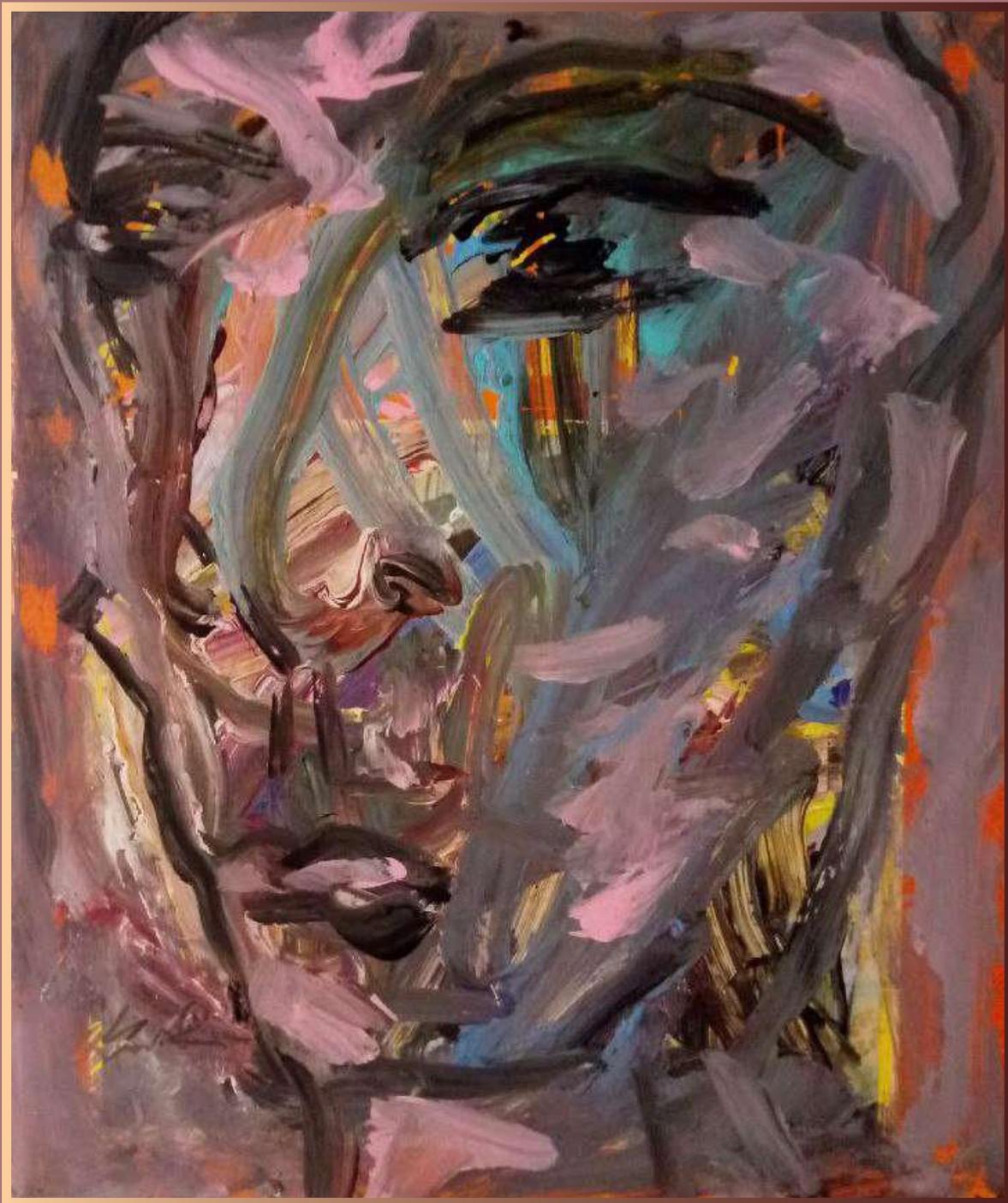


# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 28 - n.º 30 - Año 2024

e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / *Retrato para historiador* / 2023 / acrílico sobre libro de historia / 30 x 24 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 (Revencyt) y opera bajo una licencia Creative Commons CC BY-NC-SA.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30 - año 2024  
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)  
Inger Enkvist (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)  
Luz Marina Rivas (Instituto Caro y Cuervo, CO)

## 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)  
Araldo Valero (Universidad de Los Andes, VE)  
Alexandra Alba (Universidad de Los Andes, VE)  
Douglas Uzcátegui Pérez (Universidad de Oriente, VE)  
Fania Castillo (Universidad de Los Andes, VE)  
Francisco Castillo Linares (Universidad de Los Andes, VE)  
Francisco Morales Ardaya (Universidad de Los Andes, VE)  
José Francisco Velásquez Gago (Universidad de Los Andes, VE)  
Juan José Barreto (Universidad de Los Andes, VE)  
Luis Alfredo Álvarez Ayesteran (Instituto Pedagógico de Caracas, VE)  
Luis Barrera Linares (Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, CL)  
Marisol García Romero (Universidad de Los Andes, VE)  
Nathaly Pineda (Universidad de Los Andes, VE)  
Otto Rosales Cárdenas (Universidad de Los Andes, VE)  
Rafael Rondón Narváez (Instituto Pedagógico de Caracas, VE)  
Rubén Darío Jaimes (Universidad Simón Bolívar, VE)  
Samy Reyes (Universidad Autónoma de México, MEX)  
Yoyiana Ahumada (Universidad Central de Venezuela, 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

Oswaldo Barreto Pérez (Fundajau) / fundajau@gmail.com

## DISEÑO DE LOGOTIPO DE LA REVISTA

Jamir Henríquez (Universidad de Los Andes, VE)

## IMÁGENES DE LA REVISTA Vol.28 - N.º 30 - Año 2024

Ender Rodríguez (Artista plástico, VE) / isrodriguez44@gmail.com

## AUTORIDADES NÚCLEO TÁCHIRA

Vicerrector-decano / Omar Pérez Díaz  
Coordinador de Docencia / Omar Pérez Díaz  
Coordinadora Administrativa / Nahiam Labrador Lozada  
Secretaría / Doris Pernía  
Coordinadora de Postgrado Táchira / Doray Contreras  
Extensión Universitaria / Pascual Moreno

Contexto

<b>Presentación / Presentation</b> Camilo Ernesto Mora Vizcaya	8
<b>Dossier de literatura venezolana / Venezuelan Literature Dossier</b>	13
<b>Entre las dificultades y la tecnología: Un acercamiento al sistema literario venezolano actual / Between difficulties and technology: An approach to the current Venezuelan literary system</b> Autora: Almary Cristina Gutiérrez Díaz	14
<b>El alivio contra los males. Teresa de la Parra frente al tedio modernista / Relief against evils. Teresa de la Parra against modernist tedium</b> Autora: Mariana Libertad Suárez	33
<b>Líneas, luces y sombras en <i>Historias de la marcha a pie</i> (1997) y <i>Paleografías</i> (2010), de Victoria de Stefano / Lines, lights and shadows in <i>Historias de la marcha a pie</i> (1997) and <i>Paleografías</i> (2010) by Victoria de Stefano</b> Autora: Libertad León González	48
<b>Lo definitivo, lo irisado, lo resplandeciente: Ida Gramcko y las artes visuales / The definiteness, the iridescence, the resplendence: Ida Gramcko and visual arts</b> Autor: Rafael Rondón Narváez	61
<b>“¿Qué es lo tuyo, nené? ¿Qué es lo tuyo?”: Identidades inexistentes y género en disputa en <i>Pájaro de mar por tierra</i>, de Issac Chocrón / “¿Qué es lo tuyo, nené? ¿Qué es lo tuyo?”: Nonexistent Identities and Gender Trouble in Isaac Chocrón's <i>Pájaro de mar por tierra</i>.</b> Autora: Diana Fuenmayor	78
<b>“Corazón de zamuro en polvo”, “Caldo de estiércol de ratón”: La transcodificación de lo popular en <i>Colección de medicamentos indígenas</i>, de Gerónimo Pompa / “Corazón de zamuro en polvo”, “Caldo de estiércol de ratón”: The transcoding of popular knowledge in <i>Colección de medicamentos indígenas</i> by Gerónimo Pompa</b> Autor: Diego Rojas Ajmad	95

<p><b>Extremos pendulares: Ángel áspero, de Ernesto Román Orozco / Pendulous extremes: Ángel áspero by Ernesto Román Orozco</b>  Autor: Miguel Márquez Ordoñez</p>	<b>115</b>
<p><b>Artículos / Articles</b></p> <p><b>Teatro e sociedades africanas: notas sobre a política artística da descolonização do ser e do poder presentes na concepção de teatro de Ngũgĩ wa Thiong'o e na dramaturgia de Abdulai Sila / Theater and African societies: notes on the artistic politics of the decolonization of being and power present in Ngũgĩ wa Thiong'o's conception of theater and in Abdulai Sila's dramaturgy</b>  Autores: Sebastião Marques Cardoso y Eliana Pereira de Carvalho</p>	<b>125</b>
<p><b>Entre el documental y la antropología: caminos de miradas y realidades relativas / Between documentary and anthropology: paths of relative perspectives and realities.</b>  Autora: María de la Cruz Ríos Rondón</p>	<b>148</b>
<p><b>El Dante de Borges: contribuciones y revelaciones de la crítica estadounidense de finales del siglo XX / Borges' Dante: Contributions and Disclosures of the US Academia at the End of the Twenty Century</b>  Autoras: Alejandra Vela y Patrizia Di Patre</p>	<b>162</b>
<p><b>Un ciervo herido, de Félix Luis Viera: La vigilancia desde el poder / Un ciervo herido, by Félix Luis Viera: Surveillance from power</b>  Autora: Francia Andrade Quiroz</p>	<b>179</b>
<p><b>Entrevistas / Interviews</b></p> <p><b>“El estado del cuento venezolano es muy saludable; las temáticas y los acercamientos formales son variados”: Entrevista con el escritor Rubi Guerra / “The state of the Venezuelan story is very healthy; The themes and formal approaches are varied”: Interview with the writer Rubi Guerra</b>  Entrevistadora: Marisol García Romero</p>	<b>195</b>
<p><b>Entrevista al docente e investigador Juan José Barreto González / Interview with teacher and researcher Juan José Barreto González</b>  Entrevistadora: Marisol García Romero</p>	<b>201</b>

<p><b>“Ha sido una constante en mi escritura escribir por y para los habitantes de mi comunidad”: Entrevista con la poeta Kellys García / “It has been a constant in my writing to write by and for the inhabitants of my community”: Interview with the poet Kellys García</b> Entrevistadora: Marisol García Romero</p>	<b>209</b>
<p><b>Reseñas / Reviews</b></p>	
<p><b><i>El tercer país.</i> Karina Sainz Borgo, Lumen, 2021, pp. 304.</b> Vanessa Castro Rondón</p>	<b>217</b>
<p><b><i>Wanai.</i> Kellys García, El Taller Blanco Ediciones, 2022, pp. 70.</b> Alexandra Alba</p>	<b>221</b>
<p><b><i>Le dedico mi silencio.</i> Mario Vargas Llosa, Alfaguara, 2023, pp. 312.</b> Bettina Pacheco</p>	<b>224</b>
<p><b><i>Revista Cárcava. Arte, literatura y pensamiento.</i> Año 2, n.º 13, abril-junio 2023. Ciudad Guayana, Venezuela</b> José Armando Santiago Rivera</p>	<b>228</b>
<p><b>Creación literaria / Literary creation</b></p>	
<p><b>Selección de poemas del poeta brasileño Roberto Piva.</b> Traducción al castellano y selección por Gladys Mendía (LP5 Editora) / Selection of poems by brazilian poet Roberto Piva. Translation into Spanish and selection by Gladys Mendía (LP5 Editora)</p>	<b>230</b>
<p><b>Galería / Gallery</b></p>	
<p><b>Ender Rodríguez: un ecléctico posmo / Ender Rodríguez: a postmo eclectic</b> Osvaldo Barreto Pérez</p>	<b>247</b>
<p><b>Documentos / Documents</b></p>	
<p><b>Seminario Escritoras Venezolanas (2023) / Venezuelan Writers Seminar (2023)</b></p>	<b>252</b>
<p><b>Normas para publicar en Contexto / Rules for publishing in Context</b></p>	<b>256</b>

## PRESENTACIÓN

La presente publicación de la revista de Estudios Literarios *Contexto*, nro. 30, vol. 28 (2024), tiene un gran valor académico para el programa de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, de la Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario del Táchira “Doctor Pedro Rincón Gutiérrez” (San Cristóbal, Venezuela), porque es la edición con que celebramos sus primeros treinta años de circulación (1994-2024).

En tres décadas de existencia, la revista *Contexto* ha alcanzado gran madurez editorial, lo cual la sitúa como una referencia entre las revistas universitarias venezolanas aún vigentes dedicadas al estudio literario y humanístico (*Cifra Nueva, Voz y Escritura, Letras y Entreletras*). Dicho logro ha sido producto del trabajo persistente de los fundadores y directores de la revista en diversos momentos, así como de los comités académicos, árbitros, correctores, diagramadores y autores, para llevar a lectores especializados y estudiantes en estudios literarios las investigaciones contemporáneas sobre literatura venezolana, latinoamericana, caribeña y de otras latitudes. Estos textos publicados han contribuido no solo al análisis sistemático y riguroso de la creación poética, narrativa, dramática o ensayística, sino también al disfrute y goce en la comprensión del ser humano y sus obras de ingenio literario.

Desde el número anterior, el equipo editor de la revista *Contexto* ha consolidado la indexación de la publicación en Revistas Venezolanas de Ciencia y Tecnología (REVENCYT), Elton Bryson Stephens Company (EBSCO), Sistema Regional de Información en línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (LATINDEX), Matriz de Información para el Análisis de Revistas (MIAR), Base de datos bibliográfico de la Universidad de la Rioja (DIALNET), Open Global Trusted (DOAJ), Emerging Sources Citation Index (Clarivate), Red latinoamericana de revistas académicas en ciencias sociales y humanidades (LATINREV), Academic Business Current Data (ABCD) y Amelica Conocimiento Abierto (Amelica).

Desde finales del 2023, se iniciaron los trámites para la asignación de DOI (Objeto de Identificación Digital), con el fin de lograr mayor visibilidad de los trabajos que se publiquen en la revista. Esta labor se hace con el apoyo institucional del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de la Universidad de Los Andes, y gracias a recursos generados desde el programa de Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe.

En esta entrega tenemos un *dossier* sobre literatura venezolana, por lo que, desde una perspectiva amplia, se presenta una visión panorámica de autores y políticas editoriales en Venezuela.

Se inicia con un trabajo de la profesora Almary Gutiérrez (Universidad de Antioquia, Colombia), titulado “Entre las dificultades y la tecnología: Un acercamiento al sistema literario venezolano actual”, que indaga sobre el actual sistema literario venezolano influenciado por las variables económicas, políticas, sociales y tecnológicas que inciden en la divulgación del hecho creativo a través de su producción y distribución en el mercado, y sobre el rol de las nuevas tecnologías en la difusión de la literatura venezolana reciente.

Desde el Perú, la profesora Mariana Libertad Suárez (Pontificia Universidad Católica del Perú) nos aporta el texto “El alivio contra los males: Teresa de la Parra frente al tedio modernista”, en el que propone una lectura del cuento “Buda y la leprosa”. El artículo permite reflexionar sobre el cuestionamiento de los códigos estéticos y afectivos del modernismo. Además, establece vínculos de la obra de Teresa de la Parra con Adela Zamudio y Rafaela Contreras Cañas.

El 2023, lamentablemente, se llevó a otro plano de vida a la escritora Victoria De Stefano (1940-2023), quien, desde el aula de clase en la Universidad Central, pero fundamentalmente con su pensamiento filosófico, el trabajo ensayístico y sus novelas, será recordada como una excelente narradora y pensadora de la literatura venezolana. Este legado es revisado por Libertad León González (Universidad de Los Andes, Venezuela) a través del artículo: “Líneas, luces y sombras en *Historias de la marcha a pie* (1997) y *Paleografías* (2010), de Victoria De Stefano”, donde indaga específicamente sobre las relaciones semiológicas que utiliza la autora a partir del dibujo y la pintura en las novelas señaladas (la primera de ella, por cierto, fue finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, 1999). Para ello, la investigadora se apoya en la teoría de la imagen y la iconología de W.J. T. Mitchell, así como en reflexiones teórico-críticas sobre la literatura y la pintura de Octavio Paz.

Seguimos con un interesante trabajo de Rafael Rondón Narváez (Instituto Pedagógico de Caracas, Venezuela), quien rescata un aspecto en la obra de Ida Gramcko (1924-1994), escritora poco estudiada desde su legado periodístico, que realizó a través de la crítica de arte en diarios, revistas o algunos textos inéditos. En “Lo definitivo, lo irisado, lo resplandeciente: Ida Gramcko y las artes visuales”, Rondón Narváez realiza un análisis con los siguientes propósitos: ver cómo la escritura de arte fue significativa para ella y cómo la desarrolló en un momento cuando escaseaban las mujeres en ese oficio; indicar cómo se acerca a las corrientes contemporáneas del arte venezolano a través de los autores fundamentales de nuestra tradición; y determinar algunas características de su estilo crítico.

Continuamos este viaje por la narrativa venezolana con el artículo dedicado al dramaturgo y novelista Isaac Chocrón Serfaty (1930-2011) de la investigadora Diana Fuenmayor (Freie Universitaet Berlin, Alemania): “¿Qué es lo tuyo, nené? ¿Qué es lo tuyo?”: Identidades inexistentes y género en disputa en *Pájaro de mar por tierra* (1973) de Isaac Chocrón”. Fuenmayor se acerca a los postulados de la teoría

*queer*, y realiza un análisis de la construcción del sujeto y de su orientación sexual en esa novela del escritor venezolano.

Viajamos al siglo XIX a través de un estudio sobre un libro de medicamentos publicado en 1851, con el artículo titulado: “Corazón de zamuro en polvo — Caldo de estiércol de ratón: La transcodificación de lo popular en *Colección de medicamentos indígenas*, de Gerónimo Pompa”, del ensayista Diego Rojas Ajmad (Universidad Católica Andrés Bello, Puerto Ordaz, Venezuela). Rojas Ajmad propone una relectura del libro y demuestra que el discurso de la medicina tradicional y popular empleado por Pompa sirve de estrategia para reorganizar el mapa de la representación de lo popular en la Venezuela de mediados del siglo XIX, ofreciendo nuevas lecturas de lo social. Así pues, plantea ver en este libro de Pompa un antecedente que debe ser tomado en cuenta a la hora de emprender estudios acerca de lo popular y los imaginarios de la nación durante el siglo XIX.

Cerramos el *dossier* con el ensayo de Miguel Márquez Ordoñez (poeta y crítico venezolano), quien en “Extremos pendulares: *Ángel áspero* de Ernesto Román Orozco”, realiza un acercamiento a esa obra del poeta venezolano, libro ganador del Premio Internacional de Poesía Antonio Salvado, Castelo Branco, Portugal, 2021. Señala Márquez que es un libro de asentada reflexión y poemas complejos, y exhibe un entusiasmo de escribir. Son palabras donde la poesía abre la puerta y la mantiene abierta hasta la última de las páginas, para, de esta manera, invitar a su lectura y a las invenciones tentativas y fugaces sobre lo que allí ocurre.

Sin embargo, eso no es todo lo que ofrece este número 30, pues, a continuación, se abre una sección de artículos de otras latitudes y en otros campos de estudios literarios y creativos:

Comenzamos con una investigación de los académicos brasileños Sebastião Marques Cardoso (Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Brasil) y Eliana Pereira de Carvalho (Universidade Estadual do Piauí, Brasil), quienes comparten un texto en portugués, cuyo título traducido al español es “Teatro y sociedades africanas: Apuntes sobre las políticas artísticas de descolonización del ser y del poder presentes en la concepción del teatro de Ngũgĩ wa Thiong'o y en la dramaturgia de Abdulai Sila”. Es un artículo valioso para acercarnos a la obra del keniano Ngũgĩ wa Thiong'o (escritor nacido en 1938 y quien se ha destacado en la dramaturgia, la novela y el ensayo) y del guineano bisauano Abdulai Sila (nacido en 1958, ingeniero, economista, investigador social y escritor). Como señalan los investigadores: “Este estudio se propone realizar un diálogo crítico entre el teatro y las sociedades africanas, intentando traer algunas notas sobre la política artística de la descolonización del ser y del poder desde las perspectivas de Ngũgĩ wa Thiong'o y Abdulai Sila.”

Llega el turno al texto de María de la Cruz Ríos Rondón (Secretaría de Educación, Ciencia, Tecnología e Innovación de la Ciudad de México), quien muestra un trabajo denominado “Entre el documental y la antropología: Caminos de relativas miradas y realidades”. Presenta una panorámica sobre la antropología visual, propone también un acercamiento a los elementos que caracterizan su evolución, y brinda una revisión del cine antropológico, ejemplificado en *Moi, un noir* (1958), el documental dirigido por Jean Rouch, cineasta y antropólogo francés.

Seguimos con las investigadoras Alejandra Vela y Patrizia Di Patre (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), quienes realizan un acercamiento a la crítica estadounidense sobre la obra de Jorge Luis Borges (1899-1986) mediante el texto: “El Dante de Borges: Contribuciones y revelaciones de la crítica estadounidense de finales del siglo XX”. En este artículo se sistematiza y periodiza las aportaciones críticas más relevantes publicadas en las últimas décadas del pasado siglo sobre la lectura que Borges hizo de la obra de Dante.

Cerramos los artículos de esta edición con el artículo de Francia Andrade Quiroz (Universidad Simón Bolívar, Venezuela), titulado: “*Un ciervo herido*, de Félix Luis Viera: La vigilancia desde el poder”, que tiene como propósito, analizar, desde dos perspectivas, la novela del escritor cubano: la primera, desde el punto de vista literario; la segunda, desde la óptica de teorías relacionadas con el poder, la vigilancia, y la disciplina.

Pero hay aún más en este número, que ofrece otras secciones. Una de ellas es la sección de entrevistas a creadores de literatura y a investigadores de la literatura. Marisol García Romero (profesora emérita de la ULA, doctora en Filología por la Universidad de Barcelona, España, y miembro del comité editorial de *Contexto*), comparte tres entrevistas muy interesantes. En primer lugar, conversa con el escritor Rubi Guerra sobre el cuento venezolano actual; seguidamente, dialoga con el investigador Juan José Barreto, quien es coordinador de la Maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Los Andes en Trujillo y director de la revista *Cifra Nueva*; finalmente, nos da a conocer su encuentro con la poeta Kellys García, a propósito de la publicación de su poemario *Wanai* (2022).

En la sección de reseñas se presenta comentarios a los libros *El tercer país* (2021), de Karina Sainz Borgo (reseña fue realizada por Vanessa Castro, profesora de la ULA); *Wanai* (2022), de Kellys García (reseña elaborada por Alexandra Alba, profesora de la ULA); y *Le dedico mi silencio*, última novela del escritor Mario Vargas Llosa (reseña escrita por Bettina Pacheco, profesora jubilada de la ULA). Por último, se ofrece una reseña de la *Revista Cárcava: Arte, Literatura y Pensamiento*, año 2, n.º 13, abr.-jun. 2023 (escrita por José Armando Santiago Rivera, profesor de la ULA).

En la sección de creación literaria, se presenta una selección de poemas del poeta brasileño Roberto Piva, traducidos al castellano por Gladys Mendía, pertenecientes al libro *La catedral del desorden* (ARC Edições, 2018).

En la sección de documentos, se deja testimonio de la programación desarrollada en el año 2023 en el Seminario Libre sobre Escritoras Venezolanas, que coordina Marisol García Romero y en el cual se rindió homenaje a las siguientes escritoras: Victoria de Stefano, Enriqueta Arvelo Larriva, Elisa Lerner, Lydda Franco Farías, Milagros Socorro, Milagros Mata Gil, Elizabeth Schön, Ida Gramcko y Teresa de la Parra. El seminario cerró con un Coloquio sobre el proceso creativo de un grupo de escritoras tachirenses (Carmen Teresa Alcalde, Alicia Sánchez, Pia Sánchez, Elsa Sanguino, Marisol Pérez Melgarejo, Alexandra Alba, Annie Vásquez, Kellys García, Vaitiere Rojas, Yady Campos y Ana Mercedes Vivas). Es importante agradecer a los expositores que nos acompañaron en estas actividades (Luz Marina Rivas, Gladys Mendía, Javier Ignacio Alarcón Bermejo, Alicia Jiménez, Amarú Vanegas, Freddy Araque, Juliana Boersner, Luis Alberto Angulo, Cecilia Cuesta, María Josefina Barajas, Bettina Pacheco, Néstor Mendoza, Otto Rosales, Yildret Rodríguez, Leisie Montiel, Yubraska Herrera, Isaac López, Daisy Benites, Belén Ojeda, Jesús Montoya, María Antonieta Flores, Suzuky Gómez Castillo, Gabriela Kizer, Ana María Hurtado, Rafael Rondón, Fania Castillo, Mariana Libertad Suárez y Carmen Mayela Évola).

Estos merecidos homenajes consistieron en conversatorios sobre la obra de las autoras a partir de exposiciones de investigadores y público asistente a las tertulias vía Zoom, que están disponibles en el canal de YouTube de la Fundación Bordes ([www.youtube.com/@FundacionBordes](http://www.youtube.com/@FundacionBordes)). Dicho seminario contó con el apoyo de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, y la Fundación Cultural Bordes, de San Cristóbal.

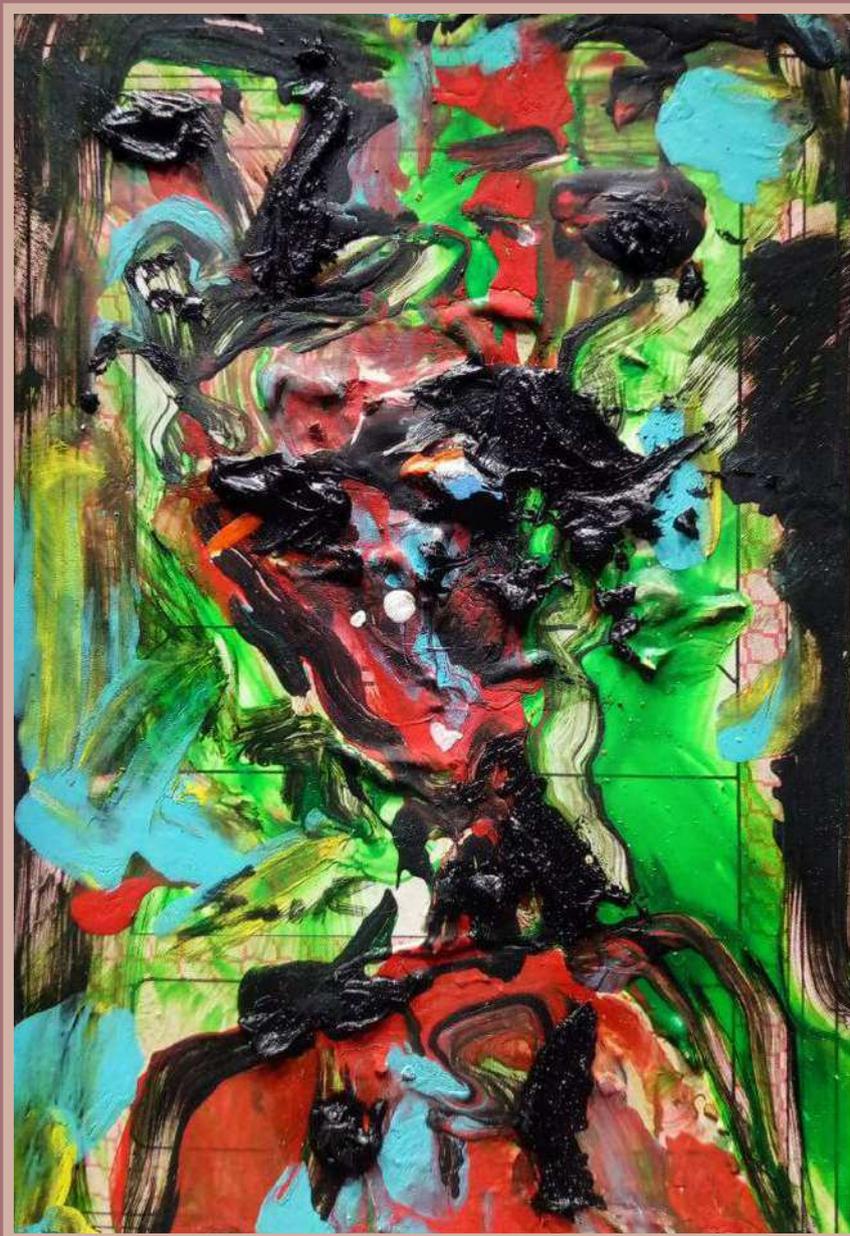
Finalmente, no podemos dejar de agradecer a todos los autores que participan en este número, así como a los árbitros externos, correctores, traductores, diagramadores y asesores editoriales que han contribuido con su trabajo en equipo a un interesante número. Igualmente, deseamos expresar nuestro agradecimiento al CDCHTA, a SaberULA, al Vicerrectorado Académico y al grupo de editores de las Revistas ULA, por el apoyo colectivo para seguir luchando por una universidad de excelencia académica a través de sus publicaciones, especialmente en tiempos de nuevos desafíos arrojados por la inteligencia artificial y por los conflictos mundiales, y de escasos recursos financieros para la gerencia de nuestras revistas. Pero, aun con todas estas limitaciones y retos, los universitarios dedicados al trabajo editorial demostramos, una vez más, que seguimos siendo resilientes.

**Dr. Camilo Ernesto Mora Vizcaya** / Director de *Contexto*

Coordinador de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe  
Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

## Dossier

## Entre las dificultades y la tecnología: Un acercamiento al sistema literario venezolano actual<sup>1</sup>

### Between difficulties and technology: An approach to the current Venezuelan literary system

### Entre les difficultés et la technologie : Une approche du système littéraire vénézuélien actuel

Recibido 29-09-23

Aceptado 04-11-23

Almary Cristina Gutiérrez Díaz<sup>2</sup>  
Universidad de Antioquia, Colombia  
[almary.gutierrez@udea.edu.co](mailto:almary.gutierrez@udea.edu.co)

**Resumen:** Teniendo como base teórica la sociología de la literatura, en este texto se presenta una aproximación al estado del actual sistema literario venezolano, en el cual intervienen los contextos políticos, sociales y económicos del lugar y del momento en que se inscribe el hecho literario. Actualmente se está viviendo en una era mediada por la tecnología electrónica que, de una forma u otra, se inserta en la producción y circulación de la literatura, por lo que es necesario reflexionar sobre su papel en el sistema literario, especialmente en aquellos que funcionan en contextos particulares como es el caso de Venezuela. En este sentido, se presenta parte importante de una investigación sobre el rol de las nuevas tecnologías en la difusión de la literatura venezolana reciente. En esta oportunidad el foco está puesto sobre el sistema literario y su funcionamiento en el contexto venezolano actual.

**Palabras clave:** sociología de la literatura; sistema literario; literatura venezolana; nuevas tecnologías.

1. Este artículo se deriva del trabajo de grado *Twitter como plataforma de difusión de la literatura venezolana del siglo XXI (2000-2022)*, proyecto financiado por la Facultad de Comunicaciones y Filología y por el Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia, Colombia.

2. Filóloga hispanista. Profesora e investigadora. Grupo de investigación Colombia: Tradiciones de la Palabra. Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia. ORCID: 0000-0003-0205-0725.



**Abstract:** Taking the sociology of literature as a theoretical basis, this text presents an approach to the state of the current Venezuelan literary system, in which the political, social and economic contexts of the place and moment in which the literary fact is inscribed intervene. We are currently living in an era mediated by electronic technology, which is inserted one way or another in the production and circulation of literature. Therefore, it is necessary to reflect on its role in the literary system, especially in those that operate in particular contexts such as Venezuela. In this sense, an important part of an investigation on the role of new technologies in the diffusion of recent Venezuelan literature is presented. In this occasion, the focus is on the literary system and its functioning in the current Venezuelan context.

**Keywords:** sociology of literature; literary system; Venezuelan literature; new technologies.

**Résumé:** Prenant la sociologie de la littérature comme base théorique, ce texte présente une approche de l'état du système littéraire vénézuélien actuel, dans lequel interviennent les contextes politiques, sociaux et économiques du lieu et de l'époque dans lesquels s'inscrit l'événement littéraire. Nous vivons actuellement une époque médiatisée par la technologie électronique qui, d'une manière ou d'une autre, s'insère dans la production et la circulation de la littérature. C'est pourquoi il est nécessaire de réfléchir à son rôle dans le système littéraire, en particulier dans ceux qui fonctionnent dans des contextes particuliers, comme c'est le cas au Venezuela. Dans ce sens, une partie importante d'une recherche sur le rôle des nouvelles technologies dans la diffusion de la littérature vénézuélienne récente est présentée. Cette fois-ci, l'accent est mis sur le système littéraire et son fonctionnement dans le contexte vénézuélien actuel.

**Mots-clés :** sociologie de la littérature ; système littéraire ; littérature vénézuélienne ; nouvelles technologies.

### **La literatura como sistema**

La sociología de la literatura centra su estudio en las relaciones entre las obras y su contexto de producción y circulación, entendiendo que el autor y el texto son parte de un entorno social y que, por lo tanto, son producto e influyen sobre este. En este sentido, para entender el funcionamiento de la literatura de un país, es necesario aproximarse al contexto histórico del cual hace parte, comprendiendo de esta forma el estado del sector literario en general; pues, tal como lo afirman Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “el sistema literario proporciona un modelo de las

relaciones internas de un estado de la literatura. Pero es necesario confrontarlo con otros sistemas, discursos y prácticas que coexisten en la sociedad y en el mismo campo intelectual” (p. 34), tales como la política y la economía.

Del mismo modo, según Roger Escarpit, el estudio de la literatura no debe limitarse solo a las obras y autores, sino que, además, es necesario tener en cuenta el contexto colectivo de producción, circulación y consumo de los textos (p. 6). En este sentido, estudiar la literatura significa comprender sus dinámicas de producción y circulación, pues su comprensión exige ir más allá de obras y autores representativos. Los salones, los cenáculos, las tertulias, los cafés, las publicaciones periódicas, la crítica, las editoriales, las librerías, las bibliotecas, entre otros elementos, hacen parte de todo un entramado de instancias que configuran el campo intelectual y cultural donde la literatura se institucionaliza. A este entramado deben sumarse los espacios y prácticas resultantes de los cambios que han producido las nuevas técnicas de difusión de la comunicación en masa.

En este mismo orden de ideas se inscribe la propuesta de Jacques Dubois, según la cual la literatura puede considerarse una institución en cuanto “organización autónoma, sistema socializador y aparato ideológico” (p. 36), ya que su producción, circulación y consumo están determinados por ciertas instancias de legitimación que no son ajenas al entorno social en el que se inscribe. Todas estas instancias forman un “engranaje institucional que cumple una función específica” (p. 70) en el proceso de producción y legitimación de las obras, que involucran relaciones entre los diversos agentes del sistema literario vigente (autor, editor, crítico, lector, espacios de sociabilidad, instituciones educativas, biblioteca, librería, etc.). Siguiendo esta idea, Itamar Even-Zohar establece que la literatura consiste en un sistema de relaciones entre elementos dinámicos en el que intervienen diversos actores que forman parte de las instancias de producción, mercado y consumo, además de otros factores implicados; lo que permite tener una concepción de la literatura como parte de una red de elementos interrelacionados que dependerá del momento histórico particular en el que se desarrolle la actividad literaria (p. 8).

Este autor sostiene que “la idea de sistema ha hecho posible no sólo explicar adecuadamente los fenómenos 'conocidos', sino también descubrir otros completamente 'desconocidos’” (Even-Zohar, p. 1). De ahí la relevancia de esta teoría en los estudios de la literatura, pues permite ir más allá de la obra en sí misma y analizar todos los aspectos que intervienen en el hecho literario (producción, institución, circulación, recepción, etc.), ya que los textos son el resultado de estos procesos, formando lo que se conoce como el sistema literario.

Basándose en el esquema de la comunicación y el lenguaje de Jakobson, Even-Zohar propone un equivalente en el caso de la literatura, sosteniendo que, en tanto un sistema compuesto por diversos elementos autónomos pero relacionados entre

sí, el texto ya no se considera como el centro del hecho literario, pues hay que considerar la importancia del autor, la institución, el mercado, el repertorio y el lector; cada uno de los cuales funciona en relación con los demás y pueden ser estudiados como parte del conjunto (p. 5).

Al situarse en un momento y lugar determinados, este sistema se adapta, por lo que los componentes de estos elementos varían según el contexto a estudiar. En el contexto venezolano actual, el sistema literario posee unas características propias como resultado de la situación del país y su relación con el mundo. En este sentido, Cristina Martínez Tejero afirma que, en el mundo actual, en el plano literario “se produce la emergencia de nuevas formas de experimentar y relacionarse con la literatura” (p. 174), ya que “internet y las nuevas tecnologías han promovido un escenario plural de instancias mediadoras” (p. 178).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, en las siguientes páginas se presentará un panorama del contexto histórico nacional que pueda contribuir a la comprensión de la situación actual de la literatura venezolana.

### **Nuevo siglo y nuevo milenio: cambios en Venezuela**

El inicio del siglo XXI llegó cargado de muchos cambios para Venezuela. En primer lugar, gran parte de la capital del país se vio afectada por el “desastre de Vargas” en 1999,<sup>3</sup> una catástrofe natural que tendría repercusiones en el ánimo nacional más allá de la gran destrucción física del territorio perjudicado; en segundo lugar, para esa misma fecha surgió un nuevo régimen político, distanciado de los partidos tradicionales que habían ostentado el poder hasta ese momento. Es así como a partir de entonces se sucedería una serie de acontecimientos de orden político y social que significó, además, cambios económicos y culturales. En el mismo año de la tragedia de Vargas, el reciente gobierno formó una Asamblea Constituyente y redactó una nueva Constitución que sustituyó a la de 1961; tres años después, en 2002, se llevó a cabo un paro nacional convocado por la Confederación Nacional de Trabajadores de Venezuela, al que se le sumó la industria petrolera, y desembocó en un fallido golpe de estado contra el presidente Hugo Chávez y su gabinete; luego, en 2004, hubo un referéndum revocatorio

---

3. En Internet se puede encontrar extensa información sobre este desastre, p. ej., una nota de prensa de *El Diario* (“Tragedia de Vargas, claves para entender que ocurrió hace 22 años”, 15 dic. 2020). Para un trabajo más detallado, se puede consultar el libro de Paula Vásquez Lezama titulado *Poder y catástrofe. Venezuela bajo la tragedia de 1999*. También se recomienda un texto escrito por Luz Marina Rivas, *El país que nos habita: La tragedia de Vargas como metáfora*, en el cual esta investigadora analiza lo que significó este hecho en la literatura venezolana.

presidencial, iniciando una sucesión de eventos electorales que acentuaron la polarización del país y ampliaron la brecha entre quienes se consideraban afectos y opositores al régimen, situación que penetró incluso en las esferas culturales (A. García Julio, p. 81).

Actualmente, cuando han pasado más de veinte años desde la llegada del gobierno liderado por Hugo Chávez, a la difícil situación política y social se le ha sumado una de las peores crisis económicas que ha enfrentado el país, la cual puede tener su origen en la histórica dependencia del petróleo y los elevados índices de corrupción que ello ha representado (Briceño León, citado por M. A. Salas Bourgoïn, p. 180), el cual se intensificó en el periodo chavista debido al modelo “distribucionista” en que sus líderes basaron las políticas estatales (L. Vera, p. 86), lo que llevó a que el país tuviera el máximo mundial de hiperinflación con un índice anual de 130.060,2 % en el año 2018 (D. González Cappa).

Al respecto de esta situación económica, Belkis Barrios cita un análisis de Ángel García Banchs en el que este autor concluye que el gobierno liderado por Hugo Chávez desaprovechó en su primera década la mayor bonanza petrolera que tuvo el país en los treinta y cinco años previos a su mandato, ya que, a pesar de que hubo una significativa alza en los ingresos por este concepto (más de quinientos quince mil millones de dólares), el crecimiento de la economía venezolana fue inferior a la tasa mundial promediada de ese año (p. 63). Ante este panorama de derroche de la riqueza producida por el oro negro, las dificultades no se hicieron esperar cuando el precio del petróleo cayó significativamente a partir de la segunda década del siglo XXI (situación esperada e incluso predecible en términos económicos, por tratarse de un mercado basado en un recurso no renovable y por ello altamente variable), lo que ocasionó el desplome de los ingresos nacionales y contribuyó a producir la crisis en Venezuela.

