagen representaba (desde el fondo de su memoria) su propia existencia porque, cualquiera que fuera la situación, justo al presentársele él se recordaba asimismo siempre trabajando para el “amo”. *Perico* no cuestionaba porque de todos modos desconocía las leyes de la naturaleza. Es decir, no alcanzaba a comprender que el amo fuera su padre biológico por haber violado a su madre al ver que el Zurdo llevaba “siete años encadenado porque *ella*” (p. 29) había sido de su agrado.

A su temprana edad, Perico era una suerte de “milusos” pues también tenía que estar despierto durante las noches de juego para traer y llevar botellas y hacer otros menesteres. Inútil decir que el sueño lo vencía y que las patadas o empujones lo mantenían en pie mientras éste sofocaba en su garganta los ayes provocados por el dolor. Lo curioso del juego era que el amo no bebía, pero siempre el que ganaba; los demás, después de apostar el mes o la quincena, se contentaban con haber vaciado las botellas. Era esta una vieja costumbre por demás arraigada entre los trabajadores de la hacienda (y de toda la nación), una de muchas otras entre las que la modernidad aún no entraba permitiendo con ello—paradójicamente—que “continuara imperando el bien”. Desde su puesto como Secretario de Educación (1901), el escritor y *científico* Justo Sierra señalaba—aludiendo al contexto de *Perico*, 1885—que los indígenas se habían “transformado en nosotros, los mestizos” (p. 297) conservando las costumbres y los hábitos de antaño. Sierra tenía razón ya que el censo de 1900 indicaba que los mestizos eran la especie mayoritaria de la nación. Pero ¿realmente fue esto así de sencillo? ¿Hasta qué punto se habían “conservado las costumbres y los hábitos de antaño” de los indígenas y los mestizos?

Perico era un mestizo bastardo (hijo del amo), como debían serlo muchas otras personas de ésta y otras haciendas. La costumbre no era preservada por los “mestizos” sino por el “derecho” del que requería de ella, es decir, el amo. El libro de Sierra hace hincapié en las dificultades que los mestizos debían de resolver y aprovechar para seguir unidos como nación. Se le olvidaba a Sierra que algunas de las “costumbres y hábitos” de los indígenas transformados en mestizos no eran conservadas por ellos mismos sino por quienes se beneficiaban de ellas. Eran costumbres muy arraigadas y difícil de aceptar que el uso, beneficio y abuso lo seguían estableciendo, irónicamente, los ricos hacendados (¡Los fuertes que debían imponer el ejemplo a seguir!) que defendía el gobierno porfirista, más en base a las relaciones de parentesco, compadrazgo y autoritarismo que por medio de las leyes<sup>7</sup>. Sierra sería de los pocos que miraban desde la silla del poder al mestizo como verdadero redentor del indígena. Inclusive sugería que los indígenas “debían integrarse a la nación como una clase progresista por medio de la educación y la mejoría de sus condiciones de vida” (Florescano, p. 436). Lejos estaba de ser tomado en cuenta por la selecta minoría de científicos. Estos prefirieron que la suerte de Perico se perdiera como se perdieron los derechos de una vasta mayoría<sup>8</sup>.

7. El derecho de pernada seguía siendo cosa común para la gente de poder. Recordemos que en 1891 Doroteo Arango (conocido años después como Pancho Villa) “defiende a balazos” el honor de su hermana Martina Arango, por lo cual será perseguido huyendo hacia las montañas. Así iniciaba su vida de bandido (Krauze, p. 145).

8. El Científico más influyente, Inés Yves Limantour, llegó a señalar que para él la “condición de los indios [...] era el resultado de una ley inmutable de la naturaleza, una ley que los fijaba en una situación permanente, haciendo poco probable que pudieran ser transformados en el llamado hombre moderno” (Raatz, p. 119).

Después de consumada la noche de esparcimiento y embriaguez (de frustraciones, arrebatos y perdición), Perico dormía en una habitación desnuda donde debía permanecer hasta que vinieran a despertarlo. “Algunas veces, mientras venían a sacarlo de su celda, solía recordar las palabras de su madre y las de [su padrastro] el Zurdo, [ese ser ya sin fuerza y sin espíritu del cual solo quedaba un 'pedazo de moral']: era el único tiempo de que podía disponer para lo que él llamaba '*acordarse*'” (p. 36; subrayado en el original). De tales palabras nunca compaginaba algo concreto, porque al instante sentía los atropellos que lo hacían retomar el curso de sus obligaciones. El castigo y las náuseas sufridas por esa forma de “acordarse” entre trabajar y dormir surtieron el efecto de no tener que acordarse más. Con el tiempo, “La naturaleza se sobrepuso al terror” (p. 36). Ya no tendría que rectificar el uso de la palabra *padre*. Así asomaría la metamorfosis del niño al adolescente: “[l]a naturaleza había operado el cambio: ella sola sin ningún auxiliar” (p. 39). De esta suerte había sido la etapa “experimental” de Perico, sin el aviso de alguna norma que observara los métodos a los que debía estar sujeto para poder rechazar los ejemplos nocivos mediante el apego a las leyes positivas impuestas a la mayoría. ¿Dónde estaba la modernidad a la que debía aspirar Perico?

Perico y Casilda se habían conocido desde muy pequeños cuando coincidían con sus funciones domésticas en la casa del amo. Ahora ya de jovencita, además de los quehaceres, ella también se encargaba de cuidar y regar las flores. Lo que el gobierno les negaba por su pobreza—la moral—Zentella la mostraba nacer en ellos como algo natural. Por ejemplo, cuando nos dice que los gustos del uno por el otro fueron recíprocos desde el momento en que operó en ella “la misma revolución moral que modificó a Perico”, la misma en que sus ojos “perdieron su expresión de enojo, los contraídos labios se apartaron un tanto, las facciones todas de su rostro parecieron iluminarse con destellos de luces, [...] y Perico correspondió a todo esto con una mirada de inmensa gratitud” (p. 41). Perico había llegado a los dieciocho años y había presenciado la muerte de su padrastro. Entonces recordó la herida de su ojo izquierdo, las palabras de su madre, “es tu pa-dre”, y la orden que le diera el Zurdo, “mátalo”. Pero en vez de odio, que nunca sintió quizás mitigado por el cariño que sentía por Casilda, su presente se impuso para disipar las sombras del pasado. Triunfó el sentimiento de amor por Casilda. “Me *querés* Casilda? [...] Quién sabe si quiere el *amo*” (p. 47). Así como con Perico, Casilda sabía que su vida dependía de las exigencias del amo. Perico no supo qué replicar. “Todo lo que el muchacho soñara vino por tierra” (p. 47). Comprendió que sus sentimientos no tenían ningún valor mientras no los aprobara el amo ya que era él quien determinaba quién era el novio y quién la novia. Recordemos que en su infancia y toda su vida, Perico había sido tratado de forma inhumana recibiendo el castigo que debía ser para las bestias. Perico ya había dado muestra de ser un ser humano con sentimientos y moral para poder evolucionar socialmente. Pero la tradición (el querer del amo) jugaría en su

contra. Perico y Casilda eran producto de “la raza blanca y la roja” (p. 47)—mestizos no deseados por el padre que los abusaba—y ahora debían decidirse en seguir con la tradición o mostrarse como mestizos subalternos que desean encontrar su identidad como personas.

### Perico, el héroe de lo desconocido

En *Perico*, Zentella nos mostraría cómo funcionaba el sistema de razas que componían el medio social. En particular se enfocaría en la clase rural campesina para mostrarnos que el trabajo, la bebida, el desvelo, la frustración y la impotencia seguían siendo parte de los abusos establecidos bajo los cuales se regía la comunidad hacendaria, esto es, viviendo en base a la tradición de generaciones anteriores solapando en lo legal lo que debía ser una comunidad moderna con un sistema de leyes positivistas. Zentella nos mostraba la vida de Perico y Casilda para que atestiguáramos cómo iban haciendo su vida juntos solo por los instintos de la pasión entre ambos y la dolosa intervención de la fatalidad. Ellos vivían en una comunidad rural donde se advertía de inmediato que ahí la población estaba preestablecida por el amo, sus capataces y los peones, quienes eran sometidos a situaciones más inhumanas que la de los propios animales. Vimos cómo anteriormente los jóvenes Perico y Casilda quedaron con el dilema de seguir siendo parte de la tradición o aventurarse hacia un destino incierto porque no saben qué hacer ni tampoco conocen más mundo que la hacienda donde están destinados a morir, como los padres de Perico. Entonces el amo los descubre fuera de sus labores y encolerizado les dice que regresen “a su trabajo, ¡pícaros! [...] En el resto del día no volvieron a encontrarse Perico y Casilda” (p. 50). El terror causado por el amo les recordaba que no eran dueños de sus actos, es decir, de sus sentimientos. “Como de costumbre, Perico fue encerrado [...] en la sala que le servía de dormitorio” (p. 51) y presentía que algo iba a pasar. “¿Qué me irá a *hacé* el *amo*?”. Perico sería mandado a la *montería* y habría de ocuparse en algunas noches de bajar a escondidas a ver a Casilda. Entonces el “mátalo” que le pidiera el Zurdo vino de nuevo a su mente ahora que Casilda le había confesado que el amo la acosaba. Eran otras circunstancias en las que él respondía a los sentimientos de otra persona por instinto de la naturaleza, y por instinto las palabras y los recuerdos de su madre y su padrastro ocupaban otra dimensión. Por eso la noche que encuentra al amo forcejeando a su Casilda, Perico “se lanzó feroz” (p. 69) sobre él, “los celos, la rabia y la desesperación, hicieron todo lo demás. El machete de Perico entró, hasta desaparecer en toda su anchura, en la cabeza de su *amo*” (p. 69). Con la muerte del hacendado, Perico había derrumbado la existencia del que ahora se dibujaba en la nada—antes su imagen representaba la propia existencia de Perico. Había derrumbado el *muro* que le imposibilitaba darse

cuenta de la posibilidad que se abría ante su presente; había atravesado con la espada el *conocimiento* (la cabeza) que los tenía sometidos a su ley. ¡Se había derrumbado el monstruo mediante la acción de parricidio acometida por él! Perico era libre de su destino—podría huir—pero no de su libertad. Él y Casilda tenían la posibilidad de ser libres, pero ellos no entendían el concepto dado que su mundo gravitaba entre la hacienda y la *montería*. Aterrorizados, ambos deciden huir sin tomar un rumbo fijo. Perico, “Más que un individuo que huye, era un idiota vagando al azar” (p. 69). Era obvio que para Perico no había idealismo ni tampoco un hasta aquí. En este sentido, el texto *Perico* no se sometía al género indigenista contemporáneo, ni como muestra a favor ni contradictoria. Tampoco era una excepción porque, en todo caso, ya se había dado a conocer *El Zarco* en 1884<sup>9</sup>. Se trataba de un texto subalterno que nadie quiso rescatar en su momento porque su contenido iba en contra de la temática que desestimaba la ambición mal habida, o que realzaba las virtudes y los bienes del que menos tenía.

Perico y Casilda continuarían huyendo de noche (¡viviendo!) por la cañada sin saber realmente adónde van y ocultándose de día entre las yerbas del bosque para evitar ser capturados por “los hombres blancos y sus leyes” (p. 70) diseminadas para el uso y abuso de sus adeptos. En el momento en que el joven Julián los descubre descansando en sus tierras, él sabe de antemano quienes son y por qué se encuentran ahí—Perico y Casilda, los asesinos del dueño de la hacienda X. Pero calla, les evita la denuncia y los hace trabajadores de su hacienda. Según la narración, por todo el cuerpo de Julián se mostraba “el miasma de la corrupción social y él era uno de esos muchos en quienes un brutal indiferentismo ha sustituido al sentimiento de moral” (p. 75). Perico y Casilda quieren emprender el camino del bien, pero quienes ya saben cómo hacer uso del orden, los abusan y los reprimen. Contrario a lo que proponía el maestro Sierra, se les reprime y se les niega la posibilidad de educarse con “más carne y menos chile” para poder aprender “los resultados útiles y prácticos de la ciencia” (p. 297) y llegar a ser transformados en personas útiles. Cuando finalmente son atrapados por el Juez de la Ribera, éste, orgulloso de su acto asegura que “Se habrán huido otros criminales, pero éstos ¡cuándo! Ud. dirá: ¡mataron a mi compadre!” (p. 82). Según se puede inferir, no eran las leyes sino el afecto lo que dictaba el comportamiento en situaciones como la aquí expuesta. Las leyes, y los métodos eran remplazados por la tradición del compadrazgo durante el gobierno que se erigía bajo la bandera del “orden y progreso”. Si a finales del siglo XVIII la clase criolla se proclama como la clase descendiente de españoles, una vez

9. Recordemos que las primeras lecturas de *El Zarco* empiezan a darse en 1884, aunque sería después de la muerte de Altamirano cuando se llega a publicar en 1901. El texto trata de los plateados, un grupo de bandidos que asechaban una de las regiones de lo que hoy es el estado de Morelos. El Zarco era un mestizo ambicioso (¿Porfirio Díaz?), un individualista, pero sin ideales. Era un bandido contrario en la brújula al joven inexperto en los andamiajes de la vida. Pero, a pesar de todo, ambos eran mestizos rechazados por la sociedad.

lograda la independencia en el siglo XIX esta misma clase habría de proclamarse como la clase dirigente de la nación haciendo alarde de su ideología nacionalista (“patriotismo criollo”); ahora durante el porfiriato resurgiría como la nueva “clase criolla” descendiente de españoles, franceses e ingleses y de mestizos oportunistas.

### **Perico y Casilda: mestizos subalternos de la moralidad**

Perico y Casilda son finalmente atrapados por los trabajadores de Julián. Perico será destinado a la cárcel de por vida mientras que Casilda irá a trabajar en una casa de familia “decente” para que con el “trabajo y palo” se pueda regenerar. En la cárcel, Perico convive con sus compañeros y ahí aprende cuán valiosa es la libertad para él y cada uno de sus compañeros. Una vez que lo mandan de auxiliar a recoger a un muerto, para luego llevarlo al hospital, ahí se ve con Casilda. Mientras sus jefes están en la conversación, Perico y Casilda entonces aprovechan para huir. La necesidad les hace preguntar a las personas que marchan en dirección opuesta a ellos hacia dónde se dirigen: van rumbo al sur del estado. Con su sed de libertad, finalmente cruzan el río y se sienten contentos porque ya no los alcanzarán las balas del *orden y progreso*. Ambos escaparon de su primer destino (el sistema de *pernada*) y aprendieron luego de la libertad, y con ésta asimismo la idea de convivir en grupo para estar moralmente mejor.

De manera simbólica, y sin proponérselo, Perico y Casilda lograban por fin derribar el *muro* (el cuerpo del amo) que los había tenido sometidos a su voluntad, atravesando con la espada el *conocimiento* (la cabeza) que ahora les favorecía con la libertad inmediata. Así, sin buscarlo, Perico y Casilda darían salida a esta fatalidad de sobrevivencia pasando por arriba del cuerpo que yacía sin conocimiento, sin poder, sin “utilidad positiva”. Ellos eran el producto de la “mezcla de razas” y se mostraban satisfechos de haber terminado con la injusta forma tradicional para finalmente empezar ellos la nueva raza en libertad. Serían socialmente reivindicados por ellos mismos. Porque sin hacer uso de la modernidad (las máquinas, los trenes, los barcos de vapor y más) ambos emprenderían su camino (escape) a pie hacia otro mundo donde no los alcanzarán las leyes del gobierno, más allá del río, en otra jurisdicción, en otro estado, donde finalmente encontrarían la libertad de hacer la paz y la igualdad. Así, el positivismo empezaba y de la misma manera terminaba dando lugar a la idea de moralidad humana, lo que supuestamente habría de venir con la Revolución de 1910. Perico, el perseguido por la ley, quedaba destinado a seguir abriéndose camino y seguir huyendo de la imagen que avasallaba su mente; del espacio que dominó a gran parte de la población campesina durante el porfiriato, esto es, la hacienda.

## Referencias

- Días Covarrubias, Juan. *El diablo en México y otros textos*. Edición de Días y de Ovando, Clementina. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Florescano, Enrique. *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*. México D. F.: Taurus, 2000.
- de Gortari, Elí. "Ciencia positiva política 'científica'." En *Cultura, ideas y mentalidades*. El Colegio de México, 1992. Pp. 127-140.
- Krause, Enrique. *Biografía del poder. De Francisco I Madero a Lázaro Cárdenas*. México, D. F.: Tusquets Editores, 2014.
- Laguna Corres, Francisco. "Recuperando a *Perico* de Arcadio Zentella como un proyecto subalterno de liberación: limitaciones historiográficas en el siglo XIX mexicano", *A Contracorriente* 10.3 (2013): pp. 359-370.
- Raat, William D. "Los intelectuales, el positivismo y la cuestión indígena". En *Cultura, ideas y mentalidades*. El Colegio de México, 1992. Pp. 111-126.
- Sierra, Justo. *La evolución política del pueblo de México*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Zentella, Arcadio. *Perico*. La matraca 5. México, D. F.: Premiá Editora, S. A, 1982.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmus Sayago / *Serie Laberintos* / 2022 / goauche sobre cartulina / 29 x 21,5 cm

## Artículos

## Literatura sapiencial en “*Entre saqueos y Montoneras*” de Karin van Groningen

### Wisdom Literature in “*Entre saqueos y montoneras*” of Karin van Groningen

Recibido 30-06-21

Aceptado 17-03-22

Martha Socorro Medina López<sup>1</sup>

Universidad Nacional Experimental del Táchira, Venezuela

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

**Resumen:** La literatura sapiencial es un medio de expresión de conocimientos científicos, filosóficos, de enseñanzas morales, fábulas, aforismos. Se pretende demostrar en este trabajo que la novela *Entre saqueos y montoneras* (2014) es representativa de la literatura sapiencial. En el arco temporal de la narración, su autora, Karin van Groningen (n. en San Cristóbal, Venezuela), entrama el hilo de la ficción entre hechos históricos sucedidos a finales del siglo XVII y principios del XVIII en la zona geográfica actualmente ocupada por el distrito Capital y el estado Miranda de Venezuela. *Entre saqueos y montoneras* posee una carga histórica importante del período de la conquista en las ideas de religión, administración pública, sociología, economía, arte, lingüística, geografía, así como un componente biográfico y reflexivo, haciendo de la obra un producto denso y rico en conocimiento además de crítico, aspectos examinados en este trabajo bajo el sustento conceptual expuesto por el filólogo y teórico literario español Jesús González Maestro.

**Palabras claves:** Literatura sapiencial; Karin van Groningen, *Entre saqueos y montoneras*.

1. Licenciada en Educación, mención Integral (Universidad Católica Cecilio Acosta - 2011), Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe (Universidad de Los Andes - 2021). Profesora en el Departamento de Licenciatura en Música de la Universidad Nacional Experimental del Táchira. Docente en la Escuela de Educación del Instituto Universitario Eclesiástico Santo Tomás de Aquino de Palmira, Táchira, Venezuela. Orcid: 0000-0001-6857-8114.



¿Cómo citar?

Medina, M. “Literatura sapiencial en “*Entre saqueos y Montoneras*” de Karin van Groningen”.  
*Contexto*, vol. 27, n.º 29, 2023, pp. 172-193.

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.11>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Abstract:** Wisdom literature is a means of expressing scientific and philosophical knowledge, moral teachings, fables, aphorisms. It is intended to demonstrate in this work that the novel *Entre saqueos y montoneras* (2014) is representative of wisdom literature. In the time frame of the narrative, its author, Karin van Groningen (born in San Cristóbal, Venezuela), weaves the thread of fiction between historical events that occurred at the end of the 17th century and the beginning of the 18th century in the geographical area currently occupied by the Capital district and the Miranda state of Venezuela. *Entre saqueos y montoneras*, it has an important historical load of the period of the conquest in the ideas of religion, public administration, sociology, economy, art, linguistics, geography, as well as a biographical and reflective component, making the work a dense and rich product. In knowledge as well as critical, aspects examined in this work under the conceptual support exposed by the Spanish philologist and literary theorist Jesús González Maestro.

**Keywords:** Wisdom literature, Karin van Groningen, *Entre saqueos y montoneras*.

**Résumé:** La littérature de sagesse est un moyen d'exprimer des connaissances scientifiques et philosophiques, des enseignements moraux, des fables, des aphorismes. Il est destiné à démontrer dans ce travail que le roman *Entre saqueos y montoneras* (2014) est représentatif de la littérature de sagesse. Dans la temporalité du récit, son auteur, Karin van Groningen (née à San Cristóbal, Venezuela), tisse le fil de la fiction entre des événements historiques survenus à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle dans la zone actuellement occupée par le district de la capitale et l'État de Miranda au Venezuela. *Entre saqueos y montoneras*, il a une charge historique importante de la période de la conquête dans les idées de religion, administration publique, sociologie, économie, art, linguistique, géographie, ainsi qu'une composante biographique et réflexive, faisant de l'œuvre une dense et produit riche, tant en connaissance qu'en critique, aspects examinés dans cet ouvrage sous l'appui conceptuel exposé par le philologue et théoricien littéraire espagnol Jesús González Maestro.

**Mots-clés :** Littérature de sagesse; Karin van Groningen; *Entre saqueos y montoneras*.

### Formulación del problema o pregunta de investigación

Con la finalidad de formular la pregunta de investigación, se presenta inicialmente la novela *Entre saqueos y montoneras* mediante una reseña que ocupa los párrafos siguientes: Van Groningen aborda diversos contenidos de la conquista española en América a finales del siglo XVII y principios del XVIII en la zona geográfica entonces porción de la Provincia de Venezuela, espacio que luego formará parte del actual distrito Capital y estado Miranda.

El título *Entre saqueos y montoneras* sugiere un contexto de violencia, bandidaje, conflicto, como así lo indican los sustantivos *saqueo* y *montonera*. Necesario es explicar este último: Los bandidos participantes de los grupos irregulares o bandas saqueadores denominadas montoneras, estaban excluidos del *status* laboral, siendo en algunos casos, esclavos. Vivían al margen de la sociedad “civilizada” y del control de las autoridades en comportamientos de desobediencia hacia la Iglesia y la Corona, razón por la cual constituían tales montoneras cuyas cabezas eran caciques regionales, hacendados y comerciantes opositores al gobierno central o de cualquier enemigo político, generando temor en la sociedad (Salazar, s/p). La obra *Entre saqueos y montoneras* efectivamente contiene hechos en los cuales la violencia ocasionada por los saqueos y las montoneras encabezadas por personajes de diverso origen, constituye el esqueleto de la narración concebida por Van Groningen como heterodiegética (esto es, el narrador está ausente de la historia que cuenta, según Gerard Genette (p. 19), haciendo, por demás, explícito el título de la obra.