Así pues, en un país cuyo gobierno está basado en políticas dependientes de altos ingresos económicos de un único mercado, una afectación tan grave a nivel financiero provoca inevitablemente perturbaciones a nivel social. Aunque por las limitaciones de espacio y de los objetivos de esta investigación no es posible explicar detalladamente un proceso complicado como el de Venezuela, puede decirse que la población que en un primer momento contribuyó a la llegada al poder de Chávez (es decir, la clase media trabajadora), no fue indiferente al verse afectada directamente ante tal crisis económica, en la que la inflación era tan alta que disminuyó el poder adquisitivo de todos los venezolanos; con ello se incrementó la polarización que caracterizó a este gobierno desde sus inicios, sobre todo a partir de la politización de instituciones y del acceso a programas de apoyo del gobierno. A partir del año 2014, luego de la muerte de Hugo Chávez, la situación del país se tornó todavía más crítica: en medio del rechazo de uno y otro lado (la oposición

desconoció la elección de Nicolás Maduro como presidente, y el régimen chavista desconoció la elección de la Asamblea Nacional con mayoría opositora), el costo de vida cada vez más alto, el control cambiario que restringía las importaciones y afectaba el sector empresarial de cualquier tipo, la aparición de un mercado negro de divisas progresivamente menos clandestino, entre muchos otros incidentes relacionados, los venezolanos empezarían a vivir en un ambiente cada vez más politizado y polarizado en todo ámbito (Ellner, p. 134).

La compleja situación no afectó solamente el acceso a alimentos y servicios básicos, sino que también tuvo una repercusión importante en el sector cultural en general y literario en particular, en tanto el libro es un objeto material que está inscrito en un mercado de producción y circulación, que se ve influenciado por los cambios económicos, así como también depende de políticas culturales de los gobiernos para su regulación y distribución; pero, además, todo ello tiene consecuencias en el aspecto estético, pues no hay que olvidar que la obra y el autor están inscritos en un contexto histórico particular. Por ello, en las siguientes páginas se hará énfasis en cómo estas situaciones, aparentemente alejadas del entorno cultural, no son ajenas a este sector y también han tenido influencia en la vida literaria que se desarrolla en el país.

### **La literatura venezolana: polarizada y politizada**

Respecto al caso venezolano, siguiendo las palabras de Ana García Julio, “la intensificada politización —y la consecuente polarización— tuvo un peso tremendo en la autonomía estética del campo literario” (p. 85), por lo cual empezó a ser común la escritura y lectura en clave política de los textos, identificando los libros, autores, editoriales y librerías, entre otros agentes y prácticas del sistema literario, según su posición de apoyo u oposición al Gobierno, “como si no fuera posible deslindar su contenido de las circunstancias en que se han incubado” (p. 88). Ante esta situación, se ha observado un predominio de la censura o incluso la autocensura, por lo que los autores que son señalados por otros o se identifican a sí mismos como contrarios al Gobierno se ven en la necesidad de buscar otras opciones de legitimación diferentes a las instancias tradicionales vinculadas al poder político y económico. Al respecto se pueden citar las siguientes palabras de la escritora Ana Teresa Torres:

En la actualidad, a las principales convocatorias del gobierno (encuentros de escritores, ferias del libro, festivales de poesía) y a los encuentros internacionales que cursan invitaciones oficiales a Venezuela, solamente son requeridos los escritores oficialistas, casi siempre los que forman parte de la nómina burocrática. Los escritores opositores denuncian públicamente que

su participación ha sido excluida; otros, la mayoría, se excluye voluntariamente y su ausencia es notoria en los actos y en las celebraciones de los escritores oficialistas (y a la inversa). Los premios nacionales comienzan a girar sospechosamente entre los incondicionales (citada por G. Guerrero).

No era la primera vez que esta autora hacía referencia a esta situación, pues en 2003 denunció varios casos de censura que sufrieron algunos escritores venezolanos por parte de instituciones gubernamentales, en el marco del 50.º Aniversario de la Cámara Venezolana del Libro. Gisela Kozak Rovero también mencionó el tema en uno de sus artículos; allí responde a la polémica surgida por un evento en el que participaron escritores afectos y contrarios al gobierno, un texto donde se puede evidenciar la extrema polarización entre quienes integran el sector literario venezolano.

En este mismo orden de ideas, se puede señalar un texto del periodista Tony Frangie Mawad, quien visitó la XVII Feria Internacional del Libro en Venezuela (FILVEN)<sup>4</sup> en el año 2021 y afirmó que le resultó una experiencia “asfixiante, claustrofóbica: la ideología empapa, no permite respirar. Casi todos los estantes están al servicio de una narrativa, son pequeñas fortalezas de propaganda, de color rojo, de consignas: fuera diversidad de pensamiento, fuera crítica, fuera herencia literaria”. Respecto a todo lo anterior, Kozak Rovero afirma que en la actualidad es común que en todos los países existan políticas culturales gubernamentales dirigidas al beneficio de la población; sin embargo, ello “jamás debe confundirse con el condicionamiento o la dirección de los procesos creativos y sociales de recepción, producción y transmisión cultural” (“Revolución Bolivariana...”, p. 40).

Así pues, en el país han surgido diversas fundaciones, grupos, revistas, premios, ferias y otras iniciativas similares de organizaciones privadas, de individuos o del sector académico que intentan poner a circular textos y autores que, de una forma u otra, quedaron fuera del circuito cultural auspiciado por el Estado. Una de estas iniciativas es la Feria del Libro del Oeste de Caracas, que inició en el año 2016 y es organizada por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) con el apoyo de la embajada de Francia y otras entidades privadas. En una entrevista realizada a Marcelino Bisbal, encargado del evento y director de ABediciones (editorial de la UCAB), este manifestó que “en Venezuela existían seis ferias. [...] Hoy quedan solo dos: la Filven, organizada por el Gobierno y altamente ideologizada, y la nuestra”. De hecho, su edición del año 2021 estuvo dedicada a la literatura

---

4. Reconocida con ese nombre desde el año 2005 por iniciativa del gobierno de entonces, pero que ya existía, pues tuvo su origen en la Feria del Libro de Caracas inaugurada en 1992, según el portal del Instituto Autónomo Centro Nacional del Libro (“Antecedentes”). Para saber más de este espacio, véase el portal de la FILVEN (<https://filven.com>).

venezolana de la diáspora, aprovechando la virtualidad producto de la pandemia y reuniendo a escritores que residen en otros países, donde han publicado sus libros y ganado premios. Sin embargo, hay que señalar que también existen otras ferias del libro en distintas ciudades del país, como por ejemplo: la Feria Internacional del Libro de la Universidad de Carabobo (FILUC, que en el 2023 celebró su vigésima edición), la Feria Independiente del libro de Maracaibo (FILMAR, que fue fundada en el año 2018 y ya va por su octava edición), la Feria del Libro Usado en Maracay (FLUM, con su undécima edición en el 2023), y como estos, existen otros ejemplos de eventos similares en más ciudades del interior del país. También es pertinente mencionar la creación del Concurso Nacional de Poesía Joven Rafael Cadenas,<sup>5</sup> fundado en el año 2016 y que actualmente cuenta con el apoyo de Banesco, una entidad financiera privada; y la Fundación para la Cultura Urbana, que organiza eventos de difusión y formación académica, cuenta con un fondo editorial y, además, organiza el Premio Anual Transgenérico, concedido a obras literarias de cualquier género. Como estas, existen diversas iniciativas que se proponen ampliar el sector cultural y literario venezolano, distintas a la afiliación política que, según sostienen sus organizadores, poseen las instituciones oficiales.

Sin lugar a dudas, esta dinámica política, económica y social ha determinado la literatura venezolana y forjado su estado actual, pues, como ya se dijo, la vida cultural no es ajena al contexto en que se inscribe, sobre todo uno en el que el poder estatal tiene el control de la mayoría de las instituciones; por ello, muchos de los agentes del sector literario quedan en cierta forma excluidos o se autoexcluyen del sistema, como consecuencia de su posición política contraria al gobierno en curso. Como lo afirma Ana García Julio, esto genera “una paradoja, pues la aspiración de los productores literarios es distinguirse, lograr el reconocimiento de sus pares y el de otras instancias de legitimación” (p. 83). Esta misma autora concluye que, tal como se presentó en párrafos anteriores, se produjeron dos fenómenos en Venezuela frente a esta situación: por un lado, se volvió difícil lograr una autonomía estética, pues el quehacer literario se impregnó de la acentuada politización y polarización; y, por otro lado, se empezó a formar un conjunto de iniciativas alternas a las instituciones establecidas, con el propósito de convertirse en fuentes de legitimación de obras y autores. De este modo, se puede decir que, a medida que iban surgiendo espacios culturales que se distanciaban de las políticas estatales y de sus instituciones, se acentuaba la polarización política entre los integrantes del medio cultural y literario; y a la vez que aparecían más autores en el ámbito de la literatura, se les iban cerrando espacios en uno u otro bando, según al que se adscribían en su momento (García Julio, p. 93).

---

5. Se puede conocer más sobre este concurso y descargar las antologías de los ganadores en su sitio electrónico La Poeteca (<https://lapoeteca.com>).

El desarrollo tecnológico, específicamente el de los medios y circuitos de comunicación, que permiten poner en circulación contenidos de forma sencilla, rápida y con un gran alcance, favorece la creación de espacios alternativos y por fuera del control estatal, y con ello supera obstáculos que surgen con la pérdida de autonomía del sistema literario. Ejemplo de ello es el *Papel Literario*, suplemento de *El Nacional*, que enfrentó la imposibilidad de acceder al papel para imprimir, debido al control de divisas para importaciones, mediante la distribución de forma gratuita y por correo electrónico en formato PDF; así como el portal [Letralia.com](http://Letralia.com), que nació en el medio digital, aprovechando la facilidad de acceso global. A estas plataformas se suman las cada vez más populares redes sociales virtuales, que hoy día constituyen medios de interacción para la divulgación y promoción de las obras, los autores y el quehacer literario en general (Payares, p. 93).

### Un panorama difícil de establecer

Considerando todo lo anterior, es necesario resaltar que uno de los problemas más importantes para dar cuenta de la situación actual del sector literario en Venezuela es la falta de datos oficiales, por lo que no fue posible acceder a cifras, estadísticas o información de parte de las instituciones que legalmente tienen la responsabilidad en la aplicación, control y seguimiento de las políticas culturales del país. Por ello, para este análisis se ha acudido a los últimos documentos oficiales que están disponibles, los cuales son el *Estudio del comportamiento lector, acceso al libro y la lectura (2011-2012)*, del CENAL, el *Primer estudio del sector del libro en Venezuela (2005)* y el *Segundo estudio del sector del libro en Venezuela (2007)*, de la Cámara Venezolana del Libro (Cavelibro), asociación civil sin fines de lucro que representa el gremio literario en su conjunto. A pesar de que existe un ente encargado de llevar el registro de censos y estudios estadísticos —Instituto Nacional de Estadística, INE—, su página web no tiene información sobre el sector cultural o editorial, e incluso los datos del censo del país y otros similares están desactualizados; por su parte, la del Centro Nacional del Libro (CENAL), ente adscrito al Ministerio de Cultura y que funge como rector del sector del libro, funciona más bien como un sitio de promoción de eventos estatales y otras publicaciones del Gobierno; y, finalmente, Cavelibro no cuenta con página web propia, sino que se vale de las redes sociales virtuales para compartir información sobre eventos de sus afiliados o mensajes generales sobre la importancia de la lectura. Respecto a esta ausencia de datos sobre el estado del sector, en una entrevista de 2017, Mauricio Cortés (presidente de Cavelibro en esa fecha) confiesa que se ha evidenciado una disminución en el mercado del libro, causada por las dificultades que han tenido para el acceso a divisas desde el 2014, lo cual los ha

afectado debido a que los materiales necesarios para la elaboración de un texto son importados y, por lo tanto, pagaderos en moneda extranjera.

Otro ejemplo de la falta de datos que puedan dar cuenta del estado actual del sistema literario venezolano se evidencia en el Plan Nacional de Lectura 2019-2025, en el que se hace mención de la creación y puesta en funcionamiento de un Sistema de Información del Libro y la Lectura de Venezuela (SILLV), que registre las estadísticas oficiales concernientes al sector del libro y la lectura en el país; sin embargo, no existe ninguna página, base de datos o enlace activo que pueda dar cuenta de la ejecución de este proyecto. De igual forma, en la página web del CENAL se hace referencia a un Registro Nacional del Libro (RNL) y un Registro Nacional de Oficios del Libro (RNOL), los cuales están en la misma situación que el SILLV.

A pesar de esta ausencia de información oficial venezolana, fue posible acudir a un informe de José D. González Mendoza, publicado por el CERLALC, y del cual se han podido obtener algunas cifras del estado del sector literario en Venezuela. De acuerdo con este estudio, en el año 2020 se presentó por primera vez un aumento en las solicitudes de ISBN<sup>6</sup> en territorio venezolano, la cual se encontraba con tendencia a la baja desde el 2013; sin embargo, esta cifra sigue siendo menor que el promedio de la región, pues mientras que en Colombia y México se otorgaron 20.278 y 20.925, respectivamente, en Venezuela la cifra fue de 2.186. Además, el país sigue teniendo la menor cantidad de títulos comercializables en América Latina (19,7 %), ya que la mayor parte de los ISBN son solicitados por los propios autores, lo que puede dar cuenta de la crisis del sector editorial en el país al tratarse de obras con bajo índice de comercialización, ya que no cuentan con el respaldo de un sello editor que se responsabilice de su distribución y venta, sea por razones de prestigio o económicas.

Por otra parte, en el *Estudio del comportamiento lector, acceso al libro y la lectura en Venezuela (2011-2012)*, del CENAL, se presentaron las siguientes cifras: del total de encuestados, el 37,4 % manifestaba comprar en librerías, el 80 % decía que no asistía a bibliotecas, el 81,8 % declaró no haber recibido ningún libro del sistema de donaciones de los programas del Gobierno, y el 88,7 % no conocía las Librerías del Sur (programa de difusión editorial del Gobierno); entre otros datos que pueden consultarse en caso de querer ampliar la información. Si bien todo ello puede considerarse una muestra del estado actual del sistema del libro en Venezuela, es necesario enfatizar que la mayor cantidad de lectores del total encuestado (88,2 %) pertenece al área metropolitana de Caracas, lo que puede significar la existencia de una centralización de las políticas, los espacios y las redes culturales y literarias

---

6. ISBN (siglas en inglés: International Standard Book Number): es un código normalizado internacional para libros, que sirve para identificar el producto en la cadena comercial y facilitar su distribución (International ISBN Agency).

nacionales, que, al parecer, tiende a privilegiar la capital del país, mientras mantiene a las demás regiones descuidadas. A esta situación se refiere Amoretti cuando señala que persiste una “caraqueñización” de la cultura literaria en Venezuela.

Coincidiendo con la hiperinflación mencionada páginas atrás, que agudizó la crisis venezolana a partir del año 2018, muchas iniciativas culturales y literarias se vieron afectadas a nivel económico; tal fue el caso de casi 80 librerías que se vieron en la necesidad de cerrar definitivamente ese mismo año (J. García). Pero esto no solo tiene un impacto a nivel financiero en el mercado editorial, sino que además significa la pérdida de espacios de sociabilidad literaria. Ante estas condiciones problemáticas para la producción y comercialización, se ha fortalecido la posición de librerías como El Buscón o la Gran Pulpería de Libros Venezolanos (ambas ubicadas en Caracas), que se concentran en la venta de obras de segunda mano, muchas de las cuales formaban parte de las bibliotecas personales de aquellos ciudadanos que decidieron abandonar el país y emigrar con solo lo indispensable; pero esta situación es perjudicial, ya que debilita al circuito literario en pleno y lo hace un campo innecesario (Osorio Amoretti).

Hay que tener en cuenta que, en un ambiente en el que la esfera de poder gubernamental tiene participación en cada área nacional, incluso en la cultural, la politización se ve acentuada con la producción y circulación de textos cuyo propósito es legitimar las políticas de Estado. De este modo, en Venezuela, la oferta de libros no solo está limitada por políticas económicas que favorecen la producción estatal, mientras que restringe la privada (que se ve obligada a sortear las dificultades de acceder a las divisas para la importación de materiales), lo que permite su distribución sin dependencia del mercado y a precios contra los cuales el sector comercial del libro no puede competir; sino que también “el gobierno edita de manera caprichosa y con marcado sesgo ideológico, lo cual desde luego aleja a públicos no alineados” (Kozak Rovero, p. 46), contribuyendo así al aumento de la polarización de la población lectora y al desconocimiento de autores y obras de uno y otro bando. Una polarización que parece deslegitimar las instituciones literarias de larga tradición o con gran capital simbólico acumulado, como es el caso del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos y del Premio Nacional de Literatura. El primero desató una polémica cuando, según el escritor y crítico literario Gustavo Guerrero, perdió su autonomía a partir de su edición del año 2005:

Por primera vez desde su creación, los cinco jurados [...] constituían así un solo bloque político y representaban la garantía de una adhesión sin reservas a la ideología revolucionaria. Con ellos, castrismo y chavismo colocaban una bandera en el corazón mismo de una institución que había gozado hasta entonces de un margen de libertad envidiable y cuyo prestigio procedía justamente de la irrestricta autonomía de sus decisiones (G. Guerrero, “Réquiem por un galardón”, s.p.).

Por ejemplo, en 2004, el escritor José León Tapia rechazó el Premio Nacional de Literatura. Era un momento de alta polarización política debido a los acontecimientos ya mencionados del año 2002, por lo que no quiso recibir un galardón otorgado por el gobierno de Hugo Chávez. Los detalles no son muy claros, y así lo evidencia la poca información que existe al respecto. Según afirma Leonardo Ruiz en un texto sobre Tapia, el escritor en un primer momento “quiso recibir el premio si no era de manos de Chávez”.

A pesar de las dificultades ya mencionadas, pues no se tienen cifras oficiales del gobierno, se puede decir que las declaraciones de los agentes del sector del libro y las investigaciones de académicos e instituciones independientes coinciden en que en Venezuela se vive actualmente una situación de desaceleración del mercado editorial. En este contexto, las nuevas tecnologías que surgieron justamente durante estos años de crisis pueden convertirse en una posible solución a ciertos problemas del sector, dando a conocer obras y autores, como nuevas plataformas de autopublicación, mediante la autopromoción en redes sociales virtuales, gracias a la facilidad de realizar encuentros a pesar de la distancia, entre muchas otras posibilidades más que ofrecen Internet en general y la web 2.0 en particular.

### **Las nuevas tecnologías en el sistema literario actual**

De acuerdo con Payares, un sistema literario cuenta entre sus componentes con un aparato de difusión basado en la articulación de diversas instancias de comunicación e información masivas, las cuales fueron durante mucho tiempo los medios especializados de crítica literaria, pero que en la actualidad aumentaron debido a los avances tecnológicos en la comunicación (p. 92). Así como la llegada de la imprenta, la radio, el cine y la televisión fueron hitos en su momento, Internet marcó un antes y un después cuando se popularizó mundialmente a finales del siglo XX, ya que representó un nuevo mecanismo de la comunicación humana, permitiendo que la sociedad global se comunicara con mayor rapidez y alcance de los que disponían los medios de comunicación de masas hasta entonces conocidos; debido a que, como lo sostiene Cristina San José de la Rosa, se multiplicaron exponencialmente “los puntos de producción y consumo” (p. 65).

En este mismo orden de ideas, Néstor García Canclini afirma que las innovaciones tecnológicas han generado importantes cambios culturales, especialmente en lo referente a los nuevos modos de sociabilidad (p. 76). A ello se refiere también Manuel Castells al decir que en la actualidad existe una “sociedad red”, caracterizada por un cambio profundo en la forma de comunicarse (citado por D. Szpilbarg, p. 153); según ese mismo autor, Internet es actualmente la columna vertebral de la comunicación global, mediada por los dispositivos electrónicos.

Se puede decir que el inicio de todo fue la aparición de la web 1.0, una plataforma virtual que servía principalmente para acceder a información creada por aquellos que tenían las habilidades técnicas de publicación de contenido; es decir, los usuarios eran simples consumidores de un producto. Gracias a ella, todo aquel con una computadora y acceso a la red podía estar comunicado con el mundo y tener información a su disposición, sin importar la distancia geográfica; pero fue la posterior aparición de la web 2.0 la que constituyó un hito en la manera de comunicar e informar actuales. A partir de entonces se pasó de una conectividad vertical y limitada, en la que los usuarios solo recibían el producto desarrollado, a una interactividad, caracterizada por la posibilidad de que todo aquel conectado a Internet formara parte activa de la red, pudiendo crear, publicar, editar y difundir contenido propio. Algunos ejemplos de estos recursos propios posibles gracias a la web 2.0 son *YouTube*, *Wikipedia* y los blogs.

Pero hay un aspecto de la web 2.0 que la diferencia en mayor medida de su antecesora: su carácter social. Su valor fundamental reside en que ha propiciado un entorno compartido en el que todos los usuarios pueden intercambiar información, expresar sus opiniones e interactuar entre ellos, de forma inmediata y sin importar su ubicación geográfica. En este entorno, el público tiene una función activa en el proceso de creación, publicación y divulgación del contenido dispuesto en Internet. Lo anterior ha dado paso a un mundo “complejo e interrelacionado, caracterizado por la inmediatez, la actualización constante y la globalización de contenidos” (Rueda y otros, citados por San José de la Rosa, p. 64).

En resumen, en sus inicios la función principal de Internet era ofrecer información sin contar con la participación del usuario, ya que este era solo un consumidor de lo que allí se le ofrecía; a pesar de eso, no hay que olvidar que su gran aporte fue “la distribución de la información hasta lugares en los que de otro modo sería difícil que pudiera llegar” (R. Valenzuela Argüelles, p. 3). Posteriormente, al tener los usuarios mayor participación e interacción, fueron aumentando las posibilidades y las necesidades de comunicación que facilitaba este nuevo medio.

Todas estas nuevas dinámicas se insertan en los distintos elementos del sistema literario, y son especialmente valiosas en el caso de países cuya situación nacional ha afectado al sector en todos los niveles, forzando a los actores del libro y la cultura a adaptarse a la era digital para poder mantenerse activos.

### **A modo de conclusión**

Se puede decir que estos actores y prácticas en las comunicaciones actuales han contribuido a enriquecer el sistema literario, especialmente el de países como Venezuela, cuya situación social, política y económica ha permeado el sector cultural y editorial, afectando la producción y circulación de la literatura nacional.

A lo largo de este texto se ha intentado resumir el estado del sector literario venezolano, mostrando además cómo ha sorteado las dificultades gracias a la tecnología, adquiriendo en el transcurso cierta autonomía respecto al poder económico y político, todo ello insertando nuevas formas de producción, circulación y legitimación. Especialmente, la Web 2.0 ha permitido la comunicación y transmisión de la información a nivel global con un alcance masivo no visto antes, de lo cual no es ajena la literatura; pues hay que tener en cuenta que, así como cambian los soportes adaptándose a los avances tecnológicos, también lo hace la forma de producir, consumir y difundir la cultura y la literatura. En resumen, la masificación de los medios trae consigo cambios en el sistema literario, tal como ocurrió en su momento con la aparición de la imprenta, con la popularización de la prensa y, en última instancia, con el surgimiento de Internet y las posibilidades que representa.

En la producción literaria venezolana actual se encuentran casos como el de la autora Ana Teresa Torres, que ofrece algunas de sus obras con acceso libre a través de su página de Internet; otros, como el de José Miguel Vásquez González, que ha autopublicado sus obras en tiendas virtuales (como Amazon); y muchos otros que usan incluso las redes sociales para la creación.<sup>7</sup> En cuanto a la circulación, puede decirse que esta es la más enriquecida por las nuevas tecnologías, ya que pueden ser vistas como los modernos modos de sociabilidad literaria en los cuales se lleva a cabo el diálogo entre autores, lectores y demás integrantes del circuito literario. Es así como se observan páginas y cuentas de usuarios<sup>8</sup> dedicados a la difusión de obras, compartiendo información, fragmentos e incluso textos completos (un tema delicado en términos de derecho de autor). Respecto a la legitimación, resulta importante mencionar los premios y la crítica profesional que han surgido en los medios digitales, compitiendo con los tradicionales y ganando terreno en cuanto al alcance masivo que les permite la tecnología actual (revistas, crítica y premios surgidos en formato virtual son el mayor ejemplo en este sentido).

Pero el papel más importante que juegan las nuevas tecnologías en el sistema literario venezolano actual es el que se refiere a la relación autor-lector, porque, gracias a ellas, dentro del país se pueden conocer las obras publicadas por los autores nacionales fuera de nuestras fronteras, las cuales no llegan a las librerías de Venezuela: el sector editorial nacional no produce lo suficiente y el internacional no circula dentro del territorio venezolano, además de que muchas editoriales de

7. Por ejemplo, el caso de la *Twitteratura* (Torres Begines, p. 383).

8. Como @adrirodriguez, @CuentosCronicas y @autoresdevnzla, de acuerdo con la investigación *Twitter como plataforma de difusión de la literatura venezolana del siglo XXI (2000-2022)*, trabajo de grado del cual proviene este artículo.

trayectoria han decidido abandonar el país en los últimos años, quedando pocas independientes y surgiendo nuevas de pequeño tamaño (cuyo catálogo y presencia en el mercado es limitado). Por esto, las librerías carecen de un gran catálogo de libros nuevos, y en su lugar venden libros usados (muchos de los cuales provienen de bibliotecas de aquellas personas que deciden emigrar); sin embargo, esto no significa una oportunidad para los lectores, pues el precio de un libro usado en Venezuela equivale (o sobrepasa) el precio de un libro nuevo en cualquier otro país (por ejemplo, en Colombia): 20 USD en promedio.<sup>9</sup> Con un salario mínimo legal vigente de aproximadamente 5,30 USD<sup>10</sup> es comprensible que los venezolanos no consideren viable la adquisición de libros; lo cual debilita aún más el sector, pues las librerías que se mantienen abiertas corren el riesgo de sumarse a las muchas que han tenido que cerrar sus puertas<sup>11</sup>.

Un trabajo como el realizado recientemente por Alirio Fernández Rodríguez, en el cual utiliza las herramientas tecnológicas para crear un mapa interactivo de la literatura venezolana contemporánea (que invita a complementar y corregir), constituye una oportunidad y un antecedente importante para que los investigadores y demás interesados en la literatura venezolana encuentren formas de contribuir a esta nueva dinámica del sistema literario nacional, superando los obstáculos y fortaleciendo el sector.

Con este artículo se ha intentado dar cuenta de una difícil situación de este país, poniendo el foco en el estado actual del sector literario y editorial. Aunque es un tema amplio que sobrepasa los límites de esta publicación, se espera mostrar una aproximación a cómo está el sistema literario venezolano en la actualidad, resaltando las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías para sostener cada uno de sus componentes, especialmente los de producción y circulación. Queda pendiente hacer un trabajo más detallado de cada engranaje del sistema, que trate sobre actores o casos específicos, o bien se refiera a un aspecto particular identificado en esta primera investigación.

Finalmente, la invitación es a entender la literatura como un sistema, tal como lo proponen los teóricos citados al inicio de este texto, ya que de esa forma será posible comprender su funcionamiento en un contexto particular, como lo es el caso venezolano, y buscar las mejores opciones para superar las crisis del sector en cualquiera de sus etapas.

---

9. Para el mes de mayo de 2023, evidenciado en visita personal a varias librerías en Caracas.

10. De acuerdo con el tipo de cambio oficial en el mes de mayo de 2023.

11. De acuerdo con entrevistas realizadas por la investigadora a librerías venezolanas en mayo de 2023.

## Referencias

- Altamirano, Carlos, y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Edicial, 2001.
- Barrios, Belkis. *Literatura Venezolana de la primera década del siglo XXI: La narrativa de Eduardo Sánchez Rugeles*. University of British Columbia, 2011, <https://doi.org/10.14288/1.0072218>.
- Cavelibro. *Primer estudio del sector del libro en Venezuela*. CERLALC, 2005, <https://cerlalc.org/publicaciones/primer-estudio-del-sector-del-libro-en-venezuela-2005/>.
- Cavelibro. *Segundo estudio del sector del libro en Venezuela*. CERLALC, 2007, <https://cerlalc.org/publicaciones/segundo-estudio-del-sector-del-libro-en-venezuela-2006/>.
- Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*. Universidad de Antioquia, 2014.
- Ellner, Steve. "Explicaciones para la crisis actual en Venezuela: el choque de paradigmas y narrativas." *Discursos del Sur*, n.o 4, 2019, pp. 133-151. <https://doi.org/10.15381/dds.v0i4.17029>
- Escarpit, Roger. *Sociología de la literatura*. Oikos-Tau, 1971.
- Even-Zohar, Itamar. *Polisistemas de cultura*. Universidad de Tel Aviv, 2007.
- Fernández Rodríguez, Alirio. "Mapa glocal de la literatura venezolana contemporánea" Onodo, 2022, <https://onodo.org/visualizations/194589/>.
- Frangie Mawad, Tony. "La Feria del Libro en Venezuela: Un carnaval de nostalgia soviética." *El Estímulo*, 14 nov. 2021, <https://elestimulo.com/opinion/2021-11-14/la-feria-del-libro-en-venezuela-un-carnaval-de-nostalgia-sovietica/>.
- García Canclini, Néstor. *Lectores, espectadores e internautas*. Gedisa, 2007.
- García Julio, Ana. "Entre la novedad y la fractura: Una aproximación al campo literario venezolano en la década de 2000." *Akadosmos*, vol. 18, n.os 1-2, 2016, pp. 77-99, [http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev\\_ak/article/view/15043](http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ak/article/view/15043).
- García, Javier. "Crisis en Venezuela: El derrumbe de la industria del libro." *La Tercera*, 2 mar. 2019, <https://www.latercera.com/culto/2019/03/02/crisis-venezuela-derrumbe-libro/>.
- González Cappa, Daniel. "Cómo salió Venezuela de la hiperinflación y qué significa para la golpeada economía del país." *BBC News Mundo*, 11 ene. 2022, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-59939636>.
- González Mendoza, José Diego. *El espacio iberoamericano del libro en 2020*. CERLALC, 2021, <https://cerlalc.org/publicaciones/el-espacio-iberoamericano-del-libro-2020/>.

- Guerrero, Gustavo. "¿Qué literatura tras Chávez?" *El País* (España), 13 mar. 2013, [https://elpais.com/cultura/2013/03/08/actualidad/1362767093\\_120316.html](https://elpais.com/cultura/2013/03/08/actualidad/1362767093_120316.html).
- Guerrero, Gustavo. "Réquiem por un galardón." *El País* (España), 15 jul. 2005, [https://elpais.com/diario/2005/07/15/cultura/1121378402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/07/15/cultura/1121378402_850215.html).
- Gutiérrez Díaz, Almary Cristina. *Twitter como plataforma de difusión de la literatura venezolana del siglo XXI (2000-2022)*. 2022. Universidad de Antioquia, Facultad de Comunicaciones y Filología y Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia, trabajo de grado (pregrado). Repositorio Institucional Universidad de Antioquia, <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/31643>.
- Instituto Autónomo Centro Nacional del libro. *Estudio del comportamiento lector, acceso al libro y la lectura en Venezuela (2011-2012)*. CENAL, 2013.
- Kozak Rovero, Gisela. "No me siento con escritores(as) chavistas." *Prodavinci*, 13 nov. 2012, <https://historico.prodavinci.com/2012/11/13/actualidad/no-me-siento-con-escritoresas-chavistas-por-gisela-kozak-rovero/>.
- Kozak Rovero, Gisela. "Revolución Bolivariana: Políticas culturales en la Venezuela Socialista de Hugo Chávez (1999-2013)." *Cuadernos de Literatura*, vol. 19, n.o 37, 2015, p. 38-56. Pontificia Universidad Javeriana, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-37.rbpc>.
- Martínez Tejero, Cristina. "Agencialidades, mediaciones y autoridades: Claves para leer el campo literario hoy." *Tropelías; Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.o 5, 2019, pp. 171-185, <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/3566/3391>.
- Osorio Amoretti, Omar. "Una mirada a las condiciones estructurales de la literatura venezolana contemporánea." *Papel Literario*, dirección de Nelson Rivera. *El Nacional* (Venezuela), 23 oct. 2021, <https://www.elnacional.com/papel-literario/reversa-una-mirada-a-las-condiciones-estructurales-de-la-literatura-venezolana-contemporanea/>.
- Payares, Gabriel. "Literatura e internet: Hacia una cartografía de las instancias digitales de promoción del libro en el reciente auge editorial venezolano (2004-2009)." *Investigaciones Literarias*, vol. 2, n.o 17, 2009, pp. 87-104.
- "Presidente de Cavelibro: 2017 ha sido un año muy complicado". *Qué Leer*, 26 dic. 2017, <https://queleerlibros.com/presidente-de-cavelibro-2017-ha-sido-un-ano-muy-complicado/>.
- Ruiz, Leonardo. "José León Tapia." *Letralia*, 21 ene. 2008, <https://letralia.com/179/especial02.htm>.

- Salas Bourgoïn, María Andreína. "Sociedad, Estado y renta petrolera en Venezuela: Una relación unidireccional." *Revista Geográfica Venezolana*, vol. 57, n.o 2, 2016, pp. 163-185. Redalyc, <https://www.redalyc.org/journal/3477/347750606001/html/>.
- San José de la Rosa, Cristina. "Literatura iberoamericana en las redes sociales: Coelho, Neruda, García Márquez y Benedetti y su ebullición diaria en Instagram." *TRIM: Tordesillas, Revista de Investigación Multidisciplinar*, n.o 19, 2020, pp. 61-87. <https://doi.org/10.24197/trim.19.2020.61-87>.
- Szpilbarg, Daniela. "Configuraciones emergentes de circulación y lectura en el entorno digital: El caso de Bajalibros.com." *Cuaderno 72: Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, n.o 72, 2019, pp. 151-165, <https://doi.org/10.18682/cdc.vi72.1118>.
- Torres, Ana Teresa. "Acerca de la libertad de expresión". Ana Teresa Torres, 17 jul. 2003, <https://www.anateresatorres.com/2015/03/acerca-de-la-libertad-de-expresion/>.
- Torres Begines, Concepción. "Literatura en Twitter: A propósito del Twitter Fiction Festival." *Castilla: Estudios de Literatura*, n.o 7, 2016, pp. 382-404. Universidad de Valladolid: Revistas, <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/320>.
- Valenzuela Argüelles, Rebeca. "Las redes sociales y su aplicación en la educación". *Revista Digital Universitaria*, vol. 14, n.o 4, 2013, <https://www.revista.unam.mx/vol.14/num4/art36/art36.pdf>.
- Vera, Leonardo. "¿Cómo explicar la catástrofe económica venezolana?" *Nueva Sociedad*, n.o 274, 2018, pp. 83-96, <https://nuso.org/articulo/como-explicar-la-catastrofe-economica-venezolana/>.
- "VI Feria del Libro de la UCAB incluirá a la diáspora". *El Estímulo*, 22 nov. 2021, <https://elestimulo.com/cultura/literatura/2021-11-22/vi-feria-del-libro-de-la-ucab-incluire-a-la-diaspora/>.
- Vivas Lacour, Carmen Victoria. "Escribir en un país en ruinas: Un panorama de la literatura venezolana actual". *América sin Nombre*, n.o 24, 2019, pp. 97-108, <https://doi.org/10.14198/AMESN.2019.24-1.08>.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

## *Dossier*

## El alivio contra los males: Teresa de la Parra frente al tedio modernista

### Relief against evils: Teresa de la Parra facing modernist tedium

### Les soulagement contre les maux : Teresa de la Parra face à l'ennui moderniste

Recibido 06-12-23

Aceptado 30-12-23

Mariana Libertad Suárez<sup>1</sup>

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

[mlsuarez@pucp.edu.pe](mailto:mlsuarez@pucp.edu.pe)

**Resumen:** El artículo propone una lectura del cuento “Buda y la leprosa”, de Teresa de la Parra, publicado en 1926, en el *Repertorio Americano*, de Costa Rica. Se trata de un relato que apareció en español poco después de la primera edición de *Ifigenia*, lo que implica que la autora ya gozaba de alguna centralidad en el campo. El artículo parte de las clasificaciones que se han hecho de la autora y su escritura a lo largo del último siglo, para luego pasar a reflexionar acerca del cuestionamiento, presente en toda la historia, de los códigos estéticos y afectivos del modernismo. A manera de cierre, se intentarán establecer algunos vínculos entre esta obra y las de otras autoras contemporáneas con Teresa de la Parra como la boliviana Adela Zamudio y la costarricense Rafaela Contreras Cañas.

**Palabras clave:** Teresa de la Parra; “Buda y la leprosa”; modernismo; régimen sentimental; recepción crítica.

---

1. Profesora universitaria, escritora, ensayista, narradora e investigadora venezolana. Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas (2009), Premio Casa de Las Américas (2014). Doctora en Filología Hispánica (2002) y Doctora en Ciencias de la Información (2012), por la Universidad Complutense de Madrid. ORCID: 0000-0002-9513-4567



**Abstract:** The article proposes a reading of the story “Buda y la leprosa”, by Teresa de la Parra, published in 1926, in the *Repertorio Americano*, of Costa Rica. This is a story that appeared in Spanish shortly after the first edition of *Ifigenia*, which implies that the author already enjoyed some centrality in the field. The article starts from the classifications that have been made of the author and her writing throughout the last century, and then goes on to reflect on the questioning, present throughout history, of the aesthetic and affective codes of modernism. By way of closing, we will try to establish some links between this work and those of other authors contemporary with Teresa de la Parra, such as the Bolivian Adela Zamudio and the Costa Rican Rafaela Contreras Cañas.

**Keywords:** Teresa de la Parra; “Buda y la leprosa”; modernism; sentimental regime; critical reception.

**Résumé:** L'article propose une lecture du conte «Buda y la leprosa», de Teresa de la Parra, publié en 1926, dans le *Repertorio Americano*, du Costa Rica. Il s'agit d'une histoire parue en espagnol peu après la première édition d'*Ifigenia*, ce qui implique que l'auteur jouissait déjà d'une certaine centralité dans le domaine. L'article part des classifications qui ont été faites de l'auteur et de ses écrits tout au long du siècle dernier, pour ensuite réfléchir à la remise en question, présente tout au long de l'histoire, des codes esthétiques et affectifs du modernisme. En guise de conclusion, nous tenterons d'établir quelques liens entre cette œuvre et celles d'autres auteurs contemporains de Teresa de la Parra, comme la Bolivienne Adela Zamudio et la Costaricaine Rafaela Contreras Cañas.

**Mots-clés :** Teresa de la Parra ; “Buda y la leprosa” ; modernisme ; régime sentimental ; réception critique.

Después no he vuelto a salir del cuarto, dormí un rato y luego me puse a mirar cómo caía la nieve, ¡porque está nevando! Estoy aburrída de los negocios, pienso con cansancio que aún habrá que escribir a Bertrán y copiar papeles y firmar... ¿Por qué no seremos como los pájaros, como los chaucas que no parecen tener problemas? ¡Bonsoir Cabrera! ¿Cómo andarán tus males? Quisiera poder aliviarlos, pero ¿cómo? Con el pensamiento ¿será peligroso? / Te quiero. T.

Teresa de la Parra, carta a Lydia Cabrera

Teresa de la Parra es, sin duda, la escritora venezolana de su generación que con mayor comodidad consiguió integrarse al canon literario. Además, su nombre se inscribió en el imaginario nacional: es epónimo de calles y escuelas en diversos lugares del país; hay varios monumentos en su honor; en el mural “Los conductores

de Venezuela”, de Pedro León Zapata, se le representa como la única mujer al volante, y fue una de las primeras escritoras publicadas en la Biblioteca Ayacucho. Dos de sus novelas, *Ifigenia* (1924) y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) se han reeditado numerosas veces dentro y fuera del país, y han sido traducida a diferentes lenguas.

Este lugar de la autora en el imaginario nacional no es, además, una mirada reciente y, aunque quizás con algo menos de centralidad, también es posible rastrear su recepción internacional casi desde su primera publicación. Ya en 1929, el poeta y crítico literario Eduardo de Ory y Sevilla, usando el pseudónimo Zahorí, decía que la narrativa de Teresa de la Parra no solo había sido juzgada por escritores y críticos de la América hispana como una obra con “todas las cualidades literarias”, sino que “otros afamados publicistas franceses han tenido para *Ifigenia* alabanzas efusivas, entre ellos, el afamado novelista Francis de Miomandre, Henry de Regnier (de la Academia Francesa), Jacques Boulanger, Edmond Jaloux y Max Dairaux” (Zahorí, pp. 73-74). Desde entonces, se había reconocido la visibilidad de la escritora en el continente europeo.

Del mismo modo, Cornelio Crespo y Vega, en el *Consultor biográfico*, afirmaba:

Ifigenia es, pues, un libro de colorido, de sugestión, amasado maestramente en arcilla de la realidad; es un libro germinado en el silencio y cuajado en la lentitud de las horas y que no está compuesto en literatura ni desnaturalizado por los mirajes del éxito... La pluma de Teresa de la Parra tiene a momentos el dinamismo raudo de un maestro Dostoievski; escribe con la sinuosidad del pensamiento; y armoniosa y sutil, nos muestra las múltiples facetas del enigma femenino, que como fuegos de artificio pasa un momento ante nuestros asombrados ojos. (Crespo y Vega, p. 450)

En otras palabras, bien para inscribirla en la tradición del realismo, bien para hablar de sus valores literarios, o bien hasta para trasladar su identidad a un espacio ucrónico, hablar de Teresa de la Parra no ha sido, desde hace varias décadas, algo extraño, ni dentro ni fuera de las aulas de clases venezolanas. Por eso resulta singular que su cuentística haya sido tan poco estudiada y que, en los pocos casos en que se ha abordado, se le haya inscrito automáticamente en tradiciones y genealogías a los que la autora no parece adscribirse ni ética ni ideológicamente. En las pocas lecturas que hay de estas historias, parecen pasarse por alto todos los desplazamientos y las reescrituras que hace la autora de motivos literarios anteriores.

Como decía Miguel Gomes, la narrativa de Teresa de la Parra ha sido evaluada, en ocasiones, como de vanguardia, porque coincide temporalmente con textos de otras autoras que suscriben la corriente, pero no porque su propuesta

ética o política así lo indique; o como una reacción a la novela de la tierra, aunque muchos de los textos frente a los que en teoría se posiciona, aparecieran después de que *Ifigenia* y *Memorias de Mamá Blanca* hubieran sido escritas (p. 48). Ludmila Furman, por ejemplo, señalaba: “A principios del siglo xx aparecen tres escritoras de la vanguardia, la novelista venezolana Teresa de la Parra (1899-1936), la argentina Norah Lange (1905-1972) y también la chilena María Luisa Bombal” (p. 51). Asimismo, Valmore Muñoz indica que, en sus cuentos, “Teresa de la Parra, explora el alma humana a través de un diálogo comprometido con una nueva sensibilidad frecuentada ya por Martí, Darío y los modernistas latinoamericanos, una sensibilidad que desnuda por medio de lo grotesco, el hastío, la trivialidad, el absurdo, la naturaleza humana” (Muñoz, s.p.). Juicios como este venían de tiempo atrás: en la década de los ochenta, ya Domingo Miliani había asegurado que la escritora rechazaba “toda la herencia del siglo xix, la lenta y sorda perseverancia documental de la observación social, la aplicación psicológica, el relato llevado según las reglas, la descripción quieta y escolar, lo pintoresco-laborioso” (p. 95). E inmediatamente después, la inscribía en la tradición de “Gide, Rilke, Barres, o Valery Larbaud a la novela europea de los mismos años. Un mundo que Proust había de resumir y agotar en sí mismo” (Miliani, p. 95). Se podría afirmar, entonces, que abundan lecturas de Teresa de la Parra como simbolista, como vanguardista, como modernista o —peor aún, por la crítica negativa implícita— como no regionalista, y que pasan por alto la amplitud y la heterogeneidad de su producción escrita.

Adicionalmente, según Gomes: “A los errores por *sincronía* y *anacronía* se suman los de un tercer tipo: aquel en que se esboza una *ucronía*, lo que ocurre cuando se subraya una especie de atemporalidad —consagrada, desde luego— en los textos de Parra” (p. 50). Se trataría, por ende, de una representación tardía del universal femenino, aunque, extrañamente, en este caso sí se reconozca a esa figura indefinible como un ente capaz de producir textos e intervenir en la literatura nacional.

Frente a esta gama de evaluaciones, la que quizás se ha repetido con más frecuencia cuando se menciona el cuento del que se hablará en este artículo, “Buda y la leprosa”, es que se trata de una historia que se encuentra a medio camino entre lo fantástico y lo modernista. Para revisar este juicio, es pertinente recordar que el modernismo en Venezuela mostró dos grandes líneas que, a su vez, se subdividieron en propuestas particulares: por un lado, estaba “[u]na tendencia o canon esteticista que podríamos representar en dos figuras modernistas esenciales: Manuel Díaz Rodríguez y Pedro Emilio Coll [,] y un canon o tendencia más bien social y/o satírica representada en la destacada y controversial figura de Rufino Blanco Fombona” (Bohórquez, p. 2). A Teresa de la Parra se le suele asociar a la primera de las líneas, pues *Ifigenia* muestra algunos paralelismos con las obras emblemáticas de Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902) y, además, porque ambos

autores se posicionaron por medio de su escritura frente a la hispanofilia y el misticismo.

A pesar de ello, hay algunas escrituras que matizan esta relación. Miguel Gomes, por ejemplo, tomando como eje la puesta en diálogo de *Ifigenia* y la novelística de Manuel Díaz Rodríguez, llega a la conclusión de que Teresa de la Parra fue una escritora posmodernista (p. 65). Asimismo, Julia Concepción Gutiérrez establece: “vistos los recursos expuestos, considero que sería un error continuar juzgando estos relatos como prototípicos de una impronta modernista. El lirismo y la subjetividad que se emplean en el plano formal, así como las diatribas del contenido, nos llevan a relacionarla con estas narradoras que anticipaban la nueva novela hispanoamericana” (p. 16). Ante estas tensiones, valdría la pena volver sobre el cuento “Buda y la leprosa”, una de las historias menos estudiadas de Teresa de la Parra, para tratar de definir su singularidad y, al mismo tiempo, pensar en cómo se relaciona la autora, desde esta escritura, con todas las corrientes estéticas e ideológicas a las que se le ha querido asociar.

Como punto de partida, se debe destacar que la edición del cuento, usada como corpus de este artículo, apareció en el número 13 del *Repertorio Americano*, de Costa Rica, en el año 1926. En esta entrega, también se incluyó un comentario crítico sobre *Ifigenia* firmado por el intelectual arielista Gonzalo Zalumbide. Decía el ecuatoriano en su aproximación crítica: “En mi concepto, no se ha escrito hasta hoy en América con igual gracia femenina, con acento tan personal, con un lirismo más viviente, más inherente al alma de las cosas, y a la vez más sobrio de expresión: pues aquí la expresión adhiere a la realidad como la pulpa al hueso, la verdad y su imagen vienen de adentro de un mismo brote” (Zalumbide, p. 202); es decir, le daba un lugar particular a la escritura de la autora porque ella era una mujer, hecho que la hacía singular, pero señalaba que desde ahí, ella tenía alguna posibilidad de descubrir y mostrar la belleza universal. Asimismo, indicaba después: “Sin ningún preconcebido americanismo, ajena al falso indianismo, lejos del tropicalismo selvático y enmarañado, exenta de la jerga bárbara del realismo populachero, [*Ifigenia*] es quizá la más genuinamente hispanoamericana de nuestras novelas. Novela de la ciudad de familia y de la sociedad, del trasplante de Europa a nuestras pequeñas capitales” (Zalumbide, p. 202). Destacaba, pues, su capacidad para nombrar a Caracas o cualquier otro territorio latinoamericano con la retórica que él consideraba adecuada.

A pesar de ello, páginas atrás, en la misma publicación, se encontraba “Buda y la leprosa”, es decir, un texto que desde el título remitía a dos personajes ajenos por completo al imaginario mencionado por Zalumbide y, lo que es aún más llamativo, una historia que no prometía hablar ni de la familia ni de las relaciones entre Europa y América. El cuento, además, aparece en la página 196, justo al lado de un artículo

titulado “Arte y proletariado”, que hace referencia a la obra de Diego Rivera. Lo que acababa por resaltar el tema y la retórica elegidas por Teresa de la Parra. Debajo del título del cuento, había una nota explicativa: “Capítulo de una novela inédita de Teresa de la Parra, publicado en francés en la revista *La Vie Latine de Paris*, traducido especialmente para Billiken por un cultísimo admirador de la novelista venezolana” (Zalumbide, p. 196). Es decir, en unas pocas líneas se recordaba que, más allá de su rareza, ya la escritora había adquirido alguna centralidad en el campo literario venezolano.

En el primer párrafo del texto se afirma: “Gautama había nacido príncipe, en la tribu de los Sakias. Sus bosques y posesiones se extendían sin solución de término, en las inmensas faldas de los Himalayas. Legiones de soldados cuidaban los valiosos tesoros del príncipe. Millares de blancas esclavas circasianas, cuyas desnudeces lucían como gardenias, habitaban sus vastos serrallos” (Parra, p. 196). Este inicio, casi de manera automática, remite a algunos textos publicados en las últimas décadas del siglo XIX en América Latina como, por ejemplo, “El rey burgués”, de Rubén Darío. Dice el escritor nicaragüense: “Había en una ciudad inmensa y brillante un rey muy poderoso, que tenía trajes caprichosos y ricos, esclavas desnudas, blancas y negras, caballos de largas crines, armas flamantísimas, galgos rápidos, y monteros con cuernos de bronce que llenaban el viento con sus fanfarrias. ¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués” (Darío, p. 14). La estetización de la esclavitud, el exotismo y el lujo, natural o material en cada caso, parecieran hermanar estos textos; no obstante, el régimen emocional en el que se maneja cada uno de los personajes acabará por alejarlos.

Como corresponde a los preceptos modernistas, el personaje dariano, descrito a partir de un oxímoron, se va a encontrar a gusto en ese espacio idílico, mientras que el protagonista de Teresa de la Parra va a estar invadido por la “horrible serpiente del fastidio”, una versión del tedio modernista. Gautama, nacido en medio del lujo y del refinamiento, educado en la sensibilidad que conduce a la belleza universal, en algún momento va a perder el sentido de su vida, pero no por la industrialización ni por las consecuencias de la lógica burguesa, sino por estar rodeado de una perfección estética y de una formación espiritual milenaria; mientras que el rey burgués se alivia con solo ver cómo se producen y reproducen bienes de consumo en su reino, Gautama tratará de buscar un nuevo destino.

El punto de quiebre entre las dos historias se produce, por tanto, cuando el personaje de Teresa de la Parra, “[b]uscando un remedio a su mal [...] leyó las Santas Escrituras de los Vedas, y leyó las gloriosas historias del Ramayana, y leyó también los códigos sagrados de Manú; y a pesar de todo, del fondo ilustre de los libros se alzaba la sombra de su fastidio” (Parra, p. 196). Es decir, cuando se establece que la pureza espiritual no es una garantía de salvación y que el conocimiento no va a convertir al alma sensible en un alma feliz. Se podría decir, incluso, que en estos

párrafos iniciales hay una suerte de recreación de Madame Bovary, solo que, en el cuento de Teresa de la Parra, no es necesaria la trama entera de la novela para ver el fracaso de las lecturas como salvación al fastidio, sino que se ve de inmediato la imposibilidad de encontrar alguna verdad en la palabra escrita y, por tanto, el personaje inicia una búsqueda de otra naturaleza.

Al respecto, es importante recordar la relación entre tedio y evasión en la literatura del siglo xix. En el modernismo, en particular, el tedio se presentó muchas veces como una reacción a normas y valores tradicionales que habían perdido su significado en la sociedad. Cualquier espíritu elevado corría el riesgo de caer en el tedio, en medio de una vida que era cada vez más vulgar. La evasión se convirtió, por tanto, para los modernistas en una forma de escapar del aburrimiento y la dura realidad de su entorno. Ensoñaciones y alteraciones del espíritu ayudaban a romper la banalidad de la vida burguesa y a acercarse a la belleza en estado puro. Por eso el poeta, en el cuento de Rubén Darío, “El rey burgués”, decía: “He acariciado a la gran naturaleza, y he buscado al calor del ideal, el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla en lo profundo del océano. ¡He querido ser pujante! Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz” (Darío, p. 16). Luego, el pensamiento productivista de la burguesía acaba matando las expectativas y condenando al poeta a la muerte.

Por contraste, Teresa de la Parra cuestiona esta relación causal, pues Gautama no lleva una vida burguesa, ni está aislado del saber que proporcionan la escritura y el buen gusto, sino que, por el contrario, desde su nacimiento —como el poeta de Darío— ha sido educado para admirar la belleza. Correspondería que el príncipe se enfrentara de algún modo con un espacio hostil y decadente; sin embargo, se cuenta: “Partió Gautama de su urbe nativa, en una caravana de dromedarios; y atravesando desiertos, bosques y ríos, fué [sic] a consultar los sabios de Golconda y los profundos doctores de Visapur. Pero la misteriosa tristeza que le acompañó en su viaje de ida, también le acompañó en su viaje de regreso” (Parra, p. 196). Este ir y venir, similar al que realizan los protagonistas de Manuel Díaz Rodríguez o la misma María Eugenia Alonso en *Ifigenia*, resulta inútil porque la incompreensión hacia el héroe no crece ni disminuye, sino que se mantiene intacta.

En un primer momento, parece que en “Buda y la leprosa”, al igual que en muchas otras recreaciones del orientalismo modernista, “no solo generó un discurso de resistencia frente al discurso hegemónico occidental, sino también generó una valoración negativa del oriental y criticó su carácter no moderno: una doble tendencia en la que se dio tanto admiración como rechazo” (Chumbimune Saravia, p. 59); no obstante, si se lee el viaje que realiza Gautama por oriente en diálogo con el que lleva a cabo María Eugenia Alonso por Europa, se verá que, para Teresa de la Parra, el destino no hace diferencia en los resultados ni puede evitar la

desesperación a la que conduce el tedio. El protagonista de “Buda y la leprosa” sería, ciertamente, un hombre que, al experimentar el tedio, viaja; pero si hubiera tenido que escribir la crónica que correspondía a un artista modernista, no hubiera hablado sobre las prácticas sociales de las élites ni de la modernidad en las grandes ciudades, sino de un mundo aburrido y sin salvación. Por consiguiente, la voz narrativa presenta al personaje femenino de la historia, una identidad definida por un cuerpo corrupto que se convierte en la vía para recuperar la energía vital:

Un día, de regreso a sus Estados, cerca de la puerta de una ciudad populosa, Gautama detuvo la marcha de su camello. A la sombra de una torre en ruinas le había sonreído una mendiga que yacía acostada sobre el polvo del camino. Era una mísera esclava, hija de parias, que la ciudad acababa de arrojar afuera, como una cosa nefasta e inmundada. Todas las personas pasaban por su lado, en mirándole las lacras se apartaban llenas de terror, pues el cuerpo de la esclava era una carroña pestilente, devorada por el can famélico de la lepra. (Parra, p. 196)

Es muy interesante cómo la exotización de la esclavitud que se produjo, al comienzo del cuento, es sustituida abruptamente por una descripción que rompe cualquier vínculo con el preciosismo. Es más, hay un juego con la repugnancia que en este caso ejerce una fuerza contraria a la que habitualmente se le asigna. Es decir, como señala Sara Ahmed, la existencia de cuerpos que producen repulsión y que se han convertido en tales a partir de la construcción de una historia previa, es necesaria para delimitar fronteras (p. 135). Estos cuerpos suelen ser peligrosamente contagiosos; por eso generan en quien los ve la necesidad de expulsarlos (Ahmed, p. 143). Así pues, se ubican, al igual que el personaje de Teresa de la Parra, en la periferia de la sociedad o bien aislados en guetos, porque su existencia produce miedo en una sociedad que, paradójicamente, se agrupa a partir de esta experiencia compartida. Entonces, el hecho de que en “Buda y la leprosa” el cuerpo repugnante genere exactamente la reacción contraria en el varón que ha enfermado de tedio, pudiera ser leído como una contestación a las políticas emocionales del entorno. Gautama se siente interpelado por la presencia de esta mujer y se ve en la necesidad de explicarse ante ella, una mujer que, además, no es hermosa y tiene una voz propia.

Más allá de su condición de *femina sacra*, es decir, de estar reducida a una vida sin nombre ni historia y, lo que es aún peor, el hecho de ser expuesta en su forma más básica y biológica, pero sin posibilidades de reproducirse, como correspondía a la “perfecta casada” en las primeras décadas del siglo xx, esta mujer provocará en el protagonista la necesidad de pensar su propia subjetividad. Cuando ella pregunta: “-Señor, dijo la mendiga, yo soy una esclava leprosa y pertenezco a la raza maldita de los tchandaes. ¿Cómo es posible que tú, ilustre príncipe de Saskias,

desciendas a hablar con una hija sin padre, con una desgraciada sierva?” (Parra, p. 196), Gautama comenzará a revisar sus propias emociones, qué y cómo siente frente a determinados estímulos.

En otras palabras, en un juego inverso al modernismo, en “Buda y la leprosa” el tedio no va a sanar por medio de la evasión, sino de la representación encarnada de diversas formas de violencia. El momento en que la mujer proscrita habla sobre sí misma es perturbador porque, como indica Giorgio Agamben (2009), el acto de enunciación es una “vocación de la memoria” que abre la posibilidad de reconstruir la subjetividad desecha y de insertar el discurso en la esfera pública (p. 26), lo que, en esta historia, por ejemplo, acaba por remover también a la identidad central del príncipe.

Ahora bien, no es la primera vez que una mujer leprosa adquiere la voz en la narrativa latinoamericana. En la novela *Dolores*, de Soledad Acosta de Samper (1967), la protagonista, tras “saber que estaba lazarina”, ve frustradas sus posibilidades de casarse, tener hijos y hacer vida social. A cambio, se convierte en una mujer que escribe y que puede dar cuenta de sí misma. Se comunica por medio de una serie de cartas con su primo, personaje al que se le había asignado la voz narrativa en uno de los apartados anteriores del libro. Gracias al aislamiento y a la enfermedad, Dolores consigue expresar sus dudas existenciales, sus miedos y sus certezas.

Es importante aclarar que, si bien las dos mujeres sufren la misma enfermedad, la protagonista construida por Soledad Acosta tiene el perfil de una heroína romántica: ha sido educada para ser una buena esposa, tiene como pretendiente a un joven productivo e inteligente y —pese a la palidez que posteriormente se explicará— tiene una belleza física que merece ser destacada. La deformación progresiva de su cuerpo la separa de ese estereotipo, de ahí que se pueda apreciar el nacimiento de otro perfil femenino después de la desaparición del cuerpo hermoso; mientras que la protagonista de Teresa de la Parra nace siendo una condenada. Pertenece a una raza execrada y tiene un cuerpo:

atravesado por las leyes (prohibición de derechos), el discurso médico (recorrir al aislamiento por no contar con tratamiento efectivo) y el imaginario social (ser vistos como monstruos y no querer tenerlos cerca), [lo que] provocó que [...] se convirtiera en un paria, en un muerto vivo que deambula como un zombi y con muy pocas posibilidades de reinsertarse a la vida en comunidad. (Ferro, p. 58)

No obstante, consigue sonreír, a diferencia de lo que ocurre con Dolores, quien sufre hasta el final de la novela.

Al igual que ocurre con Gautama, la mujer enferma también sentirá de una forma disonante, su sonrisa la va a separar del régimen sentimental, lo que va a

generar una nueva línea de acción. Ella debería haber incorporado el discurso dominante y sentir vergüenza y repugnancia hacia sí misma, pero, a diferencia de eso, se siente complacida. El príncipe, interpelado por la mujer, la interroga. Ella dice entonces:

Yo sonrío [,] señor, de ver pasar tu caravana, porque me ha hecho pensar en mis horas que desfilan una tras la otra, con la misma lentitud de tus dromedarios. Como ellos, mis horas pasan lentas y enarcadas, porque también llevan sobre sus espaldas el enorme peso de mi tesoro, que es este inmenso dolor mío. (Parra, p. 196)

El desplazamiento del discurso orientalista es muy claro. En este caso, los dromedarios no son un elemento asociado al lujo o al exotismo, sino una metáfora del sufrimiento humano. Una experiencia que deteriora la corporalidad y casi la hace desaparecer, pero esto es visto como una ganancia por parte de la enferma, pues de ese modo escapa a todas las exigencias que normalmente están dirigidas a las mujeres esclavizadas.

Esta decisión de la autora tiene una dimensión política importante. Como recuerda Luz Ainaí Morales Pino, aunque la relación entre el modernismo, en tanto corriente literaria e intelectual hegemónica, y los valores positivistas y burgueses que dominan en la sociedad, fuera tensa e irreconciliable, ambas tendencias coincidieron en relegar el papel de la mujer a esferas despolitizadas y desintelectualizadas de la vida social. Ni el ángel del hogar ni las bellas muertas ni las bellas enfermas ni las *femmes fatales* tenían la capacidad intelectual o artística de hablar por sí mismas (Morales Pino, p. 126), de ahí que el gesto de hacer que la mujer leprosa hable sobre qué y cómo siente, no solo implica una ruptura con el discurso dominante, sino también la cercanía de Teresa de la Parra a la genealogía de autoras que Morales Pino presenta en su investigación.

Por otra parte, no se puede pasar por alto que la enfermedad en general y la lepra en particular, dentro de ciertas corrientes de finales del siglo XIX, no solo era una realidad biológica, sino también una alegoría de la decadencia moral del mundo. Ignacio Iriarte recuerda que, etimológicamente, “un cuerpo enfermo es un cuerpo que es *infirmitas*, es decir, que no tiene firmeza, algo que refleja ciertas formas de la enfermedad que podemos llamar características, porque alguien enfermo suele estar acostado, siente ciertas debilidades, etcétera” (p. 151), cosa que, evidentemente, no caracteriza al personaje de Teresa de la Parra. Además, “El sentido oculto, la no firmeza, es clave para establecer trasposiciones metafóricas desde el cuerpo a los asuntos morales, las enfermedades psíquicas e incluso las enfermedades sociales” (Iriarte, p. 151). ¿Qué significará entonces que sea precisamente el personaje patologizado el que logre revivir a Gautama? Cuenta la

voz narrativa que, una vez que la esclava le explica por qué sonríe, el príncipe responde:

Mujer, dijo Gautama, tú eres grande y poderosa en tu abismo de humildad, pues tú has vencido a tu terrible enemigo, el sufrimiento, y te has adornado con las joyas del dolor. Tú eres Reina en el imperio de la Resignación, y el horror de tus llagas es santo porque está florecido de esperanzas [...]. Mi reino será el Dolor y en él reinaré por toda la eternidad, porque de todos los imperios que existen en el mundo, sólo perdurará sobre la tierra este del Dolor. (Parra, pp. 196-197)

El sufrimiento como forma de purificación y como vía para alcanzar la realización espiritual no es, de ningún modo, una idea original; no obstante, sí aleja el texto de cualquier expresión modernista canónica. A la vez, la acerca a otras expresiones desacralizadoras que aparecen entre las escritoras del entresiglo que se apropiaron de algunos signos para resignificarlos. Es decir, en principio, coincide con algunos motivos de Aurora Cáceres, Mercedes Cabello de Carbonera y Virginia Gil de Hermoso, dado que crea:

personajes femeninos que convergen en exponer otras facetas de la enfermedad femenina que las desvinculan tanto del ideario naturalista que ve en la patología un indicio de degeneración, como de las clásicas representaciones idealizadas de la enfermedad desde la matriz ideológica modernista-decadentista. (Morales Pino, p. 137)

Sin embargo, también se puede destacar el vínculo con el cuento de 1890 “Mira la oriental o la mujer de cristal”, escrito por la costarricense Rafaela Contreras Cañas, y con algunos posicionamientos de la boliviana Adela Zamudio.

En la historia de Contreras Cañas se cuenta cómo una mujer fingió, con ayuda de un escultor, estar encantada para provocar una reacción en el príncipe oriental, marcado por el tedio. Este príncipe tenía la posibilidad de elegir mujeres para su harem o darles la libertad, pero esa actividad mundana había perdido todo sentido. En su entorno estaban “las persas, acá las nubias, más acá las circasianas, las árabes, en fin, todas ricamente ataviadas y ostentando las unas sus ojos negros y deslumbradores, las otras sus labios rojos cual flor de terebinto”, pero eso no importó porque “[u]n año después, no volvió al harem, ni quiso nada. Se aburría” (Contreras Cañas, p. 82). La sanación en este caso no viene de un cuerpo corrupto ni de una sonrisa anclada en el dolor, como en el cuento de Teresa de la Parra, sino de la decisión racional de asumir como máscara el deseo masculino y, poco a poco, mostrar la verdadera identidad.

Lo más interesante de esta historia es que para el momento en que el príncipe descubre que ha sido manipulado por la mujer, ya ella lo ha occidentalizado por completo, lo ha hecho cambiar su nombre, su vestuario y su domicilio o, lo que es lo

mismo, lo ha ayudado a vencer el tedio porque lo ha insertado, sin que él tenga plena conciencia de que tal cosa estuviera ocurriendo, en la lógica burguesa productivista. Hacia el final del cuento, Mira y su amado Guillermo pasean por la exposición de París cargados de sueños, pues gracias a la racionalidad femenina y a la desestabilización de un modelo de masculinidad dominante, se ha generado un vínculo armonioso y moderno.

Se puede decir que tanto en “Buda y la leprosa” como en “Mira la oriental o la mujer de cristal” las jerarquías de género se invierten y eso permite que el tedio vital se apacigüe. Ambos textos constituyen respuestas frente a una escritura programática que, desde sus orígenes, impedía concebir la idea de una mujer escritora.

Por otro lado, este desplazamiento de signos lleva a pensar también en esta leprosa como una contraparte de las hadas y reinas del ideario modernista; sería una suerte de contrapeso para los perfiles femeninos esbozados por Rubén Darío en *Azul*. En ese sentido, dialoga con la obra de Adela Zamudio *El capricho del canónigo*, donde la escritora boliviana construye a dos amigos, Rubén y Darío, que encarnan a dos artistas modernistas incomprendidos. En un momento determinado, Rubén lee una novela de su compañero y dice:

Laura, la joven protagonista. Iris por otro nombre, es el lirio evanescente [...]. La criatura inconsciente, fatalmente inclinada al mal, acaba por arrojarse en el fango. El autor ha desahogado sus odios principalmente en la pintura de doña Ana, vieja sicofanta, madre de Laura. En resumen: “Iris” de principio a fin, es tremebunda filípica contra las mujeres” (Zamudio, p. 132).

Es claro el deseo de llevar el discurso modernista en torno a la mujer al extremo del ridículo, además de reafirmar su posición como concedora de las estéticas dominantes.

Así pues, mientras que Rafaela Contreras Cañas hace uso de la intertextualidad política, y Adela Zamudio, de la parodia, Teresa de la Parra descondensa las alegorías femeninas del modernismo y, al mostrar voz, afectividad y cuerpo por separado, consigue transformar no solo a la mujer esclavizada, sino también al príncipe, quien acaba por abandonar “a su esposa, a su hijo, a sus fieles súbditos; repartió sus riquezas a los pobres, se vistió de cilicios y tomando el báculo de los mendigos se internó en el desierto y ayunó cuarenta días” (Parra, 197); o, lo que es lo mismo, se realizó más allá de la búsqueda de la belleza universal. En ese sentido, más que hablar de escrituras modernistas, quizás sea más idóneo revisar la periodización propuesta dentro de la literatura latinoamericana del entresiglo y dar cabida a textos como “Buda y la leprosa” que, más que fundar, cuestionan y abren camino para nuevas posibilidades de lectura.

## Referencias

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo sacer III. Pre-Textos, 2009.
- Ahmed, Sara. *Política cultural de las emociones*. pueg-unam, 2015. Obra publicada originalmente en 1989.
- Bohórquez, Douglas. "Nuevos modelos canónicos en el cuento modernista venezolano". *Revista Espéculo*, n° 32, 2006, s/p, <https://webs.ucm.es/info//especulo/numero32/cuenvene.html>
- Chumbimune Saravia, Daisy. *Migración china y orientalismo modernista*. 2015. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, tesis de licenciatura. *Cybertesis: Repositorio de Tesis Digitales*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, [cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/4888/Chumbimune\\_sd.pdf?sequence=1](http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/4888/Chumbimune_sd.pdf?sequence=1).
- Concepción Gutiérrez, Julia. "Sobre la contribución de la narrativa femenina hispanoamericana a la fantasía, la novela lírica y lo real maravilloso." *Revista Úrsula*, n.º 1, 2017, pp. 8-25, <https://revistaursula.com/primer-numero-octubre-2017/>.
- Contreras Cañas, Rafaela. *Rafaela Contreras Cañas: musa inaugural de la literatura costarricense*. Universidad Autónoma de Centro América, 1991.
- Crespo y Vega, Cornelio. "Juicios propios y ajenos." *El Consultor Biográfico*, n.º 10, 1926, pp. 443-450.
- Darío, Rubén. *Azul*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2021. *Colegio de Ciencias y Humanidades*, Universidad Nacional Autónoma de México, [cch.unam.mx/sites/default/files/Azul\\_Dario.pdf](http://cch.unam.mx/sites/default/files/Azul_Dario.pdf).
- Ferro, Claudia Mabe. "El cuerpo leproso: Medicina y literatura: los hijos del Dr. Belbey". 5.º Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, 20.º Jornadas de Investigación, 9.º Encuentro de Investigadores en Psicología del mercosur, Universidad de Buenos Aires, 28 de noviembre de 2013.
- Furman, Ludmiła. *Identidad femenina y modelos narrativos en la prosa de las escritoras hispanoamericanas del segundo boom*. 2016. Białyystok, Uniwersytet w Białyymstoku, tesis de grado. *Repozytorium Uniwersytetu w Białyymstoku*, [repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/5458/1/Ludmila\\_Furman\\_Identidad\\_femenina\\_y\\_modelos\\_narrativos\\_en\\_la\\_prosa\\_de\\_las\\_escritoras\\_hispanoamericanas\\_del\\_segundo\\_boom.pdf](http://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/5458/1/Ludmila_Furman_Identidad_femenina_y_modelos_narrativos_en_la_prosa_de_las_escritoras_hispanoamericanas_del_segundo_boom.pdf).

- Gomes, Miguel. "Ifigenia de Teresa de la Parra: Dictadura, poéticas y parodias." *Acta Literaria*, n.º 29, 2004, pp. 47-67. *Revistas Académicas de la Universidad de Concepción*, revistas.udec.cl/index.php/acta\_literaria/article/view/4769.
- Iriarte, Ignacio. "Modernismo, neobarroco y enfermedad", *RECIAL*, n.º 20, 2021, pp. 149-167. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8272832.pdf>
- Miliani, Domingo. *Tríptico venezolano: Narrativa, pensamiento, crítica*. Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.
- Morales Pino, Luz Ainaí. "Moribundas habladoras: Contestaciones al ideario patriarcal en *El Conspirador* (1892), *Incurables* (1905) y *La rosa muerta* (1914)." *Letras*, n.º 135, 2021. *Letras: Revista de investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/1975/1951.
- Muñoz, Valmore, y Piero Arria. "Notas sobre Teresa de la Parra." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n.º 24, 2002. [webs.ucm.es/info/especulo/numero24/t\\_parra.html](https://webs.ucm.es/info/especulo/numero24/t_parra.html)
- Parra, Teresa de la. "Buda y la leprosa." *Repertorio Americano*, n.º 13, 1926, pp. 196-197.
- Pascual Gay, Juan. "Notas sobre el tedio y la ciudad moderna en el primer cuarto del siglo XX en el ámbito hispánico". *Valenciana: Estudios de Filosofía y Letras*, Universidad de Guanajuato, n.º 13, 2014, pp. 31-58, [www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/44/83](http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/44/83).
- Zahorí. "Figuras de las letras americanas." *La vida literaria*, 1929, pp. 74-75. Suplemento de la *Revista España y América*, n.º 31, 1929.
- Zalumbide, Gonzalo. "Teresa de la Parra." *Repertorio Americano*, n.º 13, 1926, pp. 201-202.
- Zamudio, Adela. "El capricho del canónico." *Novelas cortas*, Librería Editorial Juventud, 1973, pp. 117-134.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

## *Dossier*

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.04>

## Líneas, luces y sombras en *Historias de la marcha a pie* (1997) y *Paleografías* (2010), de Victoria De Stefano

### Lines, lights and shadows in *Historias de la marcha a pie* (1997) and *Paleografías* (2010) by Victoria De Stefano

### Linhas, luzes e sombras em *Histórias da Marcha a Pé* (1997) e *Paleografias* (2010), por Victoria De Stefano

Recibido 09-06-23

Aceptado 05-09-23

Libertad León González<sup>1</sup>

Universidad de Los Andes, Venezuela

Núcleo Universitario Rafael Rangel, Trujillo

lenlibertad30@gmail.com

**Resumen:** La siguiente interpretación de dos obras de Victoria De Stefano (1940-2023) valora en la narrativa importantes significaciones semiológicas establecidas a partir de la confluencia de elementos del dibujo y la pintura. En la primera novela seleccionada, *Historias de la marcha a pie* (1997), se establecen relaciones de analogía entre el curso narrativo de los personajes y la concepción del punto y las líneas curvas del pintor abstracto Vasily Kandinsky (1866-1944). En la segunda novela de De Stefano, *Paleografías* (2010), la inquietud existencial se resuelve desde una valoración de la pintura en la vida del personaje y en la estética del relato propiamente dicha. En este sentido, se establecen vínculos expresos con la teoría de la imagen y la iconología de W.J.T. Mitchell, y con reflexiones teórico-críticas sobre la literatura y la pintura de Octavio Paz. Ambas novelas muestran una atención y valoración especial de la pintura. La plástica se muestra como refugio y artificio de su narrativa.

**Palabras clave:** Victoria De Stefano; *Historias de la marcha a pie*; *Paleografías*; relación entre narrativa y dibujo/pintura; iconología.

---

1. Doctora en Ciencias Humanas (LUZ). Magíster en Literatura Latinoamericana (ULA-NURR). Coordinadora del Laboratorio de Investigación Arte y Poética (ULA-NURR). Editora de la Revista *Cosmos* del Ateneo de Valera. Colaboradora de las revistas *Cifra Nueva*, *Actual* y *Ágora* de la ULA. Investigadora activa de la ULA-NURR. ORCID: 0000-002-8460-9416.



**Abstract:** The following interpretation of two works by Victoria De Stefano (1940-2023) assesses important semiotic meanings established according to the confluence of drawing and painting elements. In the first selected novel, *Historias de la marcha a pie* (1997), relationships of analogy are established between the narrative course of the characters and the conception of point and curved line by the abstract painter Vasily Kandinsky (1866-1944). In De Stefano's second novel, *Paleografías* (2010), the existential concern is resolved through an assessment of the painting in the character's life and in the aesthetics of the story itself. In this sense, express links are established with W.J.T. Mitchell's theory of the image and iconology and with Octavio Paz's theoretical-critical reflections on the literature and painting. Both novels show a special attention and appreciation of painting. Visual arts are shown as a refuge and artifice of her narrative.

**Keywords:** Victoria De Stefano; *Historias de la marcha a pie*; *Paleografías*; relations between narrative and drawing/painting; iconology.

**Resumo:** A seguinte interpretação de duas obras de Victoria De Stefano (1940-2023) valoriza na narrativa importantes significados semiológicos estabelecidos a partir da confluência de elementos do desenho e da pintura. No primeiro romance selecionado, *Histórias de caminhada* (1997), estabelecem-se relações de analogia entre o percurso narrativo das personagens e a concepção das linhas pontiagudas e curvas do pintor abstrato Vasily Kandinsky (1866-1944). No segundo romance de De Stefano, *Paleografías* (2010), a preocupação existencial é resolvida através de uma avaliação da pintura na vida do personagem e na estética da própria história. Nesse sentido, estabelecem-se vínculos expressos com a teoria da imagem e da iconologia de W.J.T. Mitchell, e com as reflexões teórico-críticas sobre literatura e pintura de Octavio Paz. Ambos os romances mostram uma atenção e apreciação especial pela pintura. O plástico se mostra como refúgio e artifício de sua narrativa.

**Palavras-chave:** Victoria De Stefano; *Histórias da marcha a pé*; *Paleografías*; relação entre narrativa e desenho/pintura; iconologia.

La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita.  
Michel Foucault

## Introito

Siendo la vida la principal razón de los desvelos del *homo philosophicus*; más que la vida, la incertidumbre del hombre signado por la dualidad existencial vida-muerte; tiene esta premisa de la filosofía de todos los tiempos un sentido primario en la narrativa de Victoria De Stefano.

El hilo de las acciones apunta más hacia el mundo interior de los personajes, hacia sus desvelos ante el paso de los años, la enfermedad, los viajes o los amores del pasado que ya no constituyen un punto por resolver en el presente de sus existencias. Se concibe al hombre, en palabras de Foucault, “finito, determinado, comprometido en el espesor de aquello que no piensa y sometido, en su ser mismo, a la dispersión del tiempo” (p. 329).

Será necesario precisar en las novelas *Historias de la marcha a pie* (1997) y *Paleografías* (2010), de Victoria De Stefano, cómo percibimos el significado de esta premisa en ambas novelas. Muy a pesar del aparente ritmo pausado de su narrativa, De Stefano determina la intencionalidad de sus historias, en tanto lexía, tal y como lo expresa uno de sus personajes:

Qué mejor, [...] para un amante del pasado y de aquellos que habían logrado la victoria sobre la muerte (*la victoria sobre la muerte*, recalcado), para un poseído por la idea de inmortalidad para un fanático explorador del enigma (*Historias...*, pp. 49-50).

“La victoria sobre la muerte” es una frase suficientemente sugerente que demarca los límites entre finitud y permanencia más allá de la muerte, en tanto trascendencia, concebida así, en la narrativa de Victoria De Stefano, evocadora de obras artísticas memorables. Cada personaje célebre recordado, de la filosofía, de la pintura, de la música, de la literatura, traduce la interpretación de la vida a través de sus obras; cada celebridad evocada resuelve en la trascendencia de su legado el enigma de la muerte. Tal es el elemento estético recurrente en su novela *Historias de la marcha a pie*, extensa apología de la vida, indetenible decurso de imágenes evocadoras de grandes pensadores y artistas que demostraron la validez de su tránsito vital y la importancia de sus pasiones a través de sus obras. Las referencias del mundo artístico de afuera va moldeando el recorrido del mundo interior de los personajes y de la narradora. El conocimiento de elementos de la cultura quizás sea la búsqueda comprensiva, contrapuesta a la propia historia del hombre desnudo de atavíos, solo, frente a la muerte sin remedio. Exegética de la vida como historia propia ya recorrida.

### Avanzamos desde un punto

El punto... habla, sin duda, pero con la mayor reserva.

KANDINSKY

En *Historias de la marcha a pie* (1997), la narradora relata desde una visión meditativa el paso de la vida de los personajes y de la de sí misma. Comienza el relato con el recorrido hacia la casa de Bernardo, amigo que sufre el padecimiento

de una enfermedad definitiva que acaba con sus días. La análoga imagen de Sísifo, subiendo la cuesta del camino que la lleva a la casa del enfermo, muestra la imagen del padecimiento de la vida del amigo que se diluye progresivamente.

La convicción del personaje protagonista no demora en expresar el desatino en el que se ha convertido la existencia:

de tal modo que ya no vivimos, sino que nos contemplamos vivir conformándonos a las representaciones que de nosotros mismos nos hacemos. Nos vemos vivir sin grandes saltos y en el sentido de la marcha, en el caso de que las cosas hayan ido bastante bien y hayamos perseverado en mantener, sin mayores debilitamientos y en línea recta la dirección hacia lo que hayamos deseado y esperado hacer realidad. No realizado, sólo deseado y esperado realizar (*Historias...*, p. 9).

La vida se dibuja ante nuestros ojos, ante la madurez. Se percibe con claridad el resultado de la marcha que todos, sin excepción, trazamos. Desde una percepción zigzagueante, el relato en la novela de de Stefano nos confirma que la marcha no se detiene, el tiempo sucumbe y con él todas las derivaciones manifiestas en el cuerpo doliente de la vejez. Se establecen diferencias entre el pasado y el presente del personaje a través de imágenes evocadas. En este sentido, resulta indispensable pensar en el valor de las imágenes establecidos en los estudios de W. J. T. Mitchell cuando manifiesta expresamente:

Esta interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes “puramente visuales o verbales”, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo (Mitchel, *Teoría de la imagen*, p. 12).

Tales afirmaciones tienen su punto de partida cuando reconoce haber pasado de una generación de críticos literarios y filósofos que “migraron hacia las artes visuales” (*Iconología*, p. 9).