El comercio marítimo a través del Atlántico, el contrabando, la corrupción del aparato político-militar de dominio, las montoneras, la actuación de la Iglesia en la conquista, la esclavitud y desigualdad social, el componente mágico-religioso multiétnico y de género son las materias que conforman la aventura de los hermanos Juan José y Nepomuceno García de Cobos, nacidos en las Islas Canarias, quienes el 19 de febrero de 1695 se embarcan en Cádiz por vez primera hacia el Nuevo Mundo como administradores de una empresa mercantil naviera de productos europeos (entre los que se cuentan a hombres y mujeres esclavos tanto europeos como africanos) con una finalidad furtiva: la búsqueda de los padres y abuelos de la joven amada de Juan José, María del Rosario. Estos familiares de ella, con anterioridad habían sido vendidos en Cádiz con destino hacia América como esclavos canarios de piel clara.

Habiendo llegado a la población (la actual Caracas), denominada por Van Groningen de la misma manera como los primeros conquistadores designaron a la costa norte de Venezuela y Colombia: <<Tierra Firme>>, los hermanos adquieren una casa en la que instalarán una pulpería con el fin de expender los productos europeos, siendo luego Juan José y Nepomuceno beneficiados con un repartimiento de tierras y encomienda (en El Guapo, lugar perteneciente al actual estado Miranda), y con la autorización para comerciar con esclavos. Dará inicio Juan José a la búsqueda de los padres y abuelos de María del Rosario. En el arco temporal de la novela se suceden desde pugnas entre montoneras dirigidas por funcionarios civiles o por autoridades eclesiásticas, hasta actos de asesinato en medio de las disputas por el poder, bajo un gobierno local regido por gobernadores de diferente orden administrativo.

Gracias a la solvencia en los negocios y en la producción de las haciendas propiedad de los hermanos García de Cobos, en las que el trabajo de esclavos y de nativos es esencial, Juan José viaja a España en busca de María del Rosario, a quien compra como esclava, pues cautiva, permanecía en un convento. Regresa él a Las Indias en compañía de María del Rosario. Ya en Tierra Firme, Juan José falsificó los documentos que le otorgan la libertad a su futura esposa.

Transcurriendo un hilo narrativo plagado de aventuras y de cotidianidad por parte de sus protagonistas, la obra *Entre saqueos y montoneras* presenta un final trágico, no explicado en este trabajo con la finalidad de que el lector lo conozca por sí mismo a través de la experiencia única y altamente recomendable de la lectura del libro<sup>2</sup>. Es un momento cumbre, inesperado, abrupto y, además *in media res*, sin resolución, en la mitad de la acción.

La novela *Entre saqueos y montoneras* exhibe un repertorio de conocimientos tanto científicos como históricos en las ideas de religión, administración pública, sociología, economía, arte, lingüística, geografía, así como también objetiva en su narración componentes biográficos y reflexivos. Dada esta cualidad, adicionada a la reseña breve anteriormente expuesta, y conociendo los rasgos de la literatura sapiencial como expresión de conocimientos científicos, filosóficos, de enseñanzas morales, fábulas, aforismos, asoma la siguiente pregunta de investigación: ¿La novela *Entre saqueos y montoneras* es representativa de la literatura sapiencial? La respuesta a esta pregunta se apuntala en un análisis crítico de dicha obra literaria desde la perspectiva de la literatura sapiencial; y está necesariamente ligada con una segunda interrogante: ¿Cuál es el soporte teórico que sustentará este análisis? La respuesta a esta segunda pregunta remite al marco conceptual sostenido por el filólogo y teórico español Jesús González Maestro.

### Marco conceptual

En la conferencia “El Quijote de Cervantes y la literatura sapiencial: los libros de sentencias y aforismos” (2018), su autor Jesús González Maestro, expone que, en una novela, los contenidos científicos, aforismos, especulaciones sapienciales y filosóficas, morales, sentencias, consejos y fábulas doctrinales constituyen lo representativo de la literatura sapiencial, también llamada parenética o nomológica. Abarca hasta los conocimientos basados en la experiencia. La figura del personaje comunicante de contenidos sapienciales —el <<sabio>> o maestro— está presente en las más antiguas literaturas, habiendo transmitido en sus albores de

---

2. La dirección electrónica por medio de la cual se puede establecer comunicación con la autora Karin van Groningen es [kavege@gmail.com](mailto:kavege@gmail.com).

manera oral. Son literaturas sapienciales originarias la egipcia, la sumeria y la semítica como el Libro de los Proverbios o el Libro de Job (González Maestro, minuto 1' en adelante). El término *sapiencial* es relativo a la sabiduría, según el Gran Diccionario Universal Larousse (Pascual (Coord.), Tomo 12: p. 1032).

En paralelo a la aparición del sabio en la literatura, aparece el personaje viajero, quien recuerda en sus aventuras las enseñanzas de su maestro y las utiliza para la supervivencia. Ejemplos de ello a lo largo de la historia de la literatura son: *La vida de Esopo*, *El asno de oro*, *El satiricón*, *El Libro del Arcipreste*, y dentro del ámbito cervantino: *El licenciado vidriera*, *La lozana andaluza*, *El coloquio de los perros*, *El Quijote*. Los contenidos sapienciales en dichas obras van aplicándose y explicando en sus contextos de viajes y aventuras a fines de que el protagonista salga airoso en cada tránsito, revelando, a la vez, el desenmascaramiento de situaciones engañosas (minuto 6' y siguientes). Citando a Jesús González Maestro del libro de Francisco Rodríguez Adrados “El río *de la Literatura*” en sus pp. 553 y siguientes, coincide con Rodríguez cuando este afirma que en la genealogía del Quijote (es decir, la procedencia de los componentes de dicha obra) y de casi toda la obra cervantina, es determinante la literatura sapiencial o parenética (minuto 42' y siguientes).

Aparte de ello, la ficción es requisito indispensable de la literatura sapiencial. De allí, el ensayo y el tratado no son literatura sapiencial, siendo ambos un género en los cuales la ficción se desvanece. Obras como los *Diálogos de Platón* y las *Cartas de Epicuro* contienen enseñanzas sapienciales, aun cuando no pueden ser consideradas como literatura sapiencial (minuto 35' y siguientes).

Además, es preciso agregar que el narrador en una novela tiene cuatro grandes facultades: La primera es la facultad diegética, que es, citando González Maestro a Genette, la facultad de narrar la historia formando parte de ella o no (minuto 36' y siguientes). La segunda facultad del narrador es la facultad dramática, ofreciendo al lector un enfoque dramático de los hechos. La tercera es la facultad poética, lírica, que le permite incorporar poemas o discursos líricos a la narración. La cuarta es la facultad digresiva, que le permite al narrador hacer todo tipo de discursos o de excursos, incluso introduciendo textos ensayísticos dentro de la narración, como y cuando estime conveniente. Es aquí, en la facultad digresiva, en donde la literatura sapiencial, parenética o nomológica tiene un espacio fundamental (minuto 37' y siguientes).

Expuesta la sustentación teórica anterior, se plantea necesariamente la siguiente pregunta: ¿De qué manera se critica en este escrito a la novela *Entre saqueos y montoneras* desde sus contenidos sapienciales? A continuación, se explica.

## Metodología

En los párrafos siguientes se exponen 18 fragmentos elegidos de la novela *Entre saqueos y montoneras*, explicando a su vez, su catadura de sapiencial en el sentido de establecer comparaciones con la historiografía correspondiente, así como con otras fuentes confiables de tipo científico y lingüístico, recalcando los rasgos biográficos y componentes reflexivos de cada fragmento (de haberlos) y compilando al final una síntesis del conjunto total de análisis, recapitulación que derive en resultados. Todo ello reconociendo el carácter ficcional de la obra.

Asimismo, se muestra una lista de ilustraciones seleccionadas por Van Groningen e impresas en la obra, como elementos que acentúan o refuerzan el conocimiento, y se valora ese agregado.

De esta manera, comenzando el análisis con el fragmento 1, Van Groningen acude a nombres científicos de especies americanas, como en el fragmento 1, en relación al árbol del caucho:

### Fragmento 1<sup>3</sup>

¡Qué maravilla de bola, Juan José! Fíjate bien, Juanjo, cuando entra en calor rebota con más fuerza. ¡Bota esa bola, bótala ya! Nooo, ¿estás loco, Juan José? ¿En dónde voy a encontrar otro árbol como este? Árboles como estos debe haber por todos lados, grita Juan José, perdiendo la paciencia. Y lo hace sobrado de razón puesto que se trata del *Hevea brasiliensis*, que en el futuro va a producir en la selva amazónica la famosa fiebre del caucho. (p. 96)

En efecto, la GBIF (siglas de *The Global Biodiversity Information Facility*), organización internacional de datos sobre cualquier forma de vida que hay en la Tierra, identifica en su archivo a la *Hevea brasiliensis* como al árbol del caucho, presente en casi toda la extensión de América del Sur (*The Global Biodiversity Information Facility*, s/p).

En el anterior fragmento 1, “Van Groningen [...] incluso llega a realizar prospecciones en el tiempo, como la que hace a propósito de una bola de caucho, con la cual el narrador prefigura la futura importancia de la explotación que tal recurso adquirirá en el país” (Jaimes, s/p). Así, la producción del caucho o goma vegetal, exclusiva y originaria de los bosques tropicales americanos, bajo unas formas de explotación muy determinadas protagonizadas por la mano de obra indígena, se llevó a cabo de manera intensa entre 1870 y 1920 en el Amazonas (Ullán de la Rosa, p. 184). Van Groningen visualiza así esta futura situación de la extracción cauchera amazónica que ocurrirá casi doscientos años después del tiempo de la narración.

---

3. Los fragmentos seleccionados se presentan de la siguiente manera: la cita textual acompañada al final de esta sólo con el número de página de la obra *Entre saqueos y montoneras*, cuyos datos de publicación se muestran en la bibliografía de este trabajo.

En ese mismo orden de los conocimientos científicos, aparecen aludidos en el siguiente fragmento, vetustos libros de carácter sanitario, de autores como Pedro Pintor, Antonio de Viana y Abu Giaphar Ahmad Ebn Ali Ebn Khatemar; médicos que existieron realmente, así como sus publicaciones. Dichos autores son nacidos en tierras ibéricas. El primero, en Valencia en el siglo XV<sup>4</sup>, el segundo, en Tenerife en el siglo XVI<sup>5</sup> y el tercero, árabe nacido en Almería en el siglo XIV<sup>6</sup>:

#### Fragmento 2

##### LA PESTE

Esa agobiante tos que retumba por toda la ciudad, dice Juan José al no más entrar en ella. [...] Son los frecuentes y torrenciales aguaceros [...]. Es el agua putrefacta encharcada en las lagunas [...]. Se ha debido a la inobservancia de las leyes [...]. Que es el paso de cometa, decía otro de ellos con aires de sabiduría, que Pedro Pintor, el médico sabio de Alejandro VI lo dejó claramente impreso en su *Agregatur sententiarum de preservatione et curatione pestilentiae*, hace ya casi dos siglos, [...] el *De febre sincopali*, de Fernando Cardoso y hasta el *Espejo de cirugía en tres exercitacions de theorica y practica* de Antonio de Viana. Hasta fueron a buscar el *Morbi in posterum vitanda descriptio et remedia* de ese gran sabio Abu Giaphar Ahmad Ebn Ali Ebn Khatemar pero, ¿de qué sirvieron? De nada [...]. (pp. 181-183)

El fragmento 2 contiene, además, la crítica de la autora Van Groningen bajo la forma del personaje Juan José reflexionando acerca del incumplimiento de las leyes sanitarias. Consecuentemente, esta inobediencia coadyuvó a la generación y propagación de enfermedades pestilentes.

Además, como contenido sapiencial desde la lingüística, ciertas expresiones en latín, alemán, francés y árabe, en el dialecto aborigen y en el castellano antiguo también forman parte de la novela *Entre saqueos y montoneras*, como se muestra en diversos fragmentos seleccionados.

#### Fragmento 3

En esas casas, pertenecientes a los *pater familiae* más distinguidos, es donde han nacido los oficiales de los ejércitos de sus majestades y los regidores perpetuos del cabildo de Tierra Firme, entre los que se cuentan no solo al mismo don Juan de Dios sino también a las cabezas visibles de los Tovar, Mijares, Ponte, Palacios, Blanco, Liendo, entre otras ilustres familias. (p. 126)

El *pater familiae* era la figura del padre de familia durante la colonia. Este debía proveer el bienestar material y espiritual de su descendencia y, para asegurar la permanencia del patrimonio familiar y evitar la división de la propiedad, se

4. Véase la referencia “*Biografías. Pere Pintor*” en la bibliografía.

5. Véase la referencia De Viana, A. en la bibliografía.

6. Véase la referencia De Villalba, J. en la bibliografía.

instituyó en el derecho sucesorio el mayorazgo, con el cual el hijo varón mayor heredaba las propiedades y responsabilidades del padre en la familia (Lotero, pp. 8-9). Además de la expresión latina *pater familiae*, Van Groningen enseña contenido sapiencial acerca de los roles más relevantes en el contexto familiar colonial americano, siendo ellos estampas sociológicas y económicas de la época.

Asimismo, aparecen señalados en el fragmento 3, apellidos de familias criollas de los más representativos del lugar y época. A ese respecto, y coincidiendo exactamente con dichos apellidos, personajes como Francisco Mijares de Solórzano, marqués de Mijares, Gabriel y Vicente Blanco Uribe e Ignacio de Ponte, fueron cuatro de los nombres principales del señorío caraqueño (Quintero, p. 79). Igualmente lo fueron Doña Concepción Palacios y Blanco (madre de El Libertador) (p. 22), y don Martín Tovar y Blanco, conde de Tovar y coronel del batallón de milicias de blancos de la ciudad de Valencia (p. 28). Todos los anteriores, descendientes de las familias de prosapia reconocida ya presentes en el territorio provincial caraqueño de finales del siglo XVI, característica que Van Groningen expone al mismo tiempo que el *statu de pater familiae*.

#### Fragmento 4

En esta oportunidad sus capataces informaban de un gran levantamiento que venía corriendo desde el litoral y amenazaba en propagarse por toda la región. [...] Pena de excomunión mayor: *latae sententiae, ipso facto incurrenda!* –gritaron los jueces clérigos al conocer el levantamiento. Amenazas que en modo alguno amedrentaron a los muy enfurecidos alzados. (p. 317)

Ciertamente, la expresión *latae sententiae, ipso facto incurrenda* se refiere a la pena de excomunión mayor, es decir, apartar de la comunión a los fieles católicos si se ha cometido cierto delito. El excomulgado no puede ser absuelto por cualquier sacerdote con jurisdicción para absolver pecados, sino por el obispo y aquellos que estén autorizados para ello (Medina, p. 95). De esta manera, este fragmento 4 contiene conocimiento sapiencial acerca de la historia de la religión. También, Van Groningen ilustra al lector exponiendo los levantamientos de indios y negros ocurridos durante la colonia, revueltas no convenientes para la clerecía, de allí el grito con la expresión latina intencionalmente punible. En relación con ello, entre 1550 y 1800 hubo en Venezuela insurrecciones de esclavos negros, mulatos, indios y pardos, sublevaciones con un total de 9 movimientos importantes, debido a factores económicos, sociales e ideológicos, y cada vez se hacía más difícil el control sobre la mano de obra (Troconis de Veracochea, p. 78).

Van Groningen además, en un acercamiento al rasgo autobiográfico, hace uso de la lengua materna de su padre, idioma seguramente cercano y conocido por la autora de la novela, como en el siguiente fragmento 5, otorgándole dramatismo a la escena de terror:

## Fragmento 5

Una milicia de muchos hombres viene a todo galope, mi señor Juan José, son muchos, nunca habíamos visto una milicia tan grande y tan bien armada y llevan la bandera de la iglesia. ¡Es la bandera del obispo que viene tras del fraile alemán! —gritaron los de atrás. ¡No, es la del gobernador borbón! —gritaron los otros. ¡Vienen en son de guerra! —grita otro más atrás. ¡Debemos huir cuanto antes! ¡Gott schützt uns! —gritó el fraile. (p. 258)

¡Dios nos protege!, traduce la expresión del fraile alemán, invocando a la protección Divina ante la amenaza del grupo armado. Este episodio enseña, además, acerca de la montonera, cuya dirección en la obra *Entre saqueos y montoneras* era ejercida por cualquier personaje civil o religioso, poseedor de suficientes recursos que le permitieran manejar y sostener a esos grupos facinerosos.

Además, frases en francés es otro de los recursos que utiliza Van Groningen, como se muestra a continuación en el fragmento 6, en un extracto de párrafo descriptivo:

## Fragmento 6

A un lado, observan a una pequeña capilla y entrando en ella, después de atravesar el hermoso patio, los grandes candelabros suntuosamente labrados eran incapaces de opacar los deslumbrantes iconos de Rublev que cuelgan de las paredes para deleite del *connaisseur d'art* más exigente. Acercándose nuevamente a donde se encuentra el segundo comité de recepción observa la gran belleza del grupo de mujeres que lo integra, todas elegantemente vestidas, rubias, moras y negras, muy jóvenes todas ellas, grupo seleccionado atentamente de entre las más bellas piezas sometidas a trabajos forzados. (p. 304)

El *connaisseur d'art* es el conocedor del arte, siendo una frase inserta coherentemente en el anterior fragmento 6 que describe la presencia de obras del artista iconógrafo más importante del medioevo ruso, Andrei Rublev (Collins, s/p); además de mujeres cuya belleza destaca, siendo esclavas. En este texto de enseñanza moralista y de corte sociológico, Van Groningen muestra la paradoja de la exhibición de las esclavas como artículos decorativos, estando ellas sometidas al régimen esclavista, cuestión que también aparece en el siguiente fragmento 7.

Un término procedente del idioma árabe utiliza Van Groningen para referirse a la presencia de esclavos en el Nuevo Mundo, no negros africanos, sino blancos cristianos procedentes de Europa, en símil con los esclavos *saqāliba* de al-Ándalus. Estos realizaban diferentes trabajos domésticos y de milicias (López, p. 66). Se muestra seguidamente:

### Fragmento 7

De inmediato advierte que proviene [la voz] de unos caballeros de piel no tan clara, pero elegantemente trajeados que se encuentran a pie, rodeados, como ya parece costumbre entre los altos dignatarios de Tierra Firme, por un grupo de piezas cautivas, rubias, ojiazules y de piel mucho más clara que la de ellos, quienes visten con unas sedas tan elegantes, que hubiese podido decirse que emulaban a los rubios eunucos *saqāliba* del Califato de Córdoba. (p. 139)

Los dos anteriores fragmentos 6 y 7 exhiben el tema de la esclavitud, presentes a lo largo de toda la novela, ilustrando al lector con los tópicos sociológico y económico del período de la conquista.

Al referirse a cierta arma de ataque y defensa de los aborígenes, Van Groningen hace uso de un término en lengua nativa en el siguiente fragmento 8. A modo de información para el lector de la novela, su autora utiliza una nota al pie de la página con la llamada en el término *Anocús mafutilique*. La nota al pie reza: “Granadas de mano hechas con barro que contienen sustancias con efectos paralizantes” (p. 72):

### Fragmento 8

[...] si no se les confiscan [las armas] las milicias armadas del gobernador, las van a arrebatar las montoneras que transitan por los caminos, por no hablar de las emboscadas de esos miserables indios, quienes con un solo disparo de sus paralizantes *Anocús mafutilique*, proceden a descuartizar y engullir por igual a los caminantes y a los jinetes [...]. (p. 72)

En ese mismo orden de ideas, desde el punto de vista de la sapiencia lingüística en *Entre saqueos y montoneras*, el siguiente fragmento 9 presenta una frase inicial escrita en castellano antiguo, producto de la intertextualidad con base en alguna fuente archivística consultada por la autora de la novela. La cualidad de señera de la frase enriquece al párrafo, ya denso en sí:

### Fragmento 9

Esclavos <<*avidos en buena guerra e no de paz*>>. Texto manuscrito en los títulos registrados, que nos acreditan la propiedad legítima de las piezas humanas que traemos en el galeón, le dice Nepomuceno a don Bartolomé. Y agrega: Son piezas capturadas en enfrentamientos violentos y actos de guerra –según lo establecen los decretos reales– o, en su defecto, piezas que representan un peligro para los blancos, en acatamiento a la prohibición de capturar hombres pacíficos. Prohibición que, como muchas otras, es ampliamente desacatada –se dice Nepomuceno a sí mismo– puesto que atenta contra los intereses económicos de aquellos obligados a someterse a ella y también debido a que se carece del aparato armado requerido para hacer efectivo su cumplimiento. (p. 70)

Asimismo, en las palabras y en el pensamiento del personaje Nepomuceno se vislumbra una apreciación crítica del procedimiento enviado y al margen de las normas establecidas por el gobierno peninsular en relación al comercio de esclavos. Es un ejemplo muy completo de literatura sapiencial científica y moralista a la vez. Los hombres y mujeres que serían secuestrados con fines esclavistas, debían ser capturados solo *en buena guerra e no de paz*, es decir, existiendo situación de guerra entre las tribus africanas; sin embargo, al contrario de esto, dicha norma era desacatada, pues: los negros africanos “eran arrancados de sus aldeas por compra o cacería” (Troconis de Veracoechea, p. 75).

Otro ejemplo de literatura sapiencial ocurre en el siguiente fragmento 10. Van Groningen coloca una enseñanza de historia de la religión y de la conquista, en boca del marqués del Casal, durante una discusión pública relacionada con la repartición de unas tierras vacantes:

#### Fragmento 10

¡Fueron unos bribones los que se llegaron hasta estos confines y fueron esos bribones los que se apropiaron de las tierras que les pertenecían a sus magníficas majestades desde que el santísimo Papa Rodrigo de Borgia así lo dispuso en su *Bula Inter Caetera* del año 1493!, dicen que aclaró airadamente el marqués y que de inmediato prosiguió diciendo: Les aseguro que ninguno de ustedes posee las correspondientes mercedes que avalan el traspaso de la propiedad, por lo que esas tierras le siguen correspondiendo, por derecho divino a su majestad, don Carlos, nuestro rey y señor (que Dios guarde). (p. 134)

El documento *Bula Inter Caetera* (1493) emitido por el papa Alejandro VI establece la pertenencia de los territorios de las Indias a los Reyes Católicos y ordena la catequización de los nativos, entre otras normas relativas a la conquista (Primera Bula «Inter Caetera» Alejandro VI. 3 de mayo de 1493. (S/p). Van Groningen se vale de ese pasaje para exponer información de la historia de la religión: el marqués justifica la repartición de tierras cuando uno de los dueños afectados reclama ser heredero de la propiedad en disputa (una situación típica de la vida económica de Las Indias).