Y en este trazado vital, la novela de Victoria de Stefano sugiere una pictórica del destino humano que parte de un punto en reposo para ir trazando líneas rectas, curvas, de avance, de retroceso, de ascenso, de descenso, puntos y líneas, propuesta estética de la pintura abstracta en Kandinsky: “Punto = reposo. Línea = tensión interna móvil, nacida del movimiento. Ambos elementos = cruzamientos, combinaciones que constituyen un lenguaje propio, intransmisible con palabras” (Kandinsky, p. 122). Porque las huellas de ese recorrido vital están impresas en el interior de cada uno de los personajes y las personalidades históricas referidas.

La referencia al pasado, visto desde el presente en la narradora, traslada el recuerdo hacia Argel, veinticinco años atrás o a 1979, cuando el australiano de ojos azules la guio a conocer las tumbas de Stendhal y Henrich Heine en el cementerio de

Montmartre, o su recuerdo, homenaje a su “egregio profesor de química, D. A. C. C., según sus iniciales.” (*Historias...*, p. 215); la continua evocación de mejores tiempos en los personajes: Bernardo, o Marta, o la madre de Bernardo o la prima Raimunda, y en las infinitas referencias que realiza sobre la vida de personalidades célebres, de lugares emblemáticos de diversos continentes, como profusas muestras de erudición; son expresiones de reclamo a la fugacidad banal del tiempo, el vacío como amenaza, confirmaciones continuas, en secuencia, de la vida que sucumbe paulatinamente ante la muerte. La muerte como enigma sin salida y al mismo tiempo tan necesario en la existencia humana. Así, desde una breve frase hasta un extenso discurso argumentativo se precisa el *leitmotiv* de la existencia: “la noche comenzaba mucho antes de haber bajado del cielo a la tierra” (*Historias...*, p. 11).

Dado que la línea de la vida de los personajes se muestra en una brevedad de tiempo, apenas un día, en el que justamente la narradora cuenta, medita y replica sobre la aparente inutilidad de la existencia, muy a propósito del valor de la escritura, también los libros han de procurar en la vida de Bernardo un punto de apoyo, de salvación:

Ellos eran el epicentro de sus alegrías, de sus crepitantes euforias, de su sosiego, de sus remansadas calmas, cuando al fin se le daba el poder apropiárselos, cuando al fin ya no minaban ni agobiaban, ni impedían el fluir de su mente hacia la disolución de los enigmas, cuando al fin podía creer y entender al mismo tiempo, cuando al fin quedaban restituidas sin fricción ni disensiones todas sus potencias. [...] No pedía más que inundarse de claridad para sumirse de nuevo en lo oscuro, en lo inefable, en lo espinoso, e ir progresando hacia los ricos frutos del árbol de la ciencia (*Historias...*, pp. 275-276).

Y entre los recuerdos y la lucha por demorar el último momento, sus palabras finales lo aferran al primigenio calor maternal de la infancia: “De niño era un niño buenísimo, dijo esa mañana. De los tres era a mí a quien prefería mamá. Estábamos muy unidos, unidos de corazón” (*Historias...*, p. 299). La imagen edípica latente en los recuerdos.

Volvemos a evocar a Vasily Kandinsky en su “Ilustración 15 (Línea): Curvas libres hacia un punto. Consonancias de curvas geométricas” (p. 190). Las líneas se detienen, se desdibujan para volverse escritura a través de la novela contada por su amiga. Se cierra, entonces, la historia de Bernardo con un punto.<sup>2</sup> Se cierra el relato, el proceso de la escritura.

La ilustración de Kandinsky sugiere un trazo de una curva que sirve de eje a cuatro curvas enlazadas, sobrepuestas. Movimientos que se suscitan a lo largo del eje central en las que aparecen. El cierre de la figura está definido por el punto.

---

2. Ver el anexo al final.

Leamos al pintor abstracto: “El punto se afirma en su sitio y no manifiesta la menor tendencia a desplazarse en dirección alguna, ni horizontal, ni vertical. Tampoco avanza o retrocede” (Kandinsky, p. 30). En sentido análogo, en la narrativa de *Historias de la marcha a pie*, la línea curva que sirve de eje, semejante a la línea curva de la vida, a su vez con episodios diferentes, líneas curvas de diferentes aspectos y/o etapas enlazadas en la vida de los personajes de la narrativa de De Stefano. El final de la ilustración 15, determinado por el punto, en la obra kandinskiana, también en la narrativa de De Stefano, en tanto que, al finalizar el relato, “[e]l punto se instala sobre la superficie y se afirma indefinidamente” (Kandinsky, p. 30). Análoga convergencia de dos estéticas, la una pictórica y la otra narrativa. Lectura interpretativa manifiesta, sugestiva.

### La línea de la vida

El que la inteligencia pueda, con una materia tan limitada como el claroscuro y color, por una función tan sencilla como es la atribución de una causa al efecto, con ayuda de la forma intuitiva del espacio, forjar un mundo visible tan rico y variado, consiste en la ayuda que la sensibilidad le proporciona.

SCHOPENHAUER

La célebre frase de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos”, permite marcar el tono decadente que muestra el discurso del personaje Augusto en la novela *Paleografías* (2010). La sola denominación del título no lo sugiere. “Paleografía”, palabra derivada de las palabras griegas *palaiós* 'antiguo' y *graphé* 'escritura', de forma infalible designa la ciencia de la escritura antigua. En todo caso, el subtítulo: *Trazos oscuros sobre líneas borrosas*, sí sugiere este juego de matices sobre la vida del personaje. En De Stefano, los vínculos entre escritura y pintura o viceversa se hacen tangibles.

La novela fluye desde un tono narrativo de claroscuros que nos recuerdan la intensidad del tenebrismo de Caravaggio. La narradora nos revela la vida de un pintor disminuido, la historia de Augusto, que avanza desde un conjunto de tonos de luces y sombras.

Victoria De Stefano fija la continuidad de su propuesta estética narrativa al profundizar sobre la vida y decantar el significado de la existencia en situaciones extremas, desde la historia de sus personajes. El relato presenta una recurrencia de estados inaplazables en *Historias de la marcha a pie* y *Pedir demasiado* (2004), relatos que también construyen una filosofía de la vida. Los personajes confrontan y se reconcilian con la muerte. Vida y muerte se presentan como *páthos*, como estados ineludibles. Nos hacemos presa de sus fulgores y, al mismo tiempo, de su funesto

despertar, repetible hasta la tan recordada expresión de Montaigne: “es el morir lo que me aterra”. En *Paleografías*, la vida se siente desde el padecimiento, una forma de muerte.

La vida de Augusto ha llegado a un punto extremo de angustia y hastío. Su vida se ha convertido en un cuadro de tonos grises y oscuros. La pasión por la pintura, que había tenido en sus mejores años, queda suspendida en el pasado. Se siente enfermo de mente y espíritu: “ya iba siendo hora de asumirse como el enfermo que era, y en tanto tal, necesitado de ayuda, urgido de cuidados” (*Paleografías*, p. 20). La enfermedad y la vejez amilanan su condición humana. Y en este sentido, la novela de De Stefano plantea en la vida de Augusto “el sentido auténtico del existir” propia de la teoría de las “*situaciones límite*”, tal y como lo denominó Jaspers (Rosental, *Diccionario breve de filosofía*, p. 252).

En los seres humanos, la vida se complejiza cuando aparecen las manifestaciones del desgaste que el tiempo cobra. El personaje Augusto entra en decadencia, se siente atrapado; la labilidad se ha apoderado de su humanidad. El relato plantea un doble discurso desde la interioridad del personaje, asido en el mundo del insomnio y las pesadillas, en el sinsentido de la vida. Por eso, a pesar de sentirse, a los cincuenta y ocho años, viejo y enfermo, asume progresivas actitudes que le permitan confrontar su mundo interior atormentado.

Se plantea la necesidad de escapar de su enfermedad a través de la realización de un viaje, propuesto por el mismo médico Abrantes. El viaje como vía hacia la luz, como avance y reconducción de su destino. La memoria será su refugio; en los recuerdos busca la vida placentera que una vez tuvo, vuelta a un pasado mejor como un acto de reescritura de sí mismo:

A través de las espesas, y no siempre penetrables humaredas del recuerdo, me abrí paso hacia la más bien honesta y formal Judith que estimulaba mis ardores de adolescente, su boca ancha, su nariz pequeña, algo respingona, la expresión tranquila de sus ojos castaños. A contraluz, como dibujada en la ventana, recompuse las tentadoras redondeces de mi enlutada y menos licenciosa viuda” (*Paleografías*, pp. 65-66).

El recuerdo le proporciona imágenes mentales que lo alivian. Los vínculos expresos entre imágenes y palabras se expresan en la novela de De Stefano bajo los términos de una filosofía del lenguaje según Wittgenstein, interpretada por Mitchell:

La imagen es el signo que simula no ser un signo, haciéndose pasar por (o, para el creyente pasando por) la inmediatez natural y la presencia. La palabra es su otro, una producción artificial y arbitraria de la voluntad humana que perturba la presencia natural introduciendo elementos no naturales en el mundo: el tiempo, la conciencia, la historia y la intervención alienante de la mediación simbólica (*Iconología*, p. 66).

Desde esta descripción que mimetiza los colores del pasado evocado se da apertura a expresas salidas. Dos actitudes, el viaje y la evocación de los sueños, donde el personaje se propone alcanzar su autonomía, su liberación, desprenderse de esa vida de abandono a pesar de las circunstancias internas. En cuanto a la teoría de Mitchell: “Tal vez la redención de la imaginación resida en aceptar el hecho de que creamos gran parte de nuestro mundo a partir del diálogo entre representaciones verbales y representaciones pictóricas” (*Iconología*, p. 69).

El personaje Augusto, consciente de sus limitaciones, emprende la tarea de salir de la sima en que ha sumergido su vida. Percibimos la noción de anormalidad, siguiendo al psicoanálisis, en las “contradicciones entre su pensamiento consciente y el querer ser inconsciente” (Gadamer, p. 99), tal y como lo señala la noción de fragmentación de la conciencia subjetiva. Contradictoriamente, surge en Augusto “la claridad de un compromiso existensivo” (Gadamer, p. 108), si consideramos la visión existencialista de Jaspers, o “como dijo Kierkegaard, la fe es el mismo ser” (Verneaux, p. 229). El personaje busca recuperar el sentido de la existencia, tal y como lo ilustra la narradora: deshacerse de “su hidra de nueve cabezas atada a la garganta” (*Paleografías*, p. 17), de la “imposibilidad de dormir, imposibilidad de vivir, estando vivo y despierto” (*Paleografías*, p. 28). Leyendo a Schopenhauer buscará de nuevo el sentido de la vida a través del “axioma práctico: subsistir para vivir lo que habrá de venir después” (*Paleografías*, p. 112).

Paralelamente, en este vínculo estrecho que se establece en la novela entre escritura y pintura, resulta determinante destacar como telón de fondo del relato las imágenes que el mismo personaje evoca: su estadía en Múnich, Basilea, Berna, París, Londres. La referencia a obras de grandes pintores universales, extranjeros o nacionales: Kandinsky, Klee, Giacometti, Picasso, Goya, Courbet, Latour, Renoir, Degas, Miró, Michelena, Reverón, Boggio. Sus largas caminatas y tertulias sobre pintura con su amigo granadino, Antonio Alifante, en la enumeración de grandes espacios geográficos como aquellos que recorre por Brasil el personaje Lisandro, amigo de Augusto, en busca de su padre, para desistir en su afán y terminar en brazos de la paraguaya Serafina. La mención de obras inmortales de compositores clásicos: Mozart, Beethoven, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms. De tragedias inmortales como *Hamlet*, de Shakespeare, libro de cabecera de Augusto. De novelas románticas como *Noches de octubre*, de Gérard de Nerval. De grandes mitos del cine norteamericano, como Rita Hayworth en el papel de Gilda. Muestras de la brillante erudición de una narradora capaz de señalar en las experiencias de Augusto la magia del tiempo vivido, en contraste con el carácter sombrío y abatido del personaje.

*Paleografías* son trazos de vida recuperados en el recuerdo, en diferentes dimensiones y variadas tonalidades; momentos que han quedado grabados en la

memoria de Augusto. Tras las imágenes del sueño, Augusto rescata su prolífica producción de pintor, deteniéndose en cada uno de los objetos que le sirvieron de herramienta a su oficio:

En atropellada sucesión pasaron detrás de sus párpados las cartulinas de bordes gastados, los últimos bocetos, los apuntes guardados en sus cajones. Los aceites, los barnices, los ácidos disolventes, las resinas, los tubos de pintura al óleo...” (*Paleografías*, p. 138).

Y de esta forma, *in extenso*, la enumeración abarca cada objeto significativo, grabado en la memoria con precisión porque estaban muy bien guardados como línea de vida que destaca la época de su producción artística. La vinculación innata de la realidad con reminiscencias de un conocimiento bien cultivado se hace presente en el imaginario de Augusto:

Sólo faltan las guacamayas, pensó Augusto, y enseguida lo ocupó el recuerdo de los monos, madre e hijo encadenados en lo alto de una torre en el lienzo fechado y firmado por Brueghel el Viejo; del mono reptando cabeza abajo en el cuadro de Bacon, y, por último, del mono apenas configurado tras el hombro de una figura, mujer u hombre, soplando una vela en el límite de la oscuridad, del Greco (*Paleografías*, p.122).

La figura del mono en diferentes versiones pictóricas del arte sugiere, inevitablemente, las imágenes del mono saltimbanqui de Octavio Paz en ese ensayo tan poético que sirve de reflexión a nuestra naturaleza humana, muy semejante a los simios: *El mono gramático*. La frase más repetida del texto: “la fijeza siempre es momentánea”, refleja la fugacidad del tiempo, de las imágenes de la ciudad de Galta, de la naturaleza que contemplamos y en sentido análogo, con apoyo de gráficas, la permanencia de determinados momentos plasmados como fotografía en el recuerdo. Veamos un ejemplo:

La mariposa aquella que vi un mediodía de Kasuali, clavada sobre un girasol negro y amarillo como ella, las alas abiertas, ya una muy tenue lámina de oro peruano en la que se hubiese concentrado todo el sol de los Himalayas están fijos, no allá: aquí en mi mente, fijos por un instante. La fijeza siempre es momentánea (Paz, *El mono gramático*, p. 29).<sup>3</sup>

3. Según Libertad León González: “En la escritura del mono gramático se instaura, tal y como el mismo texto lo señala, 'un camino hacia...', un espacio abierto-cerrado de señales, visiones, vivencias que se enlazan entre los garabatos de la escritura. [...] Corolario de imágenes, corolario de atuendos en la voz de un yo poético que funge de testigo de sus propios personajes, tal y como ocurre con Hanuman, mono-hombre, mono gramático o el 'gran mono', símbolo de la abundancia seminal, (ya expresado en imágenes poéticas a través de su poema Maithuna), personaje divino que expresa la fascinación de los signos de la escritura, sus analogías con el universo y la naturaleza” (pp. 93-95).

En *Paleografías*, las imágenes se muestran enlazadas entre realidad, ensoñación, imaginación y pesadilla. Lo real, atrapado en la voluptuosidad de mejores y trágicos recuerdos de grandes artistas, se constituye en una invitación a recorrer la inmortalidad de pintores de todas las épocas; algunos, como, Edouard Manet, Antoine-Jean Gros, Van Gogh, Casagemas, Arshile Gorky y Adolfo Couve Rioseco, recordados por sus vidas prolíficas en el arte y ciertos infortunios en lo existencial. Muy a pesar de su derrota inicial, el personaje desarrolla un vacilante y progresivo ascenso. La novela invita al disfrute de la vida, en el mejor sentido hedonista racional, a la sensualidad que proviene del conocimiento artístico.

Como punto culminante de este ascenso aparece el encuentro con “la viajera nocturna”, Gina. Compartirán sus miedos, el gusto por la lectura de las tragedias, como la famosa del escritor noruego Henrik Ibsen: *Cuando los muertos nos despertemos* (1899). Se desvanecen sus fracasos; compartirán el paréntesis temporal que les prolonga la sensualidad como amantes. En palabras de Mitchell: “El lenguaje del cuerpo humano como vehículo de la significación narrativa, dramática alegórica” (*Teoría de la imagen*, p. 31). Los estados de ansiedad en Augusto desaparecen a la par de sus pesadillas. La imagen de Gina colma su existencia:

La había invocado y convocado durante la vigilia y el sueño, la había visto y vuelto a ver, la había ensoñado de una manera tan próxima, tan real, tan estrecha, tal era su ansia de tenerla cerca, que casi rozaba la ingravidez de lo fantástico” (*Paleografías*, p. 177).

Con imágenes mentales del personaje, el relato termina sin dar mayor relevancia a la inminente separación de Augusto y Gina. La conciencia existencial de los personajes de la historia se diluye. Ambos vuelven a sus respectivos destinos.

Tal y como suele ocurrir en los sueños, o en los trazos de una pintura, el encuentro de Augusto y Gina sería en sus vidas algo más que una ilusión, “tal cual como el arte sostiene y posibilita la expresión sensible e inestable del trazo del pintor en la dicción de la apariencia” (Valentina Shuze, citada por Lole Ferrada Sullivan). ¿Volverían a la certeza de sus anteriores amores perdidos? “la pesadilla es la realidad” (*Paleografías*, p. 233).

En esta confluencia de imágenes mentales, visuales, pictóricas, rítmicas, volvemos a las reflexiones de Octavio Paz, siguiendo a Baudelaire:

El color no posee valor por sí mismo: no es sino una relación, “el acuerdo de dos tonos”. Por esto no puede definirse de manera absoluta; “los colores no existen sino relativamente”. Otro tanto debe decirse del dibujo, que no es sino un sistema de líneas, un conjunto de relaciones. Ahora bien, en cuanto se abandona la esfera de lo sensible —sonido en el lenguaje, color y dibujo en la pintura— se advierte una diferencia notable: una frase (combinación de

palabras) se traduce por otra frase; un cuadro combinación de colores y líneas) se traduce por una frase. El tránsito de lo sensible a lo inteligible no se realiza en el interior de la pintura sino fuera de ella: el sentido se despliega en un universo no pictórico (*El mono gramático*, p. 34).

La confluencia de las artes, predominantemente en la evocación al dibujo y la pintura, en la narrativa de las novelas leídas de Victoria De Stefano, invitan al lector y/o crítico literario a reconocer los fulgores de una propuesta narrativa estética que va de la narración a los personajes a las imágenes vitales del destino inexorable del hombre salvado por su apego a los espacios gráficos de lo indecible en la literatura, y los trazos profundos y tenues de la pintura. Literatura y pintura, almas análogas de contrastes y complementariedades.

### Finitum

La obra narrativa de Victoria De Stefano en *Historias de la marcha a pie* y *Paleografías*, procura una estética sobre la vida y la muerte, sobre la escritura y la pintura a partir de la erudición como escritora y de su pasión por las artes. Su narrativa puede considerarse el reflejo de una propuesta que va más allá de la escritura, más allá de lo filosófico, el acto de escritura concebido como un todo artístico en el que coinciden todas las artes.

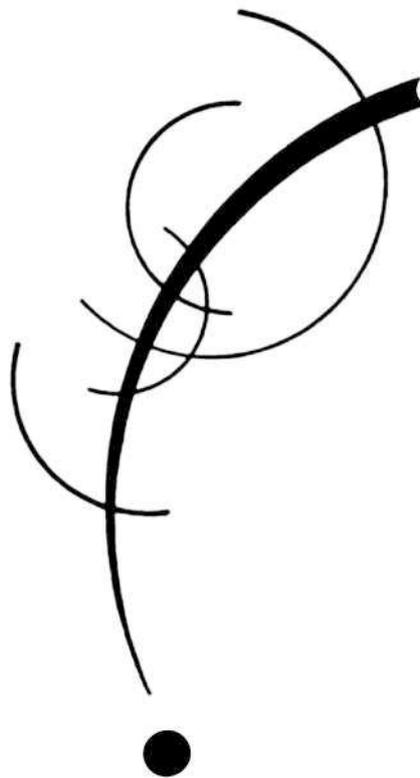
Consideramos la importancia que para los críticos de arte ha tenido el estudio del lenguaje y las imágenes desde la llamada modernidad. El sitio predominante que hoy tienen las imágenes nos llevan a precisar la siguiente afirmación de Mitchell, que expresa: “Si la iconología tradicional reprimía la imagen, la iconología posmoderna reprime el lenguaje” (Mitchel, *Teoría de la imagen*, p. 33). El giro pictórico como “redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (óp. cit., p. 23), permite valorar la importancia de la combinatoria de las artes en la narrativa de Victoria De Stefano, en tanto que su novelística nos deja la certeza de no sucumbir al vacío.

### Referencias

- De Stefano, Victoria. *Historias de la marcha a pie*. Mérida (Venezuela), El Otro El Mismo, 2005.
- De Stefano, Victoria. *Paleografías*. Caracas, Alfaguara, 2010.
- Ferrada Sullivan, Lole. “El maestro Adolfo Couve Rioseco.” *La Belleza Sensible*, [www.labellezasensible.blogspot.com](http://www.labellezasensible.blogspot.com).
- Gadamer, H. G. “Los fundamentos filosóficos del siglo xx.” *La secularización de la filosofía*. Barcelona (España), Gedisa, 2001.
- Husserl, Edmund. *Invitación a la fenomenología*. Barcelona (España), Paidós, 1992.

- Kandinsky, Vasily. *Punto y línea sobre el plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Colombia, Labor, 1995.
- León González, Libertad. *La paradoja del amor: Confluencias temáticas y simbólicas en la poesía de Octavio Paz*. Mérida (Venezuela), El Otro El Mismo, 2011.
- Mitchell, W.J.T. *Iconología: Imagen, texto, ideología*. Traducción de Mariano López Seoane, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2016.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009.
- Paz, Octavio. *El signo y el garabato*. Barcelona (España), Seix Barral, 1991.
- Paz, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona (España), Seix Barral, 1974.
- Rosental, M. y Iudin, P. *Diccionario filosófico abreviado*, Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1960.
- Verneaux, R. *Historia de la filosofía contemporánea*. Barcelona (España), Herder, 1991.

### Anexo



Curvas libres dirigidas hacia un punto. Consonancia de curvas geométricas.  
Kandinsky. *Punto y línea sobre el plano*. Editorial Labor. p.190

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

## Dossier

## Lo definitivo, lo irisado, lo resplandeciente: Ida Gramcko y las artes visuales

## The definiteness, the iridescence, the resplendence: Ida Gramcko and visual arts

## Le définitif, l'irisé, le resplendissant : Ida Gramcko et les arts visuels

Recibido 11-10-23

Aceptado 02-12-23

Rafael Rondón Narváez<sup>1</sup>

Instituto Pedagógico de Caracas, Venezuela

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

**Resumen:** Reconocida por su larga trayectoria intelectual y sobre todo por su obra poética, dramática y narrativa, todavía hay un sector de su producción poco conocido y estudiado. Por eso, en este artículo, analizaremos algunos textos de Ida Gramcko dedicados al arte. Ellos se encuentran dispersos en revistas, periódicos e incluso algunos estarían inéditos. Nuestro propósito es: a) ver cómo la escritura de arte fue significativa para ella y cómo la desarrolló en un momento cuando escaseaban las mujeres en ese oficio (Esteva-Grillet; Noriega); b) indicar cómo se acerca a las corrientes contemporáneas del arte venezolano a través de los autores fundamentales de nuestra tradición y c) determinar algunas características de su estilo crítico (Calabrese, 1999), apuntalado por la écfrasis (Heffernan, 1993, 1999; Rifaterre, 2000).

**Palabras clave:** Ida Gramcko, crítica de arte, écfrasis.

1. Docente, investigador y ensayista venezolano. Licenciado en Letras por la Universidad Católica Andrés Bello (Ucab), magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar (USB) y doctor en Cultura y Arte para América Latina y el Caribe por el Instituto Pedagógico de Caracas, institución donde coordinó la Maestría de Literatura Latinoamericana y actualmente ejerce la jefatura de la Cátedra de Literatura Latinoamericana y del Caribe. ORCID: 0000-0001-7535-1954

Es miembro del Instituto Venezolano de Investigaciones de Lingüística y Literarias "Andrés Bello" (Ivillab). Fue jefe de investigación del Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu y director de la Galería Municipal de Arte de Maracay. Ha realizado curadurías y textos sobre arte en diversas publicaciones de Venezuela y otros países.

Dentro de sus obras se encuentran: *La sendas del paisaje. Paisaje, modernidad y nación en la Generación del 18 y el Círculo de Bellas Artes* (2012); *Las artes en Aragua: Imaginario de un territorio* (2003). Ha publicado textos en libros colectivos como *Ficciones que duelen. Visiones críticas de la violencia en las culturas iberoamericanas* (2018) Kassel: Kassel University Press, *Lingüísticos, Literarios... y otros estudios culturales. Homenaje a Luis Barrera Linares* (2012) Caracas: IPC-UPEL; *Literatura y cultura. Espacio para el encuentro* (2005) Caracas: IPASME y artículos en revistas nacionales y extranjeras.



**Abstract:** Although she is recognized for her long intellectual career and above all for her poetic, dramatic and narrative texts, there is still a sector of Ida Gramcko's work that is little known and studied. That is why, in this article, we will analyze some of her texts dedicated to art. They are scattered in magazines and newspapers, and some are even unpublished. Our purpose is: (a) to see how writing about art was significant for her and how she developed it at a time when women in that profession were scarce (Esteva-Grillet; Noriega); (b) to indicate how she approaches the contemporary currents of Venezuelan art through the fundamental authors of our tradition, and (c) to determine some characteristics of her critical style (Calabrese), underpinned by ekphrasis (Heffernan, Rifaterre).

**Keywords:** Ida Gramcko; art criticism; ekphrasis.

**Résumé:** Ida Gramcko est connue pour son long parcours intellectuel et surtout pour son œuvre poétique, dramatique et narrative, mais une partie de son œuvre est encore peu connue et peu étudiée. C'est pourquoi, dans cet article, nous analyserons quelques textes d'Ida Gramcko consacrés à l'art. Ils sont dispersés dans des revues et des journaux, et certains sont même inédits. Notre objectif est : a) de voir comment l'écriture artistique a été significative pour elle et comment elle l'a développée à une époque où les femmes dans cette profession étaient rares (Esteva-Grillet; Noriega) ; b) d'indiquer comment elle aborde les courants contemporains de l'art vénézuélien à travers les auteurs fondamentaux de notre tradition, et c) de déterminer certaines caractéristiques de son style critique (Calabrese), sous-tendu par l'ecphrase (Heffernan, Rifaterre).

**Mots-clés :** Ida Gramcko; critique d'art; ecphrase.

El misterio se refleja en búsquedas, en interrogantes, en tanteos emotivos. Estas buscas, justamente por serlo, no han alcanzado solución, claridad, despeje. Y, para mí, lo perfecto es lo que se ha solucionado de una manera lúcida, lo definitivo, lo irisado, lo resplandeciente.

Ida Gramcko, "La fragancia del yo"

## El nacimiento de la crítica

Desde la lejana antigüedad se escribe sobre las artes. Se podría recordar a uno de los primeros filósofos asociados al comentario o crítica del arte, el griego Filóstrato de Atenas, cuando comentó varias imágenes en su libro memorable *Descripciones de cuadros* (Heffernan, "Speaking for Pictures", pp. 21-23). Aunque ya antes hubo valiosos precursores del recurso retórico de la écfrasis cuando la utilizaron como descripción verbal de representaciones visuales. Muchos ejercicios

venían de esa tradición de comentar las obras de arte, algunas ya extinguidas y otras imaginarias, como la del extenso y famoso pasaje sobre el escudo de Aquiles en la *Iliada*. Sin embargo, no será sino hasta la modernidad cuando se consolide la creación del oficio de la crítica, si entendemos por esta a la especialización de una escritura, a la práctica continua del oficio ejercido por un especialista para comentar y analizar las obras de arte. Varios autores fijan precisamente en el siglo XVIII y comienzos del XIX el nacimiento de esta escritura (Calabrese, p. 8; Gamboni, "Criticism on Criticism", p.38, y "de La Villa p., p. 24).

Al principio, en Europa, un amplio sector del campo estaba conformado por escritores. Al respecto, Gamboni recuerda cómo se constituyeron tres polos: el de los periodistas, el de los expertos y el de los escritores. Al final, el primero terminó conquistando un espacio más encumbrado y visible; mientras a los segundos se reservó el ejercicio más académico y especializado de la historia; y a los terceros, una consideración menor:

    Mi hipótesis es que durante el siglo XIX, debido a la expansión de la prensa y a la transformación del sistema de difusión y consagración del arte, la crítica de arte experimentó un proceso de profesionalización en que el polo periodístico cobró preponderancia, el científico se especializó como "historia del arte", ocupándose, en principio, del arte del pasado, y el literario fue marginado como "pura literatura" (Gamboni, "La crítica del arte...", pp. 199-200).

Sin embargo, los escritores no fueron ni silenciados ni olvidados. Algunos, como Charles Baudelaire, se convirtieron en figuras representativas en la consolidación de la crítica de arte.

Nada muy diferente ocurrió en Venezuela a finales del XIX y comienzos del siglo XX con los prosistas de la crítica. Fueron ellos los primeros que se acercaron a las manifestaciones artísticas para confrontarlas de una manera penetrante y con un ejercicio constante. De todos, sobresalió Jesús Semprum con sus publicaciones en diferentes medios y sobre todo en *El Cojo Ilustrado*. Luego vinieron otros, adiestrados también en las sendas de la literatura. Fueron los casos de Leoncio Martínez "Leo", y de poetas como Fernando Paz Castillo y Enrique Planchart, o de intelectuales como Mariano Picón Salas.

Paralelamente a la creación y formación de las artes y de la actuación de la crítica, estuvo la fundación y consolidación de las instituciones del Estado o privadas como museos y galerías, y de medios impresos para propagarla. La profusión de ellos fue decisiva para el ascenso de nuestra modernidad artística.

Sobre ese campo de la crítica en Venezuela, varios autores se han dedicado a revisar su historia. El más constante y conocido, quizá, fue Simón Noriega, pero también está Roldán Esteva-Grillet quien reunió materiales recopilatorios

fundamentales para redimensionar la labor de aquellos primeros años.<sup>2</sup> De estos trabajos nos llama la atención dos aspectos: 1) la ausencia casi total de mujeres en el periodo del siglo XIX y comienzos del XX; 2) el silencio absoluto en torno a Ida Gramcko.

Este artículo quiere hacer un primer recorrido por la obra fragmentaria y dispersa de esta autora, la cual se encuentra diseminada en los periódicos, las revistas y los catálogos expositivos. Esta dispersión no debería ser causa para relegarla a un segundo plano dentro de su producción intelectual, imaginando en ella la resolución de un asunto momentáneo. Consideramos lo contrario: hay poderosos aportes como el descubrimiento de una mirada inaugural y casi siempre certera de algunos de nuestros artistas esenciales, entre ellos: Feliciano Carvallo, Marisol Escobar, Gego, Mateo Manaure, Alejandro Otero, Mercedes Pardo y Alirio Rodríguez. Al comentar sus obras, construye imágenes intensas y poéticas. Y por último, en las recurrencias de sus comentarios interpretativos de las obras se hilvana una poética relacionada con la propia producción literaria de la autora.

Que las artes fueron un asunto decisivo para Ida Gramcko y que no debería relegarse a un segundo plano, lo comprueban algunas relaciones vinculantes. La primera es afectiva y familiar, pues su hermana Elsa Gramcko fue una de las artistas más importante en Venezuela con un legado vinculado a la abstracción geométrica y al informalismo. A ella le dedica un largo ensayo en los primeros años de su acercamiento al arte.

Como segundo dato, Ida Gramcko obtuvo su título universitario en Filosofía en 1964; sin embargo, la reflexión filosófica se dio mucho antes en la consulta frecuente de autores y en la cita de ellos; así que era lógico su ejercicio posterior y durante muchos años en la docencia en el Centro de Enseñanza Gráfica (CEGRA), donde dictó una materia capital para entender sus lazos con las manifestaciones estéticas: Filosofía del Arte.

Por último, hay en ella una persistente atracción por las imágenes visuales, lo cual la conecta con una amplia práctica nacional de escritores críticos o ensayistas.

### **Tipos de textos**

El material examinado se halla disperso en catálogos, revistas y periódicos. Incluso hay valiosos manuscritos que pensamos que nunca fueron publicados. De la totalidad de sus obras críticas de arte, solo pocas pasaron a formar parte de un libro,

---

2. El trabajo llevado adelante por Juan Carlos Palenzuela fue admirable en la compilación de los textos de Leoncio Martínez "Leo" y Mariano Picón Salas. Pero ni a esos, ni a los otros realizados por otros autores sobre la producción crítica de Guillermo Meneses y Juan Liscano nos referimos aquí, por cuanto están circunscritos a escritores específicos.

como ocurrió con los cuatro textos recopilados en el libro de ensayo *El jinete de la brisa*, de 1967.

A simple vista y como primera exploración, clasificaríamos este material de la siguiente manera:

La producción más urgida por la rapidez tiene características de reseña. El motivo original puede ser una exposición o una noticia sobre el arte. Así ocurre, por ejemplo, con el comentario de 1991 sobre el Premio Armando Reverón otorgado a la pintora Mercedes Pardo. Esos breves textos tienen carácter noticioso, aunque también Gramcko hace algunos comentarios críticos o reflexivos como ocurre con frecuencia en sus columnas de *El Nacional* “Vuelta de hoja” o “Cero a la derecha”.

Otros textos más largos se convierten en ensayos críticos más elaborados. En muchas ocasiones, forman parte de un catálogo. En ellos se extiende en el comentario de las obras y establece un acercamiento conceptual, plástico o técnico. Dos ejemplos son el texto dedicado a Feliciano Carvallo (recopilado en *El jinete de la brisa*), o el referido a Mateo Manaure (*Preciso y continuo*, 1967), donde hace una precisión y una fijación exacta del joven maestro.

Hay otros cuyos orígenes fueron una exposición, pero que se convierten en una reflexión estética y general sobre el arte, como ocurre con “La fragancia del yo”. La ausencia referencial casi total a la muestra y, en concreto, a las obras, los distancia de la reseña o de la crítica.

### Hermetismo y transparencia

En los medios periodísticos, el texto dedicado al arte (noticia, reseña, crítica o información) adquiere una función transitiva porque siempre busca llegar y hacer visible su origen o motivación, es decir, la obra, la imagen visual, la cual debería ser mediada para su comentario, su análisis o valoración. Cuando la escritura sobre el arte pasa por el medio experimenta transformaciones. En el caso de Gramcko, su escritura en catálogos, revistas o periódicos es diferente a sus textos dramáticos, narrativos y poéticos.

Con respecto a la definición de la crítica en los medios, son muy oportunas las afirmaciones de Moraima Guanipa. Algunas características anunciadas por ella, podríamos resumirlas así: 1) la extensión del texto se ve afectada por el yugo del espacio tipográfico: esto produce la brevedad; 2) su mismo carácter noticioso está motivado por su reciente actualidad, y 3) en cuanto al estilo: el medio exige la claridad y concisión. Como dice Guanipa, estos son “los criterios de claridad, brevedad y concisión que reclama para sí el periodismo” (pp. 346-347).

Estas observaciones son pertinentes porque permiten reflexionar sobre el contraste de dos discursos en la producción de Gramcko: El de la poesía, a la cual se

le han fijado dos adjetivos: barroca y hermética. Y entendemos como lógica esa catalogación cuando se quieren referir a su abundancia, a su prolijidad, a su elaboración sabia, pero también a su difícil intelección por un público no experimentado.

En el caso de este otro oficio cítrico, son otros el contexto y la intención. Son textos producidos en publicaciones como catálogos, revistas o periodos que fijan de antemano un amplio público al cual Gramcko se dirige. Y, además, tiene la intención de hacer llegar a ese lector la imagen y la significación de la imagen. Hacer entendible su valor.

### Mujer y crítica de arte en Venezuela

Gramcko es conocida principalmente por su obra poética, la cual abarca un largo periodo: desde su adolescencia y su primera obra, *Umbral* (1942), hasta *Treno* (1993), muy poco antes de su desaparición física. De toda esta extensa ocupación poética sobresale un libro notable de la tradición venezolana, el cual cumplirá pronto sesenta años de publicado: *Poemas de una psicótica* (1964). También su obra teatral ha sido reconocida, si bien no tan estudiada como su poesía; en ese género dejó un legado importante.

Sin embargo, para aquellos primeros años, la labor de Gramcko no se reduce a la literatura de ficción. Muy temprano se dedica también al oficio periodístico y con solo dieciocho años, en 1943, se convierte en reportera de *El Nacional*, periódico recién creado. Su trabajo en este medio será variado. Para 1948 poseemos información de sus vínculos con las artes, como es la noticia de la Exposición Panamericana de Pintura Moderna en el Museo de Bellas Artes. Ese ejercicio se extenderá en diversos medios durante casi cincuenta años y realizará muchos textos vinculados a la crítica de arte.<sup>3</sup>

Sin embargo, en *Fuentes documentales...* (2001) la primera mujer incluida es Clara Diamant de Sujo, con un texto de 1957 sobre la obra de Alejandro Otero *Coloritmos*.<sup>4</sup> Luego vendrán otras, pero esto ocurrirá, sobre todo, ya avanzadas las décadas de los sesenta y setenta. De estas mujeres, se podría afirmar lo que Ana Pizarro dijo sobre Marta Traba: “se apropia(n) de la tribuna desde donde siempre emergió la voz patriarcal con la legitimidad de su coherencia intelectual...” (p. xxxv). En el caso de Ida Gramcko, su ejercicio de comentaristas y crítica está ocurriendo mucho antes de la llegada a Venezuela de la excelente intelectual argentina.

---

3. Todavía poco antes de su muerte, en febrero de 1994, Gramcko firma un texto dedicado al escultor Miguel Sanoja.

4. Al año siguiente, 1958, y en la revista *Shell*, Gramcko hará un comentario y análisis sobre la misma obra de Otero.

En el caso de la constitución de los elementos de las artes y de un campo cultural, se podría examinar cómo se incluye la mujer en el ejercicio cultural, pero también político, y cómo empieza a verse su presencia en los espacios públicos en los años posteriores a la dictadura gomecista, cuando el ambiente es de transformación. Un renacer parece instalarse en las mentes, deseos y prácticas de los intelectuales venezolanos, algunos regresan al país después de largos años de exilio, y otros, desde dentro, sienten el empuje y la esperanza para refundar al país.

Pertenece ella, aunque mucho más joven, a la generación de los poetas de los 40, entre los que se encuentran Luis Pastori, Ana Enriqueta Terán, Juan Beroes, Luz Machado, Juan Liscano, entre otros. Su figuración se consolida primero como poeta, cuando se hace merecedora de la mención honorífica del Concurso Femenino Venezolano, con *Umbral* (1942). Luego, también se involucrará en otras facetas de la actividad cultural.

En cuanto a la crítica, a finales de esa década y comienzos de la siguiente, Gramcko comienza a presentarse en los medios periodísticos, cuando el oficio lo ejercen, predominantemente, varones y específicamente escritores. Surgen también creadores más especializados como Alfredo Boulton. Simón Noriega resume así el panorama de esos años: “Esta década trae novedades en la crítica: por una parte, la defensa del arte abstracto, y del arte cinético, a través de una nueva manera de mirar la obra: y, por otra, la difusión del informalismo y la reivindicación del arte popular” (p. 183).

Para los años cincuenta, Gramcko ha publicado algunos textos sobre arte. Se entronca con la escritura y la actividad de otra mujer mayor, pero que, en cuanto intereses, tiene acercamientos parecidos al arte contemporáneo abstracto o cinético, como lo fue Clara Diamant de Sujo. La curiosidad de Gramcko recorre también esas tendencias.

De ese periodo, destacaremos dos textos. En ellos se perfila bien el oficio de la crítica y el comentario, y además hay una visión clara al dedicarse a dos artistas que se convertirán en dos maestros nacionales. El primero es un texto sobre la obra de Feliciano Carvallo y aparece en su libro de ensayos *El jinete de la brisa*, aunque su redacción es muy anterior, como más adelante cometeremos. El otro texto se publica en la revista *Shell*, en 1958, y está dedicado a los *Coloritmos* de Alejandro Otero.

### Lo moderno / lo popular

Para los años cuarenta, uno de los aspectos más decisivos para la posterior tradición cultural es la inclusión decisiva del folclore y la cultura popular en el imaginario nacional, gracias, entre otras razones, a la labor de los estamentos

estadales. Hay muchos actores; sin embargo, se debe mencionar la participación resuelta de Juan Liscano en la expansión del arte folclórico y popular.

Durante esos años, la joven Gramcko era una activa protagonista del mundo cultural. Sus vínculos con este proceso quedan demostrados con la cercanía al presidente Rómulo Gallegos, quien, en 1948, la designaría como la primera embajadora en la Unión Soviética.