Desde otro punto de vista, en la novela *Entre saqueos y montoneras* se presenta en tres ocasiones (siguientes fragmentos 11, 12 y 13) el término *sapiencia* en letra cursiva en el texto original. En el fragmento 11, la sapiencia remite al amplio conocimiento acerca del funcionamiento del comercio entre la península y Las Indias, nociones que ha obtenido Juan José luego de investigar a profundidad (mintiendo al decir que las ha aprendido de su padre) en función de proyectar un viaje hacia el Nuevo Mundo con la finalidad furtiva de la búsqueda de los padres y abuelos de María del Rosario, quedando expuesta una argumentación del aparato comercial indiano de manera densa y extensa en la primera parte de la novela (52 páginas de un total de 342). Brevemente a continuación una alusión al hecho:

## Fragmento 11

Por otra parte, como usted bien sabe, mi padre es comerciante desde hace mucho; de él he aprendido todo lo que sé, miente Juan José. Eso también lo sé, yo he sido su mano derecha ya por muchos años y los conozco bien, pero presiento que hay algo más, en este interés y esa *sapiencia* tuya por el comercio indiano, trata de indagar el anciano. (p. 36)

De igual manera, el contexto del siguiente fragmento 12, es una conversación entre los hermanos García de Cobos en la cual interviene un tercer personaje. El tema está relacionado con la historia económica colonial, especialmente con el trueque. En su explicación, expone Nepomuceno "con actitud *sapiente*" los artilugios administrativos usuales de entonces. Ciertamente, los pagos de las transacciones comerciales efectuados entre los siglos XVI y XVIII se hicieron en oro, perlas o cacao en grano, bienes sustitutos de las monedas, debido la escasez de estas últimas; sin embargo, el trueque de productos fue el procedimiento más común, tanto en el comercio legal como en el ilegal (Aizpúrua, Comercio interior entre los siglos XVI y XVIII, p. 760- 765). Así lo describe el narrador de *Entre saqueos y montoneras*:

## Fragmento 12

Tiene razón su hermano, en estas tierras todo es trueque, pero los trueques también pagan impuestos. ¿y cómo calculan el valor de la mercancía que se intercambia en cada trueque —pregunta Juan José intrigado con la esperanza de que la complicación del mecanismo de cálculo le reporte alguna ventaja. Pues es allí donde se aprovechan, agrega don Juan de Dios. En el cálculo de porcentajes y equivalencias, acota Nepomuceno con actitud *sapiente*. Así es, jovencito, en el cálculo de los porcentajes y las equivalencias, es ahí donde sacan la mayor de las tajadas y es eso lo que explica la ausencia de moneda, no vayan a creer que es por incompetencia de las autoridades. (p. 97)

Así mismo, en el siguiente fragmento 13 vuelve a aparecer el término *sapiencia* en una conversación entre Juan José y Nepomuceno, exposición racionalmente construida por Van Groningen en los campos sociológico y económico:

## Fragmento 13

En ese momento, agrega Nepomuceno abriendo los brazos, fue en ese justo instante en el que súbitamente recordaron el lucrativo comercio de sus ancestros bárbaros en el África musulmana desde Egipto hasta el Magreb y decidieron continuarlo en el Nuevo Mundo, es así como aparecieron las piezas humanas traídas de ultramar, seres con gran resistencia al trabajo, mucho mayor resistencia que la de los escualidos indios, que, por cierto, ya no quedaban, [...] concluye Nepomuceno con su muy histriónico tono de *sapiencia*. (p. 232)

De acuerdo con lo expuesto en el fragmento 13, ocurrió que, al ir produciéndose las muertes de los indios debido a agotamiento físico, se vieron en la necesidad los amos de hatos y haciendas de comprar esclavos negros provenientes de África, quienes sustituyeron con mayor eficacia a la población nativa (Troconis de Veracoechea, p. 77).

Por otra parte, Van Groningen exhibe en su narración, espacios ceremoniales que forman parte del conocimiento de la historia de la religión. El término <<ceremonia>> tiene un origen litúrgico, proviniendo probablemente de la ciudad de Caere, en donde en el siglo IV a. C., los romanos depositaron sus objetos sagrados durante la invasión de los galos (Bueno, p. 13). En este sentido, el siguiente fragmento 14 muestra el entorno litúrgico de una misa, en la que Van Groningen hace mención de los cantos ceremoniales:

#### Fragmento 14

Durante la misa los frailes soldados mercenarios pidieron la limosna y el coro del Santo Oficio entonó hermosos cánticos sagrados elevándose con sus magníficas voces hasta el mismísimo cielo, para pedir al Santo Señor bendito la bendición de todos los presentes. (p. 219)

El desarrollo de la liturgia se origina en la pervivencia de la cultura de los antiguos griegos y romanos, determinante en el pensamiento y las costumbres de los primeros cristianos, quienes tomaron aspectos de la doctrina neoplatónica para su teología. Fueron las primitivas reuniones de cristianos, orígenes de las primeras liturgias. Estas añadían formas griegas a los salmos judíos, en composiciones melódicas con estribillo. La ceremonia de la liturgia fue desarrollándose en los santuarios cristianos de Jerusalén, sirviendo de modelo a la de Roma. Los papas sucesores de Dámaso I (366-384), entre ellos Gregorio I (590-604) unificaron y consolidaron los himnos antiguos (Navarro, pp. 12-13).

En el mismo orden de ideas desde la ceremonia, el siguiente fragmento 15 de la obra *Entre saqueos y montoneras* es el entorno de un bautismo, conjunto ritual alrededor del cual se perciben diversos elementos, no sólo religiosos sino también sociales:

#### Fragmento 15

El matrimonio García de Cobos, al entrar en la capilla, percibió de inmediato la muy estricta observancia de esas reglas que ellos conocían muy bien; el altar poseía un magnífico retablo de madera junto a una muy adornada mesa para officiar la misa. Sobre la mesa se encuentran dispuestos el obligado conjunto de objetos sagrados compuestos por misal, palabrerros, blandones, atril, frontal, manteles, campanilla, vinagrera y, en el mismo centro de la mesa, un hermoso cáliz labrado. [...] En esta ocasión en que el oficiante de la misa era su excelentísima merced, el obispo, las flores no faltaban y su presencia, elegantemente prolífica, se podía observar por toda la estancia. [...] Ocurrido el bautizo del primogénito de la niña Catalina, Martín Antonio José Francisco

Ignacio Bruno Nicolás Damián de la Madre Santísima, todos los invitados fueron gentilmente conducidos al salón para ubicarse en torno al gran mesón y dar inicio al jugoso banquete, festín que no terminaría sino hasta entrada la noche y que estuvo acompañado por los elegantes sonidos barrocos de un cuerpo de músicos bien escondido entre las verdes macetas del primorosamente cuidado jardín. (p. 306)

A este respecto, en el concilio de Florencia (1438-1445) se decretó la institución del bautismo como el primer sacramento, que incorpora al individuo a la Iglesia y asegura la entrada al reino del Dios cristiano, siendo el efecto de este sacramento la remisión del pecado (Hattstein, p. 80). He ahí la importancia de esta ceremonia y de sus elementos para el culto cristiano, destacados barrocamente a lo largo de un párrafo extenso, del cual se muestra solo un extracto en el anterior fragmento 15, incluyendo al final una formidable y espléndida celebración correspondiente a los estamentos sociales más elevados.

En el siguiente fragmento 16, la ceremonia es un ejemplo de sincretismo religioso. En ella los curanderos culebreros extraen el veneno de una picada de culebra y aplican una cura al personaje del conde don Lucas, pasaje de literatura sapiencial en *Entre saqueos y montoneras*. Así lo presenta su autora:

#### Fragmento 16

Uno de ellos [uno de los culebreros zambos] salió corriendo a avisarle al sacerdote de Panaquire, que es quien, en días ordinarios, está más cerca, mientras que el resto de los culebreros, asistidos por el capataz, procedieron a introducir en la herida que ya habían procedido a drenar, una mezcla vegetal realizada con hojas cuya procedencia era un secreto bien guardado solo para ser conocido por los iniciados. A continuación, cada uno de ellos tomó un crucifijo en las manos y en la otra los restos amarrados con gruesas cuerdas de la ensangrentada grasa animal que había servido para hacer la mezcla que le fue introducida en la herida al moribundo conde, dando inicio a un ritual en el que los cantos sagrados dirigidos al Señor todopoderoso y a las ánimas benditas, se combinaban con los escupitajos propinados al ya inerte cuerpo del conde en nombre del milagroso zambo Anamú -protector de los picados de serpientes-; escupitajos que contenían grandes y sonoros sorbos de un maloliente brebaje verde y espeso. [...] Los cantos y la aplicación de los brebajes continuaron incesantemente hasta muy pasada la noche. (pp. 309-310)

En relación con el fragmento 16 anterior, la práctica del curandero se asocia con el chamanismo: el chamán es un personaje poseedor de una cosmovisión milenaria, utilizándola para sus actividades curativas (Rodríguez, s/p). Una práctica ancestral para remediar la generalmente mortal mordedura de culebra, fue atribuida a los negros que vivían a orillas del río Magdalena; el procedimiento consistía en la aplicación del zumo de una planta llamada guaco, preparado por un curandero (Alzate, p. 232), nota aplicable al contexto de la novela *Entre saqueos y montoneras*, tomando en cuenta la cercanía geográfica y similitudes históricas.

Los culebreros, quienes son zambos, es decir, descendientes de negro y de indio, apelan a sus costumbres cosmológicas para los procesos de cura combinándolas en sincretismo con las representaciones físicas y cantos provenientes de la Iglesia Católica, demostrando así la coexistencia de la cultura europea y la indígena durante la conquista. Los frailes permitieron danzas nativas como parte de los ritos religiosos, y los indios aprendieron a cantar himnos y salmos (Béhague, p. 25) en latín (Calcaño, p. 25). Para la Corona, extender el cristianismo fue tan importante como conseguir riqueza y ampliar los dominios, imponiendo por todos los medios la fe (Uslar, P. 299), valiéndose, inclusive, del sincretismo.

Ahora bien, una ceremonia es “toda figura práctica teleológica que, constituida por secuencias efímeras de operaciones humanas, está delimitada por una apertura y una clausura identificables” (Bueno, p. 13). El alcance antropológico de la definición queda de manifiesto en el concepto de figura práctica teleológica (figura de la praxis de los sujetos humanos y, acaso también, de la conducta de ciertos animales) que se relaciona con la finalidad, entendiéndose ésta como la identidad entre un proceso y su resultado. El fin es primero en la intención y lo último en la ejecución.

Partiendo de lo anteriormente explicado, las ceremonias que se llevan a cabo en los contextos de los anteriores fragmentos 14, 15 y 16, efectivamente poseen una finalidad teleológica y están delimitadas por una apertura y una clausura identificables. La misa y el bautismo, como sacramentos de la Iglesia católica: en primer lugar, la misa, conteniendo a la eucaristía, es, según el culto católico, la efectiva presencia de Cristo en el pan y el vino, y en segundo lugar el bautismo como requerimiento para ser admitido en dicha comunidad, ambos poseen una finalidad: la de reafirmar la fe y la pertenencia a la Iglesia católica. De igual manera posee una finalidad la ceremonia de los culebreros, dirigida por un curandero o chamán, en procura de la salud de la persona mordida por una culebra.

Desde otro punto de vista, Van Groningen recrea la presencia del oficio de alarife en el período colonial en cierto episodio en un contexto de historia de la arquitectura. Lo expone así en el siguiente fragmento 17:

#### Fragmento 17

Caminan los hermanos hasta llegar a la catedral construida por Juan de Medina sobre las ruinas de la primera iglesia, destruida por el violento terremoto del año 1641. Aún sin fachada se encuentra la construcción eclesiástica ubicada al lado este de la plaza. Luego vuelven sobre sus pasos hacia el lado sur de la plaza en el que se encuentran las magníficas casas de los aristócratas más encumbrados, las que al igual que las de su lado oeste, han sido construidas todas de igual forma y medida para que “cesen los perjuicios que por esta causa resultan”, según lo establecieron los alarifes del gremio de maestros mayores de obras, nombrados a mediados de siglo por los nobles oficiales reales y regidores de la ciudad, a instancias del síndico procurador general, don Gaspar Díaz Vizcaíno. (pp. 125-126)

En efecto, en 1623 el procurador Gaspar Díaz Vizcaíno insta al cabildo de Caracas a nombrar alarifes públicos con la finalidad de distribuir los solares de manera equitativa, como consta en el Archivo Histórico del Consejo Municipal de Caracas. El alarifazgo abarcaba múltiples actividades, entre ellas: reparto de tierras luego de la respectiva mensura, avalúos de casas y haciendas para testamentos, labores de peritaje y de fiscalización, procura de materiales de construcción, siendo su obligación principal construir y proteger las obras públicas de la ciudad (Iribarren, pp. 45-50). Asimismo, el 11 de julio de 1641 realmente ocurrió en Caracas un terremoto que derribó la mayor parte de las construcciones (p. 82).

Por otra parte, el texto como ensayo breve está presente en la novela *Entre saqueos y montoneras* como en la segunda parte del siguiente fragmento 18:

#### Fragmento 18

Buenos días, pasen adelante sus excelencias, bienvenidos a esta, su pulpería, yo soy Juan José García de Cobos, les dice el joven canario (a la visita) mientras se inclina levemente haciendo una profunda venia. Díganme en qué les puedo ser útil a sus ilustrísimas excelencias. Como observamos que usted es recién llegado, algunos de nosotros, los oficiales regidores del cabildo de esta ciudad, nos hemos trasladado hasta su pulpería. [...] ¡Tenemos el encargo de otorgar los permisos de expendio al público! ¡Y de cerrar los negocios que no lo posean! —vociferó alguien desde atrás. ¡Muéstrennos sus permisos! —vociferó otro. [...] No los poseemos, sus excelencias, dice Juan José [...]. Terminada de hacer la inspección que se limitó a los dos salones de exhibición, uno de los regidores señaló; En estos salones hay mucha menos mercancía que la que aparece en estos registros. Eso es correcto, dijo Juan José con alivio, trajimos mercancía para el capitán regidor por la gracia de su majestad, su excelencia don Juan Bernardino Rodríguez del Monte (que Dios proteja), que él mandó a retirar directamente de la nave y cuyo pago aún no hemos recibido. [...] ¡Ah! Para su excelencia el capitán regidor don Juan Bernardino Rodríguez del Monte, dijeron los trajeados oficiales reales del cabildo mientras cruzaban miradas de mutuo entendimiento, por lo que rápidamente se pusieron en marcha, mostrando mucha prisa [...]. Suavizaron de inmediato los hombres su actitud altanera y entregaron los papeles a Juan José, mientras salen de la pulpería junto a los esclavos y a los hombres de a caballo, seguidos por la mirada casi incrédula de los dos hermanos. [...]

Son la expresión más violenta y sanguinaria del poder en Tierra firme, le dice Nepomuceno a su silente hermano, quien simula arreglar la mercancía visible desde la calle. Me apiado de aquellos que se dejan engañar por su verbo, sus ropas y modales y no observan con atención las milicias de pardos o de negros que los acompañan a modo de telón de fondo, dando vida a esos violentos sainetes que interpretan de tanto en tanto, continúa diciendo el más joven de los hermanos en clara referencia a los regidores del cabildo, frente a un obstinadamente silente hermano mayor, quien sigilosamente se acerca a la salida de la casa, ansioso por escapar nuevamente a la ciudad en busca de alguna pista que lo pueda llevar hasta los padres y abuelos de Maro, su amada guanche a quien tanto extraña. Me apiado también de aquellos que se dejan engañar por los tan publicitados méritos de los oficiales reales del cabildo de

Tierra Firme. Tomos y tomos expositivos de grandiosas gestas heroicas adornan su trayectoria pública, continúa diciendo Nepomuceno. Todos ellos tienen rangos militares concedidos como favores especiales por su majestad, don Carlos nuestro rey señor (que Dios guarde), unos son capitanes y otros son coroneles de los reales ejércitos de su majestades, los hay también maestros de campo, tenientes e incluso aquellos que portan el vistoso rango de alférez real, pero lo cierto es que su posición de regidores del cabildo se la han ganado por las riquezas acumuladas en el más brutal ejercicio de la fuerza, habla gesticulando animadamente el más joven de los hermanos. Las gestas heroicas en las que supuestamente participaron, nada tienen que ver con los beneficios reales recibidos, sigue diciendo, son la imagen misma de la fuerza. Me podrías decir tú que esos rangos militares fueron concedidos por la Corona como un reconocimiento por los servicios prestados, en cuyo caso yo te diría —se anticipa a responder Nepomuceno del modo en que cree que podría hacerlo Juan José— que no es así, habrá algunos casos, pero la mayoría fueron concedidos a cambio de maravedíes y zalamería. [...] Peor aún, de tanto engrimiento, sus majestades creen inspirar natural y honestamente todos esos halagos y zalamerías y creen que merecen todo un mundo de fidelidades. El caso es, continúa hablando Nepomuceno, que los favores reales los otorgan al más zalamero, que resulta ser el más implacable entre sus pares y particularmente con sus esclavos, aquel que es capaz de los mayores halagos, aderezados con el más jugoso de los regalos en metálico. (pp. 144-147)

Se observa en el anterior fragmento 18, un texto expositivo a manera de relato de un suceso, que trata el exceso de poder de los regidores del cabildo, así como también representa una crítica por parte del personaje Nepomuceno, a la forma de adquisición de tales cargos locales. El cabildo fue una institución administrativa presente en las Indias desde los primeros tiempos de la conquista con intenciones de garantizar la estabilidad de las poblaciones fundadas, vigilando los asuntos de beneficio público tales como los expendios de productos, además de hacer cumplir las ordenanzas oficiales. En manos de los apellidos de más importante cuna, el cabildo debió haber sido vehículo de abusos políticos y económicos al estar concentrado el poder en un solo grupo social en un medio dominado por las prebendas económicas, lo que le permitió ejercer presión y control desmedidos sobre la población indígena, esclava o marginal. El cargo de regidor del cabildo era dado a perpetuidad, sea por el rey, sea vendido. Al fallecer algún regidor, su cargo era subastado (Aizpúrua, Municipios de los siglos XVI al XVIII, pp. 1031-1036).

Por mencionar cuatro de esos personajes de la administración capitular caraqueña, están los marqueses del Toro. El primero de ellos, el canario don Juan Bernardo Rodríguez del Toro llegó a la provincia de Venezuela a principios del siglo XVIII, con dicho título nobiliario comprado al rey por una cantidad equivalente a un millón y medio de dólares actuales, avalado con una solvente renta anual y la exquisita calidad de sangre de sus antepasados, todos ellos cristianos nobles y fieles vasallos del rey. El marqués del Toro don Juan Bernardo Rodríguez, su hijo

Francisco de Paula, su nieto Sebastián y su bisnieto Francisco (los tres últimos, también marqueses del Toro debido al carácter hereditario del marquesado), formaron parte de un grupo de poder político muy importante como el de los regidores del cabildo, haciendo uso de todo tipo de privilegios para su beneficio personal (Quintero, pp. 19-35).

En ese mismo fragmento 18, Van Groningen exhibe no solo a modo de narración de hechos la visita de los oficiales regidores del cabildo a la pulpería propiedad de los hermanos García de Cobos, sino también a modo de exposición de criterios por medio del personaje Nepomuceno, quien expresa sus discernimientos a su hermano acerca del desempeño de dichos oficiales, además de la manera en que acceden a dichos cargos.

Aparte de los 18 fragmentos seleccionados minuciosamente de un nutrido texto sapiencial como lo es *Entre saqueos y Montoneras*, este presenta ilustraciones diversas (pinturas, grabado, mapas y plano) que ayudan al lector a ubicar visual e históricamente la narración en su contexto. Las ilustraciones elegidas por Van Groningen, que le otorgan a su novela un absoluto valor sapiencial agregado desde las artes, la geografía y la cartografía, son:

- a. Diego de Velásquez, *La mulata o La cena de Emaús*. 1618. Óleo sobre lienzo. 55 cm. 118 cm. National Gallery. Dublín, Irlanda. La obra representa a una esclava africana en labores domésticas, lo que recuerda aspectos sociales y económicos indios. Ubicación en el libro: p. 18.
- b. Jean Baptiste Le Prince. *El chocolate*. 1769. Museo de Arte de Toledo. Representa a una mujer en un espacio ricamente adornado, que se dispone a tomar una taza de chocolate. El cacao representó el principal producto del sistema económico de ultramar. Ubicación en el libro: p. 22.
- c. Philippe Briet. *La Division de l'Ocean du Nouveau Monde*. En *Parallela Geographiae Veteris et Novae*. 1648. Biblioteca Pública de Lyon. Se trata de un mapa de América. Ubicación en el libro: p. 33.
- d. Theodor de Bry. *Canibali*. 1593. Grabado. Biblioteca del Congreso. Washington. Es una ilustración en donde aparecen nativos en actividades de antropofagia. Ubicación en el libro: p. 38.
- e. Johannes Laet. *Venezuela atque occidentalis par Novae Andalusiae*. En *Novus Orbis seu descriptionis Indiae Occidentalis*. 1670. Ámsterdam. Se trata de un mapa de Venezuela. Ubicación en el libro: p. 87.
- f. Juan de Pimentel. *Plan de Caracas*. 1576. En *Caracas, la ciudad colonial y guzmancista*. De Graciano Gasparini. 1978. Plano de Caracas en 1576. Ubicación en el libro: p. 109.

Se evidencia en la lista anterior un conjunto de instrumentos complementarios de información histórica. “Las imágenes tienen un testimonio que ofrecer acerca de la organización y puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños” (Burke, p. 177), también los mapas (p. 20). No es viable extenderse en este escrito en detalles de las ilustraciones arriba nombradas. Ocurre de la misma manera con otros diversos elementos de literatura sapiencial presentes en la novela *Entre saqueos y montoneras* no mencionados en este trabajo. Esto es, dados los límites normados de publicación, realidad potencialmente remediable en otros posibles trabajos de investigación que aborden similares perspectivas de estudio.

### Resultados

Es posible, a modo de recapitulación, hacer mención de los tópicos examinados en este trabajo bajo la lupa de la literatura sapiencial; ellos son los siguientes: la visualización de la futura explotación del árbol del caucho, nomenclaturas científicas, libros de medicina, normativas sanitarias, términos en diversos idiomas, aspectos de la sociología dirigidos especialmente al régimen esclavista y testamentos sociales, aspectos de la economía orientados hacia el comercio indiano y a la esclavitud, historia de los movimientos pre independentistas, rasgos biográficos como conocimientos basados en la experiencia, montoneras, administración y normativas reales, historia de la religión, historia de la arquitectura, cabildo, artes, cartografía, geografía.

La novela *Entre saqueos y montoneras* contiene una cantidad considerable de información relacionada con la historia de la Provincia de Venezuela entre finales del siglo XVII e inicios del XVIII, información estimada como confiable, tomando en cuenta la investigación historiográfica realizada en este trabajo alrededor de los fragmentos examinados.

### Conclusiones

No obstante, el aporte ficcional muy significativo de la novela *Entre saqueos y montoneras* en el diseño de trama, personajes, lugares, época, se observa de manera terminante la contribución sapiencial de dicha obra literaria bajo todas las miradas consideradas y analizadas en este trabajo. Son ellas, aspectos tanto científicos como históricos, pero fundamentalmente de desenmascaramiento de situaciones como los procedimientos viciados de los aparatos político, administrativo, social y religioso, concurrentes varias décadas antes de los albores de la Venezuela republicana.

Además, el elemento transmisor de sabiduría o conocimientos está presente en la novela *Entre saqueos y montoneras* mediante personajes quienes, además, realizan un viaje interoceánico y franquean una serie de aventuras. Tanto Juan José

como Nepomuceno García de Cobos expresan sus dilucidaciones nutridas de conocimiento acerca de los hechos, así como su criterio propio. En ese sentido, este trabajo da cuenta de tales rasgos reconocidos por González Maestro como representativos de la literatura sapiencial.

En fin, los pródigos aportes científicos, históricos, críticos y la presencia de personajes transmisores de sabiduría o conocimientos, confieren a la obra literaria *Entre saqueos y montoneras* el carácter de novela sapiencial, parenética o nomológica. Acaso, dada esa catadura, es la pretensión de Van Groningen de inducir una reflexión en el lector acerca del porqué de la coyuntura -en todas sus facetas- que traspasa a la actualidad venezolana, cuya sociedad sobrelleva una carga de características similares a la desplegada en la novela *Entre saqueos y montoneras*.

### Referencias

- Aizpúrua, R. Comercio interior entre los siglos XVI y XVIII. En M. Pérez Vila, coord. *Diccionario de Historia de Venezuela, Tomo I* (págs. 760-764). Caracas, Fundación Polar, 1988.
- Aizpúrua, R. Municipios de los siglos XVI al XVIII. En M. Pérez Vila, coord. *Diccionario de Historia de Venezuela. Tomo II* (págs. 1031-1036). Caracas, Fundación Polar, 1988.
- Alejandro VI, Papa. *Primera Bula Inter Caetera. 3 de mayo de 1493*. (s.f.), <https://www.dipublico.org/111440/primera-bula-inter-caetera-de-alejandro-vi-3-de-mayo-de-1493/>
- Alzate, A. Los manuales de salud en la Nueva Granada (1760-1810) ¿El remedio al pie de la letra? *Fronteras de la Historia* (Nro. 10), 209-252. 2005, [https://www.researchgate.net/publication/40427086\\_Los\\_manuales\\_de\\_salud\\_en\\_la\\_Nueva\\_Granada\\_1760-1810\\_El\\_remedio\\_al\\_pie\\_de\\_la\\_letra](https://www.researchgate.net/publication/40427086_Los_manuales_de_salud_en_la_Nueva_Granada_1760-1810_El_remedio_al_pie_de_la_letra)
- Béhague, G. *La música en América Latina*. Caracas, Monte Ávila, 1983.
- Biografías. Pere Pintor*. (s.f.). Obtenido de Real Academia de la Historia: <http://dbe.rah.es/biografias/19778/pere-pintor>
- Bueno, G. Ensayo de una Antropología de las ceremonias. *El basilisco*. (Nro. 16), 8-37, 1984, <http://fgbueno.es/bas/pdf/bas11602.pdf>
- Burke, P. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005.
- Calcaño, J. *La ciudad y su música*. Caracas, Monte Ávila, 1985.
- Collins, N. *Icono de la Santísima Trinidad, Andrei Rublev: análisis, iconografía*. Sitio web del museo ruso online Gallerix. (s.f.) <https://es.gallerix.ru/pedia/famous-paintings--trinity-rublev/>

- De Viana, A. *Espejo de cirugia en tres exercitacions de theorica y practica: que tratan de los tiempos del apostema sanguineo, como se han de observar, para el uso recto de los remedios, con antidotario de medicamentos...* Sevilla, Juan Pérez Berlanga, 1696,  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/espejo-de-cirugia-en-tres-exercitacions-de-theorica-y-practica-que-tratan-de-los-tiempos-del-apostema-sanguineo-como-se-han-de-observar-para-el-uso-recto-de-los-remedios-con-antidotario-de-medicamentos/>.
- de Villalba, J. *Epidemiología Española*. Madrid, Imprenta de D. Fermín Villalpando, 1803,  
[https://books.google.co.ve/books?id=fBiE6Pd0RdQC&pg=PA45&lpg=PA45&dq=Abu+Giaphar+Ahmad+Ebn+Ali+Ebn+Khatemar&source=bl&ots=wexo8QUonM&sig=ACfU3U1x3Si9dwHBR1oFxSK2ikgaO0x7PQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjXw\\_zOqLnxAhWCTDABHf0KCLIQ6AEwBnoECAUQA#w=onepage&q=Abu%](https://books.google.co.ve/books?id=fBiE6Pd0RdQC&pg=PA45&lpg=PA45&dq=Abu+Giaphar+Ahmad+Ebn+Ali+Ebn+Khatemar&source=bl&ots=wexo8QUonM&sig=ACfU3U1x3Si9dwHBR1oFxSK2ikgaO0x7PQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjXw_zOqLnxAhWCTDABHf0KCLIQ6AEwBnoECAUQA#w=onepage&q=Abu%20)
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- González Maestro, Jesús. *El Quijote de Cervantes y la literatura sapiencial: los libros de sentencias y aforismos*. 2018.  
 Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=grrtugpMStU>
- Hattstein, M. *Religiones del mundo* (M. Buxó, D. Montesinos y Á. Cots. trads). Berlín, H. F. Ullmann, 2007.
- Iribarren, M. *El oficio de alarife*. Caracas, Archivo General de la Nación - Centro Nacional de Historia, 2010.
- Jaimes, Rubén Darío. En la misma Tierra Firme del siglo XVII. *Fractales de la memoria*. 10 de Noviembre de 2017,  
<http://fractalesdelamemoria.blogspot.com/2017/11/en-la-misma-tierra-firme-del-siglo-xvii.html>
- López, F. El nacimiento del esclavismo militar, una institución típicamente islámica. *Revista Carácter. Universidad del Pacífico, Ecuador*. Vol. 3, Nro. 1, pp. 53-70, 2015.
- Lotero, O. Economía, sociedad e ideas en los albores de los procesos revolucionarios en Hispanoamérica. *Revista de Universidad Nacional del Nordeste, Córdoba. Año II. Nro. 20*, pp. 1-19, 2017,  
<https://www.studocu.com/es-ar/document/universidad-nacional-del-nordeste/introduccion-al-derecho/lotero-oscar-economia-sociedad-e-ideas-en-los-albores-de-los-procesos-revolucionarios-en-hispanoamerica-revista-de-la-facultad-de-derecho-nueva-serie-ano-11-n>

- Medina, J. Excomunión contra los que atentan a la estabilidad del matrimonio. *Teología y Vida*. vol. 1, Nro. 2, pp. 93-100, 1961, <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/5754>
- Navarro, J. (Coord.). *El mundo de la música. Grandes autores y grandes obras*. Barcelona, Océano, 1999.
- Pascual, E. (Coord.). *Gran Diccionario Universal Larousse*. Santiago, Sociedad Comercial y Editorial Santiago Ltda., 2006.
- Quintero, I. *El último marqués. Francisco Rodríguez del Toro (1761-1851)*. Caracas, Fundación Bigott, 2006.
- Rodríguez, J. Cosmovisión, chamanismo y ritualidad en el mundo prehispánico de Colombia. Esplendor, ocaso y renacimiento. *Maguaré. Universidad Nacional de Colombia (Vol. 25. Nro. 2)*, pp. 145-195, 2011, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/29892/39535>
- Salazar, R. Conflicto y bandidaje en la Villa de San José de Cúcuta a finales del siglo XVIII. El caso de los esclavos de Juan Gregorio Almeida. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* (Nro. 62), pp. 9-43, julio-diciembre de 2015, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-719X2015000200001](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-719X2015000200001)
- The Global Biodiversity Information Facility. *Hevea Brasiliensis (Willd. Ex A. Juss.) Müll. Arg.* (s.f.) [https://www.gbif.org/species/search?q=%C3%A1rbol%20del%20caucho&highertaxon\\_key=6](https://www.gbif.org/species/search?q=%C3%A1rbol%20del%20caucho&highertaxon_key=6)
- Troconis de Veracochea, E. Esclavitud. En M. Pérez Vila, coord. *Diccionario de Historia de Venezuela*. Tomo II (págs. 75-80). Caracas, Fundación Polar, 1988.
- Ullán de la Rosa, F. La Era del caucho en el Amazonas (1870-1929): Modelos de explotación y Relaciones sociales de producción. *Anales del Museo de América (Nro. 12)*, 2004, pp. 183-204, 2012, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1180459>
- Uslar, Arturo. La guerra de los dioses y la creación del Nuevo Mundo. En A. Uslar, *Nuevo mundo, mundo nuevo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 297-308, 1998, <https://books.google.co.ve/books?id=YWlCOoI9460C&printsec=frontcover&dq=nuevo+mundo+mundo+nuevo&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKewiYi46w9aPjAhUJzlkKHeQeBxwQ6AEIJzAA#v=onepage&q=nuevo%20mundo%20mundo%20nuevo&f=false>
- Van Groningen, Karin. *Entre saqueos y montoneras*. Caracas, Tecnikavege C. A., 2014.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmio Sayago / *Serie Laberintos* / 2022 / gouache sobre cartulina / 29 x 21,5 cm

## Entrevistas

# ENTREVISTA



**Entrevista al coordinador de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (MLLC), doctor Camilo Ernesto Mora Vizcaya, a propósito de cumplir 30 años de su creación**

**Marisol García Romero**

Universidad de Los Andes, Venezuela



¿Cómo citar?

García, M. "Entrevista al coordinador de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (MLLC), doctor Camilo Ernesto Mora Vizcaya, a propósito de cumplir 30 años de su creación". Contexto, vol. 27, n.º 29, 2023, pp. 195-202. <https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.12>



**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES**  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

### Camilo Ernesto Mora Vizcaya

Es Licenciado en Letras (ULA, Mérida), Magíster en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA, Táchira), Magíster en Ciencias de la Comunicación (LUZ); Doctor en Pedagogía (ULA, Táchira). Actualmente, es coordinador de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe; director-editor de Contexto. Revista de Estudios Literarios y editor de Bordes. Revista de Estudios Culturales (email: vizcayaernesto@gmail.com).

#### ¿Podría hacer una valoración académica de los logros y las dificultades durante el periodo que le ha correspondido ser coordinador (2014-)?

El periodo en que nos ha tocado coordinar la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (MLLC), se inició en septiembre del 2014: comenzó con una suplencia al profesor Otto Rosales, quien tomó un permiso para un año sabático; luego fui designado formalmente en septiembre del 2015. Es importante destacar que siempre he contado con el apoyo del consejo académico del programa, integrado por los profesores Otto Rosales, Alexandra Alba y José Francisco Velásquez Gago, junto a un representante estudiantil de cada una de las cohortes que se han abierto en el lapso de la gestión académico-administrativa, las cuales han sido las siguientes cohortes: XI (2015), XII (2017), XIII (2019). No hemos convocado a nuevos grupos por la situación de confinamiento que vivimos en el 2020 y 2021, que ha retrasado la culminación de la escolaridad de la última cohorte.

Si debo dar calificativos a la gestión, creo que serían los de constancia, paciencia, resistencia para no desaparecer como programa de posgrado; sin descuidar, obviamente, la rigurosidad académica de los estudios literarios. En ese trabajo tan complicado, se han juntado profesores de la Universidad de Los Andes del consejo académico, pero también otros docentes: Marisol García, Elí Caicedo, Gerardo Contreras, Francisco Castillo, Francisco Morales, Gladys Niño, así como profesores invitados de otras instituciones como Luis Mora Ballesteros (UPEL/USB), Anderson Jaimes (Museo del Táchira), Stiver Machado (UBV), Wilmer Zambrano (UNET), José Romero (UNEY), Melissa Manrique (UNET) y Yildret Rodríguez (UPEL).

**Si debo dar calificativos a la gestión, creo que serían los de constancia, paciencia, resistencia para no desaparecer como programa de posgrado; sin descuidar, obviamente, la rigurosidad académica de los estudios literarios.**

**Un logro significativo ha sido aumentar la productividad investigativa de nuestros estudiantes y egresados, quienes publican sus artículos de investigación en las revistas académicas, arbitradas e indexadas como *Contexto* y *Bordes*, asimismo, otras publicaciones de universidades venezolanas y extranjeras**

Este conjunto de profesores ha permitido el establecimiento de una planta profesoral que ha garantizado abrir una cohorte de estudiantes cada dos años y la defensa exitosa de 22 tesis (2014- 2022). Además, hemos promovido la reinserción de estudiantes rezagados a través de las convalidaciones, lo cual motiva la culminación de los estudios por parte de aquellos maestrantes que por diversas razones, especialmente socioeconómicas, no han culminado en los lapsos establecidos, todo ajustado al Reglamento General de Posgrado y las resoluciones que en dicha materia dicta la Universidad de Los Andes.

Un logro significativo ha sido aumentar la productividad investigativa de nuestros estudiantes y egresados, quienes publican sus artículos de investigación en las revistas académicas, arbitradas e indexadas como *Contexto* y *Bordes*, asimismo, otras publicaciones de universidades venezolanas y extranjeras. Esto se ha forjado a través de una política de estímulo a la productividad intelectual de los maestrantes y docentes en las líneas de investigación que cada uno desarrolla, estrategia que busca vincular la docencia e investigación desde las cátedras, lo cual ha servido de insumo para los trabajos que se proponen a las revistas.

En este sentido, ha sido un logro mantener actualizada la revista *Contexto* (está en línea el número correspondiente a 2022), órgano de divulgación de la maestría, que gracias al trabajo del equipo editorial ha sido admitida en varias bases de datos e índices internacionales como EBSCO, MIAR, DIALNET, Web of Science o Latindex, facilitando visibilidad e impacto en la comunidad académica en el campo literario hispano y caribeño.

En el área de extensión, el programa ha promovido eventos como “De vuelta a casa” (2014 y 2015), conversatorios “El relato policial” con Álvaro Contreras (ULA-Mérida, en el 2016), “Paisaje y Literatura” con Mario Valero (ULA- Táchira, 2019), “Literatura y petróleo” con Miguel Jaimes (Diplomado en Geopolítica del Petróleo, noviembre de 2021) y talleres de literatura, cuentacuentos, entre otros. Se le ha dado un apoyo institucional a las Jornadas de Literatura del Municipio Ayacucho, que coordina el profesor Elí Caicedo Pinto. (2016, 2017, 2018, 2019 y 2021). También apoyo los Seminarios Bordes (2017, 2018, 2019, 2020, 2021 y 2022). Igualmente, a recitales poéticos en la Fundación Cultural Bordes o los Festivales de Cortometrajes de la Frontera. De igual forma se ha dado un

espacio para la asesoría en el área editorial con los Cuadernos Bordes (2021-2022). En los últimos años también hemos apoyado el Diplomado en Promoción y Preservación de la Memoria Cultural con el Museo del Táchira y la Fundación Cultural Bordes (2019, 2020, 2021 y 2022), dirigido a todo tipo de público, con el objeto de formar promotores culturales en la región.

Todas estas actividades nos llevan a valorar positivamente la formación en estudios literarios como un espacio permanente de reflexión y acción de la literatura latinoamericana y caribeña, desde la Universidad de Los Andes en el espacio geográfico fronterizo colombo-venezolano.

Las dificultades han sido todas las vividas en nuestro país durante los últimos años: crisis económica, éxodo profesoral y estudiantil, pandemia, infraestructura tecnológica obsoleta y deficiente conectividad a internet, fallas de electricidad, que han significado una limitante para desarrollar una plataforma de educación a través de los medios, especialmente en tiempos de confinamiento por la pandemia del COVID-19, lo cual, sin embargo, no significó que se detuviera del todo el programa, pero sí lo ralentizó, a pesar de ello no hemos dejado de atender el proceso formativo de nuestros maestrantes.

### **En una institución que posee tres maestrías en literatura y un Doctorado en Letras, ¿cuál es el peso específico de la MLLC del Táchira?**

Todos los programas de literatura de la Universidad de Los Andes son de excelente calidad, la tradición humanística en nuestra institución se caracteriza por la rigurosidad académica que transmiten los docentes que imparten clase en cada programa. En el caso de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, su impronta en la región es significativa en los estudios literarios en la frontera venezolana, en este sentido, además de ser un espacio para la formación en estudios de cuarto nivel, el intercambio académico con profesores invitados le ha dado un sentido multidisciplinario a los estudios literarios con un enfoque textual que se alimenta además de la historia, psicología, sociología y comunicación, ofreciendo una visión amplia de los estudios literarios. En el transcurso de estos 30 años han defendido sus trabajos de grado 74 profesionales (hasta junio del 2022). Las líneas de investigación se pueden agruparlas en arte y literatura; historia y ficción;

**En el transcurso de estos 30 años han defendido sus trabajos de grado 74 profesionales (hasta junio del 2022).**

alteridad y sujetos literarios; poder, violencia y literatura; poéticas y mitologías de las literaturas orales de pueblos ancestrales; memoria, alteridad e imaginarios literarios; petróleo y ensayo; erotismo, feminidad y literatura; distopía y tragedia en la narrativa venezolana; cuerpo y transgresión en la narrativa y dramaturgia latinoamericana; fotografía y literatura. También se han presentados trabajos como la incidencia del periodismo en la difusión de la literatura regional; poesía cubana; poesía, dramaturgia y cuentística en el Táchira; por nombrar las más resaltantes.

Estas líneas abordan temas de la literatura y autores venezolanos como César Rengifo, Luis López Méndez, Rómulo Gallegos, Mariano Picón Salas, Luis Alberto Crespo, Guillermo Meneses, Francisco Herrera Luque, Salvador Garmendia, Johnny Gavlovski, Ana Teresa Torres, Gustavo Pereira, Hanni Ossott, Yolanda Pantin, María Auxiliadora Álvarez, Milagros Mata Gil, Dinorah Ramos, Ednodio Quintero, Luiz Carlos Neves, Gabriel Jiménez Emán, Arturo Uslar Pietri, Laura Antillano, José Luis Muñoz, Jorge Gustavo Portella, Luis Hernández Carmona, Miriam Matthey, Milagros Haack, Fedosy Santaella, Isaac Chocrón, Carmen Vicenti, Sol Linares, Iliana Gómez Berbesí, José Roberto Duque, Miguel Gomes, Alejandro Rebolledo, Karin Van Groningen, Ana Enriqueta Terán y Miguel Otero Silva.

También tenemos estudios de autores regionales, entre los cuales es necesario destacar a Carlos Sosa, Segundo Medina Ontiveros, Ana Angarita Trujillo o Héctor Escalante Ramírez.

Entre los autores latinoamericanos destacan Isabel Allende, Jorge Icaza, Augusto Roa Basto, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Alfredo Brice Echenique, Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, Mario Vargas Llosa, Roberto Bolaño, William Ospina, Mario Mendoza, Juno Díaz, Santiago Roncagliolo, Juan Carlos Onetti, Diego Aramburo, Diamela Eltit, Héctor Abad Faciolince, Edmundo Paz Soldán, Fernando Contreras Castro.

Igualmente, el Caribe de habla hispana ha sido estudiado al dedicar trabajos de grados sobre la obra de autores como Lydia Cabrera, Iris Zavala, Reina María Rodríguez, Edgardo Rodríguez Juliá, Ronaldo Menéndez, Ana Lydia Vega o Pedro Juan Gutiérrez. Además, autores caribeños de habla francófona como Edouard Glissant.

Creadores en lengua portuguesa como los brasileños Jorge Amado y Clarice Lispector; y de Portugal como José María Eca de Queirós, autor de la novela *El crimen del padre Amaro*.

De la literatura norteamericana a Inés Wallace y William B. Seabrook.

## ¿Qué recomendaría para que hubiese más intercambio académico entre los posgrados de literatura de la ULA?

Una mayor movilidad profesoral y estudiantil a través de las tecnologías de comunicación contemporánea, las cuales facilitan una interacción entre las personas, a pesar de la distancia geográfica. Solo se necesita instalar una infraestructura tecnológica que no tenemos, pero es ineludible si queremos establecer un intercambio académico dentro y fuera de nuestra universidad. Otra idea será promover eventos y jornadas de investigación, tanto presencial como virtual, entre los programas para intercambiar experiencias de estudios y fomentar debates sobre los estudios literarios en los posgrados de la ULA.

## El programa curricular de la MLLC vigente tiene más de 20 años, ¿qué cambios propondría para adaptarlo a las nuevas tendencias en estudios literarios?

La eliminación de prelación entre algunas unidades curriculares; fomentar la participación libre de estudiantes preinscritos para cursar algunas unidades curriculares y cuando se haga el llamado formal de nuevas cohortes, puedan estos convalidar los cursos aprobados; animar entre los docentes y estudiantes la publicación de sus investigaciones, para eso hay que organizar jornadas anuales de investigación. Impulsar una programación regular de conferencias libres y coloquios sobre temas contemporáneos en torno a estudios literarios que den cuenta de las inquietudes de nuestro tiempo, invitando a estudiosos y autores que relaten sus experiencias. Estas actividades se pueden articular con otros programas de posgrados e instituciones académicas o culturales que persiguen objetivos similares. Creemos que la formación en estudios literarios en las universidades venezolanas requiere desarrollar algunos enfoques teóricos en áreas como la literatura infantil y juvenil, estudios de narrativas transfronterizas, la literatura hipermediada, literatura urbana, la relación cine y narrativa, aunado a la profundización de las áreas tradicionales como los géneros, literaturas nacionales o regionales.