En el marco de ese afianzamiento del arte popular, se produce, en 1949, el hallazgo de la pintura de Feliciano Carvalho, cuando un poeta y dos jóvenes pintores se acercan a su obra:

Y hubo un suceso que incidió definitivamente en el interés de los venezolanos por el arte espontáneo. En 1948, un poeta solitario y casi desconocido llamado Víctor Alberto Grillet (1910-1976), dio a conocer, en un artículo de prensa, cómo a mediados de 1947 una mujer cubana, María Luisa Mena, y dos jóvenes pintores, Louis Rawlinson del Campo y Alirio Oramas tocaron una vez a la puerta de uno de nuestros artistas populares más emblemáticos: Feliciano Carvalho (Noriega, p. 159).

Muy temprano, Gramcko se entronca con esta tendencia, la cual desde finales de los años cuarenta está incluyendo a los artistas populares en las corrientes del arte venezolano. En su texto maravilloso,<sup>5</sup> casi de una manera cándida, y desde la renuncia varias veces a una interpretación puramente técnica de la obra del pintor, pasa a definir las características de lo popular en uno de nuestros primeros artistas:

No podría ser nunca un paisajista, ni un retratista, ni un pintor abstracto. Es un poco de todo eso. Y un poco de tierra y algo más de sol con cayenas en el patio. Por eso, frente a las obras de los que quieren cultivar el paisaje minucioso y retocado o las figuras de unos campesinos estirados que no son de ninguna parte, esta obra emerge como una sabia señal de primitivo entusiasmo, de nítida asimilación, de síntesis primaria, que no quiere alejar de sí, en ningún momento el intuitivo reconocimiento de una pintura llamada abstracta (*El jinete de la brisa*, p. 20).

Está claro el lugar dentro de la tradición de lo mejor de la pintura por la altura y calidad de su obra y, al mismo tiempo, su diferencia y su difícil catalogación dentro de las corrientes académicas de la pintura nacional y universal.

Uno no puede dejar de pensar en Ida Gramcko cuando se encuentran con estas palabras de Ana Pizarro referidas a Marta Traba:

---

5. El texto aparece en 1967; sin embargo, fue escrito mucho antes. Con la referencia a la marcha de Alirio Oramas a París sabemos la fecha: 1952. También está el dato siguiente: "Feliciano Carvalho vive ahora en Maiquetía y trabaja a diario con el pintor Reverón, que es el pintor que más admira y ama" (p. 21). Reverón murió en 1954.

Pero no hay sólo eso en su discurso teórico, hay también una dimensión nueva en América Latina en el discurso de la “crítica de arte”. Es la incorporación, con status dignificado, de las culturas populares [...]. También lo hace con gran rigor profesional al trabajar el fenómeno de las tallas en Puerto Rico (p. xxii).

Si bien el arte colonial tuvo sus propias fórmulas y sus peculiares tradiciones, con evidencia también realizaba conexiones con lo popular. Así que la mención a Pizarro y la vinculación con el pasado colonial no son gratuitas. También en Venezuela hubo el rescate del arte colonial para después, en los años sesenta, abrirse como apoteosis con la obra crítica de Alfredo Boulton.

Sin embargo, las exposiciones de arte colonial ya existían y, después de la visita a una de ellas, Gramcko sale cavilando: “He pensado que aquellos hombres tenían mayor claridad sobre lo íntimo, mayor sensación de lo lírico, mayores posibilidades para lo poético” (*El jinete de la brisa* p. 166). El texto finaliza con esta sentencia: “ante este mundo colonial que no desdeñó la fragancia del hombre —su alma— ya que su cuerpo solamente es corola, carcoma, me quedé pensando gravemente en la época colectiva y dispersa” (p. 169).

Ese contraste entre la contemporaneidad y la nostalgia de la colonia o la evocación de lo más primitivo en Carvallo, ¿querrá decir que se dejaba traspasar por la fuerza de la añoranza y de lo más conservador? Nada de eso. El registro de los artistas a los cuales entregó sus comentarios y observaciones contradice esa cerrazón. Solo citaremos los textos sobre Marisol Escobar, Alejandro Otero, Mateo Manaure y Mercedes Pardo.

El XVIII Salón Oficial de Arte Nacional realizado en 1957 demostró que aún las nuevas tendencias del abstraccionismo y el cinetismo no habían entrado en todos los estamentos de la crítica, los gustos y la aceptación nacional. De tal manera que los textos de Clara Diamant de Sujo y de Ida Gramcko de 1957 y 1958, apostaban por lo más novedoso y audaz.

No obstante, en el caso de Ida Gramcko, la defensa a la contemporaneidad debe entenderse desde su peculiar enfoque. Parafraseando a Marshall Berman, podríamos decir que las visiones de Gramcko son, con frecuencia, antipastorales. En el artículo dedicado a Alejandro Otero, de 1958 —y en otros—, queda delimitado esto con la adjetivación constante a la actualidad: “Si es cierto que nos movemos en un mundo especial, determinado, esta realidad de invenciones, de experimentos diarios y de feérica gesticulación, en su gran movimiento circense, se revela o se plasma de un modo singular en el artista” (“*Coloritmos* y gracia cinética”, p. 22).

Antes de detallar la obra de Otero, se refiere a otro contemporáneo y dice: “Las estructuras de Jesús Soto, cuya exposición entre nosotros fue motivo de reflexión y revuelo, nos parecieron algo así como definiciones centellantes de un gran aspecto del espíritu que condiciona nuestra época” (“*Coloritmos...*”, p. 23). ¿Y qué otra cosa

sino la fugacidad, lo mudable adquiere forma de modernidad en las obras de estos artistas? Fijándose en la obra de Otero, expresa: “Desde el impresionismo, el hombre comenzó a gravitar en el lienzo no como figura, sino como una incandescencia, como una luz dorada, como si en su piel cupiera una paisajística humosa” (p. 25). Al final, una de las virtudes de los *Coloritmos* estaría en esta noción: “Más que sentir la vida en sus múltiples ramificaciones, una detrás de la otra, creo que el arte contemporáneo sería como el acto de percibir en un solo bloque, dentro de un solo raptó, lo vivo, lo viviente” (p. 25). La referencia a la contemporaneidad surge de nuevo al momento de comentar la obra de Marisol Escobar. Así se inicia el texto:<sup>6</sup>

El mundo se ha convertido en caos. La realidad es un derrumbe continuado. Rodean sentimientos, pensamientos deshechos. La ternura, la amistad, la fraternidad, el amor, parecen no tener cabida en esta dimensión huérfana y hueca, donde sólo un vacío, humano y sensible, responde a la vida del creador (“La obra de Marisol Escobar”).<sup>7</sup>

La admiración de Gramcko por estos artistas con sus impactos estéticos se debe a cómo expresaron ese mundo contemporáneo, en el cual la poeta se siente con frecuencia incómoda. Así describe las esculturas de Escobar: “Obras de este tipo impelen, sacuden aunque no quieran sacudir sino relatar, con serios rasgos estéticos, el caos de lo interno y del ambiente” (“La obra de Marisol Escobar”).

### **Características de su hacer crítico**

El oficio crítico está atado a la figura de la écfrasis. Ella cumple una función cuando se utiliza como acercamiento a las obras de artes. La historia de esa figura es ciertamente remota y en los programas de la antigüedad griega se utilizaba como un ejercicio meramente descriptivo. Con posteridad, la écfrasis comenzó a ser entendida como “la presentación verbal de una representación visual”. En su ámbito podría entrar la descripción dentro de una obra de arte narrativa, poética, dramática o de cualquier otro género. Para nosotros, el lado más interesante de la écfrasis es cuando se usa en la crítica.

---

6. Agradecemos a Kenderzon Pérez Morales el suministro de varios textos de Ida Gramcko transcritos por él. Los originales manuscritos reposan en la Biblioteca Nacional de Venezuela. La lectura de estos materiales fue el incentivo inicial para este artículo. Cuando utilicemos estos textos, indicaremos la ubicación en las cajas donde ellos se encuentran.

7. Caja 2A, carpeta 1. Biblioteca Nacional de Venezuela. Sección de Libros Raros y Manuscritos- Por indicaciones concretas, podemos datar este texto sobre Marisol en 1968.

Michael Rifaterre hace una interesante reflexión sobre la écfrasis y distingue dos tipos, o sería mejor decir dos funciones: una, como empleo crítico y la otra con intenciones literarias. La primera “está basada en el análisis formal de su objeto” y en “principios estéticos explícitos”: “formula juicios de valor y condena o elogia”, “quiere formar el gusto” (p. 162). Esta función se sustenta en las razones técnicas más objetivas que explicarían el sentido evaluativo. En este primer caso, se podría ver cómo coexisten elementos clásicos del ejercicio crítico, es decir, describir, analizar y valorar. Tendría así ese carácter descriptivo y minucioso, tejido con mecanismos con los cuales se vuelve una y otra vez sobre el objeto para analizarlo, interpretarlo, volverlo visible y cargarlo de ideas y valores. Así, la crítica combina de manera simultánea la descripción, el análisis y la interpretación.

En el caso de la literaria, busca la admiración de los lectores y con frecuencia utiliza las obras como pretextos para construir un discurso brillante y creativo. Esta última, según el contexto, puede pasar infravalorada porque podría ser fácilmente atacada por subjetiva, como por la carencia de un método o por tomarlo prestado de otra disciplina. Con respecto a esto, podría afirmarse que la subjetividad, es un elemento inevitable en ambas críticas, porque incluso los patrones de análisis obedecen ya a una exigencia personal.

Gramcko menciona varias veces, en sus textos, que rehúye los análisis fríos y formales; sin embargo, esto no quiere decir la negación de un modelo. Su estilo es filosófico y poético, y desde ese puntal se enfrenta a la obra: “Hoy por hoy —y ya para siempre— me resultará bastante exiguo hablar de arte como de un problema formal” (*El jinete de la brisa*, p. 189). Cuando se acerca a la obra de Carvallo dice: “Más que hablar de pintura de técnica o de dominio, cosas que admira y mira desde muy alto, contamos aquí su fenómeno tutelar, su maravilloso nacimiento entre pescadores, conuqueros, peces, goletas y refranes” (*El jinete de la brisa*, p. 18).

Sin embargo, no están completamente ausentes las referencias a los análisis plásticos y a los elementos compositivos. Por ejemplo, hace comentarios frecuentes sobre el color. En este caso se refiere a Mercedes Pardo: “El color, sutil, casi bellamente ambiguo en sus obras, pareciera un salto más allá, es color y no lo es porque también es significado. El color ha sido y es para mí el instrumento para transmitir otras ilusiones” (“Premio Armando Reverón”).

En el caso de las esculturas de Marisol hace un excelente análisis:

No existe, en toda su obra, en donde la materia se encuentra limpia y hermosamente dominada, una confesión temblorosa y recóndita que pide dulcemente por la ayuda. Marisol Escobar nos brinda, con tintes trágicos pero exentos de lirismo patético, una realidad desmembrada, desarticulada, descompuesta (“La obra de Marisol Escobar”).

Y más adelante: “Un paroxismo hierático transcurre por sus esculturas que desdican de la vida y de la íntima vida. La quietud de lo hambriento. La inmovilidad en lo famélico” (“La obra de Marisol Escobar”).

Los largos años de docencia en el CEGRA dejan su herencia en las citas a algunos filósofos como Jean Paul Sartre, Gaston Bachelard y Martin Heidegger. Pero, cuando le parece oportuno, recurre a psicólogos como Erich Fromm o a mitólogos como Mircea Eliade. Evidentemente, la visión de las obras la lleva a realizar reflexiones más generales sobre la condición humana.

En sus comentarios, y en diferentes momentos, se nota la veteranía en el recorrido por las artes visuales. Así ocurre cuando describe de manera sucinta las corrientes y movimientos de diferentes épocas y fija características útiles para comparar obras, tendencias y artistas. Cuando visita la exposición de arte colonial, por ejemplo, hace un preciso análisis de su recorrido:

Ante los fanales, las cruces de oro calado, los retablos de pálidos colores, las tallas graciosas, primitivas, ingenuas, los pequeños espejos con marcos rococó, ante los bargueños dorados que parecen encerrar recuerdos de seres que si defendieron las gracias de su yo (*El jinete de la brisa*, p. 169).

En un texto quizá inédito, comenta otra exposición de arte colonial y precisa lo siguiente:<sup>8</sup>

El pintor popular se explayó sin artificio; quizás sin cultura pero también con plena espontaneidad. Y su espontaneidad era elemental. Esta elementalidad se manifiesta en el colorido frutal, en el gesto caricioso de la Virgen que acoge a su niño, en los encendidos y los verdes casi campestres.

Pero el artista plástico anónimo no sólo pintó retablos. Talló. Figuras de gran cadencia escultórica, figuras de santos con la mano tendida o el rostro vuelto hacia el ensimismamiento, quedan entre nosotros como una herencia rica de la historia. Y como un legado que nunca será desdeñable y que será valorado en su riqueza (“Memoria gráfica del país...”).

En otro texto manuscrito, se lee lo siguiente sobre una exposición de arte prehispánico:

En el lago de Tacarigua encontramos las terracotas. Tienen un contenido simbólico, desde luego, que se vale, en las terracotas, antropomorfas, de una reunión de elementos: vulva remarcada, cabeza muy ancha, rectangular o semi-lunar, ojos batraciformes, desarrollo excesivo de la región glútea, esteatopigia, anchas caderas, minimización o carencia de senos, abdomen con frecuencia abultado manos que con frecuencia sostienen la cabeza (“Turismo...”).

---

8. Caja 2A, carpeta 10. Biblioteca Nacional de Venezuela. Sección de Libros Raros y Manuscritos

Cuando aborda las artes, Ida Gramcko no puede alejarse ni negar la capacidad poética de su escritura con su capacidad de creación de imágenes a partir de lo visto. En uno de ellos, el resultado es memorable. Ocurre cuando se dedica a comentar las obras *Collages* de Mercedes Pardo, y aquí la capacidad de ensoñación y evocación se hace poética. “Collages”, “postales” y “álbum” son los términos recurrentes para interpretar la propuesta de Pardo. Notable texto el de Gramcko, en su forma íntima de enfrentarse a la obra; sin embargo, y como curiosidad, no describe con precisión y detalle las imágenes evocadas y construidas de la ciudad mágica y acuática de Italia.

También con una carga lírica poderosa se enfrenta a otras obras que la conmueven. En este sentido, se establece un discurso metafórico, con un énfasis casi literario más que crítico. Ocurre con la obra de Gego: “Pero su cosmicidad evidente enarbola un tejido donde pueden florecer los cardúmenes, los luceros en una noche de felicidad, el pétalo cayendo con rumor inaudible, como de besos en el aire” (“Gego”, p. 4).

Si bien es cierto que su crítica tiene elementos líricos, esto no disminuye su carácter hermenéutico. Téngase en cuenta que tenemos de antemano un objeto de arte sobre el cual estas páginas y textos están continuamente abrevándose en un continuo ir y venir. Segundo, sus imágenes y todo su arsenal retórico no llegan a enturbiar la transparencia de la visión de la obra.

### Una poética propia

Uno de los aspectos más interesantes es cómo los textos muestran recurrencias en los gustos, los conceptos, y en la teoría del arte de Ida Gramcko. De tal manera que, cuando comenta sobre un artista o una obra, se podría intuir el diseño de su misma poética, de su creación literaria.

Hay una reiterada preocupación por la relación entre la obra y la psique del autor. Por ejemplo, en un texto maravilloso dedicado al análisis de la obra de Alirio Rodríguez, al referirse a la relación entre la vida y la obra, recurre al término “ubicaciones incongruentes” para desarrollar su idea sobre la percepción de la realidad del neurótico y su proyección estética:

Puede que un artista padezca de rasgos neuróticos, puede que su gran sensibilidad le impida una salud mental a toda prueba, pero sucede, sin embargo, que aún en el caso de que el creador se encuentre sano, su donaire o su brío consistirá en ofrecernos lo imperceptible, lo sutil, lo que nadie ve de las cosas, paisajes, panoramas, rostros, fisonomías u objetos (“¿Qué son las ubicaciones incongruentes?”).<sup>9</sup>

9. Caja 2A, carpeta 27. Biblioteca Nacional de Venezuela. Sección de Libros Raros y Manuscritos

Ese acercamiento a los padecimientos mentales y la relación entre lo estético y lo psicológico es un tópico recurrente. Lo menciona también cuando se refiere al premio Armando Reverón concedido a Mercedes Pardo (“Premio Armando Reverón”).

Cómo no refreírse a la misma Gramcko y acordarse de su obra maestra, *Poemas de una psicótica*, y la certeza sostenida en la introducción del libro, cuando afirma: “Me alegra saber que, aun durante el sufrimiento de mi enfermedad, yo continué siendo poeta” (p. 7).

Otro aspecto también fijado en su poética podría intuirse cuando se refiere a las obras de Mateo Manaure en el catálogo ya citado de 1967. Después de precisar sobre el rumbo de la pintura durante esos años sesenta, dice:

Otro rasgo, aspecto o carácter hay que resaltar en el joven maestro Manaure. Está unido a todo lo asentado anteriormente. Y es éste: Manaure vuelva al óleo después de haber trabajado, durante diez años, con caseína y montajes a base de acrílico. ¿Por qué ha tornado al óleo? (*Preciso y continuo*)

La referencia a ese regreso se precisa de esta manera:

Completamente al óleo en su sentido más estricto. Pero de ningún modo al óleo de ayer. Al óleo antiguo. Al óleo simplemente, desde un mundo suyo de vibrador sosiego. A la pintura sí. A la pintura que se encontraba ya sin deuda de amor para con ella (*Preciso y continuo*).

¿No es quizá una forma también de asumirse ella misma ante la tradición? Recuérdese sus exploraciones en el verso libre, el poema en prosa y la creación de una poesía densa, casi hermética. Estos rasgos más experimentales conviven con formas más contenidas de la métrica. Recuérdese también la trayectoria de Ida Gramcko y sus vínculos con los poetas del 42, los cuales se mantuvieron relacionados con la exploración de las formas tradicionales de la poesía española. El retorno de Ida al soneto y a las estructuras métricas es semejante a la vuelta al óleo de Manaure, pero eso no significaba, en ella ni en el pintor, relegarse de las corrientes contemporáneas, sino asumir una forma más original de emparentarse con ellas.

Esas relaciones complejas con la tradición moderna se presentan en su obra poética, cuando coexisten vínculos con las formas de experimentación libres tanto en lo métrico como en su estilo, y apegos a las formas tradicionales. En cuanto a su escogencia plástica, se decantó por la selección de algunos artistas contemporáneos a los cuales brinda atención muy especial: Marisol Escobar, Alejandro Otero, Mateo Manaure.

## Conclusiones

Durante la década de los cincuenta, se produce la emergencia de la actividad crítica de Ida Gramcko, la cual no ha sido precisada aún por los investigadores del arte venezolano. Igual ocurriría con otras mujeres, entre las que se encuentra Clara Diamant de Sujo.

En el contexto de las tendencias contemporáneas, Ida Gramcko se preocupa por la crítica de los artistas de avanzada, pero con una mirada cuestionadora de la vida moderna. En su proyecto no descuida la inclusión del arte popular.

El ejercicio crítico de Gramcko se sostiene en su carácter lírico. Lo hace sin abandonar un arsenal metódico y amplios conocimientos de la tradición y los movimientos artísticos, los cuales les fueron útiles para analizar y contextualizar las obras.

En las reflexiones sobre los diferentes artistas reincide en algunos tópicos, de los cuales se puede extraer una poética basada en ciertos enunciados como a) la neurosis como una forma de existencia, pero que no define propiamente al artista ni a su producción; b) el arte no como elaboración mimética de la realidad; c) la modernidad estética no debería excluir a la tradición, tanto en las formas como en los temas.

## Referencias

- Calabrese, Omar. "El lenguaje de la crítica de arte." *Cómo se lee una obra*. Cátedra, 1999, pp. 7-15.
- Esteva-Grillet, Roldán. *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas, siglos XIX y XX*. Con la asistencia de María Antonia González Arnal. Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.
- Gamboni, Dario. "Critic on Criticism: A critical approach." *Art Criticism since 1900*, edición de Malcom Gee, Manchester University Press, 1993, pp. 38-47.
- Gamboni, Dario. "La crítica del arte en la encrucijada de las representaciones." *Las tretas de lo visible*, edición de G. Siracusano, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2007, pp. 197-225.
- Gramcko, Ida. "Color existencial." *El Nacional*, 29 jun. 1983, p. A4.
- Gramcko, Ida. "Coloritmos y gracia cinética." *Shell* (Caracas), n.º 27, 1958, pp. 21-24.
- Gramcko, Ida. "Gego." *El Nacional*, 1 ago. 1984, p. A4
- Gramcko, Ida. *El jinete de la brisa*. Caracas, Editorial Arte, 1967.

- Gramcko, Ida. "Memoria gráfica del país: Tallas y retablos." Manuscrito.
- Gramcko, Ida. "La obra de Marisol Escobar." Manuscrito.
- Gramcko, Ida. "La oposición a lo tecnificado." *Lo mágico, lo religioso*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1988. Catálogo de la exposición.
- Gramcko, Ida. *Poemas de una psicótica*. Caracas, Editorial Arte, 1964.
- Gramcko, Ida. *Preciso y continuo*. Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1967.
- Gramcko, Ida. "Premio Armando Reverón." *El Nacional* (Caracas), 15 mayo 1991, p. A5
- Gramcko, Ida. "¿Qué son las ubicaciones incongruentes?" Manuscrito.
- Gramcko, Ida. "Tribal." Caracas. Galería Félix, 1994. Catálogo de la exposición del artista Miguel Sanoja.
- Gramcko, Ida. "Turismo: Exposición arqueológica venezolana." Manuscrito.
- Gramcko, Ida. "Un álbum." *El Nacional*, 28 dic. 1983, p. A4.
- Guanipa, Moraima. "El discurso incómodo: La crítica de arte en la prensa venezolana (años 60 y 70)." *Anuario ININCO: Investigaciones de la comunicación 2*, vol. 17, 2005, pp. 335-353.
- Heffernan, James. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press, 1993.
- Heffernan, James. "Speaking for Pictures: The rhetoric of art criticism." *Word & Image*, vol. 15, n.º 1, 1999, pp. 19-33.
- Noriega, Simón. *La crítica de arte en Venezuela*. 2.ª ed., Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, 2011.
- Pizarro, Ana. "Marta Traba: Resistencia y modernización." *Mirar en América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005, pp. IX-XLIX.
- Rifaterre, Michael. "La ilusión de Écfrasis." *Literatura y pintura*, edición de Antonio Monegal, Arco, 2000, pp. 161-183.
- Villa, Rocío de la. "El origen de la crítica de arte y los salones." *La crítica de arte: Historia, teoría y praxis*, coordinación de Anna María Guasch Ferrer, Ediciones del Serbal, 2003, pp. 23-62.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

## Dossier

**“¿Qué es lo tuyo, nené? ¿Qué es lo tuyo?”:  
Identidades inexistentes y género en disputa en  
*Pájaro de mar por tierra*, de Issac Chocrón<sup>1</sup>**

**“¿Qué es lo tuyo, nené? ¿Qué es lo tuyo?”:  
Nonexistent Identities and Gender Trouble in Isaac Chocrón's  
*Pájaro de mar por tierra***

**“¿Qué es lo tuyo, nené? ¿Qué es lo tuyo?”:  
Identités inexistantes et trouble dans le genre dans le roman  
*Pájaro de mar por tierra* par Isaac Chocrón**

Recibido 09-06-23

Aceptado 11-08-23

Diana Fuenmayor<sup>2</sup>

Freie Universitaet Berlin, Alemania

[dfuenmayor@zedat.fu-berlin.de](mailto:dfuenmayor@zedat.fu-berlin.de)

**Resumen:** Partiendo de los postulados la teoría *queer*, se realiza un análisis de la construcción del sujeto y de su orientación sexual en la novela *Pájaro de mar por tierra*, del escritor venezolano Issac Chocrón, publicada en 1973. El ensayo está estructurado en dos partes. En la primera, se explican brevemente los postulados de la teoría *queer* y en la segunda se realiza el análisis de la novela. Se concluye que la fallida búsqueda de una identidad y una orientación sexual definitivas por parte del personaje principal hace de la novela una novela *queer avant la lettre*.

**Palabras claves:** teoría *queer*; Isaac Chocrón; género; masculinidad; identidad.

1. Este artículo es una versión resumida de uno de los capítulos de mi memoria de grado, *Modelos, plumas y ¿hombres?: Masculinidades en disputa en tres episodios de la literatura venezolana*, publicada en 2013. En este trabajo analicé, basándome en los estudios de género y la teoría *queer*, el problema de la masculinidad en tres obras de la literatura venezolana: “Marcucho el modelo”, de Leoncio Martínez; *Pájaro de mar por tierra*, de Issac Chocrón, y “Una larga fila de hombres” de Rodrigo Blanco Calderón.

2. Candidata a doctor en Filosofía (Área Literaturas y Culturas de América Latinas), Lateinamerika-Institut, Freie Universität Berlin, Alemania. Maestría en Estudios Latinoamericanos (Literatura, Antropología e Historia), Lateinamerika-Institut, Freie Universität Berlin, Alemania. Licenciada en Letras y Literatura Hispanoamericana, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. ORCID: 0009-0007-7737-4253



**Abstract:** Based on the postulates of queer theory, we analyze the construction of the subject and his sexual orientation in the novel *Pájaro de mar por tierra* by the Venezuelan writer Issac Chocrón, first published in 1973. The essay is structured in two parts. In the first, the basic aspects of queer theory are briefly explained and, in the second, the analysis of the novel is carried out. We conclude that the failed search for a definitive identity and sexual orientation by the main character makes the novel a queer novel *avant la lettre*.

**Key words:** Queer Theory; Isaac Chocrón; gender; masculinity; identity.

**Resumé:** À partir des postulats de la théorie *queer*, on analyse la construction du sujet et son orientation sexuelle dans le roman *Pájaro de mar por tierra* de l'écrivain vénézuélien Issac Chocrón, publié en 1973. L'essai est structuré en deux parties. Dans la première, les postulats de la théorie *queer* sont brièvement expliqués et dans la seconde, l'analyse du roman est réalisée. On pense que la recherche ratée d'une identité définitive et d'une orientation sexuelle par le personnage principal fait du roman un roman queer avant la lettre.

**Mots-clés :** théorie *queer*; Isaac Chocrón; genre; masculinité; identité.

## Introducción

La matriz cultural [...] exige que algunos tipos de identidad no puedan “existir”: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son “consecuencia” ni del sexo ni del género (Butler, *El género en disputa*, p. 72).

En esta cita, Judith Butler resume el problema del sujeto a partir de la llamada teoría *queer*: ¿Qué ocurre con todos aquellos cuya orientación sexual supuestamente no responde a su sexo y género o cuyo género no responde a su sexo, es decir, con aquellos seres que se sienten atrapados por un deseo que no les “corresponde” como el de los homosexuales, o con un cuerpo que les es ajeno como el de los travestis y transexuales? En otras palabras, ¿qué significa ser un hombre? ¿qué significa ser una mujer? ¿Dejamos de *ser* (o no *llegamos a ser*) en el momento en el que no respondemos a lo que dicta esta “matriz cultural”: si se tiene un sexo “masculino”, entonces se es “hombre” y se tiene atracción por las mujeres?

La novela *Pájaro de mar por tierra*, del escritor venezolano Isaac Chocrón (1930-2011), publicada en 1973, narra la historia de Miguel Antonio Casas Blancas, un apuesto joven en la búsqueda de su identidad que acaba, posiblemente, ahogándose en el mar. Muy temprano parte al Nueva York de los años sesenta, donde tiene todo tipo de encuentros con hombres en espacios “oscuros” como cines, bares y hoteles de tercera categoría. En este peregrinar acaba estableciendo

una relación con un hombre y casándose con una mujer mucho mayor que él. En el momento en el que se siente preso retorna a Caracas para continuar su búsqueda, búsqueda que acaba trágicamente.

A lo largo de la historia, contada mediante entrevistas que un tal “Chocrón” hace a los conocidos de Miguel, también conocido como “Micky”, vemos cómo el personaje se cuestiona por la homosexualidad, por la heterosexualidad, por el deseo y por su condición a ratos de objeto a ratos de sujeto. El problema principal de Micky es el que propone Butler: el personaje tiene una identidad en crisis porque es una identidad que no puede existir, porque no se circunscribe a lo que exige la matriz heteronormativa. Micky es homosexual y a ratos heterosexual; su cuerpo a veces penetra en el campo de lo “femenino” y a veces en lo masculino; otras veces, en ninguno; no tiene hijos ni los tendrá; le gusta ser usado como objeto del deseo.

A continuación, partiendo de los postulados la teoría *queer*, realizaremos un análisis de la construcción del sujeto y de su orientación sexual en esta novela de Chocrón. El ensayo está estructurado en dos partes. En la primera, se explican brevemente los postulados teóricos de dos de los autores que más han influenciado el pensamiento *queer*: Foucault y Butler. En la segunda parte se encuentra el análisis de la novela.

## 1. Bases teóricas

### 1.1. Foucault y el dispositivo de la sexualidad

Existe una visión generalizada en la que el sexo y el deseo han sido silenciados y reprimidos a lo largo de la historia de occidente. Foucault señala que la llamada “hipótesis represiva”, a saber, que la expresión de la sexualidad es un tabú, tal vez no es como se la piensa: más que un rechazo y represión de los deseos y del sexo, en los últimos tres siglos, se han desarrollado múltiples mecanismos “para hacer hablar del sexo, para obtener que él hable por sí mismo, para escuchar, registrar, transcribir y redistribuir lo que se dice” (Foucault, p. 23). Como ejemplo Foucault menciona la homosexualidad. Antes de su aparición en el discurso científico a finales del siglo XIX, la homosexualidad, o hasta entonces “sodomía”, era considerada una *práctica* que algunos hombres llevaban a cabo. Posterior a su patologización y clasificación por parte de la medicina, las relaciones sexuales entre hombres dejan de ser algo que hacen para pasar a ser lo que los define: los homosexuales se transforman en una “especie” (Foucault, p. 28), y algo que antes permanecía privado pasa al dominio de lo público. Esta nueva especie, creada por el discurso sobre el sexo, penetra entonces dentro de las redes del poder y bajo su vigilancia, y se conoce así, a través de la confesión y el examen médico, hasta el más mínimo detalle.



Lo *queer* surge entonces buscando cuestionar no sólo la heterosexualidad masculinista y homofóbica, sino también, las identidades homosexuales que se estaban volviendo hegemónicas en los Estados Unidos y Europa. Reaparecen preguntas como qué es ser un hombre, qué es ser una mujer, un gay, una lesbiana, se empieza a indagar por otro tipo de orientaciones y formas como los transexuales, el travestismo, los bisexuales, entre otros, a la vez que se busca incluir a otros grupos raciales y a estratos sociales marginados (Jagose, p. 37).

Se usa el término inglés *queer* porque este, que fue siempre utilizado peyorativamente, significa "loca", "raro", "torcido", o algo indefinible. Lo *queer* busca eliminar categorías fijas y establecer una noción de identidad en forma de rizoma, donde la inclusión y el respeto a la diferencia sean la única regla. A continuación, un breve esbozo de una de otra de las principales precursoras de la teoría *queer*: la filósofa estadounidense Judith Butler.

### 1.3. Butler: sexo y género como actos "performativos"

Uno de los grandes avances del pensamiento feminista fue concluir que, además del sexo, que venía dado naturalmente, hay algo que se llama género, que es una construcción social. Años después, haciendo eco de Foucault, quien señala que la sexualidad surge cuando se la transforma en discurso, Butler, se aventura a decir que no hay diferencia entre género y sexo, y que ambas categorías pueden incluirse dentro del constructo social.

Según la pensadora estadounidense, el sexo adquiere significado tan sólo a través del lenguaje. En el momento en el que el bebé nace y se dictamina: "¡Es una niña!" o "¡Es un niño!", y a lo largo de su repetición durante su existencia, el sexo toma forma y adquiere un significado. Es así que sólo existiría una de estas categorías, la del género (Butler, "Críticamente subversiva", p. 58). Por eso, la niña sólo es niña después de que el médico hace la aclaratoria. A medida que la niña crece irá practicando y repitiendo las actividades que dicta su género para constituirse como mujer. Es sólo después de que el sujeto actúa, siguiendo lo que *dicta* el lenguaje, cuando se termina de instituir esta categoría. El género es entonces "performativo" (Butler, *El género en disputa*, p. 84), es decir, se produce en una especie de *actuación* reiterativa de ciertos dictámenes del lenguaje que acaban corporeizándose.

Si no hay distinción género/sexo, los cuerpos no tienen un valor previo al que adquieren bajo el seno de la cultura, es decir, no hay una materialidad dada que determine el discurso cultural, sino al revés. Asimismo, Butler sostiene que el cuerpo está "constituido como un fenómeno social en la esfera pública" (*Undoing Gender*, p. 21; traducción nuestra), lo que conduce a que el cuerpo sea y no sea nuestro.

Los aportes de Butler son claves para la teoría *queer* porque señalan que no hay una norma natural que establezca de antemano el ser mujer o el ser hombre, ni que cree la heterosexualidad como única posibilidad. De este modo, procura cuestionar lo que, según se piensa, es la norma, y ampliar el espectro de posibilidades de lo que un ser humano puede ser.

#### **1.4. Algunos antecedentes sobre sexualidades transgresoras en los estudios literarios hispanoamericanos**

A partir de los años noventa, con el establecimiento de centros de estudios de género en Estados Unidos y Europa, empiezan aparecer algunas investigaciones sobre la homosexualidad, el travestismo, el machismo y la sumisión en la literatura latinoamericana, como los de Foster, Sifuentes-Jáuregui y Balderston. En estos estudios se analizan diversidad de obras y autores, algunas veces pertenecientes al canon de las letras latinoamericanas como Borges, Lezama Lima, Puig y Severo Sarduy, y otras veces a literaturas marginadas. El estudio de Foster, *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*, es un primer acercamiento a esta temática en nuestra literatura. Más que un análisis detallado, Foster intenta dar a conocer la multiplicidad de textos que tratan sobre el tema en nuestra literatura, es decir, afirmar su existencia. Para agrupar estos textos, toma algunos ejes temáticos como la identidad, la homofobia y el secreto. En este trabajo, Foster trata brevemente la novela de Chocrón e indaga sobre el problema de la identidad del personaje principal, Micky, y concluye que es una suerte de *outsider*.

A partir del comienzo del siglo XXI, se amplía considerablemente el número de estudios sobre la literatura latinoamericana con temas de sexualidades transgresoras. Uno de los más conocidos es el libro de ensayos de Balderston, *El deseo, enorme cicatriz luminosa*, donde el autor se acerca a las homosexualidades masculinas "ocultas" de algunos escritos no estudiados abiertamente bajo esa mirada, como el *Gran Sertón*, de Guimarães Rosa, o algunas de las páginas de Borges. El número 225 de la *Revista Iberoamericana*, de la Universidad de Pittsburgh, es un volumen dedicado exclusivamente a los estudios lésbico-gays y *queer* latinoamericanos. En este volumen, no sólo encontramos análisis sobre obras literarias, sino la apertura de una discusión teórica en torno a estos estudios en la región por parte de críticos latinoamericanos que se dedican al tema con una visión distinta a la aportada por las universidades estadounidenses, visión que hasta la fecha dominaba este tipo de acercamientos a la escritura del continente. Ejemplo de ello es la escritora y crítica venezolana Gisela Kozak, quien, en este número de la revista, publica un artículo sobre el lesbianismo y la escritura en Venezuela. Luego de dar un estado de la difícil cuestión para las lesbianas en Venezuela

—desconocimiento legal, discriminación, etc.—, Kozak analiza los escritos de algunas autoras como Teresa de la Parra, Verónica Jaffé, Dina Di Donato, Ana Teresa Torres, entre otras.

Otro crítico venezolano que también ha hecho estudios sobre sexualidades no normativas en la literatura venezolana es Wilfredo Hernández. Uno de ellos versa sobre el escritor Armando Rojas Guardia y otro sobre la obra de teatro de Isaac Chocrón *La Revolución*. Hernández señala que Chocrón “es pionero” (“La 'loca' rebelde”, p. 217) en la tradición de la literatura homosexual en Venezuela y que la obra en cuestión “es de importancia paradigmática: con ella terminó una tradición de escritura local casi centenaria y se inauguró otra, aún en curso” (Hernández, “La 'loca' rebelde”, p. 220). Además de los estudios de Kozak y de Hernández, ambos homosexuales, son pocos los estudios sobre sexualidades transgresoras en la crítica literaria venezolana.

## 2. *Pájaro de mar por tierra*. “¿Qué es lo tuyo, nene? ¿Qué es lo tuyo?”: una identidad inexistente

### 2.1. *Isaac Chocrón: realidad y ficción*

Zurdo, judío, latino, escritor y a ratos homosexual —aunque nunca usara esta palabra para hablar de sí mismo en público—, Isaac Chocrón se revela como un personaje singular. Nació en Maracay en 1930, hijo de una pareja de judíos sefardíes. Creció bajo la tutela de su padre y de su tío. Estudió en la Escuela Experimental, donde conoció a Román Chalbaud y donde mostró claras inclinaciones hacia la literatura, el teatro y la escritura. Al finalizar la secundaria, es enviado a Estados Unidos y, por orden de su padre, estudia economía; sin embargo, sigue escribiendo. Regresa a Venezuela hacia finales de los años cincuenta y en 1954 publica su primera novela, *Pasaje*. En 1957 publica *Mónica y el florentino*, y desde ahí hasta su muerte escribirá veintitrés obras de teatro<sup>3</sup> que le valdrán el reconocimiento, no sólo nacional, sino internacional, recibiendo el Premio Nacional de Teatro y teniendo sus obras representadas en teatros de todo el mundo. Además de sus obras de teatro escribió ocho novelas.<sup>4</sup>

3. *Mónica y el florentino* (1959), *El quinto infierno* (1961), *Amoroso o una mínima incandescencia* (1961), *Animales feroces* (1963), *A propósito del triángulo (Un acto dentro de triángulo)* (1964), *Asia y el Lejano Oriente* (1966), *Libreto para la ópera Doña Bárbara* (1966), *Tric Trac* (1967), *O.K.* (1969), *La revolución* (1971), *Alfabeto para analfabetos* (1973), *La pereza domina Timbuctu* (1974), *La máxima felicidad* (1975), *El acompañante* (1978), *Mesopotamia* (1980), *Simón* (1983), *Clipper* (1987), *Solimán el magnífico* (1991), *Escrito y sellado* (1993), *Volpone y El alquimista* (1996), *Uno reyes uno* (1996), *Tap dance* (1999) y *Los navegas* (2006).

4. *Pasaje* (1954), *Se ruega no tocar la carne por razones de higiene* (1971), *Pájaro de mar por tierra* (1973), *Rómpase en caso de incendio* (1975), *Cincuenta vacas gordas* (1982), *Toda una dama* (1988), *Pronombres personales* (2002) y *El vergel* (2005).



espontáneos con hombres, regresa a Venezuela en busca de otra vida. En Venezuela, establece nuevas relaciones en las que sigue siendo usado, por lo que Miguel sigue dudando acerca de si es un objeto o un sujeto. En una visita a la playa con Gloria, con quien tenía una larga relación llena de engaños y desengaños, acaba desapareciendo en el mar.

La narración se estructura en dos ejes que se entrecruzan: por un lado, una narración en tercera persona que va contando la vida de Miguel Antonio Casas Planas y, por otro, una serie de testimonios, cartas, entrevistas, y grabaciones que hacen los conocidos de Miguel sobre su vida y su relación con él. Estos testimonios los solicita un tal “Chocrón” a cambio de cien dólares, que algunos personajes reciben gozosos y otros prefieren rechazar. De la voz de Miguel tan sólo tenemos un par de grabaciones en las que conversa con uno de sus amigos, Bofors, y discute sobre su condición de objeto-sujeto.

La vida del personaje se intenta reconstruir a través de voces externas a él, voces que, al hablar de él, terminan hablando de sí mismas e implicándose. A través de la confesión, cuyo tema privilegiado es el sexo (Foucault, p. 38), quien habla suele estar convencido de que lo que hace es un acto de pura libertad: él mismo está diciendo lo que es y nadie más; mientras que lo que sucede, según Foucault, es que se constituye como “sujeto, en los dos sentidos de la palabra” (p. 37). Por un lado, en el momento en el que los personajes hablan de sí mismos, empiezan a volverse sujetos, porque están penetrando en la esfera del discurso, pero, por otro lado, esta puesta en discurso de sus actos lleva a que puedan ser clasificados bajo el dispositivo de la sexualidad, y, por tanto, a que estén sujetos a las condiciones de este discurso.