**Creemos que la formación en estudios literarios en las universidades venezolanas requiere desarrollar algunos enfoques teóricos en áreas como la literatura infantil y juvenil, estudios de narrativas transfronterizas, la literatura hipermediada, literatura urbana, la relación cine y narrativa, aunado a la profundización de las áreas tradicionales como los géneros, literaturas nacionales o regionales.**

**¿Cómo observa las perspectivas de los estudios literarios a nivel de posgrado en el país, tomando en cuenta la grave crisis socioeconómica que ha afectado a las universidades públicas? ¿Considera que la modalidad virtual o semipresencial puede ser una alternativa válida en nuestro contexto actual?**

Para nadie es un secreto que la educación universitaria en Venezuela ha sido afectada gravemente por toda la vorágine política y económica que se juega en nuestro país, aunado a la situación pandémica que congeló muchos programas y afectó la motivación de los universitarios, generó una dispersión de recursos humanos que abandonaron los espacios académicos, tanto profesores, como estudiantes y empleados. De modo que se hace cada vez más difícil mantener activo un programa de estudios de pregrado o posgrado, sin embargo, con un espíritu de resiliencia hay programas que aún se mantienen con un trabajo persistente, muchos se encuentran con pequeños núcleos de estudiantes y profesores colaboradores. Estoy convencido de que los mueve realmente el compromiso consigo mismos por estar en un constante aprendizaje y compartir sus saberes. Otros universitarios, lamentablemente, aun cuando tienen disposición por impartir clases o incorporarse como estudiantes, sencillamente, no pueden hacerlo porque hay prioridades, por ejemplo, la búsqueda del sustento para sus familias; y ante esa dramática situación debemos comprender los motivos por los que se han alejado de la formación sistemática en la educación superior. Por estas razones, considero que la virtualidad y semipresencialidad son unas opciones interesantes, aun cuando para ser sincero con mi formación tradicional, nos cuesta asimilar la distancia que genera la pantalla, no obstante, debemos aceptar como una posibilidad formativa que requiere mayor exigencia para lograr la empatía y rigurosidad académica, pero también es una oportunidad para atender a un gran número de egresados universitarios que se encuentran en otras latitudes y que bien podrían motivarse a continuar estudios de cuarto nivel a distancia, además de vincular a docentes venezolanos que gustosamente podrían colaborar desde otros países. Por tanto, nos corresponde ampliar nuestra visión y no desdeñar la opción de la internacionalización del programa a través de las tecnologías digitales de comunicación.

**Como investigador de la literatura, ¿qué le recomendaría a los futuros tesisistas para evitar que se retrasen o abandonen la producción de la tesis?**

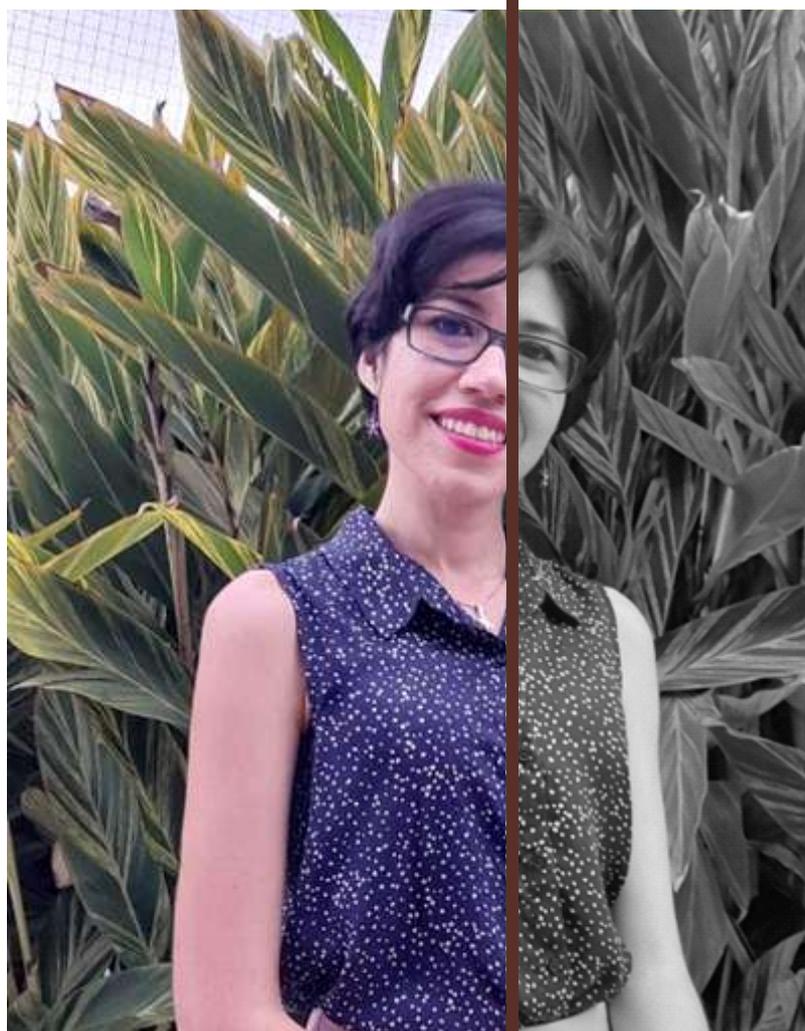
Lo fundamental es iniciar el programa con una idea de cuál será su tema de estudio, para que desarrollen, paulatinamente, un aspecto de su

proyecto de investigación a través de los diversos seminarios obligatorios u optativos que se imparten. Creemos que allí está la clave para ser constante y persistente en la profundización del autor, género y obra en estudio. En segundo lugar, es importante determinar el enfoque teórico y categorías que nos permitan comprender, interpretar y analizar la obra en el contexto de su creación y su relación con otras obras o géneros literarios. En tercer lugar, indudablemente, se necesita la orientación de un tutor académico, el cual debería ser un investigador que tenga las competencias para orientar en el área de estudio y, especialmente, que tenga la disposición de asesorar en el tiempo que disponga al estudiante de la maestría. En cuarto lugar, es importante presentar sus avances en jornadas y eventos que ofrezcan la oportunidad de compartir y confrontar las ideas en torno al objeto de las investigaciones, lo cual ayuda a estar actualizado y debatir las visiones que se tengan del hecho literario con pares académicos. Por último, pienso que el trabajo de grado no hay que verlo como algo difícil, sino como la oportunidad de compartir una experiencia sistemática de investigación, la cual siempre será una mirada novedosa de un tema y, por tanto, será parcial, respetable siempre que se haga con honestidad, rigurosidad y curiosidad por el saber literario.

**Lamentablemente, no todos los que egresan de la MLLC realizan estudios críticos más allá de la tesis, ¿qué recomendaría para revertir esta realidad?**

Promover jornadas y encuentros de investigación donde los egresados también tengan la oportunidad de mostrar sus reflexiones en torno a sus estudios, pero además abrir dichos espacios a otros temas que puedan ser de interés para seguir actualizándose. También, las publicaciones de sus resultados pueden ser un espacio de motivación. Asimismo, promover continuar sus estudios en el Doctorado en Letras en nuestra Universidad de Los Andes en Mérida, que constituye una excelente opción para continuar la formación hasta el mayor grado académico que ofrecen nuestras universidades.

# ENTREVISTA



**“Debo decir que hoy por hoy veo con orgullo el panorama de la literatura nacional actual, pues la escritura no se ha detenido y, sin importar si los autores se encuentran dentro o fuera del país, están escribiendo excelentes obras literarias venezolanas”:**

**Entrevista a la investigadora Almary Cristina Gutiérrez Díaz**

**Marisol García Romero**

Universidad de Los Andes, Venezuela



¿Cómo citar?  
García, M. “Entrevista a la investigadora  
Almary Cristina Gutiérrez Díaz”.  
Contexto, vol. 27, n.º 29, 2023, pp. 203-214.

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.13>



**UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES**  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

Filóloga hispanista (Universidad de Antioquia, Colombia) y Licenciada en Contaduría Pública (Universidad Bicentennial de Aragua, Venezuela) es integrante del grupo de investigación Colombia: tradiciones de la palabra (Universidad de Antioquia) y del Semillero de Humanidades Digitales (Universidad de Antioquia). Sus líneas de investigación son la sociología de la literatura, las publicaciones periódicas, los estudios editoriales y las humanidades digitales. Ha presentado ponencias en eventos académicos nacionales e internacionales, también ha publicado artículos y capítulos de libros sobre estos temas. Ganó el Premio Medellín Investiga 2021, otorgado a estudiantes de pregrado destacados por su trayectoria en investigación (almary.gutierrez@udea.edu.co / almary.1988@gmail.com).

### Como joven investigadora, ¿cómo ves el panorama de la literatura venezolana actual?

Hace cinco años pensaba que no existía producción literaria actual en Venezuela; claro está, hay que tener en cuenta que estudié Filología Hispánica en una universidad colombiana, por lo que el énfasis de la mayoría de las clases era obviamente la literatura de este país y de la región antioqueña. Gracias a la pandemia empecé a utilizar con frecuencia las redes sociales virtuales y fue justamente allí donde conocí obras y autores venezolanos contemporáneos, pues la gente del entorno literario venezolano a quien comencé a seguir en ese momento (profesores, estudiantes, investigadores: todos venezolanos) constantemente mencionaban títulos. Eso me abrió los ojos a una producción totalmente ajena para mí, y me hizo dar cuenta de que sí se estaba creando literatura en el país, que ganaban premios y que eran publicados por grandes editoriales en español. Por supuesto, con eso vi que mi percepción anterior de que no se hacía literatura en Venezuela actualmente era totalmente errada: se estaba escribiendo, y mucho.

Durante la carrera me formé especialmente en la sociología de la literatura, así que no era extraño para mí constatar que, en momentos de crisis, la producción literaria de un territorio concentra temas vinculados a las preocupaciones de los escritores como parte de esa comunidad; porque no hay que olvidar nunca que la obra y el autor forman parte de la sociedad en la que se inscriben: en el lugar y el momento particular en el que viven, producen y circulan sus textos. Ciertamente, es una tarea muy difícil encontrar y conocer toda esta producción, sobre todo, si tenemos en cuenta el estado actual del sistema literario venezolano, pero considero que hay que recordar que nuestro país ha sufrido crisis políticas, económicas y sociales en toda su historia, y que los escritores han seguido creando sus obras a pesar de eso, muchas de las cuales son hoy nuestros clásicos de la literatura nacional.

Así pues, pasé de una decepción basada en suposiciones por mi desconocimiento previo de la literatura venezolana, a una alegría y orgullo al darme cuenta de que sí se está escribiendo, que hay excelentes obras y autores nacionales, a los cuales es importante mostrar fuera de las fronteras del país. Debo decir que hoy por hoy veo con orgullo el panorama de la literatura nacional actual (en relación con la producción), pues la escritura no se ha detenido y, sin importar si los autores se encuentran dentro o fuera del país, están escribiendo excelentes obras literarias venezolanas.

**Es indudable que las crisis políticas, económicas y sociales afectan a todo el sistema literario de un país. En el caso de Venezuela, esto se hace evidente en el mercado editorial.**

**¿Cómo crees que ha afectado la producción editorial de literatura la crisis política y económica que vive el país?**

Es indudable que las crisis políticas, económicas y sociales afectan a todo el sistema literario de un país. En el caso de Venezuela, esto se hace evidente en el mercado editorial. Si bien antes dije que

existe mucha producción literaria, cuando vamos al siguiente paso en el esquema propuesto por Itamar Even-Zohar, es decir, el del mercado o la circulación, podemos notar cómo las cosas se dificultan. Y es que el país ya no es el mismo que era a finales del siglo pasado, cuando contábamos con grandes editoriales nacionales y teníamos a las internacionales publicando dentro del territorio nacional. Lamentablemente, muchas de estas últimas se han ido, mientras que las primeras han corrido con peor suerte porque han cerrado definitivamente (o más bien han cambiado su línea editorial, en el caso de las estatales, producto de la politización y la polarización del país). Allí vemos además el tema de la pérdida de autonomía del campo literario, pues somos testigos de una censura o autocensura condicionada a la afiliación política de los escritores; ejemplo de ello son las ferias del libro, que se ubican en polos opuestos (por mencionar solo un caso, basta con ver la puesta en escena y el material editorial que circula en la FILVEN desde hace algunos años); pero así mismo, está el caso del Premio Rómulo Gallegos, cuya credibilidad ha sido puesta en duda en diversas oportunidades por parte de autores y críticos, ya que, aunque siempre los ganadores han sido muy políticos (recordemos los casos de Gabriel García Márquez y Fernando Vallejo), ahora es el propio premio el que parece seguir una agenda estatal y con eso se ve despojado de su rol como institución literaria.

Sobre el estado actual del sistema literario venezolano existe poca información académica, por lo que para mi trabajo tuve que acudir a testimonios de agentes del propio sistema, con el propósito de empezar a vislumbrar de manera más formal qué está ocurriendo en el país al respecto. Desde luego, el mercado no es

indiferente ante esta situación, y es así como las editoriales nacionales también han pasado a tomar cierta postura e identificarse de una u otra forma, principalmente, a través de su catálogo de obras y autores, con una de las dos posiciones políticas que permean cada sector de Venezuela: están a favor o están en contra del gobierno. Eso es muy grave por el tema que ya mencioné de la autonomía del campo literario, pero es peor para el caso de los lectores, pues su acceso a la producción literaria nacional será limitado y estará condicionado por qué editorial o en qué librería compra sus libros; ahí está clarísima la idea central de la sociología de la literatura: que el autor y su obra son producto de su tiempo y del contexto en que viven, pero además el libro va a influir en la sociedad en la que se inscribe.

Pero no hay que olvidar otro tema importante en el caso del mercado editorial venezolano: el económico. Y es que, así como la crisis política ha afectado la producción y circulación de literatura en Venezuela, la crisis económica ha sido igualmente determinante. Como dije, muchas editoriales internacionales decidieron marcharse debido a las dificultades que significaba el que el país tuviera un control de cambio en un momento de recesión económica, pero además las nacionales comenzaron a sufrir por lo mismo, puesto que el material para la elaboración de los libros es importado; esto quiere decir que hay menos editoriales, y las pocas que quedan no pueden producir la cantidad que acostumbraban. Por supuesto, ello significa menos libros disponibles en librerías, y más costosos; con lo cual habrá menos oferta para los lectores.

Como se puede ver, es un sistema en el que, si bien cada parte funciona de forma particular, van a constituir una especie de engranaje, en el que todos están conectados; y una crisis del contexto país, como la que sufre Venezuela, tendrá incidencia en cada una de ellas, así como en todo el sistema.

**La divulgación de una obra se hace a través de presentaciones, entrevistas en prensa y ferias del libro, ¿qué posibilidades para la divulgación literaria se abren con las redes sociales?**

A pesar de toda esa situación, en la actualidad existen opciones para tratar de subsanar los problemas en el sistema literario venezolano (y de todo aquel que esté atravesando por cualquier crisis), y son las posibilidades que ofrece Internet. Además, la pandemia del Covid-19 nos hizo dar cuenta de que la virtualidad puede ser muy provechosa en diversos contextos. En mi caso particular, antes del año 2020

**Como se puede ver, es un sistema en el que, si bien cada parte funciona de forma particular, van a constituir una especie de engranaje, en el que todos están conectados; y una crisis del contexto país, como la que sufre Venezuela, tendrá incidencia en cada una de ellas, así como en todo el sistema.**

tenía un gran desconocimiento de la literatura venezolana; más allá de Rómulo Gallegos, Arturo Uslar Pietri y otros autores del siglo pasado, no conocía a escritores recientes. Eso se debía a dos razones: cuando yo vivía en Venezuela (hasta el 2014) no estaba relacionada con el sector literario de ninguna manera, mi profesión era en el área financiera, y los libros que leía eran mayormente los clásicos universales; luego, al llegar a Medellín y empezar a estudiar Letras, mis lecturas se concentraban en literatura colombiana, y las obras canónicas que se discutían en las clases estaban siempre, en el caso latinoamericano, limitadas a autores argentinos, mexicanos y cubanos; también, en las librerías en el sector de literatura latinoamericana no había casi material venezolano, o al menos no lo exhibían como sí pasaba con lo nacional o los clásicos. Es decir, sumado a mi desconocimiento previo, no tenía una influencia académica que me diera a conocer la literatura de mi país.

Como dije, todo eso cambió con la pandemia, y es que al estar más tiempo conectada a Internet y al usar con frecuencia las redes sociales virtuales, establecí contacto con profesores, estudiantes e investigadores de literatura venezolana, conocí a un excelente librero caraqueño (Rodnei Casares) que también llevaba unos años en Medellín y se estaba dedicando a la promoción literaria y a la creación de una librería propia, pero además es parte de la editorial Libros del Fuego; gracias a él conocí a autores de Venezuela que fueron publicados por su sello. Con los estudiantes y profesores venezolanos, principalmente los de la Escuela de Letras de la UCV, se me abrió todo un mundo nuevo, empecé a conocer obras maravillosas que nunca había escuchado nombrar y que forman parte del canon nacional, así como también a escritores contemporáneos que incluso han ganado importantes premios internacionales y cuyos libros podían conseguirse en las librerías colombianas (si preguntaba por ellos directamente). Muchos de estos autores manejan blogs en línea, redes sociales o páginas web dedicadas a su obra; así accedí a mucho material que, de otra manera, me habría sido imposible. Solo por nombrar algunos, en los blogs de Rodrigo Blanco Calderón (<https://elatajomaslargo.wordpress.com/>), Raquel Rivas Rojas (<http://cuentosdelacalderaeste.blogspot.com/>) y Juan Carlos Méndez Guédez (<https://mendezguedezweb.wordpress.com/>) se encuentra material de su propia autoría y textos variados que escriben sobre literatura venezolana, por lo que allí es posible mantenerse al tanto de lo que está pasando en el sector. Un caso que me pareció maravilloso fue el de la escritora Ana Teresa Torres, reconocida en el ámbito literario venezolano: sus libros han sido publicados por las editoriales, pero además ella los ofrece de forma libre en su página web, así que todos podemos descargar sus textos y leerlos; para mí eso fue una revelación, porque no la conocía y sus obras no circulan fuera del país.

Ante esto, es imposible negar que Internet se ha estado involucrando como un nuevo agente en el sistema literario tradicional, sobre todo, en la difusión (aunque también hay que mencionar que se produce literatura en la red, y allí hay una línea de investigación interesante), siendo especialmente útil en contextos en los que las crisis han afectado este esquema, como es el caso de Venezuela. Ya no solo están los espacios físicos de los lanzamientos editoriales, las ferias del libro y las entrevistas en publicaciones periódicas; sino que ahora existe el mundo virtual, donde

**Ya no solo están los espacios físicos de los lanzamientos editoriales, las ferias del libro y las entrevistas en publicaciones periódicas; sino que ahora existe el mundo virtual, donde es el propio autor el que puede hacer promoción de su obra, publicar fragmentos, conversar con los lectores, hacer videos en vivo, participar en clubes de lectura a distancia, entre muchas posibilidades más.**

es el propio autor el que puede hacer promoción de su obra, publicar fragmentos, conversar con los lectores, hacer videos en vivo, participar en clubes de lectura a distancia, entre muchas posibilidades más.

**Entre las redes sociales usadas por los escritores, ¿a cuáles les ves mayor potencial para la promoción de los autores y la lectura de sus obras?**

Además de blogs y páginas web, los escritores también manejan distintas redes sociales, como Facebook, Twitter e Instagram, siendo estas dos últimas las adecuadas para la difusión masiva de todo tipo de material, en este caso de la literatura, debido a que no se limita a una solicitud de amistad que restringe el círculo social virtual, sino que lo que allí se publica tiene un alcance global inmediato. Como sabemos, Instagram está enfocado en la imagen, mientras que Twitter en el texto; así que el público es distinto en ambas plataformas, y la forma de investigarlas también es diferente. Confesando mi desconocimiento sobre otras redes sociales (como Tik Tok), pues cada vez van apareciendo nuevas plataformas, yo considero que Instagram y Twitter son las más útiles al momento de hacer difusión de la literatura. Mi preferencia por esta última radica en que, como dije, se concentra en el texto (aunque permite publicar imágenes y videos), los usuarios deben limitarse a la publicación de un máximo de 240 caracteres, que pasan inmediatamente a formar parte de los millones de mensajes en todo el mundo. Sin importar quiénes te siguen, lo que publicas en Twitter puede ser hallado por cualquier persona haciendo uso del motor de búsqueda y de las palabras clave. Esto ayuda mucho si alguien está buscando el tema particular que se menciona en nuestro tuit, y puede llamar la atención de ese usuario; es así como, si alguien busca “literatura” o “literatura venezolana”, y nosotros incluimos esas palabras en nuestro mensaje, aparecerá en su lista de resultados.

Por otra parte, hay una comunidad importante de *bookstagramers*, que son aquellas personas que se dedican a comentar y recomendar libros en Instagram; es así como un autor puede establecer una comunicación directa con ellos y quizás aprovechar sus habilidades para que lean su obra, la comenten y la recomienden a sus seguidores, pudiendo convertirse en un éxito, todo ello usando las redes sociales. Es evidente que no es tan sencillo como parece; pero el solo hecho de que exista la posibilidad, de que podamos conversar con cualquier persona, sin limitaciones geográficas, que una única mención en las redes sociales por un individuo con muchos seguidores, que a su vez van a replicar la información, hace de estas unas herramientas excepcionales para la difusión literaria. Y eso sin contar que los autores, al tener un perfil propio, pueden conversar con sus lectores y establecer una relación directa con estos, conociéndolos más allá de su postura autorial, pues la mayoría de las veces se trata de cuentas privadas en las que expresan sus opiniones y muestran aspectos íntimos de su vida; es una cercanía autor-lector impensable hasta el siglo pasado.

**En tu tesis recientemente defendida en la Universidad de Antioquia has analizado el uso de Twitter en la divulgación de la literatura venezolana, ¿cuáles han sido tus principales hallazgos?**

Cuando tuve la idea de hacer este trabajo de investigación, novedoso por donde se le mire, nunca pensé que encontraría tanto material. Hay que aclarar que este fue el inicio de una investigación de largo aliento, porque lo que realmente me propuse fue establecer un protocolo para futuros trabajos de este tipo, y los hallazgos generales representan, en ese sentido, oportunidades de estudios particulares.

Mi trabajo de grado se compone de tres capítulos: el primero está dedicado a un panorama del sistema literario venezolano actual, en el segundo presento la relación de Internet con la literatura y, en el último, explico la metodología que usé, muestro los resultados estadísticos y hago un análisis de los mismos. El principal hallazgo fue que, efectivamente, Twitter puede pensarse como una plataforma para la difusión de la literatura venezolana contemporánea, pues la mayoría de las conversaciones que tienen los usuarios sobre este tema se refieren específicamente a obras y autores de este siglo, superando a los ya canónicos. Es decir, si pensamos en Twitter como un nuevo espacio de sociabilidad literaria, se está siguiendo con la tendencia evidenciada en periodos anteriores de la historia literaria, y que ha sido ampliamente estudiado en el grupo de investigación del que hago parte (Colombia: tradiciones de la palabra): en los siglos XIX las tertulias en cafés y las publicaciones periódicas eran los espacios en donde se conversaba sobre la producción literaria de ese momento; en el siglo XX se expande hacia el mercado editorial, y el acceso de la

población a los libros amplía ese círculo restringido de intelectuales, lo cual permite que toda la gente que tenga la obra se reúna por su parte a discutir sobre lo que ha leído; pero luego llega el siglo XXI y ya las personas no se limitan a estos espacios físicos, ahora pueden crear comunidades realmente globales para conversar sobre lo que están leyendo y lo que está saliendo al mercado en ese preciso momento. Y son comunidades que se forman exclusivamente por su pasión por la lectura, sin importar en qué lugar están y cuántos kilómetros de distancia los separa a unos de otros.

Otro hallazgo fue confirmar que efectivamente Twitter es usado para hacer recomendación y promoción de la literatura venezolana, es decir, los usuarios son en su mayoría personas que quieren dar a conocer la obra para que sea adquirida por los lectores (autores, editores, medios culturales, etc.), o que buscan dar su opinión sobre lo que han leído para que así los demás también la lean. Por otra parte, como ya mencioné, los autores y obras que predominan en el corpus de mi trabajo son del siglo XXI, pero los de periodos anteriores que aparecen en menor medida van a ser principalmente los ya legitimados por la historia literaria (Rómulo Gallegos, Miguel Otero Silva, Vicente Gerbasi, etc.); estos pertenecen a su época y ya fueron juzgados por los espacios de sociabilidad de su momento, así que van a ser los escritores actuales los que ocupen ahora las conversaciones virtuales.

Pero algo que no pensé encontrar, debido a que antes de este trabajo no conocía a profundidad el funcionamiento de las redes sociales virtuales, fue la importancia del uso de *hashtag* o etiqueta en los tuits. Esta es una frase sin espacios precedida por el signo numeral (#), lo cual crea automáticamente un hipervínculo que agrupa todas las publicaciones que lo contengan y hace mucho más efectiva la búsqueda, creando comunidad alrededor de conversaciones sobre un tema específico. Son escasos los usuarios que utilizan el *hashtag* #LiteraturaVenezolana, o que al menos incluyen la frase en sus publicaciones, lo que hace que se pierdan en el mar infinito de tuits.

Por supuesto, revisando detalladamente los datos obtenidos, pueden evidenciarse otros casos importantes, pero estos fueron los hallazgos más relevantes para los objetivos que me propuse en esta investigación.

**Es notorio que las escritoras suelen estar marginadas, ¿cómo evalúas las menciones a escritoras venezolanas en los datos de tu tesis?**

Aunque no hice un análisis particular de este tema, debido a las limitaciones que establecí en esta investigación, es posible hacer una interpretación basándome en los resultados analizados.

Si observamos la gráfica con las menciones a autores venezolanos, podemos ver que es mayor la cantidad de hombres, pues en los primeros treinta nombres

aparecen solo seis mujeres. Pero hay que tener en cuenta que algunos de estos escritores se mencionan a sí mismos, y usan Twitter para promocionarse, valiéndose de la frase “literatura venezolana” en sus publicaciones. Es decir, es probable que el número de menciones a mujeres escritoras sea mayor, si los mensajes en los que aparecen no aplican el *hashtag* o la frase “literatura venezolana”, lo cual no lo incluiría en el corpus que trabajé en esta oportunidad.

Por otro lado, en la lista de las cuentas más activas, aparecen los perfiles de tres mujeres, que se dedican a hacer difusión de la literatura venezolana; sin profundizar en el análisis, podría deducirse a primera vista que los escritores hombres son los que más usaron el *hashtag* para promocionar sus obras, mientras que las mujeres lo hacen más bien para hacer recomendaciones, asumiendo un rol importante de difusión. Pero esto, por supuesto, es una hipótesis y requiere de un estudio específico. Como lo mencioné antes, este trabajo busca abrir posibilidades de investigación de casos particulares, y la base de datos está disponible en acceso abierto para que todo aquel interesado pueda iniciar sus propios estudios, incluyendo uno que se dedique al tema de escritoras venezolanas.

**La virtualidad ha permeado cada aspecto de nuestras vidas, y eso no debe ser ajeno a los estudios literarios, que suelen seguir, como la mayoría de las ciencias humanas, una línea de trabajo tradicional.**

**Nosotros como humanistas (sociólogos, historiadores, filólogos, etc.) debemos ser conscientes de los cambios en la sociedad, entendiendo que nuestros objetos de estudio son precisamente los aspectos humanos de la misma.**

**¿Qué importancia tienen las humanidades digitales?**

Si bien mi interés particular era investigar sobre la literatura venezolana, el componente más importante de mi trabajo es el diseño de un marco teórico-metodológico que incluya a las humanidades digitales en los estudios literarios. Hay que reconocer la importancia que lo digital tiene actualmente en nuestras vidas, lo cual se acentuó en el contexto de la pandemia Covid-19 (y que fue lo que me hizo decidir esta dirección de investigación).

La virtualidad ha permeado cada aspecto de nuestras vidas, y eso no debe ser ajeno a los estudios literarios, que suelen seguir, como la mayoría de las ciencias humanas, una línea de trabajo tradicional. Nosotros como humanistas (sociólogos, historiadores, filólogos, etc.) debemos ser conscientes de los cambios en la sociedad, entendiendo que nuestros objetos de estudio son precisamente los aspectos humanos de la misma.

Así como en la ingeniería, en la medicina y en tantas disciplinas similares se ha tenido en cuenta a la tecnología como un factor que influye en su pensamiento y estudio, en las humanidades esto no tiene por qué ser diferente: si se aplican las herramientas digitales para el análisis de texto, de redes de sociabilidad, de la comunicación humana, de obras de arte, de la historia, entre muchas otras, vamos a amplificar nuestra percepción del mundo y comprenderemos las dinámicas actuales de la sociedad. Pero no es solo eso. Por ejemplo, en mi trabajo pude detectar casos específicos que de otra forma habrían pasado desapercibidos, todo gracias a la visión macro que ofrecen los estudios de un gran volumen de datos, muchas veces ignorados por las investigaciones literarias.

Por otro lado, la interdisciplinariedad que implica el trabajo en humanidades digitales nos saca de nuestra zona de confort, pues solemos hacer investigación individual, concentrados en nuestras propias líneas de trabajo; en muchos casos debemos tener conocimiento en áreas ajenas para nosotros, para lo cual es valioso el trabajo en equipo con personas de carreras distintas. Además, un aspecto muy importante a tener en cuenta para incluir las humanidades digitales en nuestros trabajos es su concepción de democratización del conocimiento; porque estamos acostumbrados a que nuestras investigaciones académicas circulen en los medios tradicionales (revistas indexadas,

**Además, un aspecto muy importante a tener en cuenta para incluir las humanidades digitales en nuestros trabajos es su concepción de democratización del conocimiento; porque estamos acostumbrados a que nuestras investigaciones académicas circulen en los medios tradicionales (revistas indexadas, libros teóricos, sitios especializados, etc.), pero hay que preguntar qué pasa con la divulgación de los procesos y de los resultados.**

libros teóricos, sitios especializados, etc.), pero hay que preguntar qué pasa con la divulgación de los procesos y de los resultados. En este sentido, podemos pensar en ofrecer nuestros datos de investigación de forma abierta (en mi caso, por ejemplo, están en Zenodo), y en las muchas maneras que ofrecen los entornos digitales para difundir nuestros trabajos. Como se puede ver, se trata de un cambio de paradigma de las ciencias humanas, de tener en cuenta las humanidades digitales para asegurar nuestra completa comprensión de la actualidad en la que vivimos.

**¿Qué les recomendarías a los autores, editoriales y gestores culturales sobre el uso de las redes para divulgar contenidos literarios?**

Mi principal recomendación tiene que ver con ese hallazgo inesperado en mi investigación: el uso del *hashtag*. Porque no basta con estar en una red social y

publicar en ella, hay que entender su funcionamiento y aprovechar todas las posibilidades que ofrece. Debido a que mi trabajo se basaba en el diseño de un marco teórico-metodológico, que consistió en un protocolo de extracción de datos, debía ajustarme a ciertos parámetros de búsqueda previamente definidos, por lo cual decidí el uso de la frase “LiteraturaVenezolana” (sin espacios, lo que incluye el *hashtag*); así mismo, realicé la búsqueda de “Literatura venezolana” (separada), aunque por limitaciones del trabajo no lo estudié en esta oportunidad. Algo que noté fue que muchas cuentas que sigo personalmente en Twitter no aparecieron en el corpus, a pesar de que hacen una amplia difusión de la literatura venezolana; esto se debe a que en sus publicaciones no usan ningún tipo de frase sobre ello, así que no aparecen en las búsquedas del tema.

Vamos a ponerlo más fácil: si una persona está buscando información sobre literatura venezolana, la cual desconoce (por eso no busca una obra o autor específico), lo primero que hará será poner “literatura venezolana” en el motor de búsqueda; y si una cuenta o perfil no incluye esa frase en sus publicaciones, es imposible que aparezca en la búsqueda anterior y, por lo tanto, que pierda lectores por ello; mientras que si usa el *hashtag* #LiteraturaVenezolana asegura el alcance de sus tuits y de su perfil, pues, como ya se dijo, esto crea un hipervínculo y agrupa todas las publicaciones que contengan la frase. Más allá de usar un montón de palabras clave cualesquiera, lo ideal es conocer cuál es aquella que mejor resume nuestro tema y que podría representar ser hallados por los interesados en él.

Otro punto importante, es no tener la cuenta de Twitter en modo privado, pues eso va contra la concepción original de esta red social y la convierte en una comunidad cerrada: lo que escriban lo verán solo aquellos a quienes aceptamos como parte de nuestro grupo virtual; este es el caso de una cuenta que aparece en el corpus, pero que en un momento posterior fue puesta en modo privado, lo cual es una lástima porque realmente hace una gran difusión de obras y autores venezolanos.

### **¿Hacia dónde se dirigen tus objetivos como investigadora en la actualidad?**

Normalmente, los estudiantes suelen pensar que el trabajo de grado es solo un requisito más para graduarse y obtener el título profesional, en mi caso no fue así. Yo tuve la fortuna de encontrar en los primeros semestres del pregrado un grupo de investigación que me abrió las puertas y que me enseñó mi vocación investigativa. Con sus integrantes he trabajado durante más de seis años, tiempo durante el cual he realizado varias investigaciones, con presentación de ponencias y publicación de textos. Pero cuando llegó el momento de iniciar mi trabajo de pregrado, me propuse hacer una investigación que combinara mi experiencia en el grupo (dedicado a la literatura colombiana) con mi interés personal (la literatura

venezolana); así fue como se concibió la idea de este tema particular, con la ayuda también del Semillero de Humanidades Digitales, al que había ingresado poco tiempo antes.

Además, no quería hacer un trabajo definitivo, quería que fuera el inicio de una investigación que pudiera extender en el posgrado, que siguiera trabajando dentro del grupo y del semillero, y que abriera la puerta a muchas otras posibilidades. Es así como he continuado mi formación en humanidades digitales y pienso ampliar la investigación para el diseño de otros proyectos que se desprendan de este; pero también he incursionado en un rol que me estuvo rondado desde que inicié este proceso: el de difundir la literatura venezolana. Combinando mi perfil como investigadora, como filóloga y como lectora, decidí crear una cuenta en Instagram que sirviera como una plataforma virtual (@araguaney\_lector), proyecto que pienso extender a Twitter próximamente; también dicté recientemente un taller de aproximación a la literatura venezolana, para todo público, y con la ayuda de Rodnei Casares; y además estoy diseñando un curso académico para proponerlo en la Universidad de Antioquia cuando se presente la oportunidad, atendiendo a la necesidad que evidencí como estudiante de pregrado. Por supuesto, no me limito a esto, son solo las metas a corto plazo; pues como investigadora y filóloga continuaré pensando en formas de estudiar y hacer difusión de la literatura venezolana.

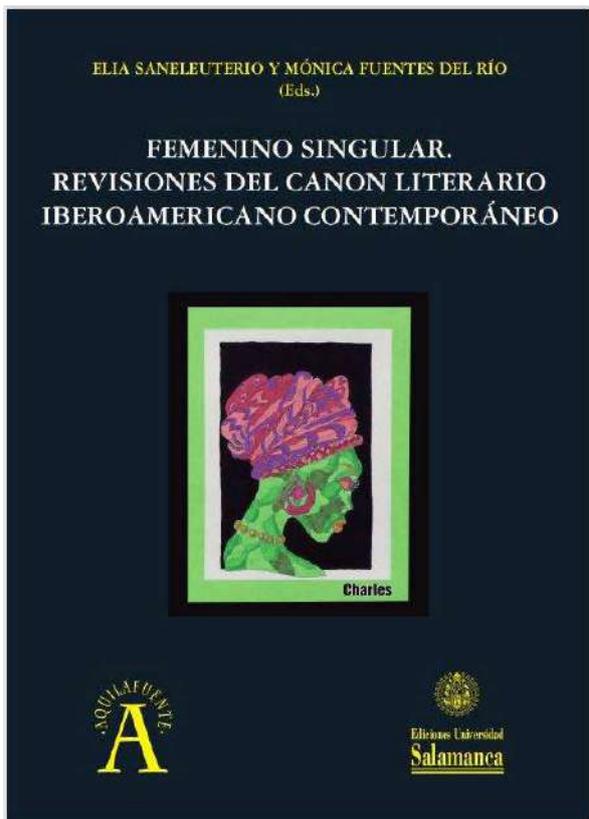
# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmus Sayago / *Serie Laberintos* / 2022 / goauche sobre cartulina / 29 x 21,5 cm

## Reseñas



**Elia Saneleuterio y Mónica Fuentes del Río (editoras),**

***Femenino singular.  
Revisiones del canon  
literario iberoamericano  
contemporáneo***

Salamanca (España)  
Salamanca: Ediciones de la  
Universidad de Salamanca.  
2021, 208 Páginas.

**Gregory Zambrano**

The University of Tokyo  
gregory.zambrano@gmail.com  
twitter: @gregoryzam  
<http://gregoryzambrano.com/>



Este libro colectivo revisa en detalle algunas de las apropiaciones de la literatura latinoamericana contemporánea en relación con el canon, si pudiera decirse algo definitivo sobre un criterio de selección más o menos provisional. Se trata de comprender un proceso que ha circunscrito tanto a los fenómenos de recepción como los de circulación de autores y obras en distintos ámbitos de la lengua española, tanto en la península ibérica como en Hispanoamérica. En la presentación del volumen (“Escritoras españolas e hispanoamericanas contemporáneas y la apertura del canon”), las editoras Saneleuterio y Fuentes del Río señalan la aspiración inclusiva que motiva la compilación y aspiran que esta selección de doce artículos: “sea entendida de forma integradora en los distintos ámbitos de la sociedad y, en especial, en los académicos, científicos y educativos; para ello y, en concreto, en disciplinas y manifestaciones artísticas como la literatura, nunca debería restringirse la consideración de las cuestiones femeninas únicamente a las obras escritas por mujeres”.

La obra está dividida en tres partes que se ocupan de explorar, consecutivamente: el “yo” como cuerpo y espacio en tanto transgresión y movimiento; las representaciones de la maternidad y la infancia, así como la traslación que va de lo singular a lo plural: el feminismo y el compromiso en la literatura.

El primer conjunto de artículos está dedicado a las exploraciones del lenguaje poético. Desde Japón, Mutsuko Komai (Seisen University) se ocupa de desentrañar las representaciones de la ciudad en la poesía de Alfonsina Storni que, según la autora, funciona como un espacio de incertidumbre y ansiedad, que va evolucionando en las tres etapas en las que se suele dividir la poesía de Storni: “la presencia de la inquietud de la mujer escritora representada en forma de terror al encerramiento y el deseo de huir de un espacio cerrado, así como el proceso de superación de esta ansiedad con el transcurso del tiempo”. Mutsuko Komai: “La evolución de la representación de la ciudad en las poesías de Alfonsina Storni”.

De la academia estadounidense proceden tres aproximaciones: Alfonso Bartolomé (University of Nebraska-Lincoln) estudia los problemas de la territorialidad a través de la experiencia migratoria abordada por la poesía de Ana Merino: el viaje, el desplazamiento cultural, los retos impuestos por la transición entre lenguas y culturas. Algunos motivos universales de la creación poética, se hallan concentrados en tópicos como la alienación, la infancia, la soledad, el desarraigo, la idea de retorno o la muerte. Según el autor del artículo, en la obra de Merino “se puede intuir un fuerte desarraigo, soledad y frustración como consecuencia del desplazamiento”. Alfonso Bartolomé: “Este no es mi territorio. Experiencia migratoria femenina a través de la poesía de Ana Merino”.

Begoña de Quintana Lasa (Washington State University) se ocupa de la sensualidad y el misticismo femenino que explica como una especie de lenguaje sagrado del movimiento en la mexicana Nellie Campobello. Autora de culto para muchos lectores en México y otras latitudes, sigue siendo una escritora controversial, que en su tiempo llamó la atención sobre el papel de la mujer y sus representaciones en el marco de la Revolución mexicana. Según Quintana, “ella quiere hablar de la guerra con su voz de mujer, desde su perspectiva única, y por esa razón tiene que romper con el lenguaje masculino y usar el suyo propio”. Begoña de Quintana Lasa: “El lenguaje sagrado del movimiento: sensualidad y misticismo femenino en la obra de Nellie Campobello”.

Helen Hernández Hormilla (University of Miami) analiza la obra de la cubano-mexicana Odette Alonso, a través de sus transgresiones eróticas dentro de la estética *queer*. Alonso ha desarrollado una poética muy personal, que comenzó en su Cuba natal, en la década de los ochenta. Según Hernández, en sus comienzos “la voz poética lesbiana no es discernible” en los primeros poemarios de Alonso, “sí hay en ellos un flagrante desacuerdo con el autoritarismo y la discriminación”. El artículo profundiza en la riqueza temática de la autora a través de sus propuestas relacionadas con erotismo, el placer y el juego intertextual. Helen Hernández Hormilla: “Un canto cuir en la poesía cubana contemporánea: transgresiones eróticas en la escritura de Odette Alonso”.

El segundo conjunto de artículos se afianza en las exploraciones del lenguaje dramático y narrativo, para ocuparse del tema de la maternidad y la infancia. El primero, suscrito por Lucía Rodríguez Olay (Universidad de Oviedo, España), aborda tres piezas dramáticas de Antonio Gala, bajo las premisas arquetipales: reinas, diosas, madres y prostitutas. La autora parte de las teorías de Jung para establecer cómo las experiencias humanas se tipifican a partir de figuras oníricas y las fantasías que cada individuo desarrolla a lo largo de su vida. Vienen a su encuentro figuras fascinantes como Penélope, Ulises, Nausica, Jimena y el Cid, entre otras. En la obra de Antonio Gala, según la autora, se impone el sentido de la Historia como un destino trágico. En su dramaturgia el tiempo no tiene marcas cronológicas, sino que se representa desde la perspectiva de los personajes, como un tiempo psicológico. Lucía Rodríguez Olay: “Reinas, diosas, madres y prostitutas. Cuatro arquetipos en tres piezas dramáticas de Antonio Gala”.

Le sigue Elizabeth Hernández Alvidrez (Universidad Pedagógica Nacional, México) con una aproximación a la figura materna en la construcción de la sexualidad, presente en *Madre que estás en los cielos*, del escritor chileno Pablo Simonetti. Hernández se apoya en los aportes de la hermenéutica; principalmente aprovecha los enfoques de Paul Ricoeur en su conceptualización de la identidad narrativa como construcción colectiva e individual. Esto le funciona a la autora para explicar cómo la obra literaria puede ayudar en la formación de profesionales en el

campo de la educación, por cuanto “el texto le permite al lector salir de sí mismo para comprender al otro, y en ese proceso volver a sí mismo con la experiencia de la interpretación. Este proceso posibilita ver un problema compartido con el otro del relato, y contribuye a la evaluación moral de los personajes y a la concepción de un sujeto responsable de sus actos”. Elizabeth Hernández Alvidrez: “*Madre que estás en los cielos*, de Pablo Simonetti. La figura materna en la construcción de la sexualidad”.

Un cruce audaz en el tratamiento de un tema algo inusual lo alcanzan en un trabajo a cuatro manos Emilie L. Bergmann (University of California, Berkeley) y Elia Saneleuterio (Universidad de Valencia, España), cuando se ocupan de la obra de Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Montserrat Roig y Esther Tusquets. Muchas pudieran ser las coincidencias y desencuentros entre las visiones del mundo de las autoras puestas en relación, pero lo que las une aquí es la analogía simbólica que se establece con el cabello humano, principalmente el femenino como fetiche, al ser considerado “símbolo amoroso, erótico o filial”. El cabello, espacio privilegiado de la relación semiótica con el cuerpo puede llegar a ser también un agente perturbador que puede rondar los terrenos del deseo, pero también de lo abyecto y lo monstruoso. Y, particularmente en este ensayo, la relación se tensa con la figura del cabello materno, “temible y fascinante: es necesario liberarse de su maraña para alcanzar la verdadera autonomía, a pesar de que su recuerdo también resulta inspirador para la propia vida”. Emilie L. Bergmann y Elia Saneleuterio: “Madejas de cabellera maternal. Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Montserrat Roig y Esther Tusquets”.

Cierra este segundo conjunto Rebecca Weber (Univesität Siegen, Alemania) con una lectura política de la novela *La caída* (1956), de Beatriz Guido, vista bajo la lupa de las representaciones de la infancia durante el peronismo. La novela de la escritora argentina ha tenido buena fortuna y fue llevada al cine. Aunque algunos críticos la han considerado como una “novela de formación”, Weber aboga más por resaltar los aspectos contrastantes entre la visión de la infancia desde la perspectiva de la narradora —algunos han seguido en ella los aspectos autobiográficos— como una crítica abierta a la formación de la infancia desde las condiciones privilegiadas de las clases altas en desmedro de la visibilización de los desamparados, que sufren la violencia, y no logran superar sus circunstancias difíciles y perturbadoras. Rebecca Weber: “*La caída*, de Beatriz Guido: representaciones de la infancia bajo el peronismo”.