Es lo que ocurre con el testimonio de Carlos, el hermano de Miguel, quien, a través de su confesión, deja ver que es un “perro faldero” (Chocrón, *Pájaro de mar*, p. 36)<sup>6</sup> de su amante americano veinte años mayor que él. Su identidad es, por tanto, reducida a la clasificación del homosexual pasivo atribuida a los homosexuales latinoamericanos (Palaversich, p. 141). O con Domingo, quien se muestra como el chulo dispuesto a todo por un par de monedas: “me han hecho las proposiciones más increíbles que usted se pueda imaginar [...] poniéndome un billete como carnada” (Chocrón, pp. 63-64).

Pero para que una confesión pueda existir y un sujeto constituirse, ese “yo” tiene que haber sido anteriormente “reconocido”, tiene que existir un “discurso que precede y posibilít[e] ese yo” (Butler, “Críticamente subversiva”, p. 57). Por eso no encontramos más que un par de diálogos en toda la novela en los que habla Miguel y ningún testimonio propio. Al no encontrar un discurso anterior con el que pueda identificarse, Miguel le dice al escritor “Chocrón”: “Porque yo no me entiendo y a lo

6. En adelante, todas las citas de Chocrón serán tomadas de *Pájaro de mar por tierra*.

mejor si me pones en un libro y me leo a mí en el libro, logro más o menos saber quién soy” (Chocrón, p. 229). De manera tal, el problema del sujeto en Miguel deviene en primer lugar de que no existe discurso alguno que pueda reconocerlo. Todo intento de una definición resulta fallido, por lo que la voz narrativa se tiene que conformar con crear un personaje abierto, que se resiste a clasificaciones y al que no se puede acceder directamente.

### 2.3. *La familia heredada*

Si bien el problema de Miguel inicia porque no hay un discurso que lo reconozca, esto se debe a que la matriz heteronormativa no permite que existan identidades difusas, donde se supere la relación sexo, género y deseo.

Las identidades que propone dicha matriz aparecen bien definidas en el núcleo familiar. El padre, de sexo masculino, es un hombre y tiene deseo hacia las mujeres. La madre, por su parte, es una mujer y tiene deseo por los hombres. Como nos cuenta el narrador de la novela y algunos de los testimonios de los hermanos de Miguel, sus padres cumplían con los roles tradicionales de género: su madre era una mujer sumisa y abnegada, siempre condescendiente con los deseos e impulsos del marido y su padre era un gran “semental” que “donde ponía el ojo ponía la bala” (Chocrón, p. 39)

Foucault señala que la familia burguesa —a la que pertenece Miguel— es uno de los lugares donde empieza a problematizarse la sexualidad de los jóvenes y donde se crea la necesidad de vigilar y corregir el sexo (p. 72). Esto, con dos objetivos: primero, conocer cuáles eran las patologías sexuales de los jóvenes, y segundo, establecer cuáles eran norma y cuáles no. Si tenemos en cuenta que la matriz cultural dicta que la heterosexualidad es la norma, entonces, toda conducta que se aleje de ella será penalizada (Butler, *El género en disputa*, p. 272)

Por eso, “[c]uando Micky se despidió de su padre la noche antes de partir para Nueva York, el viejo gordo de cara hinchada le gritó: ‘¡Cuidado con las maricas!’” (9). Esta advertencia refleja la preocupación principal del padre por su hijo: que conserve su heterosexualidad y, por tanto, su masculinidad. Como Miguel no quiere ser clasificado ni acusado, prefiere irse de la casa paterna y huir de la “familia heredada”. Familia heredada que “ahoga con sus imposiciones” (Márquez, “Vida y ficción aliados en Isaac Chocrón” p. 356) y su ojo vigilante.

### 2.4. *“La diáspora queer”: Nueva York y la primera búsqueda*

Huyendo de la heteronormatividad que impone su familia y entorno, Miguel decide irse a Nueva York “por ver algo nuevo, por sentir algo nuevo” (Chocrón, p. 62). Este viaje puede catalogarse como una “diáspora *queer*” (Ochoa, p. 252), porque

es debido a las dudas en cuanto a su orientación sexual por lo que Miguel prefiere dejar su lugar de origen porque éste no le permite encontrarse.

A su llegada a la ciudad, “maravilloso se sentía caminando de la escuela a Times Square, seguro, sin nada ni nadie que lo atara, dispuesto a satisfacer cualquier apetito suyo” (Chocrón, p. 49). Pero rápidamente esto cambiará. En los primeros días de su estadía en el albergue de la YCMA, “Micky”, como se le bautiza a su llegada a suelo estadounidense, empieza a prostituirse para ganar dinero:

El hombre, muy despacio, sacó el billete y se lo puso a Micky frente a la nariz. Micky tomó el billete y lo dejó entrar. [...] Este se arrodilló y Micky cerró los ojos. Los cerró más y más. Cuando los abrió el hombre le daba palmaditas en una nalga, diciéndole: —Thank you. Thank you very much. (Chocrón, p. 33)

A partir de este momento, o ya desde su “bautizo” americano, Micky, que buscaba llegar a ser, se irá convirtiendo en un objeto sexual: “Caminar al lado de quien le hacía las preguntas. Desnudarse al lado de quien lo miraba y le hacía más preguntas. Siempre cerrar los ojos. [...] Recibir la plata sin hablar” (Chocrón, p. 84).

En uno de estos encuentros, conoce a Frank, con quien establece una relación más duradera. Al principio, Miguel se siente a gusto con Frank porque lo trata como una persona y no como un objeto. Sin embargo, al igual que con sus relaciones anteriores, esto rápidamente cambia. Frank le ofrece el sustento económico, lo que crea una relación desigual entre ambos. Asimismo, Frank, “se hubiese sentido más feliz que nunca si Micky se hubiera entregado dócilmente a jugar el papel de esposa atenta a las llegadas y antojos del marido” (p. 124).

Pero para Micky esto hubiera significado adaptarse a un papel como el de su hermano Carlos o el de su madre, lo que respondería a una visión colonizadora y limitante. Este tipo de relación sería colonizadora porque respondería a la visión construida por los estadounidenses de lo que son las relaciones homosexuales en América Latina (Palaversich, p. 158). Bajo esta visión de la homosexualidad, uno sería el ente activo, en este caso, Frank, por ser el que provee el sustento económico y quien se desenvuelve en la esfera pública y Micky seguiría estando dentro de lo pasivo o femenino por quedarse en casa y esperar.

Las respuestas que Micky esperaba encontrar en Nueva York poco a poco se van esfumando. La única opción que se le presenta es la de ser como el estereotipo de las “maricas latinas, todas pintarrajeadas” (Chocrón, p. 55) que venda su cuerpo a cambio de algo de dinero para subsistir. Su marginación es doble: por un lado, una identidad sexual que no se adapta a las que ofrece la sociedad norteamericana y, por otra, es un latino más en la gran Nueva York. Por esta razón, la vida en la Gran Manzana se vuelve un “paréntesis” (Rotker, p. 23) que en algún momento se cierra y lo obliga a regresar a su país de origen para buscarse una vez más.



En este peregrinar conoce a Gloria, una bailarina unos diez años mayor que él, y quien pareciera ofrecerle la posibilidad de ser lo que desea. Pero al igual que con las relaciones anteriores de Miguel, Gloria intentará transformarlo a su gusto, para que se adapte a lo que ella quiere que sea; por eso, en uno de sus testimonios, ella confiesa: “¿Por qué no lo dejé que fuera como él quería ser? ¿Por qué esa pretensión mía de cambiarlo a mi manera de ser?” (Chocrón, p. 238).

Lo que buscan los personajes que giran alrededor de Miguel es hacerlo partícipe de uno de los roles dados por la matriz cultural —masculino o femenino, heterosexual u homosexual—, pero Miguel nunca lo logra. Esto quizá pueda explicarse por el hecho de que la construcción binaria de las categorías sexo, género y deseo “exige una actuación reiterada” (Butler, *El género en disputa*, p. 273).

Miguel nunca se comporta como se espera: en algunos casos es femenino: “El parecía la novia, todo vestido de terciopelo negro” (Chocrón, p. 247); otras, masculino: “[Micky] llegó al edificio donde vivía el de los ojos negros, quien lo recibió con una bata blanca, casi transparente” (p. 166); y otras, inclasificable: “Así era Micky: todo un enigma. Una no sabía a cabalidad dónde estaba parada con respecto a él. No se comportaba como un homosexual ni tampoco como un heterosexual” (p. 92). En el momento en el que Miguel falla en la repetición del acto performativo del género, su formación como sujeto se vuelve insuficiente e inestable. Esta insuficiencia lleva a su vez al cuestionamiento del otro sentido de la palabra *sujeto* y, con ello, de “la estructura hegemónica de la sexualidad” (Butler, *El género en disputa*, p. 88), pues pone en entredicho el sistema binario masculino/femenino, hombre/mujer, heterosexual/homosexual.

Sin embargo, como la inestabilidad es doble y Micky no puede llegar ser un sujeto ni en su tierra natal ni en la supuesta tierra prometida, decide partir en un último viaje hacia las olas.

Un motivo constante en la narración es la afición de Miguel por el mar. En varias ocasiones se comenta sobre sus visitas al mar con amigos y su admiración por la masa de agua. En la conversación que graba con Bofors, éste le dice: “Pareces agua entre las manos. Tu mar, tus olas, entre las manos. ¿Será por eso que únicamente te gusta el mar? ¿Porque el agua se escurre entre las manos?” (Chocrón, p. 174). Y Tina, su esposa en Nueva York, también afirma: “Junto al mar Micky parecía libre” (p. 111). Es por eso que quizá Miguel decide tener una aventura al mar. Su último intento de estar con Gloria resulta fallido, ya que ella no acepta su forma de ser, incomprensible para ella. Estando junto con Gloria en la isla de Aruba, en un momento en que ella se queda dormida, Miguel desaparece sin dejar rastro.

Aunque la posibilidad del suicidio no está del todo clara, hay un par de detalles en la narración que nos pueden llevar a concluir que esto fue lo que sucedió. Cuando va al funeral de su padre, Miguel siente “envidia de su padre muerto” (p. 184) y, hacia el final, “veía el futuro como una masa gris turbulenta” (p. 164).

En el epígrafe de la novela, una cita de la obra de teatro de Eugene O'Neill titulada *El viaje de un largo día hacia la noche*, se hace una advertencia de la cercanía entre el personaje y la muerte: "Tal como soy, siempre seré un extraño [...] que debe estar siempre un poco enamorado de la muerte". Rotker señala que el transgresor debe pagar un castigo por cuestionar la norma y que este castigo suele ser la muerte (p. 27). Sin embargo, el caso de Micky pareciera ser otro. Miguel pareciera desear la muerte y esto podría significar la transgresión final. Foucault señala que, a partir del desarrollo del dispositivo de la sexualidad, el poder se establece en el lado de la vida. A través del control del cuerpo y de la especie, se crea lo que él llama "biopolítica". Un control de la vida hasta en su más mínimo y privado detalle (Foucault, p. 85).

En el momento en que Miguel decide lanzarse al mar, realiza la transgresión más grande, ya que rebasa los límites del poder: "la muerte es su límite, el momento que no puede apresar; se torna el punto más secreto de la existencia, el más 'privado'" (Foucault, p. 83). Es así como Miguel termina de burlar lo que dicta la norma, no pudiendo ser clasificado ni controlado por el poder sobre la vida. Su posible suicidio al final de la novela podría significar un castigo y la consecuencia de no poder llegar a ser un sujeto, o podría significar una última transgresión al dispositivo de la sexualidad y al poder sobre la vida. Miguel es un personaje que para aquellos que cuentan sobre su vida, e incluso para él mismo, resulta incomprensible porque aún no existe un discurso que permita describir su esencia. La transgresión de las normas y de las dicotomías antes mencionadas lo hacen un sujeto "inexistente", un "pájaro de mar por tierra".

### **Conclusiones: una novela proto-*queer***

Como observamos, esta novela es pionera en lo que décadas después se articulará como el movimiento y la teoría *queer*. A pesar de su extensa búsqueda, Micky no puede definirse como sujeto bajo la matriz heteronormativa porque no puede acoplarse al sistema binario masculino/femenino, hombre/mujer, heterosexual/homosexual. En este sentido, la novela de Chocrón supone un concepto de identidad que no acaba por normalizarse, como suele ocurrir en otras novelas con sexualidades disidentes, pues el personaje nunca entra, ni quiere entrar, en ninguna categoría dada.

Asimismo, ya que la estancia de Miguel en Nueva York, donde supuestamente habría más cabida para sexualidades disidentes, tampoco agota su búsqueda por una identidad propia, esto hace que la novela de Chocrón se vuelva pionera en un aspecto ignorado por los movimientos de los homosexuales, pero retomado por el impulso internacional y diverso de lo *queer*: el hecho de que categorías como "homosexual" y "heterosexual" suelen eliminar aquellos aspectos globales del

movimiento y que se aplican tan sólo a personas de determinados países y determinados colores de piel.

Por todo lo anterior puede decirse que esta novela de Chocrón, como muchos otros textos de la región, proponen de una forma literaria lo que luego en el Norte será articulado como teoría.

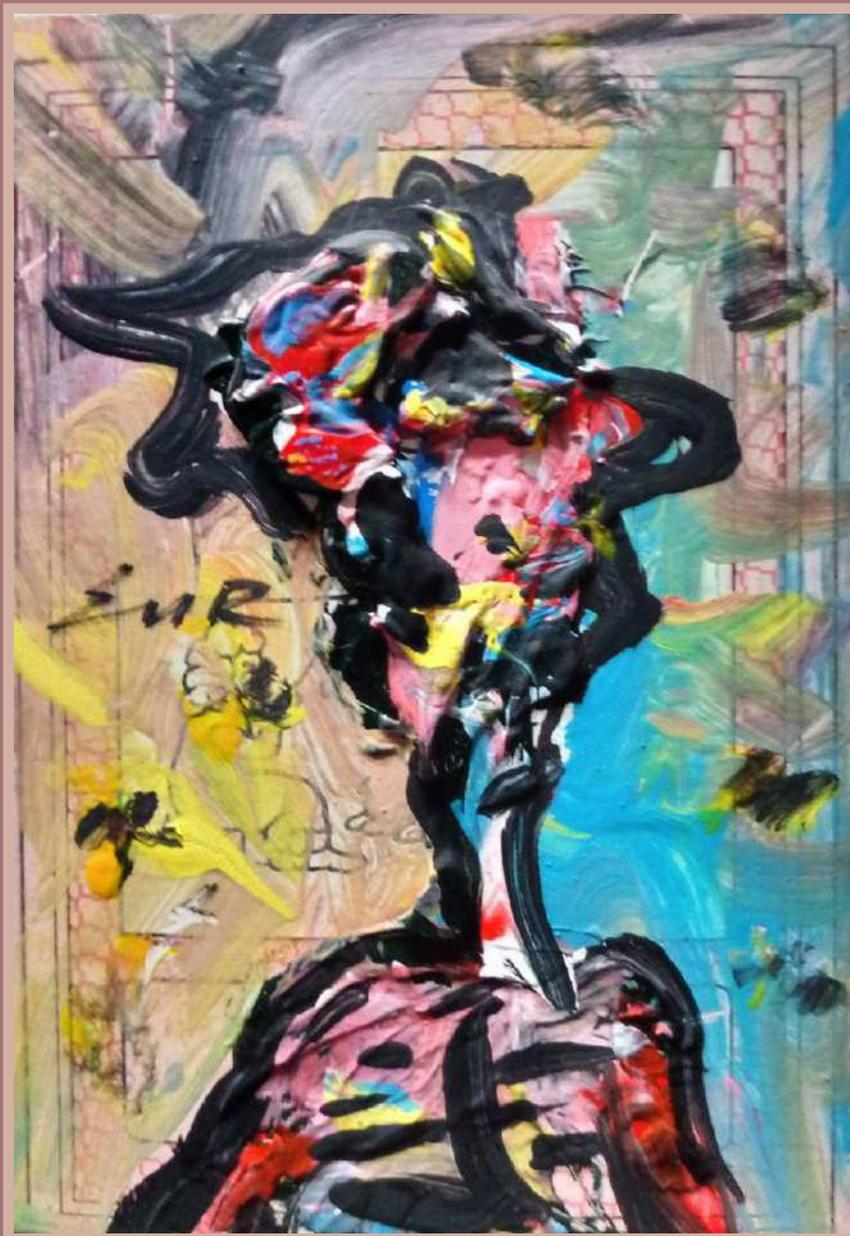
### Referencias

- Adrián, T. "Estereotipos de género, discriminación y protección legal en América Latina: Análisis comparativo". *Cartografías queer: Sexualidades y activismo LGBT en América Latina*, compilado por Daniel Balderston y Arturo Matute, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2011, pp. 19-57.
- Balderston, Daniel. *El deseo, enorme cicatriz luminosa: Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Beatriz Viterbo, 2004.
- Butler, Judith. "Críticamente subversiva." *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios queer*, compilado por Rafael Mérida Jiménez, Icaria Editorial, 2002, pp. 55-80.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Traducción de María Antonia Muñoz, Paidós, 2007.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 2004.
- Chocrón, Isaac. "Entrevista a Isaac Chocrón (1933-2011)." Entrevistado por Leonardo Padrón. *Prodavinci*, 8 nov. 2011, [prodavinci.com/2011/11/08/artes/entrevista-a-isaac-chocron-1933-2011-por-leonardo-padron/](http://prodavinci.com/2011/11/08/artes/entrevista-a-isaac-chocron-1933-2011-por-leonardo-padron/).
- Chocrón, Isaac. *Pájaro de mar por tierra*. Monte Ávila, 1982.
- Foster, David. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. University of Texas Press, 1991.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. Siglo Veintiuno Editores, 1998.  
<https://www.icmujeres.gob.mx/wpcontent/uploads/2020/05/681-4.pdf>
- Fuenmayor, Diana. *Modelos, plumas y ¿hombres?: Masculinidades en disputa en tres episodios de la literatura venezolana*, 2013. Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela), memoria de grado. *Biblioteca Digital de la ULA*, [bdigital.ula.ve/storage/pdf/42055.pdf](http://bdigital.ula.ve/storage/pdf/42055.pdf).
- Hernández, Wilfredo. "De la 'loca' rebelde al gay integrado: representaciones del sujeto homosexual en la dramaturgia de Isaac Chocrón (1971-2006)." *El Tránsito Vacilante: Miradas Sobre la Cultura Venezolana Contemporánea*. Editado por Patricia Valladores-Ruiz y Leonora Simonovis, BRILL, 2013, pp. 217-243.



# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

## Dossier

**“Corazón de zamuro en polvo”, “Caldo de estiércol de ratón”:  
La transcodificación de lo popular en  
*Colección de medicamentos indígenas*, de Gerónimo Pompa**

**“Powdered Vulture Heart”, “Mouse Dung Broth”:  
The transcoding of popular knowledge in  
*Colección de medicamentos indígenas* by Gerónimo Pompa**

**“Cœur de vautour en poudre”, “Bouillon de crottes de souris”:  
Le transcodage du populaire dans la  
*Colección de medicamentos indígenas* de Gerónimo Pompa**

Recibido 07-09-23

Aceptado 11-10-23

Diego Rojas Ajmad<sup>1</sup>

Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela

[drojasaj@ucab.edu.ve](mailto:drojasaj@ucab.edu.ve)

**Resumen:** Este trabajo se propone la relectura de *Colección de medicamentos indígenas* (1851), de Gerónimo Pompa (1810-1880), considerado uno de los éxitos editoriales más longevos en la historia editorial de Venezuela. En este sentido, leemos el texto desde sus relaciones con los discursos científicos, populares, culturales y religiosos de mediados del ochocientos venezolano. Para ello, se reinserta el texto en su contexto de origen y se establecen los significados y las estrategias discursivas emprendidas por el autor para conformar, en su momento, una nueva representación de lo popular y de *lo otro*, ensanchando así la idea de nación. Empleando el término de «transcodificación», tomado de la teoría de los polisistemas, intentaremos comprender las formas de traducción de lo popular a lo letrado realizada por Pompa. Como conclusión, demostramos que el discurso de la medicina tradicional y popular empleado por Pompa sirve de estrategia que tuvo por objetivo reorganizar el mapa de la representación de lo popular en la Venezuela de mediados del siglo XIX, ofreciendo nuevas lecturas de lo social y ensanchando la cuota de participación de la nación. Así, proponemos a *Colección de medicamentos indígenas* como un antecedente que debe ser tomado en cuenta a la hora de emprender estudios acerca de lo popular y los imaginarios de la nación durante el siglo XIX.

1. Doctor en Letras. Entre sus libros se cuentan: *Mundos de tinta y papel: La cultura del libro en la Venezuela colonial* (USB / Editorial Equinoccio, 2007), *Estampitas merideñas* (Instituto Merideño de la Cultura, 2010), *Revista Válvula: Edición facsimilar* (ULA, 2011), *Estampitas guayanesas* (UNEG, 2016), *Para una historia literaria desde la complejidad: La historiografía de la literatura venezolana y sus tramas* (Editorial Académica Española, 2017), y *Posciudades: Manual de uso para ciudadanos nostálgicos y esquizofrénicos* (UCV, 2017), entre otros. ORCID: 0000-0001-5601-2383



¿Cómo citar?

Rojas, D. “Corazón de zamuro en polvo”, “Caldo de estiércol de ratón”: La transcodificación de lo popular en *Colección de medicamentos indígenas*, de Gerónimo Pompa”. *Contexto*, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 95-113.

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.07>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Palabras claves:** Gerónimo Pompa; representaciones de lo popular; imaginarios; medicina popular; folclore.

**Abstract:** This paper proposes a re-reading of *Colección de medicamentos indígenas* (1851), by Gerónimo Pompa (1810-1880), considered one of the longest-running publishing successes in the publishing history of Venezuela. In this sense, we read the text from its relations with the scientific, popular, cultural and religious discourses of the mid-eighteenth Venezuelan. For this, the text is re-inserted in its original context and the meanings and discursive strategies undertaken by the author are established to shape, at the time, a new representation of popular knowledge and the *otherness*, thus broadening the idea of nation. Using the term «transcoding», taken from the Polysystem Theory, we will try to understand the forms of translation from common or popular knowledge to literate knowledge carried out by Pompa. In conclusion, we show that the discourse of traditional and popular medicine used by Pompa serves as a strategy that aimed to reorganize the map of the representation of popular knowledge in Venezuela in the mid-nineteenth century, offering new readings of the social and widening the quota of nation's participation. Thus, we propose the *Colección de medicamentos indígenas* as a precedent that must be taken into account when undertaking studies about popular knowledge and the imaginaries of nation during the 19th century.

**Keywords:** Gerónimo Pompa; representations of popular knowledge; imaginary; folk medicine; folklore.

**Résumé:** Cet article propose une relecture de *Colección de medicamentos indígenas* (1851), de Gerónimo Pompa (1810-1880), considéré comme l'un des succès éditoriaux les plus durables de l'histoire de l'édition vénézuélienne. En ce sens, nous lisons le texte à partir de sa relation avec les discours scientifiques, populaires, culturels et religieux du milieu du XVIIIe siècle au Venezuela. À cette fin, le texte est réinséré dans son contexte d'origine et dans les significations et stratégies discursives entreprises par l'auteur pour façonner, à l'époque, une nouvelle représentation du populaire et de l'autre, élargissant ainsi l'idée de nation. En utilisant le terme de "transcodage", emprunté à la théorie des polysystèmes, nous essaierons de comprendre comment Pompa traduit le populaire en lettré. En conclusion, nous démontrons que le discours de la médecine traditionnelle et populaire employé par Pompa sert de stratégie visant à réorganiser la carte de la représentation du populaire dans le Venezuela du milieu du XIXe siècle, en offrant de nouvelles lectures du social et en élargissant la part de participation de la nation. Ainsi, nous proposons la *Colección de medicamentos indígenas* comme un précédent à prendre en compte dans les études sur le populaire et les imaginaires de la nation au XIXe siècle.

**Mots-clés:** Gerónimo Pompa; représentations du populaire; imaginaires; médecine populaire; folklore.

Cierta leyenda del sector editorial venezolano afirma, sin datos fehacientes para asegurarlo del todo, que el *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos* (1854), de Manuel Antonio Carreño, junto al *Almanaque para todos* (1871), de Rojas Hermanos, el *Repertorio poético* (ca. 1950), de Luis Edgardo Ramírez, la serie de libros de metafísica publicada por Conny Méndez durante la década de los setenta, y *Mi cocina* (1980), de Armando Scanonne, son las obras que mayor cantidad de reediciones y ventas han tenido a lo largo de la historia de la impresión en nuestro país. A ese selecto grupo de *long-sellers* criollos se suma el libro *Colección de medicamentos indígenas*, de Gerónimo Pompa (1810-1880).<sup>2</sup>

Con más de sesenta ediciones en su haber, con impresiones en España, Panamá, Estados Unidos, México, Argentina, entre otros países, el libro de Pompa ha logrado insertarse en el imaginario nacional y en las prácticas de lectura de amplios y variados sectores de la sociedad hispanoamericana como un manual de consulta para enfrentar enfermedades y dolencias a partir de remedios naturales. Fue impreso por primera vez en Caracas el año de 1851, con pie de imprenta de Tomás Antero,<sup>3</sup> y su título completo es *Colección de medicamentos indígenas y sus aplicaciones, extraídas de los reinos vegetal, mineral y animal, por varios autores, sistema Gerónimo Pompa*.<sup>4</sup>

¿Cuál es el secreto del éxito de este libro de Pompa? ¿Cómo entender la fascinación que ha ejercido por más de siglo y medio y que pareciera continuar cada vez con mayor fuerza y ahínco?

Quizás la respuesta más obvia a esa pregunta sea que *Colección de medicamentos indígenas* brinda la posibilidad de la automedicación, de la cura por los propios medios y recursos, práctica que prospera usualmente en los contextos donde los sistemas de salud pública son deficientes o inexistentes, los profesionales de la medicina son escasos y los medicamentos difíciles de adquirir por sus elevados costos. Esa misma era la condición de la sanidad en la Venezuela de la primera mitad del siglo XIX.

2. Los datos biográficos de Gerónimo Pompa que empleamos para este trabajo fueron tomados del *Diccionario de Historia de Venezuela*, de la Fundación Polar. Sospechamos que lo allí afirmado no es del todo cierto, sobre todo en lo referente a las fechas de nacimiento y muerte, además de los nombres y oficios de sus padres, entre otros. Esta es una tarea de rectificación por emprender.

Valga la ocasión para señalar la ausencia de estudios biográficos sobre Tomás Antero y su labor de editor e impresor en la Venezuela de la primera mitad del siglo XIX. Al respecto, véase “La vida trasapelada de Tomás Antero”, de D. Rojas Ajmad.

3. El *Diccionario de Historia de Venezuela* de la Fundación Polar afirma, en la entrada a la biografía de Gerónimo Pompa, que la «primera edición salió de la imprenta de J. A. Segrestáa de Puerto Cabello (1868)». Sin embargo, y apoyados en la información suministrada por Mirla Alcibiades, reiteramos el año de 1851 y la imprenta de Tomás Antero como los datos correctos. Alcibiades (p. 137) indica además que en agosto de 1855 fue impresa la segunda edición de *Colección de medicamentos indígenas*. La Librería Rojas hermanos anunció la 7.<sup>a</sup> edición ya para 1884.

4. Es posible que, en épocas más recientes, durante la segunda mitad del siglo XX, el incentivo de los lectores por esta obra de Pompa estuviese animada más por los nuevos discursos de lo natural y lo saludable, que van en marcha contraria a los postulados de la medicina tecnológica y química. Ese nuevo horizonte de comprensión quizás haga que *Colección de medicamentos indígenas* siga siendo del interés del público contemporáneo.

En 1800, por ejemplo, en una ciudad como Caracas, cuya población alcanzaba los cuarenta mil habitantes, existían apenas cuatro pequeños hospitales, con «4 doctores titulares, 6 licenciados, 13 cirujanos romancistas<sup>6</sup> y 2 curiosos mulatos» (Archila, *Historia de la sanidad en Venezuela*, p. 25). La situación en el resto del país no era muy distinta y la queja por la ausencia de médicos y por la falta de asignación de presupuesto para atender la salud pública era frecuente.

Elías Pino Iturrieta recoge algunas de esas manifestaciones de preocupación y denuncia por la situación de indefensión de las comunidades ante las enfermedades: los concejales de Apure, en 1832, se quejaban de «la falta de medicina y de profesores que la apliquen»; en Maracaibo, en 1833, clamaban por «la necesidad de buscar curiosos en las artes medicinales, para cumplir la obligación nacida de la dificultad de encontrar un solo facultativo que ayude a la población más miserable y necesitada»; en Trujillo, en 1846, se decía que «no hay en toda la provincia un profesor a quien ocurrir en los casos desgraciados de enfermedades graves» (Pino Iturrieta, *País archipiélago...*, pp. 287-290). Las mismas preocupaciones y denuncias se repetirán en Calabozo, San Fernando, El Pao, Barinas, y en variadas zonas del país, precisamente en los años próximos a la publicación del libro de Pompa.

Esta situación, según Ricardo Archila, no fue exclusiva de la república recién nacida en 1830, como una lógica consecuencia de la devastación económica que supuso la guerra de Independencia, sino que, en realidad, tuvo un antecedente mucho más remoto que provino desde los primeros años de la conquista y la colonia:

Es posible que la pobreza de la nueva colonia no cautivase a los profesionales de calidad de la península o que la incitación a la aventura atrajese más bien a intrusos y prácticos que se hicieron pasar por médicos, pero, sea como fuere, el ejercicio de la profesión médica empezó a desenvolverse bajo signos negativos, lo cual explica que muy pronto, debido a tales factores y a la escasez de verdaderos titulares, la medicina científica se viera ahogada por la preponderancia del curanderismo [...]. Nuestra medicina colonial [...] fue pobre y atrasada (Archila, *Historia de la sanidad en Venezuela*, p. 19).

---

6. Se llamaban «cirujanos romancistas» a los que no poseían título ni formación profesional alguna. Los «cirujanos latinos», en cambio, tenían preparación universitaria (Archila, *Historia de la sanidad en Venezuela*, p. 21). Esta diferencia se entiende mejor si recordamos que el latín, desde el medioevo, era la lengua de la enseñanza y el conocimiento. El que aprende fuera de la universidad, en la calle y en la práctica, lo hace desde su lengua romance. De allí lo de «cirujano romancista».

Aunque con anterioridad hubo algunos intentos por crear en el país sistemas e instituciones de salud pública que atendieran a la población —como el Protomedicato, decretado por Real Cédula en 1777, la fundación de hospitales hospicios y de boticas durante el siglo XVII y XVIII, la Junta Central de la Vacuna en 1804, la Facultad Médica en 1827, o las Medicaturas de Sanidad de los puertos en 1834 (ver Archila, *Historia de la sanidad en Venezuela, e Historia de la medicina en Venezuela*)—, en realidad, será a partir de la década de los 40 del siglo XIX cuando arraigue en la opinión pública una fuerte conciencia de la sanidad colectiva.

Mirla Alcibíades propone la hipótesis de que esta conciencia de la salud pública se originó como consecuencia del aumento desproporcionado de casos de epidemias que asolaron al país durante la primera mitad del siglo XIX (p. 131). La presencia de cólera, fiebre amarilla, tifus, malaria, viruela, sarampión, fiebre tifoidea, lepra, elefantiasis, disentería y reumatismo, en grandes sectores de la población a lo largo y ancho del territorio, con innumerables fallecidos, modeló el discurso sanitario hacia la búsqueda de soluciones a tan nefasto problema, dirigiendo ahora sus miras hacia el cuidado del cuerpo, la vigilancia de las condiciones higiénicas públicas y privadas, y la exigencia de mayor presupuesto y acción gubernamental en materia de salud. Por estas razones, y ante la necesidad de crear un sistema público de salud eficaz, se estableció en la década de los 50 la cátedra de Higiene en los colegios nacionales, se instaló, el 30 de marzo de 1850, la Sociedad de Instrucción Médica de Caracas, y se inició, en 1857, el periodismo médico con la aparición de *El Naturalista*, dirigido por Gerónimo E. Blanco (Alcibíades, p. 139).

No solo en esos hechos es posible evidenciar la conformación de una conciencia general por la salud pública. Esto también puede comprobarse con la aparición y aumento de la publicidad concerniente a medicamentos, como píldoras, ungüentos, jarabes, elixires..., que comenzaban a poblar las páginas de las publicaciones periódicas de aquel entonces con innumerables ofertas y promesas de cura inmediata,<sup>7</sup> y en la creación de publicaciones especializadas en la higiene

---

7. «Las píldoras antibiliosas sanativas son preparadas con el mayor esmero y exactitud y compuestas únicamente de vegetales, de modo que no contienen ninguna sustancia mineral ni metálica como mercurio, antimonio u otras drogas nocivas para la salud. Estas píldoras ya bien conocidas en la República han sido usadas en casi todas las enfermedades a que está sujeto el cuerpo humano como indigestiones, dolores de cabeza, catarros, las diversas clases de calentura, asma, reumatismo, enfermedades nerviosas, obstrucciones, histérico, lombrices, disentería, tumores, heridas inveteradas, erupciones en la cutis. &c. &c. Cada cajita está acompañada de una receta, indicando el modo de usar las píldoras. Depósitos de estas píldoras se hallan En Caracas, en casa del sr. Guillermo Sturup. En Valencia, en casa de los Sres. Sturup, Heide y Schibbye. En Puerto Cabello, en casa de los Sres. Sturup y Heide». (“Píldoras antibiliosas sanativas de Sturup y Heyde”, p.1).

personal o la inclusión de apartados de ese tenor en manuales o textos didácticos, como en el conocido Manual de Carreño.<sup>8</sup> La Colección de medicamentos indígenas, de Gerónimo Pompa, surgió en ese contexto.<sup>9</sup>

En las páginas preliminares de Colección de medicamentos indígenas encontramos a un sujeto de la enunciación que se propone construir su escenario y define los puntos de vista desde los cuales habla. Allí, Pompa, entre otras funciones, se asume como una suerte de cronista que busca preservar la cultura indígena y popular ante el paso del tiempo de la modernización:

Más de una vez, en las épocas tranquilas de la República desde 1821, en los favorables períodos de su marcha progresiva (que han sido pocos y de corta duración), he lamentado que el gobierno de mi patria no hubiese pensado en la conveniencia de que los gobernadores de las provincias hiciesen recoger en ellas los preciosos específicos con que los indígenas nos han asombrado tantas veces en sus aplicaciones a las más graves y desesperadas dolencias, con mengua de la ciencia trasportada a estas regiones de la culta Europa. Semejante medida habría sin duda impedido que a la desaparición de aquella raza naturalmente reservada para transmitir los frutos de su instinto médico y los experimentos obtenidos a otros que a sus hijos, se llevase al sepulcro unos conocimientos que yo me atrevería a llamar tesoros inapreciables (Pompa, p. v).

Por otra parte, además de cronista o etnógrafo de esos «tesoros inapreciables» que corren riesgo de desaparición, Pompa adopta la función de defensor de ese saber popular ante la creciente consolidación del discurso científico como voz de autoridad que se imponía sobre las prácticas de esa otra medicina:

Tócame suplicar a los que tengan la bondad de leer la presente obra, que no se sorprendan con la descripción de algunos de los medicamentos apuntados en ella estimándolos como fabulosos e infieles. Preciso es que se reflexione antes de fallar, que son impenetrables los secretos de la naturaleza, y que es necesario respetar los hechos y someter, ante los

---

8. «El aseo contribuye poderosamente a la conservación de la salud, porque mantiene siempre en estado de pureza el aire que respiramos, y porque despojando nuestra cutis de toda parte extraña que embarace la transpiración, favorece la evaporación de los malos humores, causa y fomento de un gran número de nuestras enfermedades» (Carreño, "Capítulo II: Del Aseo", p. 67).

9. Este tipo de publicación, que recoge los usos medicinales de las plantas americanas, no es primicia ni exclusividad de Pompa. Ya desde 1574, el médico sevillano Nicolás Monardes hizo lo propio y publicó ese año su famosa *Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales*. En Hispanoamérica encontramos también textos como *El médico botánico criollo*, de Renato de Grosourdy, quien en 1864 compiló la flora médica y útil de las Antillas; el *Compendio de botánica elemental* (1891), del bogotano C. Hurtado; *La terapéutica y la flora americana* (1893), del venezolano Francisco Rísquez; *Las maravillas de la medicina: La herbolaria mexicana* (1898), de Antonio Rojas de Atizapán, entre muchos otros. En Venezuela, y antes de Pompa, trabajos de este tipo ya habían sido emprendidos por José María Vargas y Benítez.

resultados, las vanas teorías y las opiniones que tiendan a pugnar con la reina de la sabiduría, la poderosa e invencible experiencia [...]. Tócales a los profesores de la ciencia médica hacer estas averiguaciones; tócales examinar las virtudes de los medicamentos que les presento, y en fin, les toca ofrecernos otros si ellos no son exactos, si ellos no producen los beneficios que yo me he propuesto, si ellos difieren de los resultados que yo he alcanzado en los que he tenido la ocasión de examinar (Pompa, p. VII).

¿Cuáles son esos medicamentos recogidos por Pompa que podrían sorprender a los lectores venezolanos de mediados del siglo XIX y que tal vez fuesen calificados como «fabulosos e infieles»? Transcribamos algunas recetas de las incluidas en *Colección de medicamentos indígenas* e intentemos imaginar el asombro de aquellos lectores:

Ratón. El estiércol pulverizado y puesto en dosis de una dracma en caldo, que se tomará por tres mañanas seguidas, cura a los que se orinan en la cama: también es bueno comer la carne horneada o guisada. Una dracma de dichos polvos en cocimiento de llantén se receta para los esputos de sangre. El estiércol expresado es un astringente de los más eficaces (Pompa, p. 104).

Sapo. Los huesos de este animal, disecados y puestos al cuello de los niños, les facilita la dentición, libertándolos de los funestos padecimientos que regularmente experimentan en tan peligroso período de la vida. Tomándose un sapo vivo y pasándose la barriga por sobre cualquiera inflamación odontológica erisipelatosa y otras, cede prontamente, dejando de un color rosado subido la epidermis del animal, el cual muere poco tiempo después. Es bueno también para curar las escrófulas, cubrir el tumor o tumores con la piel de la barriga, tomando al mismo tiempo los correspondientes evacuantes. Dicha piel se remuda cada vez que se seque demasiado (Pompa, p. 112).

Zamuro. El tuétano que se extrae de la canilla de este volátil se aplica en una mechita a cualquiera fístula y se curará en cuatro o seis días. El corazón, puesto por veinticuatro horas en infusión de aguardiente, y tomado diariamente por el enviciado en la bebida, hará que la aborrezca. Del corazón y entrañas horneadas y pulverizadas, se aplica el polvo en dosis de una cucharillita en agua de cardosanto o en vino blanco para curar la epilepsia. Debe tomarse en la menguante de la luna. El hueso de la canilla del que llaman Rey de los zamuros se corta en pedacitos, como de una pulgada, y se ensartan estos en un cordón para ponerlos en la cintura del que padezca de almorranas, y para curar el asma o ahogo (Pompa, pp. 110-111).

No son los únicos componentes que aparecen en el libro que pudiesen causar asombro y extrañeza a los lectores de ayer y de hoy. Orines, moscas, hormigas, grillos, lombrices, cucarachas, manatíes, tigres, culebras, testículos de caballo, huevos de lechuga, sangre de morrocoy, así como la bosta de vaca, el estiércol de cerdo, de paloma, de gallina y de perro, entre otros, conviven con amuletos, bebidas,

frutos, plantas y minerales para componer más de cuatrocientas entradas, ordenadas alfabéticamente, y que prometen ofrecer cura a las dolencias más usuales de aquel entonces.

Insistimos en la advertencia al lector hecha por Pompa, pues ella podría servirnos de indicio para reconstruir el lugar de enunciación de *Colección de medicamentos indígenas*. ¿A qué tipo de lector podría asombrar con sus medicamentos? ¿Desde cuál sistema de salud habla y hacia quién se dirige? Para responder estas interrogantes, debemos antes entender que un sistema de salud no es simplemente un conjunto homogéneo de instituciones y terapéuticas, sino, como lo llegó a definir Jacqueline Clarac de Briceño, «una combinación de conocimientos, creencias, ideas, valores, símbolos, costumbres, roles, actitudes, ritos, normas, prácticas y técnicas alrededor del fenómeno enfermedad, que forman un sistema de relaciones, las cuales se confirman y refuerzan mutuamente» (p. 61).