El tercer conjunto va hacia una propuesta más teórica, al perfilar el feminismo y el concepto de “compromiso” en la literatura. En este apartado encontramos una aproximación filosófico-mística a la otredad del yo en la obra de la filósofa malagueña María Zambrano, propuesta por la lectura de Sally Abdalla

Wahdan (Ain Sham University, Egipto). Perseguir el saber como un deseo, más bien como un anhelo, es para María Zambrano la fuente primordial de sus búsquedas filosóficas: “En la visión filosófica de María Zambrano se aspira a ir, con este anhelo, más allá de hacer ver la verdad de las cosas y el mundo, hacia la profundización en el conocimiento del alma y sus vicisitudes”. Abdalla le da un seguimiento a esta idea a través de los ensayos más esclarecedores de Zambrano: *Hacia un saber sobre el alma* (1933), *Las dos metáforas del conocimiento* (1942) y, especialmente, en su obra maestra *El hombre y lo divino* (1955). Sally Abdalla Wahdan: “La otra luz: una aproximación filosófico-mística a la otredad del yo en María Zambrano”.

Teresa Fernández-Ulloa (California State University, Bakersfield), se ocupa de establecer puntos de contacto entre la expresión del “yo comunitario”, la memoria histórica y la violencia contra las mujeres expresados en la obra musical de Rebeca Lane. La autora se sumerge en el apartado simbólico que subyace en la obra contestataria de Lane (socióloga, poeta, rapera y activista guatemalteca), que denuncia en sus canciones las taras históricas cometidas contra el pueblo maya y especialmente contra sus mujeres. Estilos sonoros, de arraigo colectivo a través del *rap* y el *hip-hop* le permiten a Lane llegar a una audiencia amplia, que se identifica con sus letras y sus trasfondos, que asumen temas como la ciudadanía, la identidad, denuncia la violencia sexual, los feminicidios y establece nexos de solidaridad para visibilizar las injusticias y hacer patente la resistencia: “La artista encuentra su voz con toda la juventud pobre de raíces mayas, pero se dirige sobre todo a las mujeres indígenas jóvenes, porque es el grupo más marginado en Guatemala”. Teresa Fernández-Ulloa: “El yo comunitario, la memoria histórica y la violencia contra las mujeres en el rap de Rebeca Lane”.

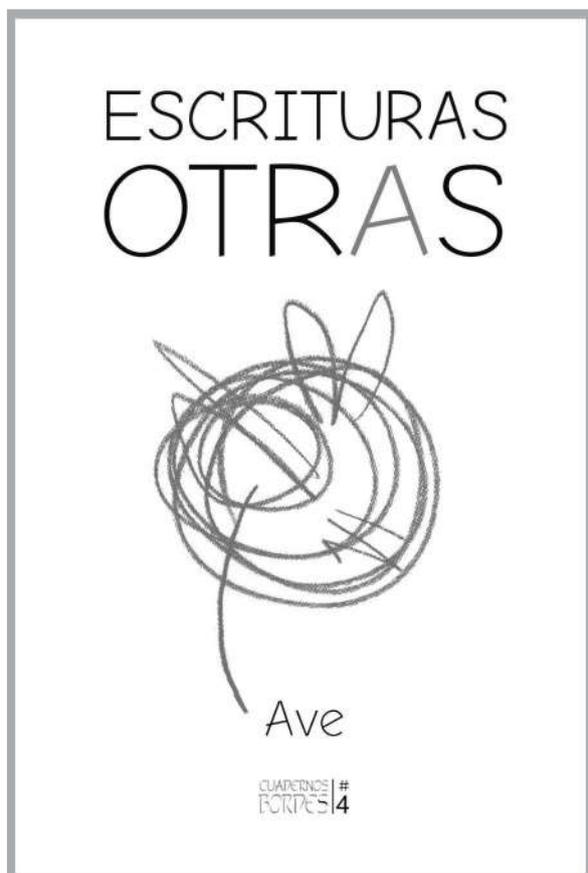
Por su parte, Mónica Fuentes del Río (Universidad Complutense de Madrid), se ocupa de estudiar la creación literaria en la obra de Carmen Martín Gaité, desde una perspectiva de género. La prolífica escritora salmantina se ocupó de la escritura como arte y sobre ella reflexionó en muchas de sus obras. Siempre abonó su reflexión sobre la relación que la mujer ha tenido con la literatura a lo largo de la historia, y por ende reparó profundamente en la interrelación entre la lectura y la escritura, de la misma manera en que se interesó en resaltar la imagen de la mujer en las obras literarias. Pero también se ocupó de desarrollar líneas de reflexión a partir de la condición intelectual de sus personajes femeninos: “sus personajes femeninos se distinguen por su deseo de comunicación, su afición al diálogo y las historias orales, y la búsqueda de la libertad”. Mónica Fuentes del Río: “La creación literaria en la obra de Carmen Martín Gaité. Una perspectiva de género”.

Finalmente, Lucia Russo (Istituto Comprensivo Statale Raffaele Viviani di Napoli, Italia) trata la obra de Rosa Montero desde una perspectiva jurídica al interesarse en los modos como la obra de la escritora española encara la defensa de

la igualdad en los siglos XX y XXI. A través del análisis de sus novelas *Crónica del desamor* (1979), *La carne* (2016) e *Historia de mujeres* (1995), la autora se interesa por la “cuestión de género”, mientras se enfoca en temas diversos como el desdoblamiento, el amor, el desamor, el paso del tiempo o la muerte. A partir de enfoques teóricos basados en la obra de Michael Foucault la autora analiza las relaciones de poder, que surgen del entorno familiar y se extienden a otros ámbitos como el laboral. Y junto con Jacques Derrida piensa en la deconstrucción “para cuestionar conceptos preestablecidos de identidad masculina y femenina, pero también de raza, etnia y nacionalidad”. Con un amplio bagaje teórico aborda la obra de Montero, que “ayuda a comprender los importantes cambios sociales que acontecieron en el mundo occidental en el siglo XX y XXI, al tiempo que deconstruye los cánones literarios impuestos por la tradición y el pensamiento machista, no solo por los temas abordados, sino también por los géneros empleados”. Lucia Russo: “Rosa Montero y la defensa de la igualdad en siglo XXI”.

Como puede deducirse de este conglomerado de aproximaciones, diversas en sus perspectivas de abordaje teórico, documental e interpretativo, estamos frente a una obra que propone múltiples lecturas dentro de un panorama amplio de registros discursivos, de autores diversos y formas complejas de representación. Hay que destacar en esta variedad de propuestas discursivas y genéricas, que abarcan poesía, cuento, novela, teatro, *rap*, *hip-hop*, entre otras, su contenido heterodoxo, no dogmático. La perspectiva del feminismo se asume, en la mayoría de los casos, con una amplitud de criterios que rebasa la militancia dentro de una tendencia reconocida, y va más allá de los criterios que otorgan validez solamente a la postura de la feminidad, que a veces soslaya el necesario anclaje en los discursos, en las formas de representación, en el lenguaje, más allá de la expresión de una subjetividad únicamente femenina que, por el contrario, debe ser vista en su amplitud como algo inherente a la condición humana en general.

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.15>



**Annie Vásquez (Ave),**

***Escrituras otras***

San Cristóbal (Venezuela)  
Fundación Cultural Bordes  
Cuadernos Bordes N.º4.  
2021, 60 Páginas.

**Camilo Ernesto Mora Vizcaya**

Universidad de Los Andes, Venezuela

vizcayaernesto@gmail.com

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



¿Cómo citar?  
Mora, C. "Annie Vásquez, *Escrituras otras*".  
Contexto, vol. 27, n.º 29, 2023, pp. 222-214.

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.15>



**UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES**  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

La colección de cuadernos Bordes de papel de la Fundación Cultural Bordes, con el auspicio de la Universidad de Los Andes y la Fundación de Jóvenes Artistas Urbanos, presentó el último trabajo poético de Ave, seudónimo de la artista visual Annie Vásquez Ramírez, intitulado *Escrituras Otras*.

Los amantes de la poesía venezolana estarán muy complacidos con la lectura del poemario *Escrituras Otras*, al ser esta una poética de la palabra que ausculta el interior del ser desde un yo que inquiere al otro que habita en sí mismo o el otro que permite reconocernos.

En la poesía de Ave encontramos la búsqueda de intimidad y añoranza del ausente, una reminiscencia romántica en que el erotismo se convierte en una urgencia por desafiar la muerte a través del espacio escritural. Una memoria de papel que rescata un tiempo desgastado y lejano, frente a un presente insípido, carente de color o velado. Un diario que se construye de imágenes o letanías, como reclamos para reafirmar el sí en relación con el otro, ese otro puede ser cualquier ser vivo que permite conocernos a través de una ensoñación impresa en los márgenes blancos, revelando su epifanía.

El dolor de una vida ajena que recurre a la palabra para preservar una memoria convertida en anhelo y para no ser eclipsada ante el olvido que estamos condenados. Poemas, escritos con una voz en primera persona que busca ser auténtica, tono de secretos emocionales a través de palabras que indagan la imaginación como un espacio vital.

En este sentido, las constantes del poemario se muestra el cuerpo del otro convertido en cadalso a través de líneas que lo nombran. Los poemas de Ave en *Escrituras Otras* recorren un sentido del cuerpo como la comarca de la angustia, la ansiedad, el delirio por leerse en instintos del deseo y el placer: “Intempestiva angustia de aquel día / cuando atrevida contemplé tu piel escrita” (p. 25). Pero también, son poemas que reclaman un reconocimiento de la voz poética femenina: “Atosigada existo / en mi atrás / en mi oscuridad / en mi desnudez / en mi nacimiento / en el instante en que me nombran / en los gritos que violentan mi ser / en mi desierto / en mi sombra / en mi vacío / que ahora se reverencia / entre mi tiempo y el tuyo” (p. 27).

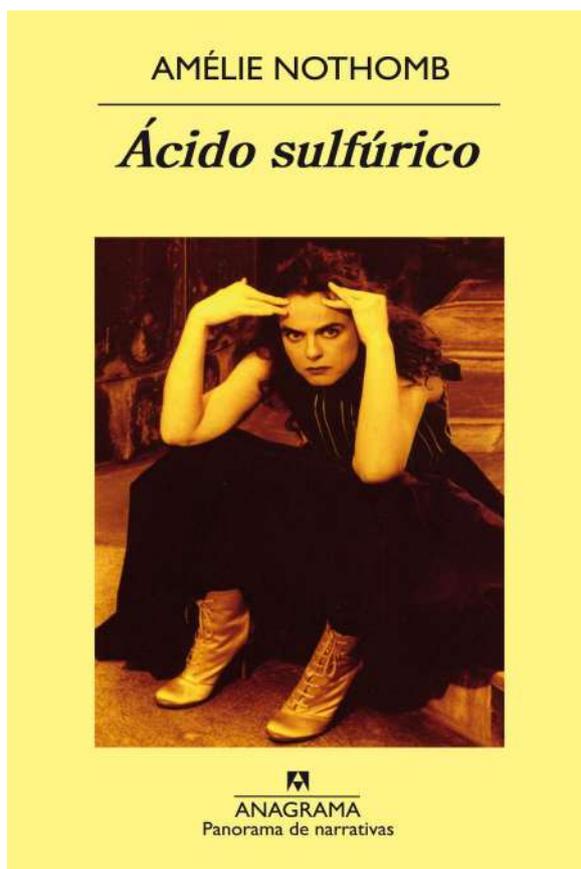
Así, la casa como tema es la expresión de lejanía, como espacio vital que no dice nada si no es a través de la reescritura de palabras para nombrar y leerse. Una poesía amorosa que se sublima en símbolos e imágenes universales como los ojos, sol, mariposas o abrazos, por nombrar algunos, llegando a la plenitud, una libertad a través de la escritura y la fuga. O quizás, es a través del nombrarse cuando realmente escapa de un mundo que se niega a reconocerla. Sin embargo, es poesía de la ausencia, del silencio, espacios en blancos y borrones de la escritura.

Algunos versos bordan y juegan con palabras, como si la búsqueda expresiva tratará de construir unidad de sentido, emociones y conceptos, que de suyo podrían denotar la fragmentación: “vértigoventanapasilloabismo” (p.16); “Áurea huella bienintencionada” (p.21); “[...] asomadaspalabrasotraspalabrasrotas / secaspalabraspausadasdesmesuradaspalabras / interrumpidaspalabrasausentes / palabras / que dicen / que hablan de más” (p. 22); “[...] apagadaausencia / palabraderramadavertida” (p. 24).

La disposición del poemario *Escrituras Otras*, pareciera dibujar un tejido narrativo que conversa con ese otro que se mimetiza como en una aplicación social, que permite esconder nuestro ser o causar un extrañamiento de lejanía en el espacio y tiempo; sin embargo, aún queda lugar para el recoveco erótico de las palabras: “Al pie de la letra / me separo / te tomo la palabra / me aúno / impregnándome de ti / confluyo / me descontextualizo / emerjo / extranjera siempre” (p. 28). Un tempo narrativo in crescendo, que acude al vuelo vertiginoso del poema a través de múltiples imágenes amorosas, contentivo de una totalidad de sentido sobre el amor, el desamor y la ausencia. Ausencia que obliga a recrear con imágenes sensoriales al amado en el interior del sujeto poético, a través de la construcción del poema, sin el cual la muerte se nombra cuando no se sabe del ser amado: “Que pobreza hay dentro de mí / no hay olores lunares / lágrimas azules / ni cárcavas honestas / es como darme el pésame en septiembre / en vez de soplar velitas / como reconocer mi rostro escrito en el espejo / luego de una ducha tibia” (p. 30).

La lectura que presento de Annie Vásquez Ramírez (*Ave*) en *Escrituras Otras*, no pretende ser una taxonomía textual, sólo es una experiencia sensitiva que ha generado en mi retina el disfrute de su poesía, especialmente en tiempos que no podemos perder los sueños y esperanzas ante un mundo carente de imaginación. Por todo esto, celebramos la publicación.

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.16>



Amélie Nothomb,  
*Ácido sulfúrico*

México.  
Anagrama.  
2020, 167 Páginas.

Samy Zacarías Reyes García  
Universidad Nacional Autónoma de México  
samyzacarias@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-2825-7222>



¿Cómo citar?  
Reyes, S. "Amélie Nothomb, *Ácido sulfúrico*".  
Contexto, vol. 27, n.º 29, 2023, pp. 225-229.

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.16>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

Digna de la crítica realizada por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967), Amélie Nothomb, a través de *Ácido sulfúrico*, narra una sociedad que ha caído en el morbo como única forma de existencia. La moralidad ha sido desplazada por la curiosidad y el márketing, es decir, por los medios de comunicación que lo único que buscan es producir emociones intensas, adictivas, en sus compradores, sin importar que este espectáculo sea el del sufrimiento. Lo que importa de una acción no es si es buena o mala, sino los sentimientos que produce en quien observa; sentimientos que, de paso, no deben ser puestos en duda a través de la razón. Entramos a un mundo donde lo estético desplaza lo ético, al punto de que la muerte de un ser humano únicamente importa por los sentimientos que produce, no en su carácter de muerte justa o injusta.

Utilizando una expresión de Hannah Arendt, la novela es una muestra de cómo el mal se banaliza hasta el punto de que ya nada importa más que los sentimientos constantes, la producción de estímulos sensibles sin importar cuáles son los medios que los producen. ¿Una muerte, una deshumanización, la muerte de una niña y el asesinato de una anciana en televisión? Actos que solo tienen valor según el sentimiento que producen, no en tanto si es justo o injusto. “Llegó el momento en que el sufrimiento de los demás ya no les bastó: tuvieron que convertirlo en espectáculo” (p. 9).

En la Francia contemporánea, un grupo de personas son raptadas por un canal de la televisión: unas para ser parte de los kapos y otras, los detenidos. Los primeros tienen el derecho de maltratar a los segundos, de hecho, se les obliga a hacer esto. Todo esto como parte de un programa de televisión titulado *Concentración* que remite a los campos de concentración de la II Guerra Mundial, con la diferencia de que hay cámaras que graban a los apresados. Partiendo de este espectáculo de la violencia, Nothomb se propone a mostrar cómo el morbo es el gran sentimiento de la sociedad actual. De lo último resulta que los detenidos no tengan nombre, sino que sean números, porque no importa de ellos quiénes son, sino lo que pueden representar en la televisión. Son cosas, como objetos de placer, impersonales, que se pueden apreciar al punto de un cuidado exagerado, como se hace, por ejemplo, con una obra de arte o un objeto antiguo. De ahí que ciertos sujetos sean más apreciados que otros, como es el caso de CKZ 114, una mujer hermosa para la televisión que representa los valores de la belleza occidental, más que a un sujeto particular que será maltratada por los capos. De hecho, dentro del programa hay otros seres que representan valores culturales apreciados: una niña inocente, una anciana malévola, un maestro racional, un par de mujeres flacas y débiles y hombres fuertes que se irán quebrando por medio de la violencia. De lo que se trata es de deleitarse con el morbo que produce ver la destrucción de lo que más amamos: nuestra sociedad y sus valores culturales, incluyendo la justicia.

Bajo este deseo por la destrucción de todos los valores, rasgo de un nihilismo negativo, Nothomb produce un escenario cada vez más decadente. En principio, CKZ 114 juega el papel de protagonista: es hermosa y parece seducir a todos los que la observan, sean hombres o mujeres. Su seducción es tan fuerte, que produce admiración en una de las kapos, Zdena. Esta kapo representa, al contrario de CKZ 114, la decadencia del sujeto: no se cree importante, no ve en ella misma una identidad o una historia valiosa, de esto resulta que sea la más violenta contra CKZ 114, que parece su antagónica. La destrucción de CKZ 114 se vuelve una especie de intento de hacer del mundo lo que la propia Zdena representa; Zdena es, por consiguiente, el propio televidente impersonal, sin valor, dentro del juego televisivo. De ahí también que la rechacen y, al mismo tiempo, durante toda la novela, Zdena sea tan importante. La rechazan al igual que se reflejan en ella; destruyen a la diferencia en el sentido de que envidian en CKZ 114 su posibilidad de ser persona.

CKZ 114 es persona. Esta es su característica principal: no ha sido, a pesar de todo, reducida a cosa. Su belleza recuerda su humanidad, va unida. De ahí que Zdena se obsesione con saber el nombre de esta mujer. Al final lo consigue, en medio de un acto heroico producido por CKZ 114 para defender a una mujer que la mandarían a asesinar por haber adelgazado mucho. El nombre de CKZ 114 es Pannonique; la revelación de su identidad produce que los espectadores y productores del programa ya no puedan matar o torturar a alguien que carece de identidad; Pannonique recupera su singularidad al revelar su identidad. Pero no solo eso, Pannonique no quiere ser única, sino que su carácter de persona implica aceptar que sus otros compañeros son iguales que ella, aunque no conozca sus nombres. Ella, en ese sentido, teniendo la consciencia de la humanidad, se considera en un principio el Dios, un ser con identidad capaz de salvar a los demás del olvido, de la borradura, de la deshumanización. Esto implica que Pannonique debe sacrificarse para salvar a los otros. Su mayor reto es utilizar su propia identidad para permitir que los otros alcancen la consciencia de la individualidad y, a la vez, la colectividad que su sacrificio significa.

Amelie Nothomb replica de nuevo los problemas de otras de sus novelas: la identidad, el placer humano, la diferencia, la implicación con los otros y, sobre todo, la importancia de actuar, de ser libres, de defender la libertad hasta en los lugares más imposibles, como puede ser un campo de concentración. Pero *Ácido sulfúrico* propone una crítica de fondo: ¿qué significa ser un humano en medio de una sociedad del espectáculo? Es aquí donde el despliegue filosófico entra en el plano de la ética, pero también de la crítica, de la capacidad de ser diferentes a como hemos venido siendo. La identidad, como expresa Pannonique, es más bien algo situacional

y activo, algo que cambia según donde nos encontremos, pero que debemos constantemente modificar y producir de modo consciente. En una sociedad del espectáculo, se espera que banalicemos el mal, que leamos asesinatos y millones de muertes en los periódicos y la televisión con los brazos cruzados, pero ¿qué pasaría si nos movilizáramos para impedir este tipo de atrocidades? No basta la queja, el disgusto, el decir, como muchos televidentes en la novela, un “Yo no haría eso” o “¡Esto es terrible!”, hace falta la acción heroica que detiene una máquina de masacres.

El héroe de Amélie Nothomb es aquel que realiza una acción porque es justa, necesaria, no porque quiera ser galardonado. En algún momento Pannonique le dice a Zdena que “eso es el heroísmo: a cambio de nada” (p. 160). Una sociedad que ha producido individuos que actúan solo por el aplauso, el reconocimiento, la obtención del poder o la gloria, no es capaz de producir actos heroicos donde lo que importa no es el yo, sino el otro que nos necesita. El otro: de eso se trata esta novela; de cómo en el siglo XXI el otro ha quedado como una cosa, un espectáculo, un objeto de morbo o de placer, un ser sin rostro, sin identidad, un número más de las cifras atroces o de la colección personal de amantes de un yo ególatra. Contra esta banalización de la vida ajena, Nothomb propone la heroicidad contemporánea, la actividad justa antes que la placentera.

Pannonique representa la ética, en cambio, Zdena la estética, el triunfo del placer propio antes que la felicidad colectiva. Al final de la novela, Zdena se da cuenta de que nada ha cambiado en ella: sigue sola y quizás triste, sin ser amada, sin poseer a nadie. Pero Pannonique le recuerda que, gracias a ella, a esa Zdena que ha decidido no ser Kapo y ayudarles a salvarse, los demás pueden ser personas y ella, darse la oportunidad también de encontrar su identidad. Su acto potencializa la libertad colectiva, en vez de la individual; su acto es liberador, más allá de que ella sienta placer. La justicia, por consiguiente, no es una cuestión estética, sino más bien justa, necesaria. Esto no quiere decir que los personajes no sientan placer al hacer el bien; Pannonique lo siente cuando ayuda a sus compañeros dentro del programa, pero muchas veces lo justo puede producir sufrimiento en el yo, aunque eso libere a los otros, de ahí que la metáfora favorita de Nothomb para expresar esto sea la figura de Simón de Cirene que tuvo piedad por Cristo, aunque esto significara cargar la cruz más pesada de Israel.

Reflexiva como siempre, contemporánea y rápida de leer, Amélie Nothomb nos recuerda que la sociedad debe cuidarse de los placeres, lo cual no significa abandonarlos: de lo que se trata es de lograr una armonía entre el placer y lo justo. Si esto no es posible, si seguimos en la sociedad del espectáculo, el mundo seguirá siendo una máquina de producción de muertos, una tanatopolítica donde la

morbosidad, ese sentimiento tan contradictorio de lo humano, reine sobre todos nosotros. El peligro, por consiguiente, es olvidar que antes que seres morbosos, placenteros, vivimos con los otros y los otros son, en primera instancia, aquellos que nos permiten definirnos en nuestra diferencia. En un mundo donde el otro desaparece, ¿cómo podremos reconocer nuestro nombre?, ¿cómo podemos decir Yo? La justicia por el otro es lo que nos permite, en una última instancia, poder seguir siendo nosotros mismos y eso significa, finalmente, saber cuándo realizar un acto heroico para ayudar a los demás a existir junto a nosotros.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmo Sayago / *La ventana* / 2021/ mixta sobre cartulina / 70 x 50 cm

## Galería

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.17>

## Erasmus Sayago y el águila: Murmullos en torno a la obra

Otto Rosales Cárdenas

Universidad de Los Andes, Venezuela

ottorosca@gmail.com

Urrego, noviembre de 2022

<https://orcid.org/0000-0001-8109-8182>



fotografía: Erasmo Sayago

Ese día, Erasmo miró al horizonte y vio un águila a la distancia. “Era un águila así de grande”, dijo con cara de niño descreído. Mostró sus manos una proporción casi como la de un águila de verdad. Así más o menos. Luego siguió caminando como si nada hubiera pasado y se guardó en su casa de campo arriba en una zona de verdor y de rocas.

Tal vez ese encuentro logró que el mago Erasmo usara materiales más sencillos para volverlos una obra de arte: una piedra, una rama, un canuto, una pluma; una exposición a plena luz para que la lámina bajo el agua suelte una silueta y se suspenda como una marca, como un reflejo, como un destello. O mejor, simule lo que es y no es. Una aparente realidad lo vuelve lagartija suspendida entre colores. Un extraño corredor de manchas amarillas nos lleva a un desierto de luz.

Sí, Erasmo Sayago conversa en secreto con lo natural: una manera de hacer del silencio un canto de pájaros entre su obra y nosotros. Como si entre el pico y sus manos se diera una nueva alquimia para mostrar de otra manera ese secreto, ese misterio donde todo lo que toca el mago se vuelve un soplo del arte de vivir.

Aquí, unas obras de este enfebrecido artesano, con las cuales comparte con pasión un pedazo de su producción estética.

Una sospechosa y sorpresiva muestra nos alegra, y la manera que tiene el mago de llevar un águila en su hombro se gana nuestra atención. Así podemos avizorar esa complicidad entre su obra y su narrativa, entre su huella y su risa de niño que siempre carga un águila en su alma.





Erasmo Sayago / *Rayuela* / 2021 / mixta sobre cartulina / 70 x 50 cm



Erasmo Sayago / *La puerta del laberinto* / 2021 / mixta sobre cartulina / 70 x 50 cm



Erasmo Sayago / Sin título / 2020 / mixta sobre cartulina / 29 x 21,5 cm



Erasmo Sayago / *Sin título* / 2022 / mixta sobre cartulina / 100 x 70 cm

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmo Sayago / *Ciudad* / 2021 / mixta sobre cartulina / 100 x 70 cm

Maestría en Literatura Latinoamericana y  
del Caribe / Trabajos de Grado aprobados  
(2018-2020)

**Universidad de Los Andes  
Núcleo Universitario del Táchira  
“Dr. Pedro Rincón Gutiérrez”**

**Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe  
Trabajos de Grado aprobados (2018-2020)  
Camilo Ernesto Mora Vizcaya**

La Universidad de Los Andes, institución bicentenaria de una larga tradición humanística, tiene en los estudios de postgrado del área literaria tres programas de maestría y un doctorado. En la sede universitaria de la ciudad de San Cristóbal, estado Táchira, se encuentra la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, aprobada por el Consejo Universitario (25-07-1991) y por el Consejo Nacional de Universidades. La primera cohorte inició sus actividades académicas en el año 1992.

Hasta el año 2022, han culminado la escolaridad XII Cohortes y defendido exitosamente sus trabajos setenta y cuatro (74) profesionales. Los títulos de los trabajos de grados son un reflejo de los principales tópicos de investigación del programa: Literatura regional; Literatura Venezolana, Literatura Latinoamericana y Literatura del Caribe. Las temáticas predominantes son: el poder, memoria, violencia, errancia, soledad, mito, leyenda, imaginarios, horror, autobiografía, transgresión, erotismo, cuerpo intertextualidad y alteridad en la literatura. Todos los géneros han tenido oportunidad de ser estudiado: cuento, novela, poesía, dramaturgia y ensayo. Así mismo, ha tenido espacio para las lecturas de obras de artes en la pintura y el cine.

De modo que se presenta un listado de los textos producidos, para quienes deseen indagar en algún autor, género o temática que amerite su estudio.

| Nº | TITULO  | AUTOR(A)                        | TUTOR(A)                  | MES/AÑO      |
|----|---|---------------------------------|---------------------------|--------------|
| 61 | La tragedia de Vargas en <i>Pronombres personales</i> (2002) de Isacc Chocrón y <i>Noche oscura del alma</i> (2005) de Carmen Vicentí   | Vanessa Nataly Castro Rondón    | Dra. Bettina Pacheco      | Febrero 2018 |
| 62 | Carnavalización e intertextualidad como nexo entre la noción de mundo clásico y contemporáneo en la novela <i>Los peor</i> de Fernando Contreras Castro                           | Jairo Reniel Blanco García      | M.Sc. Camilo Mora Vizcaya | Mayo 2018    |
| 63 | Mito y poder en dos novelas de Iris Zavala  | Jesús Alcedo Salamanca          | M.Sc. Otto Rosales C.     | Mayo 2018    |
| 64 | Una aproximación desde la psicología arquetipal a la configuración de lo femenino en <i>Percusión y tomate</i> de Sol Linares y <i>¡Alto, no respire!</i> de Iliana Gómez Berbesí | Olga Nathalie Prado             | M.Sc. Fania Castillo      | Junio 2018   |
| 65 | Testimonio de una tragedia urbana: <i>No escuches su canción de trueno</i> de José Roberto Duque  | Daniel Gilberto Quiroga Álvarez | M.Sc. Camilo Mora Vizcaya | Octubre 2018 |

| Nº | TITULO  | AUTOR(A)                          | TUTOR(A)                     | MES/AÑO        |
|----|---|-----------------------------------|------------------------------|----------------|
| 66 | Caracas Sangrante en la escritura de Alejandro Rebolledo y en la fotografía de Nelson Garrido   | José Javier Chacón Contreras      | M.Sc. Camilo Mora Vizcaya    | Octubre 2018   |
| 67 | Tres ciudades imaginadas en <i>El país de la canela</i> de William Ospina   | Ciro Alberto Bautista Serrano     | Dr. Luis Mora Ballesteros    | Noviembre 2018 |
| 68 | Entre la memoria y la oralidad, la historia de un pueblo llamado Cara de perro en " <i>Siempre brilla el sol</i> " de Héctor Edecio Escalante Ramírez | Cristian Carolina Pérez Contreras | M. Sc. Anderson Jaimes       | Noviembre 2019 |
| 69 | <i>Entre Saqueos y montoneras</i> de Karín Van Groningen, a la luz de la crítica de la razón literaria  | Martha Medina                     | M.Sc. Gladys Niño            | Febrero 2020   |
| 70 | La literatura oral del pueblo Kaggaba: acercamiento hermenéutico y etnográfico al mito de la creación y otros relatos                                 | Leidy Johanna Pinto García        | M. Sc. Anderson Jaimes       | Marzo 2020     |
| 71 | La risa en <i>Retrato de un caballero</i> de Miguel Gomes   | Jahir Bartolomé Guerrero Pérez    | M.Sc. Gladys Niño            | Marzo 2020     |
| 72 | Mitos del agua en <i>Construcciones sobre basamentos de niebla</i> (2006) de Ana Enriqueta Terán  | María Alejandra López Chacón      | Dr. Otto Rosales Cárdenas    | Octubre 2020   |
| 73 | El concepto del mal en la novela <i>El camino de El Dorado</i> de Arturo Uslar Pietri   | Adriana Contreras Sanabria        | M. Sc. Anderson Jaimes       | Octubre 2020   |
| 74 | La transgresión y la violencia del cuerpo en la dramaturgia de Rodrigo García   | Carmen Elizabeth Valero González  | M.Sc. José Ramón Castillo F. | Abril 2022     |

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmo Sayago / *Flores amarillas* / 2021/ mixta sobre cartulina / 70 x 50 cm

## Normas para autores

## Normas para autores de Contexto

1. Los artículos deben ser de carácter humanístico, en cualquiera de los campos de la literatura, de la teoría y crítica literaria, y del arte. También pueden recibirse artículos del campo de las ciencias humanas siempre que hagan referencia a temas literarios, artísticos, históricos, filosóficos, semióticos o a cualquiera de las disciplinas humanísticas.

2. Los artículos deben ser originales e inéditos.

3. Los artículos aceptados para su publicación son de absoluta responsabilidad de sus autores y, por tanto, ni el Consejo Editor, ni la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, ni la Universidad de Los Andes, se hacen necesariamente solidarios con las ideas, los temas y las opiniones expresados o expuestos en aquellos.

4. Los autores deberán completar y firmar una constancia de originalidad, conflicto de intereses y cesión de derechos de autor. Además, deberán declarar que no están incurriendo en el acto de plagio académico.

5. Los artículos deben ser enviados en formato electrónico (documento de Microsoft Word, con extensión .doc o .docx), sin contraseña o clave de acceso y sin nombre del autor en la configuración del archivo (sección Detalles en las Propiedades de Microsoft Word)

6. En un documento aparte, debe remitirse la información personal del autor (o autores): firma, último grado académico, filiación institucional, teléfono y correo electrónico. Si se posee ORCID y Google Académico, puede incluirlo.

7. La presentación del texto debe ser en página tamaño carta, fuente Book Antigua de tamaño 11 para el contenido y de 12 puntos para títulos. Si no está disponible esa letra, puede ser otro tipo romano con serifa (p. ej. Times New Roman, Bookman, Palatino Linotype, Garamond...). Márgenes de 2,5 cm por cada lado, con una extensión mínima de 15 páginas y una máxima de 25 (o un mínimo de 5000 palabras y un máximo de 9000 palabras), escritas con interlineado a espacio y medio.

8. Se solicita el uso del párrafo inglés: enteramente justificado, con sangría solo en la primera línea, y sin espacio aumentado ni línea en blanco entre párrafo y párrafo.

9. Si el artículo incluye tablas (cuadros) o figuras (dibujos, fotografías, diagramas, mapas), se deben proporcionar los respectivos archivos electrónicos en formato JPG para facilitar su diagramación y reproducción en las páginas de la revista. Por otra parte, las tablas y figuras deben hallarse en el lugar que les corresponde en el texto, y no agruparse todas al final.

10. El sistema de citación y referenciación que se emplea en Contexto se basa en las normas de la Modern Language Association (MLA).

- La MLA utiliza el método autor-página en el uso de citas. Quiere decir esto que el apellido del autor y la página o páginas de las que la cita está tomada deben aparecer en el cuerpo del texto, así como la referencia completa debe aparecer en la bibliografía. El nombre del autor puede aparecer dentro de la frase, o entre paréntesis después de la cita o parafraseo. Los números de página siempre deben aparecer entre paréntesis luego de la cita.

- Para citar obras clásicas que tienen múltiples ediciones, la manera más sencilla es especificar entre paréntesis el libro, el volumen, el capítulo, la sección o el párrafo.

- Para citar autores con el mismo apellido utilice la inicial del nombre seguida de un punto y luego el apellido.

- Una obra que tenga múltiples autores (tres o menos) requiere que se mencionen los tres o dos apellidos en el texto o entre paréntesis.

- Si va a citar varios trabajos del mismo autor utilice el título completo de cada obra o una abreviación del mismo para diferenciar las fuentes.

- Las citas de textos que tienen diferentes volúmenes deben distinguirse por un paréntesis en el que se especifica el volumen seguido de dos puntos después de los cuales aparece la página o los números de página.

- Aunque no es aconsejable citar fuentes indirectas (utilizar una cita citada en otro texto) la manera correcta de hacerlo es señalando entre paréntesis o decirlo explícitamente en el texto.

- Para citar fuentes múltiples en el mismo paréntesis use el punto y coma para separar los apellidos y sus páginas.

### **Formas de citar dependiendo de la extensión:**

Independiente de la extensión de la cita, ésta siempre debe ir a espacio sencillo.

Citas cortas: si la cita es de menos de cuatro renglones de prosa o de tres versos, encierre la cita entre comillas, proporcione entre paréntesis el nombre del autor y la página de origen y añádala a continuación del texto. Los puntos, las comas y los puntos y coma deben quedar por fuera de las comillas. Los signos de interrogación y exclamación deben aparecer dentro de las comillas si hacen parte de la cita y fuera de ellos si hacen parte de la intención como autor. Para los versos de un poema utilice la barra / para separar un verso de otro.

Citas largas: para citas de más de cuatro líneas de prosa o tres de verso ubique la cita aparte del resto del texto y utilice sangrado para la primera línea de la cita (si la cita tiene varios párrafos sólo use el sangrado en el primer párrafo). La referencia a la cita debe ir al final entre paréntesis (autor y página).

## Referencias:

Todos los trabajos citados en el cuerpo del texto deben tener su correspondencia en la sección de bibliografía.

Reglas básicas

- La sección de bibliografía debe comenzar en página aparte, con los mismos márgenes y numeración que el resto del trabajo.
- Utilice cursivas en lugar de subrayado para títulos de trabajos largos y comillas para títulos cortos de poemas o artículos.
- Las entradas bibliográficas deben ir organizadas por nombre de autor comenzando por el apellido, el nombre y por último las iniciales de segundos nombres.
- El formato básico para citar es el siguiente: Apellido, Nombre. Título. Ciudad, Casa editorial, año.
- Si aparece más de una obra del mismo autor las entradas se organizan por orden alfabético de los títulos. Utilice el nombre del autor sólo en la primera entrada y reemplácelo en las demás entradas por tres guiones seguidos y un punto (---) en vez del nombre y apellido del autor.
- Si ha citado varias obras de un mismo autor utilizando el recurso ---, y el autor es al mismo tiempo un coautor de otra obra, no reemplace su nombre con ---, escríbalo completo junto con los demás nombres. El recurso ---. nunca se utiliza en conjunto con otros nombres.
- Un libro con más de dos autores debe aparecer con todos los nombres en el orden en el que aparecen en la portada. El apellido del primer autor será entonces la entrada alfabética en la referencia; los demás nombres aparecen en orden sin necesidad de reversar su orden (nombre y apellido). Recuerde escribir las funciones de los autores si viene al caso (editor, compilador, traductor).
- De tener el libro un autor desconocido, inclúyalo dentro de la lista bibliográfica tomando la inicial de la primera palabra del título del libro como referencia alfabética.
- Para textos provenientes de antologías o compilaciones, lo más adecuado es iniciar con el nombre del editor o compilador si este aparece en la portada del libro. Luego del nombre debe aparecer una coma (,) y la función editor o compilador. Si el editor fue también traductor, el crédito correspondiente debe aparecer.
- Al citar un prefacio, un preámbulo, una introducción o un epílogo, escriba primero el apellido y nombre del autor (apellido, nombre). Seguido de punto aclare qué tipo de texto es y a continuación, después de punto, el título del libro. Por último, tras poner una coma, introduzca el nombre del autor del libro antecedido por la preposición por.

- Para el caso en que la fuente sea una tesis de investigación de una Maestría o Doctorado es importante señalarlo en la bibliografía, añadiendo antes de la Universidad donde fue elaborada Tesis de maestría o Tesis doctoral.
- Las imágenes (pinturas, esculturas o fotografías) se señalan proveyendo el nombre del autor, el nombre de la obra en itálicas, la fecha de creación y el instituto o museo donde la obra reposa, la página web de dónde se tomó la imagen y la fecha de acceso.

### Fuentes de Internet

Para citar fuentes de Internet recuerde que el nombre, título o página web que cite en el texto debe aparecer de manera coincidente en la bibliografía. No hace falta que ponga números de página basados en la versión impresa. Para nombres de páginas web provea solamente la versión corta (nombre.com). Si es probable que el público no encuentre con facilidad el artículo en la dirección web indicada, asegúrese entonces de escribir la dirección completa. Muchas veces las versiones en la web de un mismo artículo cambian con el paso de los meses, por esto es necesario indicar la fecha en la que se consultó el artículo ya que pudo haber variado con el paso del tiempo.

*MLA Handbook*. Eighth Edition. The Modern Language Association of America, 2016.

11. La inclusión de notas se realizará mediante el procedimiento que ofrece el procesador de textos: con números volados para las llamadas y nota al pie en la misma página donde figura la llamada. No deben usarse estas notas para ofrecer las referencias bibliográficas y electrónicas, las cuales tienen su lugar propio en la sección final del artículo.

12. El contenido de la primera página del artículo debe indicar: título, resumen y palabras clave, tanto en inglés como en español. El título del artículo debe ir en mayúsculas continuas y en redondas normales (no en negritas), centradas.

13. A continuación, deben hallarse los resúmenes, ubicados en el siguiente orden: español e inglés (si lo desea el autor, podría incorporar un tercer idioma). La extensión mínima de cada resumen es de 120 palabras y máxima de 200. Cada uno debe llevar un máximo de 5 palabras clave, y los correspondientes códigos de clasificación de la UNESCO

(<http://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es/> e ITESO, <http://quijote.biblio.iteso.mx/catia/tesauro/thes.aspx?term=Literatura>.) Así mismo, cada resumen debe tener la palabra *Resumen*, o su correspondiente traducción, en negritas y alineada a la izquierda. La frase *Palabras clave*, y sus correspondientes traducciones, también en negritas, en línea justificada. La fuente, el tamaño y el interlineado de los resúmenes deben ser los mismos que los del cuerpo principal del artículo. Los *Títulos* de los trabajos deben estar traducidos y no ser excesivamente extensos (máximo 25 palabras, incluyendo subtítulos).

14. Para los resúmenes en inglés o tercer idioma opcional, se recomienda que sean realizados por un traductor competente o por una persona con suficiente experiencia en la escritura del idioma. Se sugiere evitar el uso de softwares de traducción, a menos que se revisen cuidadosamente las traducciones resultantes. La revista cuenta con traductores profesionales encargados de revisar las traducciones enviadas por los autores, en el caso de que un autor prefiera solicitar el servicio de estos, el Editor le enviará los datos de contacto o en la sección Contactos los podrá encontrar y coordinar el trabajo adicional. No se enviarán a prearbitraje aquellos artículos que carezcan de las traducciones de los resúmenes. Por lo tanto, se devolverán a menos que los autores acepten los servicios de traducción a cambio de una tarifa establecida con los traductores.

15. Para los artículos que explican una investigación académica propia y original, se sugiere la organización según estas secciones: 1) presentación del problema de investigación, 2) exposición del marco conceptual con revisión de la literatura especializada, 3) exposición de la metodología; 4) presentación y discusión de los resultados; 5) conclusiones; 6) referencias.

16. Para los artículos escritos como *ensayos*, se sugiere esta organización: 1) introducción al tema; 2) tesis por defender; 3) argumentación; 4) tesis derivada, o la primera respuesta y revisada después de la argumentación; 5) conclusión; 6) referencias.

17. Se recomienda, especialmente en los artículos basados en una investigación académica, que los niveles de la estructura textual (títulos, subtítulos, secciones, subsecciones) se numeren convenientemente según el formato de "lista multinivel" (1, 1.1, 1.2, etc.).

18. Salvo el título general del artículo, que debe ir centrado, los demás títulos y entretítulos deben estar alineados a la izquierda. Como orientación para el formato, es conveniente saber que las normas ortotipográficas del español prescriben lo siguiente:

1. TÍTULO DEL TEXTO: Mayúsculas continuas redondas, no en negritas. Cada palabra de este título principal debería estar separada de las demás por blancos dobles; y entre cada letra debería haber espacio expandido de más de un punto. (Las mayúsculas continuas en negritas solo se usan en las tapas y portadas de un libro.)
2. Título de sección o capítulo: Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) redondas en negritas.
3. Título de subsección: Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) cursivas en negritas.
4. TÍTULO DE DIVISIÓN DE SUBSECCIÓN: Versalitas redondas, no en negritas.
5. *Título de subdivisión de división de subsección*: Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) en cursivas, no en negritas.

19. Para las *reseñas*, se solicita la siguiente estructura: 1) como título de la reseña deben figurar los datos bibliohemerográficos de la obra reseñada, según las normas de la MLA; todo ello en negritas; 2) a continuación; el cuerpo de la reseña; debe ser una reseña crítica, no meramente informativa, y en ella se debe discutir no solo la obra en sí, sino también las características de la edición; 3) finalmente, el nombre del reseñador, aparte y alineado a la derecha.

20. Para la estructura del cuerpo de la reseña, se sugieren estas partes: a) una introducción sobre el autor o su obra, o sobre el tema del texto reseñado, que ayude a contextualizar este mismo texto; b) las tesis y argumentos críticos sobre la obra reseñada; c) las tesis y argumentos críticos sobre la edición reseñada; d) conclusión sobre la calidad de la obra o de la edición; e) referencias.

21. La reseña debe estar escrita según el mismo formato que los artículos: tamaño de página, fuente, interlineado, notas al pie. Tendrá una extensión mínima de una 1 página y una máxima de tres 3 páginas, o un mínimo de trescientas cincuenta 350 palabras y un máximo de 1000 palabras. Se deberá enviar, en un archivo adjunto, una imagen jpg de la portada del libro a reseñar.

22. En el caso de que un autor envíe un artículo y una reseña sobre la misma obra, se recomienda que no sea un mero resumen del artículo. Si ambos son aceptados para su publicación se ubicarán en volúmenes diferentes.

23. La lista de referencias, tanto de un artículo como de una reseña, debe estar alineada a la izquierda, y encabezada por la frase Referencias bibliográficas en redondas negritas.

24. Para más información sobre los requisitos estilísticos, los autores pueden consultar el *Libro de estilo* de la revista, disponible en la página de la revista en OJS. <http://saber.ula.ve/handle/123456789/47271>

25. Con el fin de garantizar que los textos publicados cumplan con los requerimientos estilísticos especiales de la revista y con aspectos más básicos como la ortografía y la redacción general del texto, y su conformidad con las normas del idioma según la Real Academia Española, el editor enviará la versión final al corrector de estilo de la revista y este dictaminará si el texto requiere corrección de estilo. En ese caso, el editor informará al autor y enviará los datos de contacto del corrector para que acuerden los términos del servicio.

Para mayores detalles pueden consultar el Libro de estilo de la revista Contexto (2020), elaborado por Francisco Morales y disponible en: <http://saber.ula.ve/handle/123456789/47271>

Contexto