Visto así, un sistema de salud está íntimamente imbricado a las prácticas y representaciones de la cultura de cada grupo social, a sus mentalidades, y ello hace que, en el caso venezolano, que es en esencia una sociedad pluriétnica, podamos hablar al menos de tres sistemas de salud predominantes que se superponen y se construyen sobre la base de esas culturas: el popular, el tradicional y el científico, cada uno representativo de una mentalidad de un grupo social en particular. La representación de cada uno de estos sistemas construye la concepción de sus propias enfermedades, sus causas y tratamientos, la identidad de sus médicos y los límites de sus «artes». Clarac de Briceño (2011) describe cada uno de estos tres sistemas de salud en su libro *La enfermedad como lenguaje en Venezuela*, específicamente en la parte I, capítulo 5: «Medicina popular y sistemas de salud en Venezuela» (pp. 61-73).

El discurso «popular» de la salud entiende las dolencias del cuerpo desde causas de origen sobrenatural, como un castigo que se padece por no acatar los preceptos de la religión y cuyos efectos podían aliviarse con la intermediación de la divinidad a través de rezos, plegarias, amuletos y ofrendas a los respectivos dioses, o bien directamente por el enfermo o a través de rezanderos, hechiceros, espiritistas o sacerdotes.<sup>10</sup> Es una visión animista del contagio que entiende la enfermedad como un espíritu que debe ser expulsado del interior del cuerpo. Esta forma de terapéutica celestial la podemos encontrar en los *tarén*, ensalmos o invocaciones mágicas indígenas, o en el ejemplo de fray Juan Antonio Navarrete, de 1787, empleada para combatir las calenturas y las lombrices con las llamadas cédulas o rezos:

---

10. «Toda enfermedad del cuerpo proviene necesariamente de la enfermedad espiritual del alma: porque es proposición bien católica, que si no hubiera habido pecado en el mundo, tampoco hubiera enfermedades, que no son otra cosa que castigos del pecado de nuestro primer Padre y de los nuestros propios [...]; de aquí es que toda enfermedad es castigo y efecto del pecado» (Navarrete, p. 365).

Además de lo apuntado supra nº 13, quiero brindar aquí la Cédula para calenturas de este nuestro Santo y prodigioso Patriarca, que así como la Cédula de San Antonio para lombrices, como la apunto al fin fol. 402, hace maravillas notorias y continuas en los niños, como yo lo he experimentado cuando la he echado; del mismo modo esta Cédula de Nuestro Padre Santo Domingo, para calenturas. Y yo mismo soy el testigo en esto, pues siendo niño como de trece o catorce años, estando casi desahuciado de calenturas, me trajeron unos Santos Religiosos de mi Padre Santo Domingo, que me echaron esta Cédula y hasta hoy que tengo 53 años de edad, aunque estoy en la religión de mi Padre San Francisco me acuerdo y lo conozco y confieso, que mi Padre Santo Domingo me favoreció entonces y me sanó. Y quiero y deseo en agradecimiento a este beneficio, que todos los enfermos de calenturas ocurran al remedio y medicina de esta Cédula, invocando con Fe el patrocinio del Santo. Y para esto pongo aquí su letra [...] (Navarrete, p. 231).

El discurso de representación «tradicional» de la salud, por su parte, tiene al curandero o yerbatero como su sujeto médico representativo y construye la idea de enfermedad como la introducción de un cuerpo natural extraño que origina un desequilibrio biológico en el paciente. Este cuerpo extraño (parásito) puede ser expulsado por medio de brebajes. Es una práctica y saber formados fundamentalmente de la experiencia rural, alimentados de los saberes indígenas, africanos y campesinos españoles. La enfermedad, para el médico «tradicional», puede y debe tratarse desde sus causas, y no solo desde el alivio de sus síntomas, y ello se consigue con elementos encontrados en la naturaleza misma.

Por último, el discurso «científico» de la salud, que enfatiza el uso de medicamentos químicos y cuyo fin consiste en recuperar la salud perdida, sin importar las causas. Sus prácticas y concepciones están fundadas en la razón y la experimentación del saber occidental.

Estos tres tipos de discursos sobre la salud (el popular, el tradicional y el científico) se encuentran representados en la literatura venezolana del criollismo de forma esquemática y, usualmente, con el fin de reforzar la crítica hacia la barbarie y el atraso del campo. Por poner un ejemplo, en *Peonía* (1890), la novela criollista de Manuel Vicente Romerogarcía, se menciona el libro de Pompa como centro legitimador del saber popular del Tío Pedro, sujeto bárbaro y retrógrado que se burla de los médicos científicos y sus quehaceres:

En una tabla pequeña, sostenida por dos estacas, había una horrible confusión de frascos de todos tamaños, formas y colores; paquetitos de papel, manojos de hierbas, cajas de píldoras, botellas, papeletas; era todo una botica en miniatura, desordenada y sucia. Mi tío se puso los anteojos y se comenzó a deletrear los rótulos.

*Sem...* esto es purgante; *zarzaparrilla...* para el reumatismo; *sal de higuera...* purgante; *goma arábica...* fresco; *linaza...* para cataplasmas; *cebadilla...* para gusanos; *alumbre en polvo...* esta es la gente; alumbre en polvo...

Y al tomar el paquete volaron dos enormes cucarachas, que habían anidado en los dobleces del papel. Cerró la puerta tras sí y se fue murmurando:

—Ya usted verá si soy médico; yo no comprendo para qué sirven los tales doctores, cuando uno tiene sus remedios y un libro de medicina casera.

[...]

—Todavía tiene la hemorragia.

—¿No sirvió el alumbre?

—No, volvamos a la botica.

Y al llegar a la tabla volvió a deletrear:

—Mostaza... para sinapismo; tintura de clavos... par los dolores de muela; agua sedativa... para los dolores de cabeza; jengibre... escorsonera... percloruro de hierro... esto es... esto se pone para estancar la sangre de las sanguijuelas...

Y salió precipitadamente:

—Ahora sí que es verdad.

Diez minutos después volvió a la botica.

—No sé qué tengo esta noche —murmuraba—; no atino... yo, que no las pelo... a ver... azafrán... valeriana... ruibargo, éter, láudano, trementina, tintura de yodo... esto debe ser bueno.

Y se disparó con el frasco en la mano.

Pero estaba escrito que mi tío Pedro no debía atinar aquella noche, pues a pocas vueltas estaba otra vez en el comedor con la vela en la mano.

—¿No se contiene la hemorragia?

—No, hombre; ¡qué se va a contener! A ver, Luisa; busca el libro de Medicina casera, de Pompa.

Luisa anduvo su cuarto de hora largo registrando cajones, baúles, armarios; revolvía toda la casa.

Mi tío, impaciente, nervioso, iba y venía de la alcoba al corredor; estaba, como aquel otro, de la rosa al céfiro.

—¡Qué jeringa! ¡Cuando uno busca las cosas no las halla! ¿Dónde estará ese libro? ¿lo hallaste Luisa?

—Sí, señor; aquí está.

—Ahora ligero, pues; eres una pereza.

Mi tío me dio el libro; busque en el índice el capítulo hemorragias, y diciendo:

—Página 84, comencé a buscarlo.

Pero nada; la página ochenta y cuatro no estaba por todo aquello.

—¿Cómo?, ¿qué tu tampoco sirves para nada? ¿No lo digo? Estos doctorcitos...

Y rectificué el índice.

—Página ochenta y cuatro; pero tío, si le faltan diez páginas al libro de la setenta y nueve a la ochenta y nueve.

—¡Acabáramos, carrizo!

Y arrojó el libro en el suelo (Romero García, citado por Academia Venezolana de la Lengua, pp. 107-109).

Sin embargo, decíamos que los discursos popular, tradicional y científico de la salud en la realidad no son absolutos ni excluyentes. Al contrario, pueden presentarse en diversas proporciones en un mismo sujeto, como en una suerte de

combinación o mezcla cuyos porcentajes determinarán la conformación de ese sistema de salud en particular. Por ejemplo, un médico científico de finales del XVIII y principios del XIX podía (y debía) combinar su saber científico con el discurso religioso.<sup>11</sup> También un médico-hechicero podía ejercer su práctica de rezos y amuletos con la ayuda de lo natural o un médico curandero apoyarse a su vez en lo científico.

En el contexto de carestías que ya hemos descrito, determinado por la poca cantidad y capacidad de los hospitales y el escaso número de profesionales, el médico titulado y el cirujano latino debían convivir con curanderos, sanadores, piaches, barberos, yerbateros, comadronas, cirujanos romancistas y sangradores en la labor por encontrar consuelo a los padecimientos del cuerpo. Tal repertorio de sujetos relacionados con la gestión de la salud no implicaba necesariamente una tajante división de terapéuticas o que entre ellos existiese una barrera infranqueable en la forma como entendían las enfermedades. Más que un sistema racional enfrentado a uno mítico y religioso, en realidad tanto a los médicos profesionales como a los tradicionales y populares los podían animar, indistintamente y en diversas proporciones, los tres discursos de representación antes descritos.<sup>12</sup> Un sistema de salud, entonces, y como ya hemos dicho, puede comprenderse desde la relación entre esos tres discursos.

Volvamos a las preguntas anteriores: ¿Cómo podríamos caracterizar el discurso de la representación médica presente en *Colección de medicamentos indígenas*, de Gerónimo Pompa? ¿Qué tanto de científico, de tradicional o de popular podemos encontrar en sus páginas?

---

11. El médico profesional, durante la colonia y parte de la república, estaba en la obligación de ejercer su arte con el estricto cumplimiento de la doctrina de la Iglesia, que le exigía atender primero en el paciente la fuente pecaminosa de su enfermedad, «so pena de perder el alma y el ejercicio de la profesión» (Pino Iturrieta y Quintero Montiel, p. 20).

12. Un ejemplo de este eclecticismo es el caso clínico de Alonso Briceño (1587-1668), teólogo, escritor, filósofo y decimotercer obispo de Venezuela. Residenciado en Trujillo, enfermó de paludismo y fue atendido por el licenciado Luis de Espinosa durante dos días, quien le suministró jugo de berro o mastuerzo, «palomas abiertas por el vientre y palpitantes aún sobre los estómagos y plantillas de piel de gato negro» (Fonseca, p. 57). Para reforzar el tratamiento, se le colgó del cuello un pedazo de dedo de San Francisco Solano y se le dio de beber agua con piedras bezoares (cálculos extraídos de animales) en taza de plata traída de Santa Fe de Bogotá especialmente para atender al obispo (Fonseca, p. 57). A pesar del poder y los privilegios que ostentaba el obispo Briceño, y además de haber sido atendido por un licenciado, estos aspectos no fueron suficientes para que sus dolencias fueran abordadas bajo un tratamiento estrictamente científico-racional. Esa mezcla de discursos científicos, religiosos-esotéricos y naturales en el ámbito de la salud es una muestra representativa de lo que estamos tratando de explicar.

En el prólogo de *Colección de medicamentos indígenas*, Pompa construye la genealogía de su labor al mencionar algunos textos y autores relacionados con la medicina natural, entre los cuales incluye a José María Benítez, profesor de Medicina, miembro de la Facultad Médica de Caracas, y a José María Vargas como dos antecedentes de labor etnobotánica en Venezuela y en cuya tradición Pompa desea verse emparentado.

Si revisamos el texto de José María Benítez, titulado *Principios para la materia médica del país en forma de diccionario* (1844), que guía a manera de gran hipotexto la obra de Pompa, podremos encontrar algunos detalles de gran significado.

A diferencia de Pompa, quien fue diputado y escritor,<sup>13</sup> José María Benítez (1790-1855) se desempeñó como médico titulado de destacada actuación en la historia sanitaria del país.<sup>14</sup> Ya desde los oficios y formación de cada uno, de Benítez y de Pompa, se nos presentan cualidades de enunciación importantes.

En primer lugar, el interés y la necesidad de construir y organizar el saber de la botánica venezolana en relación con los usos que puede brindar a la medicina es algo que sitúa a Benítez en el escenario del médico-curandero, en una suerte de mezcla entre la medicina científica y la tradicional. Así, Benítez emprende su labor de develar los secretos de la flora, con una actitud crítica hacia su saber científico, para ampliar con ello la mirada y construir el saber «médico vegetal del país»:

---

13. «Escritor y botánico. Hijo del coronel Gerónimo Pompa Lozano y padre de Elías Calixto Pompa. En su juventud, se ocupó de asuntos de índole económica, redactando un proyecto de ley para establecer en Venezuela un Instituto Industrial (1845). En 1850, escribió una «comedia sentimental» en verso, *El amor casado*, que fue representada en Caracas. Figuró entre los promotores del primer Ateneo de Caracas (1852) y en 1857 fue diputado por la provincia de Caracas. Pero lo que más le dio a conocer fue su recopilación de Medicamentos indígenas [...]. Las indicaciones que recogió Pompa sobre el uso de numerosas plantas venezolanas para la curación de enfermedades fueron el producto de una larga investigación sobre la farmacopea tradicional y su evolución empírica. El libro de Gerónimo Pompa lleva más de 50 ediciones hasta la fecha, constituyéndose en una de las obras más reeditadas en el país» (“Gerónimo Pompa”, *Diccionario de Historia de Venezuela*).

14. «Médico y botánico, que como sanitarista promovió métodos para evitar y combatir las epidemias de cólera. Hijo de Francisco Javier Benítez y de Rosa María de León. Cursó sus estudios primarios en la escuela parroquial de su pueblo natal [La Victoria, estado Aragua] (1797-1802). Se trasladó a Caracas e ingresó en la Real y Pontificia Universidad de Santa Rosa de Lima, hasta graduarse de bachiller en artes (17.2.1808) y maestro en artes (18.3.1810). Inició, luego, estudios de medicina bajo la tutela del protomédico José Joaquín Hernández, graduándose de bachiller en medicina en 1821. Realiza pasantías (1821-1824) con el médico Pedro Bárcenas en los hospitales de San Pablo Ermitaño, para hombres, y el de Nuestra Señora de la Caridad, para mujeres, ambos en Caracas. En octubre de 1824, el protomedicato de Caracas le confirió el título de licenciado en medicina, después de lo cual regresó a La Victoria para ejercer su profesión (1824-1855). Desde 1827 fue miembro de la Facultad Médica de Caracas, y socio correspondiente en La Victoria. En 1829 entró a formar parte de la Sociedad Económica de Amigos del País. Sanitarista de vocación,

Nuestra materia médica ha sido y es puramente europea, o puramente química, y solo algunas tradiciones de familia, algún secreto guardado con misterio entre los descendientes de los indígenas, o algunas observaciones hechas por los misioneros, es cuanto se sabe, o cuanto hay de la materia médica vegetal del país (Benítez, p. 5).

En el texto de Benítez no se hallan frases que intentan comparar su labor con heroísmos patrióticos ni adjetivos que juzgan los usos que registra. La parquedad del lenguaje empleado le pone del lado de los discursos objetivos y racionales de la ciencia moderna, de una ciencia que emplea para describir el otro lado de la moneda: el poder curativo que pudiera aprovecharse de las plantas. Podríamos decir que Benítez le habla a un lector urbanizado, letrado. Es un intelectual que le habla a otro de su misma condición.

Pompa, en cambio, valora su labor de registro botánico como una empresa de carácter patriótico y nacionalista<sup>15</sup> y, aunque le apuesta igualmente a un lector urbanizado, su representación de lo popular, su construcción de lo otro, se exhibe como asiento y origen de la identidad nacional. Al contrario de Benítez, quien ve la medicina natural como una oportunidad para ensanchar el saber médico científico, Pompa, por su parte, destaca el conocimiento y empleo de lo propio natural como una forma de contención y contrapartida a la creciente presencia de la medicina química importada:

Además, yo he querido manifestar con este hecho la conveniencia de que despierte entre nosotros el espíritu de nacionalidad; porque para mí tengo que todo aquello que tienda a dar realce y gloria a la tierra que nos dio el ser, y que con orgullo podemos decir que hemos elevado del fango colonial a la cúspide del heroísmo, es propio de los que comprenden todo el mérito de la transformación: es digno de los que respiran el aire puro y balsámico de nuestra hermosa América (Pompa, p. VI).

El libro de Benítez recoge información de 105 plantas, organizadas a manera de diccionario según el nombre común de cada especie. Todas las entradas están conformadas por dos partes: una netamente de descripción botánica, con la

---

divulgó los conocimientos de la época sobre las epidemias, en especial el cólera, afirmando su carácter contagioso, contra la opinión generalizada que lo negaba. Sus conocimientos de botánica le permitieron el reconocimiento de árboles de quina en la cordillera de la Costa para el tratamiento de las fiebres palúdicas, en especial de la fiebre amarilla. Su obra principal es sobre etnobotánica, es decir, la aplicación de los conocimientos de botánica en el campo de la curación de las enfermedades y también, en el área de la utilización industrial de productos forestales como el caucho. Murió víctima del cólera» («José María Benítez», *Diccionario de Historia de Venezuela*).

15. «[...] porque bien probado está que es más bien el patriotismo el resorte que me mueve en la materia» (Pompa, p. VIII).

mención de su familia, género, características físicas, históricas y ubicación; la otra parte describe sus propiedades medicinales. Si tomamos algunas entradas del libro de Benítez y las comparamos con las de Pompa, encontraremos algo muy peculiar:

**Comparación de recetas del libro de Benítez y el de Pompa**

Principios para la materia médica del país en forma de diccionario (1844), de Benítez	Colección de medicamentos indígenas y sus aplicaciones (1851), de Pompa
<p><b>CAPACHO.</b> Fam. Amontas. Gen. Canna. Esta planta ama especialmente los lugares planos, y terrenos arcillososilíceos. Es formada de seis hasta doce tallos ó mas, derechos, tiernos, cubiertos con los peciolos de las hojas, y de altura de una á vara y media. Sus hojas parecidas al bananas, son alternas, ovalo-puntiagudas, verdes o moradas, según la especie. Sus flores en espiga, de un color encarnado vivo, salen alternativamente en lo alto del tallo, del sobaco de una escama espatácea. El fruto es una cápsula ovaliforme con tres costados, erizada de asperezas y que contiene varios granos redondos, negros, lustrosos y durísimos, de que hacen los pobres cuentas para sus rosarios, y los cazadores los emplean en lugar de municiones. La raíz de la especie mas usada es bulbo-tuberosa, carnuda, nudosa, y su parenquima de un blanco azulado, y de un sabor dulce.</p> <p><i>Propiedades medicinales.</i> Del capacho se conocen tres especies, el llamado de monte, que es el que da los granos negros y duros de que he hablado en la descripción, y cuya raíz es mas bien fusiforme que tuberosa; y dos especies medicinales, llamada una blanca, y otra morada por el color de sus hojas, en las que los granos son abortados, casi microscópicos y estériles, y la raíz tuberosa y alimenticia. Se celebran estas dos especies como refrescantes y astringentes. Sus hojas se aplican sobre los dolores e irritaciones del hígado, y en los dolores de cabeza de insolación. El cocimiento de sus hojas o raíces se da en la blenorrea, flujos uterinos, para contener el aborto, y en forma de baños en las irritaciones internas y del cutis (pp. 22-23).</p>	<p><b>Capacho.</b> La hoja del morado se usa para las irritaciones, especialmente las del hígado, con alguna grasa fresca; también se aplica para los dolores de cabeza. A falta del morado puede hacerse uso del blanco: estas dos especies se distinguen por el color de las hojas y flores: ambas son refrigerantes y astringentes.</p> <p>El cocimiento de la raíz y de las hojas, según lo expresa el señor Ldo. J. M. Benites en su obra titulada “Principios para la materia médica” se da en la blenorrea, flujo uterino, para contener el aborto, y en baños en las irritaciones internas y del cutis (p. 29).</p>
<p><b>CALAGUALA.</b> Fam. Cryptogamias. Gen. Filix. Esta planta vegeta sobre las altas montañas, principalmente sobre las ramificaciones de los Andes, en lugares frescos y sombríos. Su altura de media vara, poco mas ó menos, sus hojas lanzeoladas y ásperas que ' nacen de la raíz con largos pedúnculos, y su raíz cilindroidea, escamosa, bermeja, cubierta de fibras largas, que se subdividen en fibrillas capilares, son las señales con que mas se distingue.</p> <p><i>Propiedades medicinales.</i> El cocimiento de su raíz se usa como sudorífico en la sífilis, gota y reumatismo. En las hidropesías como diurético, en las flegmasías del pecho como vulnerario, y como descoagulante en las contusiones, golpes y caídas: regularmente lo mezclan con leche (p. 18).</p>	<p><b>Calahuala.</b> El cocimiento de la raíz se toma en la sífilis, gota y reumatismo. Como diurético, se aplica en las hidropesías; y para las caídas, golpes y contusiones es una pócima muy celebrada y de la cual se hace mucho uso entre la gente pobre. Puede tomarse sola ó con leche, pero agregándole siempre un poco de sal. (p. 26).</p>

**YERBA DE CLAVO.** Fam. de las Onagrarias. Gen. Jussicea. Esta yerba, cuya altura es de una vara poco mas o menos, habita en las vegas. Sus hojas son lanzeoladas, alternas, pecioladas, venosas, vellosas, y de tres pulgadas de largo. Sus flores axilares y terminales constan de un cáliz tubulado, profundamente dividido en cuatro partes, y con dos escamas o foliólas cerca de la base, cuatro hermosos pétalos amarillos en cruz, ocho estambres en forma de corona, asentados sobre el cáliz, y que termina por una especie de pico, un estilo y un estigma. Sus frutos son unas cápsulas piramidales, que contienen multitud de semillas pequeñas, y de color pardo.

*Propiedades medicinales.* Se dice que el cocimiento de esta planta es útil en la blenorrea, para hacer fluir los menstros, y que dispone á la concepción (p. 77).

**Yerba de clavo.** Se dice que el cocimiento de esta planta es útil en la blenorrea, para hacer fluir los menstros, y que dispone á la concepción (p. 129).

Lo primero que salta a la vista es la recurrente presencia del trabajo de Benítez en el libro de Pompa, se llegue a mencionar o no la fuente. Es un diálogo permanente entre uno y otro, al punto de encontrar oposiciones,<sup>16</sup> pero las más de las veces glosas, paráfrasis y meras transcripciones de lo dicho por el médico venezolano. Sin embargo, el hipotexto Benítez no se transcribe íntegramente en el libro de Pompa. Al contrario, sufre algunos cambios retóricos, de contenido y de tema que apuntan a la búsqueda de un lector particular, distinto al lector ideal del libro de Benítez. Así, Pompa obvia la parte científica de Benítez, la señalada por la descripción botánica, y toma solo la referida a la de propiedades medicinales. Sin embargo, y como podemos ver en los ejemplos arriba mencionados, hay en Pompa un intento por traducir los nombres de las enfermedades y las terapéuticas a un lenguaje cotidiano, de uso común. Hacerlos más «legibles» al lector que perseguía su *Colección de medicamentos indígenas*.

Quizás no sea descabellado pensar que esta estrategia de Pompa de «traducir» el libro científico de Benítez a un discurso popular, haya tenido el éxito que tuvo precisamente por el intento de construir la representación del espacio rural y sus saberes, del *otro*, como una parte activa y positiva de lo letrado y la ciudad. Lo rural, leído desde Pompa, no se presenta como un espacio ajeno y de laboratorio, como el que mostró Benítez en su libro; ahora con Pompa la naturaleza y los sujetos rurales poseen razón y sentido.

Otra estrategia retórica empleada por Pompa es la de partir de la experiencia personal como argumento de validez del discurso. De esta manera, en las páginas de

16. «He copiado lo que ha escrito el señor Licenciado Benites refiriéndose á lo que dicen sobre esta planta; y como existen notables diferencias respecto de las noticias que yo también he recogido, las pondré a continuación tales como me han sido trasmitidas» (Pompa, p. 102).

*Colección de medicamentos indígenas* encontramos varios relatos donde el mismo Pompa se presenta como sujeto de la experimentación y prueba viviente de la eficacia de los remedios:

En un pueblo de la Nueva Granada padecía yo un día (en 1814)<sup>17</sup> un fuerte y desesperado dolor de muelas; y la patrona de mi alojamiento, que era una india, se apareció a mi cuarto con el designio de curarme con las hojas de tártago que, según me dijo, pensaba ponerme en la cerviz y espalda. Me reí en medio del dolor y rechacé el medicamento como inútil, diciendo á la buena mujer que lo que me dolía era una muela; pero habiendo ella insistido, asegurándome el éxito, consentí por pura atención: tomó entonces sus hojas que serían tres como de regular tamaño, y habiendo hecho a cada una de ellas una cruz en el punto en que había sido cortado el tallo o peciolo, me las colocó en el lugar indicado; púseme la camisa y luego la chaqueta de paño por exigencia de la curandera, y habiéndome echado en la cama, me dormí prontamente, permaneciendo así unas cuantas horas, al cabo de las cuales desperté ya sin el dolor: las hojas, extraordinariamente sudadas, fueron reemplazadas por pura precaución, y yo al encontrarme curado de tan raro modo y con tanta facilidad, me sentí avergonzado de haber pretendido saber más que una gente, cuyo hábil y benéfico instinto médico parece guiado por la poderosa mano de la naturaleza (Pompa, p. 118).

Este relato, que anticipa los venideros discursos publicitarios testimoniales de finales del XIX y principios del XX, nos sirve para confirmar la idea del sistema de salud en *Colección de medicamentos indígenas* y sus discursos constituyentes. Ese «instinto médico guiado por la poderosa mano de la naturaleza» es el argumento principal que da sustento a todo el libro, el del médico tradicional, combinando los brebajes y pócimas con el uso de amuletos, lo que lo acerca también a la visión popular o mágica religiosa de la salud. Aunque Pompa se ve a sí mismo como parte de la tradición científica de la etnobotánica, el discurso científico, que sí se destaca en Benítez y en Vargas, se aligera en Pompa, al punto de ser mera referencia sin valor ni práctica.

¿Cuál es la fuente de ese saber popular que Pompa deseaba preservar y difundir? ¿Es la palabra «indígenas», puesta en el título de su libro, la referencia a un sector particular de la sociedad que remite solo a las antiguas comunidades originarias? No es así del todo. No se trata de una colección de un saber botánico perteneciente solo a las culturas aborígenes: Pompa señala en el prólogo como informantes de los medicamentos y sus efectos tanto a indígenas como a labradores, a ancianos (cada uno con sus adjetivos calificativos respectivos):

---

17. En las ediciones consultadas del libro de Pompa, tanto del siglo XIX como del XX, se repite esta fecha de 1814. Para ese momento, y según lo afirmado en el *Diccionario de Historia de Venezuela*, de la Fundación Polar, Pompa debía contar con cuatro años de edad, lo que hace inverosímil el relato, o suponemos se trata de un error de imprenta.

No he hecho otra cosa que traer a los tipos un resumen de todo cuanto he podido recoger de los labios del labrador inocente, del indígena curandero, del anciano experimentado, sin considerarme autorizado para omitir lo que me pareciera increíble ni lo que yo graduara por una mera ficción (Pompa, p. VII).

Lo indígena, en este contexto, debe entenderse entonces como el sujeto relativo a lo rural o popular. Sería interesante entender que, con Pompa, lo «indígena» comienza adquirir cierto valor cultural, pero más como «prestigio», y para ello debe desracializarse su significado. Es decir, no se está pensando lo indígena como sujeto social, sino como algo simbólico que se ha incorporado a la nación, previa «purificación» o destilación de sus aspectos raciales. Así, esta labor de Pompa de recuperar y dar forma, sentido y orden al saber del pueblo (al *folklore*), lo inserta en la tradición de los folcloristas venezolanos de la segunda mitad del siglo XIX y su labor de refundar el origen para adaptarlo a las nuevas ideas de nación que en aquel entonces se construyen.

De esta forma, *Colección de medicamentos indígenas*, de Gerónimo Pompa, puede leerse además como inicio de esa transcodificación de lo popular, operación guiada por la «recolección» y el «archivo»:

Estas son las claves de la actividad social que les tocó cumplir a los folcloristas en la construcción del imaginario nacional, cuota de participación sintetizada en las palabras *recolección* y *archivo*. La primera forma parte de las excursiones al campo o a los márgenes urbanos en búsqueda de aquello que se creía estaba a punto de desaparecer, mientras la segunda, en la exposición de los criterios taxonómicos, ordena esos materiales-mercancías en el museo escriturario para deleite de lectores modernos. La constitución del folclore en disciplina científica coincide con la conversión y entrada de lo tradicional en el mundo moderno (Contreras, p. 17).

Debemos entender por «transcodificación» a la práctica de representación de sujetos y valores que pertenecen a culturas distintas a la del enunciador. Entendida a la manera de traducción, según la teoría de los polisistemas, la transcodificación se asume como el contacto entre discursos en los cuales no existe una relación de igualdad entre el representador y el representado:

[...] la compleja red de relaciones creadas por la superposición de discursos políticos, económicos, científicos, artísticos literarios u otros conduce a una perfecta simbiosis entre dos prácticas discursivas cualquiera que difícilmente parecen algo más que una construcción ideal. El carácter desigual de las relaciones discursivas, esto es, el hecho de que la construcción de la identidad esté ligada a relaciones desiguales de poder, supone que puede ser considerada ideológica: al establecer su identidad, una práctica discursiva construye, reproduce o subvierte intereses sociales y relaciones de poder (Robyns, p. 282).

Estos desniveles de la cultura letrada y popular que se imbrican en el discurso de la identidad de la Venezuela de la segunda mitad del siglo XIX, tendrán el impulso de trabajos como los de Arístides Rojas, Teófilo Rodríguez, Adolfo Ernst y Tulio Febres Cordero, entre muchos otros, con estudios y recopilaciones sobre tradiciones, literatura popular y lenguas y literaturas indígenas, donde se intenta recuperar lo popular y reinsertarlo en la idea de nación venezolana. Visto así, el trabajo emprendido por estos folcloristas o transcodificadores tuvo por objetivo reorganizar el mapa de la representación de lo popular, ofreciendo nuevas lecturas de lo social y ensanchando la cuota de participación de la nación.

Eso es lo que encontramos en Pompa, y ese trayecto de su construcción del conocimiento, que va «de los labios a los tipos», de la oralidad a la escritura, esa transcodificación de lo popular que mencionó en el prólogo y que hizo realidad en su colección de medicamentos, fue una práctica que desde mediados del siglo XIX tuvo cada vez más seguidores, contribuyendo al saber y apropiación de las culturas *otras*.

### Referencias

- Academia Venezolana de la Lengua. *Manuel Vicente Romero García*. 1966.
- Alcibíades, Mirla. *La heroica aventura de construir una república: Familia-nación en el ochocientos venezolano (1830-1865)*. Monte Ávila Editores / CELARG, 2004.
- Archila, Ricardo. *Historia de la medicina en Venezuela: Época colonial*. República de Venezuela, Ministerio de Sanidad y Asistencia Social, 1961.
- Archila, Ricardo. *Historia de la sanidad en Venezuela*. Tomo 1, Imprenta Nacional, 1956.
- Benítez, José María. *Principios para la materia médica del país en forma de diccionario*. Caracas, Imprenta de Valentín Espinal, 1844.
- Carreño, Manuel Antonio. *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*. Lima, Librería Universal, 1869.
- Clarac de Briceño, Jacqueline. *La enfermedad como lenguaje en Venezuela*. Fundación El Perro y la Rana / La Castalia, 2011.
- Contreras, Álvaro. *La barbarie amable*. Mérida, Asociación de Profesores de la Universidad de Los Andes, 2004.
- Ernst, Adolfo. «Para el cancionero popular de Venezuela.» 1893. *Obras completas*, t. 6, Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1987.
- Febres Cordero, Tulio. *Cantares populares*. 1889. Mérida (Venezuela), Biblioteca Febres Cordero, 2005.

- Fonseca, Amílcar. "Leyendas trujillanas." *Orígenes trujillanos*, Tipografía Garrido, 1955.
- "Gerónimo Pompa." *Diccionario de historia de Venezuela*. Fundación Polar, 1997, <https://bibliofep.fundacionempresaspolar.org/dhv/entradas/p/pompa-geronimo/>.
- "José María Benítez." *Diccionario de historia de Venezuela*. Fundación Polar, 1997, <https://bibliofep.fundacionempresaspolar.org/dhv/entradas/b/benitez-jose-maria/>.
- Navarrete, Fray Juan Antonio. *Arca de letras y teatro universal*. 1813, Tomo 1, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1993.
- "Píldoras antibiliosas sanativas (De Sturup y Heyde)". *Correo de Caracas*, 16 abr. 1853, p. 1.
- Pino Iturrieta, Elías. *País archipiélago: Venezuela, 1830-1858*. Fundación Bigott, 2001.
- Pino Iturrieta, Elías, e Inés Quintero Montiel. *El arte de curar: La farmacia antes de la farmacia*. Farmatodo, 2011.
- Pompa, Gerónimo. *Colección de medicamentos indígenas y sus aplicaciones, extraídos de los reinos vegetal, animal y mineral, recogidos y anotados por Jerónimo Pompa*. 5.ª ed., Caracas, Rojas Hermanos, 1875.
- Robyns, Clem. "Traducción e identidad discursiva." *Teoría de los polisistemas*, por Milan V. Dimic y otros, Arco, 1999, pp. 281-309.
- Rodríguez, Teófilo. *Tradiciones populares: Colección de crónicas y leyendas nacionales narradas por varios escritores patrios*. Caracas, Imprenta Editorial, 1885.
- Rojas, Arístides. "El cancionero popular de Venezuela." *El Cojo Ilustrado* (Caracas), 15 mar. 1893, pp. 100-102.
- Rojas, Arístides. *Estudios indígenas: Contribución a la historia antigua de Venezuela*. Caracas, Imprenta Nacional, 1878.
- Rojas Ajmad, Diego. "La vida traspapelada de Tomás Antero." *Prodavinci*, 02 oct. 2021, <http://prodavinci.com/la-vida-traspapelada-de-tomas-antero/>.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

## Dossier

## Extremos pendulares: Ángel áspero, de Ernesto Román Orozco Pendulous extremes: Ángel áspero by Ernesto Román Orozco Extrêmes pendants : Ángel áspero d' Ernesto Román Orozco

Recibido 01-12-22

Aceptado 02-02-23

Miguel Alfonso Márquez Ordoñez<sup>1</sup>  
Poeta y crítico literario, Venezuela  
[miguelmarquez47@gmail.com](mailto:miguelmarquez47@gmail.com)

**Resumen:** Presentamos un acercamiento a la obra *Ángel áspero* (2022) del poeta Ernesto Román Orozco, libro ganador del Premio Internacional de Poesía Antonio Salvado, Castelo Branco, Portugal, 2021. Un libro de asentada reflexión, poemas complejos y entusiasmo de escribir. Una palabra donde la poesía abre la puerta y la mantiene abierta hasta la última de las páginas, para, de esta manera, invitar a su lectura y a las invenciones tentativas y fugaces sobre lo que allí ocurre.

**Palabras claves:** *Ángel áspero*; Ernesto Román Orozco; poesía venezolana.

**Abstract:** We present an approach to the work *Ángel áspero* (2022) by the poet Ernesto Román Orozco, a book that won the Antonio Salvado International Poetry Prize, Castelo Branco, Portugal, 2021. A book of deep reflection, complex poems and enthusiasm for writing. A word where poetry opens the door and keeps it open until the last page, in order to, in this way, invite reading and tentative and fleeting inventions about what happens there.

**Key words:** *Ángel áspero*; Ernesto Román Orozco; Venezuelan poetry.

**Résumé :** Nous présentons une approche de l'œuvre *Ángel áspero* (2022) du poète Ernesto Román Orozco, un livre qui a remporté le Prix international de poésie Antonio Salvado, Castelo Branco, Portugal, 2021. Un livre de réflexion profonde, de poèmes complexes et d'enthousiasme pour l'écriture. Un mot où la poésie ouvre la porte et la maintient ouverte jusqu'à la dernière page, pour inviter ainsi à la lecture et aux inventions provisoires et fugaces sur ce qui s'y passe.

**Mots-clés :** *Ángel áspero*; Ernesto Román Orozco ; Poésie vénézuélienne.

1. Poeta venezolano nacido en Caracas (1955). Licenciado en Filosofía por la Universidad Católica Andrés Bello, hizo estudios de maestría en Filosofía en la Universidad Simón Bolívar y culminó Estudios Superiores en Psicoanálisis en el Instituto Clínico de Caracas-CID Caracas. Es autor de catorce poemarios (firmados anteriormente como Miguel Márquez), entre ellos: *Cosas por decir* (1982), *Soneto al aire libre* (1986), *Poemas de Berna* (1991), *La casa, el paso* (1992), *A salvo en la penumbra* (1998), *Linaje de ofrenda* (2001), *La memoria y el anzuelo* (2006), *Fragmentos de la batalla* (2010), *Poemas de la independencia y el escarnio* (2010), *Reserva y esplendor* (2011), *Trinitarias de la cara y el envés* (2014), *Campana en el fondo del río* (2015), *Creyones sobre el asfalto* (2016). Perteneció al grupo Tráfico.



Fui a San Cristóbal hace unas semanas, ciudad con la que me reencuentro. En ella me reúno con parte de la familia materna, también con escritores y escritoras de mi amistad. De allá traigo varios libros que me interesan. Uno de ellos es este que quiero reseñar, *Ángel áspero*, una bella edición, regalo de su autor y amigo mío, Ernesto Román Orozco, libro ganador del Premio Internacional de Poesía Antonio Salvado, Castelo Branco, Portugal, 2021, Editorial Labirinto, edición bilingüe.

Ernesto, poeta y editor, nació en Cabimas, estado Zulia, en 1962. Vive en San Cristóbal desde muy joven. En los espacios del Ateneo del Táchira, su dedicación a promover la literatura y la poesía ha sido continua. Ha publicado once libros de poemas, entre ellos, *La costumbre de ser sombra* (El Árbol Editores, 2003), *Artesa del tiempo: Selección poética 2000-2008* (Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2008) y *Edades manuscritas* (Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2015). En conversación del poeta con su amiga y artista Ana Berta López podemos leer lo siguiente: “Un hombre muy complejo, contradictorio, visceral, imaginativo, que al hablar de sí mismo dice: 'A veces pienso que el Ernesto Román que uno siente está lleno de pesadas sensibilidades que pesan muchísimo, que duelen a veces y eso lo conduce en muchas oportunidades a retirarse un poco, a andar cabizbajo y cuando levanta la cara, mal encarado. Como todo ser humano uno lleva compromisos con el pasado que a la larga van horadando internamente”.

Adolfo Segundo Medina escribe sobre él estas palabras:

Tesorero de sombras, recaudador de nostalgias que encripta en cofres labrados a mordiscos, guardián de las deshabitadas voces del silencio, centinela descalzo apostado en la encrucijada de los manuscritos, monje antiguo orlado de pájaros y regresos, juglar oficiante de vocablos triturados, así es Ernesto Román Orozco. (*Magisterio de la grieta*, contraportada, 2020)

Sobre el poeta Salvado encuentro esto:

Antonio Salvado (Castelo Branco, Portugal, 1936) es uno de los más destacados poetas portugueses actuales. Licenciado en Letras por la Universidad de Lisboa. También es ensayista, traductor, antólogo y director de revistas culturales. Ha sido distinguido por la Universidad de Salamanca y por la Cátedra de Poética Fray Luis de León de la Universidad Pontificia de Salamanca. (Blog: Todos tus libros)

Es autor de una obra muy extensa. En el escrito (“Pensamiento sacro en la poética de António Salvado”) que leyó el mexicano Juan Ángel Pérez Rechy (como conferencia inaugural del VIII Encuentro de “Los poetas y Dios”, celebrado en Toral de los Guzmanes, León, los días 14 y 15 de octubre de 2011) leemos lo siguiente:

Una corriente que irriga sus versos [los de Salvado] tiene su suministro de inspiración y su finalidad en la oración contemplativa. No resulta casual que entre las antologías que recogen su vasta obra, en el 2005 haya aparecido una con el sugerente título de *Señales de Dios en mi poesía*. (“Pensamiento sacro en la poética de António Salvado”, p. s/d)

Y esto es interesante para destacar el contexto de poesía religiosa (o de “pensamiento sacro”, como dice Pérez Rechy), en el que parece estar ubicado este autor lusitano y el probable encaje o la simpatía cierta del jurado del concurso referido con el libro *Ángel áspero*, que obtuvo el premio el año 2021. También quiero mencionar que el poeta peruano y amigo de la literatura venezolana Alfredo Pérez Alencart, residenciado desde hace mucho en Salamanca, ha traducido varias obras de Salvado.

Sin haberlo conversado con Ernesto, sé de sus lecturas de la literatura zen y del budismo, cuestión a tener en cuenta en este acercamiento a sus páginas, donde *lo religioso*, en un sentido amplio, debe estar presente. Este es un tema, además, que surge con frecuencia en sus libros. En el nombre mismo de este poemario hay un *ángel* que viene a titularlo, acompañado por un adjetivo extraño: “áspero”. Esta doble *a* en las letras iniciales del texto, estas dos primeras letras del abecedario, a lo mejor inscriben lo suyo sobre esta figura celestial que, al momento de aparecer lo áspero, se ve como una espiritualidad llevada a tierra, subjetiva en tanto hace cuerpo la incomodidad de su cercanía. Sobre “áspero” dice el *Diccionario de la lengua española (DLE)*, de la Real Academia Española:

1. adj. Desagradable al tacto, por tener la superficie desigual, como la piedra o la madera no pulimentadas, la tela grosera, etc. 2. adj. Dicho del terreno: escabroso (|| desigual). 3. adj. Desapacible al gusto o al oído. Fruta, voz áspera. Estilo áspero. (...) 6. adj. Desabrido, riguroso, rígido, falto de afabilidad o suavidad. Genio áspero, espíritu áspero.

Tal vez para destacar desde el mismo comienzo lo que el autor quiere aproximar con el nombre del libro, el primer poema que encontramos se llama del mismo modo y dice así:

Ángel áspero anudado al rigor salobre  
 de tus lágrimas. Ya, en el cielo,  
 tu rostro se hizo barro.  
 Y las explosiones blancas de las alas  
 me ofrendan  
 solo una firme uña de sangre. (p. 15)<sup>2</sup>

2. Aquí y en adelante, salvo que se indique otra cosa, las citas de E. Román se toman de *Ángel áspero*.

En el sentido tradicional, los ángeles son seres celestiales caracterizados por ser mensajeras, figuras que anuncian algo, o son, por encargo divino, custodios de una persona. En este caso tenemos a un ángel atado a sus propias lágrimas; en lugar de desprenderse de cualquier peso y ser la ligereza ingrávida, al llegar al cielo, su rostro se le convierte en barro y de lo celeste en sí solo ofrenda “una firme uña de sangre”. Tres elementos parecen configurar su asperidad: las lágrimas, el barro, la sangre. Tres elementos demasiado humanos, demasiado mundanos para ser leves o suaves o bellos y buenos. Es oportuno mencionar el primer epígrafe del libro, que es una estrofa del poeta canario Luis Ferial (1927-1998), donde leemos:

Me ofreciste una rosa deshojada.  
Ángel mordaz: no entiendo tu acertijo;  
no sé si me despides, tu amor mustio,  
o me reprochas que mi vara es fría. (p. 10)

Subrayo el adjetivo “mordaz” (en el *DLE*: “1. adj. Que corroe o tiene actividad corrosiva. 2. adj. Áspero, picante y acre al gusto o paladar. 3. adj. Que murmura o critica con acritud o malignidad no carentes de ingenio”). Es decir, corroído por el óxido de lo corrosivo. Este pareciera ser otro ángel caído, o es probable que encarne el espíritu del mal. Son posibilidades que hay que dejar abiertas, pues lo que tratamos de hacer es seguir algunas preguntas que encontramos en el camino.

El segundo poema se llama “Sol de la carne”:

Golpeas la carne, eructas los besos  
y las uñas se ablandan  
en óleo de esa leche  
escapada de todos los nombres.

Luego cuidas tu cabeza del sol  
con la tilde maltratada  
de un sombrero, doblado  
hacia la podredumbre. (p. 17)

Tres elementos más podemos agregar a la suma de mundanidades: los golpes, los eructos, el sombrero de la podredumbre.

Y en el tercero, titulado justamente “Caídas”, dice:

Como el serrín absorbe la fuerte luz  
del excremento seco,  
sin indagar cercanía o abandono.

O como una luna zen, ni llena ni menguante,

Sabes que una silla fría y recóndita, tendré ahora en tu fuego. (p. 19)



Y ahora estamos en presencia de una voz que no solo critica, hipotéticamente, el angélico hacer poético, sino también el estado actual de una nación en torno a uniformes, vómitos, abscesos, navajas, gritos, abismos y una pudrición vinculada con la patria. En este sentido, la poesía está vinculada a la rebeldía frente al poder.

A medida que vamos leyendo, lo que a primera vista pasaba como un probable diálogo con el ángel verdaderamente “terrible”, se convierte además en un diálogo consigo mismo y se refiere a sí como si fuera una segunda persona, como una sombra, y otros más que observan el tinglado escenográfico del poema. Son cambios graduales que suben y bajan los acentos de las identidades, y, en algunos textos, el poema es escrito desde una mirada que relata lo que ve.

En el poema 7 (“Tu sed”) leemos:

Saben que respiras porque viven tu sed rota de luz.

Tus cicatrices ulteriores.

Tus licores intempestivos,

hondos.

Ven cómo tu peso es quemadura de lo que pisas. (p. 27)

Por supuesto que debo señalar que en lo dicho acá prevalece, asimismo, la percepción de algo extraño, de algo que tiene en su manera un decir misterioso más allá de los intentos ocasionales de la interpretación. Formas donde cristalizan y se imantan vías subterráneas de la existencia. Él lo dice mejor: “Pensar / es muy oscuro” (p. 111) (de allí el logro de la palabra poética, de ese decir que parece ser que es el que sabe y ofrece cierta calma entre las grietas). En este sentido, el de los senderos difíciles, las apretadas y ásperas piedras de muro o de empedrado piso de la portada (diseño de Daniel Goncalves), en contraste con ese algo de circunferencia de luna blanca y superficie lisa, que con sus sombras pareciera granito, conforman una imagen que, sin palabras, dice lo suyo sobre el libro.

Estos son poemas escritos con mucho acierto en una lógica otra de una interioridad que sigue las pautas de las elaboraciones oníricas y las conjunciones necesarias y sorpresivas de la metáfora y la imaginación. En la lectura es recomendable marcar los momentos del poema (hacerse de un mapa propio) para uno no perderse tanto.

Por ejemplo, en el poema 10 (“Es agua”) dice:

Un cuchillo de piel corta  
en dos mitades exactas  
la estricta imperfección del agua.

Es el agua en las edades,  
en esas lámparas  
donde los pájaros trinan tu claridad. (p. 35)

O para decirlo así, marcando un paso, seguramente el nuestro: verse en el fracasado corte de lo líquido, ese que busca encontrar dos mitades exactas para poder vivir en paz, y ante lo fallido del acto es mejor entonces quedarse con el tiempo del poema, con el escritorio, la silla, el papel, y esa lámpara “donde los pájaros trinan tu claridad”. Es esta quizás la verdadera trinchera de la poesía, esa soledad que sobrevive indoblegable y dice lo que, finalmente, con la escritura emerge o aquello está pasado al papel como si de algún modo estuviera claro o permitiese la claridad.

Distinta o complementaria vertiente del libro es esa donde, al lado de los abismos, de las verdades ásperas que nos esperan cuando uno quiere no solo evadir las cosas en el arte y en la vida, están poemas a conciencia ubicados dentro de la tradición de la poesía oriental, de la poesía zen, donde el dibujo es pieza clave de las composiciones. El poeta crea un clima de serenidad para que, en unos pliegues de viento o de seda, los objetos adquieran una luminosa dimensión ontológica. De este modo, se pueden percibir los extremos pendulares por donde oscila, transita y deja huella esta experiencia poética (desde una “A” a otra, desde lo Áspero a lo que roza los Anuncios de la trascendencia en este mundo, o sea, de lo poéticamente reconciliado). Por el lado de lo uno, los densos caminos de una expresión que se ausculta con rigor en el dolor y el desamparo, y por el lado del dos, la experiencia del ser que gravita sobre la tinta, como ocurre, por ejemplo, en el poema 12, que se llama “Trazos zen”:

Desdibujar la flor.

Y una gota,  
                   desde un sereno  
 músculo  
 de tinta china intenta,  
 sin sentirse,

el aletear de un pájaro. (p. 37)

Una refinada delicadeza, una oración táctil en la brisa, una religiosidad donde lo breve, lo minúsculo, adquiere una presencia tan sorprendente como la naturaleza a la que atiende con esmero. Este poema, por cierto, lo dedica Ernesto al monje zen y calígrafo Paulo Do Sho Quintero. Y en esta recuperación de alma que unifica o complementa a la pintura con los versos, a la escritura con el cosmos, me viene a la mente el poeta Armando Rojas Guardia con su escritura sobre Dios, la oración, la poesía, la mística, pues en este *Ángel Áspero* claro que hay una viva religiosidad (acotaría: la religiosidad de la poesía), en tanto existe trato y convivencia con lo que va más allá del orden cotidiano, con eso susceptible de ser percibido en la animación de lo que existe gracias a un soplo sagrado, y ánima de la que el poema busca dar cuenta vital en la página.

Dice un poema de este libro que lleva por título “Oír”:

Lo fértil tiene estatura de colores arcanos.

Queda ese fuerte  
olor a sombra  
en una rosa de gestos.      Trueno de fe,

en ese don  
de orar, visando  
el maderaje

de un relámpago y su sello. (p. 97)

De un modo tangencial y pertinente quiero traer a este lugar unas palabras del filósofo y ensayista venezolano Jonatan Alzuru Aponte, hoy residenciado en Chile, para permitirme subrayar afinidades dentro de lo religioso, aunque en lo específico de otro contexto cultural: “La oración sublime en la tradición sufí es corpórea, una danza, la Sama. Se trata de escuchar. Dejarse penetrar por la música para disponer el cuerpo a la escucha. Es un ejercicio para provocar el silencio interior; para dejarse habitar por él. Igual la poesía” (s/d).

En el poema “Tres trípticos zen” leemos:

1  
Basho terminó  
comiéndose la rana  
con aguas quietas.

2  
Tierra y árbol,  
la lluvia arremete  
junto al trueno.

3  
Despierta el sol:  
eres lluvia, lámpara  
desde mis labios. (p. 73)

Unas palabras de Antonio Salvado, precisas y elaboradas con arte, son excelentes para orientarnos en la lectura de este hermoso libro: “En un horizonte creativo que se baliza entre lo real absoluto y la sutileza poética del Zen, entre la luminosidad colorida del rayo fugaz pero incisivo, y la materialización sutil del núcleo de circunstancias y vivencias, experiencias sentimentalizadas y de sentimientos experimentados, *Ángel áspero* solidifica una plurívoca emisión de resonancias y de acordes fascinantes, oídos aquí y escuchados a la distancia” (p. 6).

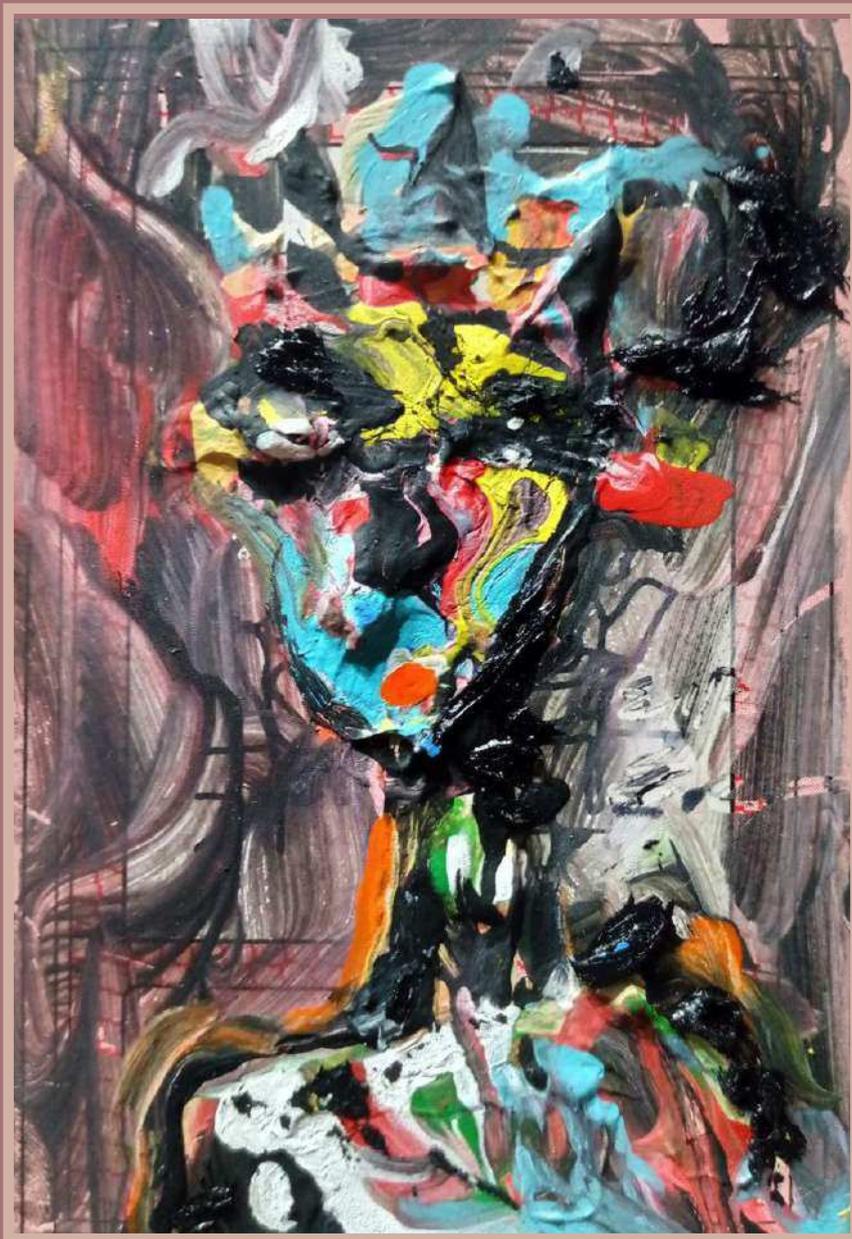
Así le pongo punto y seguido a este poemario que desde ya me invita a releerlo. Un libro de asentada reflexión, poemas complejos y entusiasmo de escribir. Una palabra donde la poesía abre la puerta y la mantiene abierta hasta la última de las páginas, para, de esta manera, invitar a su lectura y a las invenciones tentativas y fugaces sobre lo que allí ocurre.

### Referencias

- Diccionario de la lengua española (DLE)*, de la Real Academia Española. 23.º edición, 2014, Disponible: <https://dle.rae.es/>
- López, Ana Berta. Anagrafías. Ernesto Román Orozco. Blog Ciudad Letralia. <https://letralia.com/ciudad/anaberta/060819.htm>
- Medina, Adolfo Segundo. *Magisterio de la grieta*. Poemario de Ernesto Román Orozco, Prólogo. Ediciones Zócalo, Colección Alegres provincias, San Cristóbal, 2020.
- Román Orozco, Ernesto. *Edades manuscritas*. Ediciones La otra orilla, Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2012.
- Román Orozco, Ernesto. *Magisterio de la grieta*. Ediciones Zócalo, Colección Alegres provincias, San Cristóbal, 2020.
- Román Orozco, Ernesto. *Ángel áspero*. Portugal: Cidade de Castelo Branco. Editora Labirinto. Edição bilingüe. Tradução de Carlos D´Abreu, 2021.
- Blog Todos tus libros. *Otoño* de Antonio Salvado. Disponible en: [https://www.todostuslibros.com/libros/otono-outono\\_978-84-7962-471-2#synopsis](https://www.todostuslibros.com/libros/otono-outono_978-84-7962-471-2#synopsis)
- Torres Rechy, Juan Ángel. 'Pensamiento sacro en la poética de António Salvado'. Conferencia inaugural del VIII Encuentro de "Los poetas y Dios", celebrado en Toral de los Guzmanes, León, los días 14 y 15 de octubre de 2011. Disponible en: <https://www.creaensalamanca.com/pensamiento-sacro-en-la-poetica-de-antonio-salvado-conferencia-de-juan-angel-torres-rechy-en-toral-de-los-guzmanes/>

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

## Artículos

## **Teatro e sociedades africanas: notas sobre a política artística da descolonização do ser e do poder presentes na concepção de teatro de Ngugi wa Thiong'o e na dramaturgia de Abdulai Sila**

## **Teatro y sociedades africanas: apuntes sobre las políticas artísticas de descolonización del ser y del poder presentes en la concepción del teatro de Ngugi wa Thiong'o y en la dramaturgia de Abdulai Sila**

## **Theater and African societies: notes on the artistic politics of the decolonization of being and power present in Ngugi wa Thiong'o's conception of theater and in Abdulai Sila's dramaturgy**

Recibido 01-12-23

Aceptado 27-12-23

Sebastião Marques Cardoso<sup>1</sup>

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Brasil  
sebastiaomarques@uern.br

Eliana Pereira de Carvalho<sup>2</sup>

Universidade Estadual do Piauí, Brasil  
elianapereira@pcs.uespi.br

---

1. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, com pós-doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Docente permanente do Departamento de Letras Estrangeiras (DLE-FALA) e dos Programas de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e em Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). ORCID: 0000-0003-2296-3062

2. Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), campus CAMEAM, em Pau dos Ferros-RN. Mestre em Letras, concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e professora da Educação Básica pela SEDUC-PI. ORCID: 0000-0002-8974-2400



### ¿Cómo citar?

Marques, S. / Pereira, E. "Teatro e sociedades africanas:  
notas sobre a política artística da descolonização do ser  
e do poder presentes na concepção de teatro de  
Ngugi wa Thiong'o e na dramaturgia de Abdulai Sila".  
*Contexto*, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 125-146.  
<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.09>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Resumo:** Este estudo propõe fazer um diálogo crítico entre o teatro e as sociedades africanas, tentando trazer algumas notas sobre a política artística da descolonização do ser e do poder nas perspectivas de Ngũgĩ wa Thiong'o e de Abdulai Sila. Na primeira parte desse texto, falaremos brevemente sobre como podemos entender o conceito de teatro numa perspectiva ocidental e não-ocidental. Na segunda parte, considerando a cultura como campo de batalha, trataremos, de forma ligeira e sintética, de como o teatro profissional ocidental chegou na África e de como os africanos reagiram a esse teatro. E, por fim, trataremos da internacionalização dos festivais africanos e da contribuição do teatro feito pelo guineense Abdulai Sila. A concepção unilateral de teatro ocidental, ou seja, daquele modelo que foi politicamente imposto a outros povos, não apagou por completo, entretanto, as concepções e origens de um teatro local potente, diverso e de resistência em África. Em outras palavras, veremos como o teatro ocidental chegou em África e de como os africanos reagiram discursivamente através do próprio teatro, entendido como uma área de disputas políticas, culturais e de identidades em jogo. Fazendo um recorte no teatro das sociedades africanas, colocaremos em evidência o teatro de Abdulai Sila e, com ele, a possibilidade de um teatro que se volte conscientemente para a descolonização das mentes daqueles que continuam como sequestrados e sequelados no paradigma modernidade/colonialidade.

**Palavras-chave:** cultura; teatro; sociedades africanas; descolonização da mente; Ngũgĩ wa Thiong'o; Abdulai Sila.

**Resumen:** Este estudio se propone realizar un diálogo crítico entre el teatro y las sociedades africanas, intentando traer algunas notas sobre la política artística de la descolonización del ser y del poder desde las perspectivas de Ngũgĩ wa Thiong'o y Abdulai Sila. En la primera parte de este texto hablaremos brevemente al respecto de cómo podemos entender el concepto de teatro desde una perspectiva occidental y no occidental. En la segunda parte, considerando a la cultura como un campo de batalla, trataremos, de forma rápida y sintética de cómo llegó el teatro profesional occidental a África y cómo reaccionaron los africanos frente a este teatro. Por último, hablaremos de la internacionalización de los festivales africanos y de la aportación del teatro realizado por el guineano Abdulai Sila. La concepción unilateral del teatro occidental, o sea aquel modelo que fue impuesto políticamente a otros pueblos, no se borró por completo; sin embargo, las concepciones y orígenes de un teatro local poderoso, diverso y resistente en África todavía se mantienen. En otras palabras, veremos cómo el teatro occidental llegó a África y cómo los africanos reaccionaron discursivamente a través del propio teatro, entendido como un área de disputas políticas, culturales e identidades en juego. Dirigiendo una mirada al teatro de las sociedades africanas, destacaremos el teatro de Abdulai Sila y, con él, la posibilidad de un teatro que se vuelva consciente en la descolonización de las

mentes de quienes siguen secuestrados y lesionados en el paradigma de la modernidad/colonialidad.

**Palabras clave:** cultura; teatro; sociedades africanas; descolonización de la mente; Ngūgĩ wa Thiong'o; Abdulai Sila.

**Abstract:** This study aims to engage in a critical dialogue between theater and African societies, attempting to shed light on artistic decolonization of the self and power, as viewed through the perspectives of Ngūgĩ wa Thiong'o and Abdulai Sila. In the first part of this text, we will briefly discuss how we can understand the concept of theater from both Western and non-Western perspectives. In the second part, considering culture as a battleground, we will lightly and succinctly address how Western professional theater made its way to Africa and how Africans reacted to this theater. Finally, we will delve into the internationalization of African festivals and the contribution of theater by the Guinean playwright Abdulai Sila. The one-sided conception of Western theater, that is, the model that was politically imposed on other peoples, did not completely erase the conceptions and origins of a potent, diverse, and resistant local theater in Africa. In other words, we will explore how Western theater arrived in Africa and how Africans responded discursively through their own theater, understood as a space for political, cultural, and identity disputes. Focusing on the theater of African societies, we will highlight the work of Abdulai Sila and, with it, the possibility of a theater consciously dedicated to the decolonization of the minds of those who remain ensnared and scarred by the modernity/coloniality paradigm.

**Keywords:** culture; theater; African societies; decolonization of the mind; Ngūgĩ wa Thiong'o; Abdulai Sila.

### Considerações iniciais

Ao iniciarmos nossa fala sobre teatro e sociedades africanas ou teatro nas sociedades africanas, é necessário que procuremos antes determinar de que teatro estamos falando. Seguindo o percurso do teatro, comandados por nossa formação, não há como não perseguirmos uma origem do teatro através da história da literatura ocidental, que, nas palavras de Carpeaux (p. 5), é um conceito moderno. Uma história da literatura só aparecerá como tal a partir do século XIX, especialmente, em função de um emergente antinormativismo romântico. Neste momento, havia uma ansiosa busca pelas origens que aparecerá principalmente na construção de mitos fundadores das nações, como também na formação da história literária das nações que trará consigo “a busca das origens ou causas da literatura em fatores externos a ela” (Souza, p. 30).

Aqui, duas questões inicialmente nos norteiam. A primeira diz respeito à herança greco-romana da história da literatura ocidental e, a segunda, correlacionada à primeira, à necessidade de constituição de um arquivo que, conforme Derrida (p. 7), é por nós contumaz reduzido “à experiência da *memória* e o retorno à *origem*”. Em outras palavras, o arquivo seria o elo perdido da história que precisa ser resgatado para a construção dessa história ou desse arquivo oficial. É, nesse sentido, que poderemos pensar em uma história homogênea e linear fincada na Europa como centro construtor e irradiador dessa história cujo sentido se quer único, científico, verdadeiro e universal, embora se saiba forjado (Wallerstein, pp. 85-86).

De acordo com Derrida (p. 29), na constituição do arquivo, a autoridade que registra o evento histórico é a mesma que o produz, o guarda, o sanciona como lei e o lança para o futuro, naturalizando-o como verdade incontestável. A suposta origem desses eventos acaba sendo dada como perdida no manancial do tempo para dar a impressão de um “desde sempre”. É dessa forma que aceitamos a literatura ocidental a partir de uma herança greco-romana, embora, como atesta Dussel (p. 25) “a diacronia unilinear Grécia-Roma-Europa é um invento ideológico de fins do século XVIII romântico alemão; é então uma manipulação conceitual posterior do 'modelo ariano' racista”.

Nossa intenção aqui não é fazer um estudo profundo das especificidades formais do teatro, nem o contrapor à literatura, mas visualizá-lo, na forma de ensaio, como um discurso artístico que, assim como outros, pode cooperar ou resistir às narrativas elaboradas do mundo. Mas, diante da necessidade de partimos de um determinado ponto, resolvemos seguir, ainda que sutilmente, a concepção da origem do teatro no ocidente para, concomitantemente, falarmos sobre um outro teatro. Um teatro que possa contestar o centro como contradiscurso, ou seja, um teatro contrapontístico, e que também propõe a revitalização de culturas silenciadas, através da descolonização da mente, tal qual a concepção de teatro do queniano Ngũgĩ wa Thiong'o e da dramaturgia do guineense Abdulai Sila.

No percurso, havemos de dar uma ênfase inicial nas concepções aristotélicas que vão, entre outras coisas, estipular a tripartição genérica na literatura que já havia sido antecipada por Platão. É em função disso que falamos em gênero épico ou narrativo, gênero lírico e gênero dramático. Neste último, encontraremos as instruções de Aristóteles no que concerne à tragédia e à comédia, em especial à primeira para a qual este dará maior apreço, designando-a como superior até mesmo à epopeia.

### Do teatro com feições ocidentais a um outro teatro, o teatro das origens

Na configuração de uma teoria dos gêneros, Rosenfeld descreve uma diferenciação entre os três gêneros literários baseado na relação sujeito e objeto e considerando uma pureza genérica. No gênero lírico, não haveria oposição entre sujeito e objeto, pois o mundo tematizado é puro subjetivismo. Já, no gênero épico, tido como puro, tal oposição se manteria, uma vez que haveria uma clara distinção entre sujeito e objeto. No gênero dramático, novamente a oposição se desfaz. No entanto, diferente do mundo subjetivado do gênero lírico, no épico, o mundo é totalmente objetificado. No gênero lírico, “o sujeito é tudo, no dramático o objeto é tudo” (Rosenfeld, *O teatro épico*, p. 28), a ponto de fazer desaparecer a figura do narrador no teatro.

É evidente que Rosenfeld exprime a inexistência de uma pureza no que concerne aos gêneros literários e, inclusive, afirma que tal pureza, em menor ou maior grau, não está relacionada a um critério de valor. Para ele, a relação entre sujeito e objeto nas formas literárias é explicada a partir das especificidades de cada uma. Sendo assim, o gênero dramático está em pé de igualdade com os outros dois gêneros, sem lhe ser superior, uma vez que sujeito e objeto, nos três gêneros, seriam encarados como elementos que revelam formas diferenciadas de representação do mundo, seja de uma maneira subjetiva, na forma lírica; mediadora, na épica; ou apresentada através da encenação, na dramática.

A forma dramática, enquanto texto literário, não prescinde da encenação. Ela é destinada à representação teatral, sem, porém, perder seu caráter literário. Vale ressaltarmos que, como texto teatral, as obras literárias exigem uma linguagem que interaja com a natureza desse tipo de texto. Daí a ausência de um narrador e a existência de um narrado que se apresenta ao público a partir das ações e dos caracteres dos personagens que os atores incorporam, do cenário e de todos os outros elementos que fazem do teatro, hoje, uma arte completa, comungando em si muitas outras, tendo em vista, segundo D'Onofrio (p. 125), a “constelação de signos” que o espetáculo teatral comporta para tocar seu público.

Na visão de Rosenfeld, o teatro em si não é necessariamente literatura, e nem “veículo” dela: “É [o teatro] uma arte adversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da metamorfose, se transformam em personagens” (*Prismas do teatro*, p. 21). Nesse sentido, a base do teatro, pensada por Rosenfeld, é a fusão do ator com o personagem. Trata-se de uma arte espaço-temporal, com audiovisual. Esta não é a opinião de Stalloni que, ao hesitar se o teatro “pertence de pleno direito à literatura” (p. 72), ainda o reaproxima dela, justamente por transmitir, tanto quanto a narração,

uma história imaginativa. E essa narração pode ser oral, gestual ou representada a partir de um texto escrito.

Ao falarmos em teatro, duas imagens nos aparecem; a do teatro enquanto arte cênica e enquanto espaço físico destinado a este fim. Apesar de concebermos o teatro como uma invenção grega que se inicia com os rituais festivos ao deus Dioniso ou Baco, devido à colheita da uva, no século V a.C. e que, mais tarde, seriam aperfeiçoados como arte dramática pelos melhores dramaturgos gregos, entre eles Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes, conforme D'Onofrio (p. 67), isso não corresponde a uma verdade incontestável, mas à construção de uma história da literatura ocidental que busca suas raízes em uma herança greco-romana.

Se formos atrás das origens do teatro, certamente iremos encontrar vestígios às margens do Mar Mediterrâneo, nas diversas civilizações da Antiguidade que se formaram em torno dele e cujas representações teatrais estavam ligadas às cerimônias religiosas. No calendário do Egito antigo, por exemplo, eram comuns os cerimoniais a diversas divindades nos quais a dramaticidade encontrava uma finalidade nos rituais de reverência e agradecimento aos benefícios recebidos por estas divindades. As representações teatrais se faziam presentes indistintamente por diversas civilizações antigas, fossem estas considerados ocidentais ou orientais (Cebulski, pp. 11-12).

Portanto, antes do teatro grego aparecer no século V a.C., outras civilizações já apresentavam o teatro com outras características; o que implica dizer que a origem do teatro ocidental como herança greco-romana é um mito ou um construto cultural que reivindica uma centralidade de poder e de saber, mas que não diz respeito a um início propriamente dito. Ligiéro diria que o termo origem guarda um conceito flutuante. “Não existe uma única origem, existe a minha origem, a sua origem, e a origem como abstração e imaginação, como uma garrafa vazia capaz de flutuar sobre as águas aguardando ser preenchida” (Ligiério, *Teatro das origens*, p. 23). De certa forma, há aqui uma aproximação entre o conceito de arquivo de Derrida e o de origem de Ligiéro. E ressaltamos, também, que o questionamento sobre o discurso pautado numa origem pode ser vislumbrando, hoje, em várias manifestações do pensamento crítico, passando pelo feminismo e, mais recentemente, pelos estudos *queer* e pelos estudos pós-coloniais e decoloniais.

Nessa conjectura, Ligiéro traz a concepção de “outro teatro” e de “teatro das origens” e que nos ajudará certamente na compreensão do teatro nas sociedades africanas ou da relação entre teatro e sociedade africanas. Outrossim, tais concepções se interligam com o pensamento de Abdulai Sila sobre teatro, como veremos adiante, considerando-o como uma política artística de descolonização da mente que, por sua vez, interage com o pensamento do queniano Ngũgĩ wa Thiong'o sobre o teatro africano.

O teatro no ocidente encontra sua origem nas festividades ao deus Dioniso, assim como o teatro brasileiro pontua seu início com as montagens do Padre José de Anchieta e, numa perspectiva do teatro moderno no Brasil, teria seu começo com Nelson Rodrigues. No entender de Ligiéro, “essa história única do teatro mundial, e também a do teatro brasileiro são tendenciosas porque apresentam uma visão fechada, fundamentalmente eurocêntrica, do que seja o teatro” (“Outro teatro”, p. 15). Para o estudioso das performances afro-ameríndias, esta visão afasta qualquer outra forma de teatro que não se alinhe àquelas herdadas da Grécia antiga, desenvolvidas sobretudo nos principais países europeus, responsáveis pela promoção da cultura eurocêntrica. É esta cultura, incluindo nela a literária, que será transplantada para os territórios colonizados por esses centros culturais que repudiarão naqueles qualquer manifestação legitimadora da cultural local.

É, em decorrência disso, que poderemos falar do sufocamento ou do apagamento das “sofisticadas formas teatrais eruditas e/ou populares desenvolvidas na Ásia, na África e nas Américas” que sejam anteriores à chegada do colonizador ou contemporâneas a este período de colonização. Para tais formas teatrais, restariam os estigmas desqualificantes de primitivas e insignificantes. Ligiéro denomina estas formas de “outro teatro”:

“Outro teatro” é a definição aplicada às performances artísticas e culturais que envolvem narrativas, danças, cantos e elementos cenográficos, utilizadas principalmente pelas tradições africanas, asiáticas e ameríndias que se tornaram conhecidas como importantes para o mundo das artes cênicas através de diretores de vanguarda da Europa no século xx. São levantadas questões sobre a importância dessas tradições, sobretudo no Brasil, onde as performances afro-ameríndias são os pilares das manifestações espetaculares (“Outro teatro”, p. 15).

Este “outro teatro”, doravante Outro Teatro, desconhecido pela maioria daqueles educados numa cultura eurocêntrica que busca a origem do teatro na civilização greco-romana, conjuga “um amplo espectro de possibilidades” (Ligiéro, “Outro teatro”, p. 17). Ele sairá da invisibilidade no século xx e influenciará representantes do teatro contemporâneo que se utilizarão dele para suas revoluções cênicas, entre eles Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski e Peter Brook, no dizer de Ligiéro.

No prolongamento do Outro Teatro, Ligiéro fala em “teatro das origens”, considerando origem como processo de encontros e de autoconhecimento.

Longe do mundo da indústria cultural e do entretenimento das grandes cidades, o Teatro das Origens aparece revigorado no mundo das celebrações e festas religiosas, como é o caso das tradições africanas e afro-brasileiras, ou em rituais cíclicos ou processos ritualísticos ameríndios [...]. [Ele] emerge em comunidades que resistiram ao processo colonial e ainda experimentam as constantes pressões econômicas e religiosas (cristãs, na maioria dos casos) e as sucessivas invasões territoriais locais (*Teatro das origens*, p. 25).

O Teatro das Origens encontra dificuldades não apenas de legitimidade diante de uma cultura que valoriza aquilo que emerge do circuito norte-americano e europeu, mas também porque as comunidades afro e ameríndias que mantêm essas tradições culturais se concentram na periferia do mundo e dos grandes centros urbanos, sofrendo com a pobreza e, muitas vezes a miséria, e enfrentando problemas como a luta pela posse legal de terras, a falta de demarcações dessas terras, a desapropriação, o êxodo, a grilagem etc. São comunidades que resistem não apenas culturalmente, pois resistem à própria morte física, insistindo em existir, apesar de tudo. Elas representam as fissuras nesse tempo homogêneo e linear da modernidade eurocêntrica —a redundância foi proposital— da qual falaremos agora numa perspectiva da cultura.

### **A cultura como campo de batalha no epicentro da modernidade/colonialidade: *Aida*, de Verdi, como discurso do centro e o teatro africano como contradiscurso**

As comunidades, que resistiram ao processo colonial e que ainda vivenciam o neocolonialismo, com seu teatro das origens poderiam constituir, na concepção de Bhabha (1998, p. 350), um *entre-tempo* ou *lapso* na modernidade. Em outras palavras, Bhabha sugere que o teatro, agenciado localmente, pode romper com a bolha da colonialidade do poder e do saber. Para o estudioso indo-britânico, no contexto pós-colonial, entendido aqui de maneira ampla, o teatro pode marcar um “entre-tempo” ou “lapso” na modernidade/colonialidade quando é elaborado pelas próprias pessoas que vivem sob os influxos desse tempo que, à primeira vista, parece inexorável.

O entre-tempo da modernidade pós-colonial [colonialidade] movimenta-se para frente, rasurando aquele passado complacente atrelado ao mito do progresso, ordenado de acordo com os binarismos de sua lógica cultural: passado/presente, interior/exterior. Este para frente não é nem teleológico nem um deslizamento infinito (Bhabha, p. 350).

“Outro teatro” e “teatro das origens” soariam como uma voz incômoda, que tenderia a desestabilizar a tranquilidade da modernidade, revelando suas rasuras e a construção de um mito. Reverberando como influência nos grandes dramaturgos dessa modernidade, afetaria a colonialidade do poder e do saber desta, colocando-se como entrave para a sustentação dessa lógica cultural binária, pois externaria seu poder e seu saber como contradiscurso do centro.

Para Bhabha:

A função do *lapso* é desacelerar o tempo linear, progressivo, da modernidade para revelar seu “gesto”, seus *tempi*, “as pausas e marcações de toda a performance”. Isto só pode ser conseguido —como Walter Benjamin comentou a respeito do teatro épico de Brecht— ao se represar a corrente da vida real, fazendo estancar o fluxo por meio de um refluxo de espanto (p. 350).

Em outras palavras, o lapso ou entre-tempo da modernidade pós-colonial (colonialidade) revela os tempos sobrepostos desse tempo que se supõe linear e que corre em direção a um progresso que despreza as circunstâncias históricas desses diversos tempos da modernidade. O Outro Teatro e o Teatro das Origens possibilitariam o represamento da corrente da vida cotidiana desse tempo linear, tal qual o teatro épico de Brecht, trazendo o espanto dos tempos sobrepostos e represados como revelação e reflexão sobre o mito da modernidade e dos sujeitos afetados (sequelados ou sequestrados) por ela:

Quando se estanca a dialética da modernidade, aí então *se encena* a ação temporal da modernidade [colonialidade] —seu impulso futuro, progressivo—, revelando “tudo o que está envolvido no ato de encenar *per se*”. Essa desaceleração, ou defasagem, impele o “passado”, *projeta-o*, dá a seus símbolos “mortos” a vida circulatória do “signo” do presente, da *passagem*, a aceleração do cotidiano (Bhabha, p. 350).

Portanto, para Bhabha, o teatro é uma ferramenta que consegue, pela encenação, paralisar o tempo da modernidade —a força motriz do ocidente—, e abrir novos *tempi*... trazer outros passados para a cena do presente... e imaginar, com isso, outros futuros... Futuros estes diferentes do tempo da modernidade/colonialidade.

Entretanto, de acordo com Said, quando o teatro chega na África não vem com esse propósito. O teórico palestino, concebendo uma aproximação entre teatro, cultura e sociedade, afirma que teatro é cultura, e cultura é um campo de batalha onde se tencionam causas políticas e ideológicas.

A cultura é uma espécie de teatro em que várias causas políticas e ideológicas se empenham mutuamente. Longe de ser um plácido reino de refinamento apolíneo, a cultura pode até ser um campo de batalha onde as causas se expõem à luz do dia e lutam entre si, deixando claro, por exemplo, que, dos estudantes americanos, franceses ou indianos ensinados a ler seus clássicos nacionais antes de lerem os outros, espera-se que amem e pertençam de maneira leal, e muitas vezes acrítica, às suas nações e tradições, enquanto denigrem e combatem as demais (Said, p. 5).

Ou seja, a formação cultural de uma sociedade é uma forma de representação tida como verdadeira, e que exclui, por conseguinte, outras representações. Além da exclusão que a cultura endógena possibilita, ela também é narcísica, no sentido de

inviabilizar uma autocrítica. Dessa forma, na concepção de cultura enquanto espaço teatral onde questões políticas e ideológicas travam suas batalhas, o problema se concentra na veneração à cultura que se sobrepõe, que se encontra divorciada do mundo cotidiano, por conceber-se transcendente. No entender de Said:

Muitos humanistas de profissão são, em virtude disso, incapazes de estabelecer a conexão entre, de um lado, a longa e sórdida crueldade de práticas como a escravidão, a opressão racial e colonialista, o domínio imperial e, de outro, a poesia, a ficção e a filosofia da sociedade que adota tais práticas (p. 5).

Considerando a sua cultura como superior, o europeu nos territórios coloniais, deslocado de seu espaço, procurou representar os outros. Neste caso, os nomeados, doravante, africanos. A África foi, então, inventada pelos e para os europeus. Numa perspectiva acentuadamente crítica sobre a concepção de que África é um constructo, e de que tudo que se diz sobre África é, na verdade, “derivação” desse discurso, pode ser vislumbrado no livro *A invenção de África* (2013), de Valentim Mudimbe. Assim, além do uso da força militar, do uso da corrupção financeira, do uso da imposição da religião e do uso de instituições de identificação europeia (jurisdição, propriedade privada etc.), as artes tiveram também um papel decisivo nesse sentido. E, com o teatro não foi diferente.

Um exemplo disso foi o uso do teatro a serviço dos interesses ultramarinos britânicos. *Aida*, de Giuseppe Verdi, revisitada por Said, trata-se de uma ópera, ou seja, uma representação teatral específica, característica da denominada alta cultura e bastante em voga em fins do século XIX. O contexto é a conquista colonial do Egito, antes pertencente ao império Otomano, no final do século XIX. Para Said, *Aida* consiste numa ópera não sobre, mas da dominação imperial e muitos aspectos corroboram para esta afirmação.

Das óperas de Verdi, somente *Aida* trata do Egito e dos egípcios da Antiguidade. Ou melhor, ela traz “uma egiptologia”, porém Verdi não se propôs a descrever o Egito e os egípcios de fato. Verdi faz, no entanto, atribuições ao Egito e aos egípcios da Antiguidade a partir tão-somente de uma cosmovisão europeia. Outro aspecto digno de nota se deve à constatação de a referida ópera ter sido escrita e apresentada primeiramente num país africano, em Cairo, capital do Egito, com o qual Verdi não tinha nenhuma ligação. O compositor, inclusive, em carta a um amigo, relata a perspectiva de encontrá-lo para que este possa descrever as maravilhas, a beleza e a fealdade de um país, cuja grandeza e civilização antigas, ele não tivera a “oportunidade de admirar” (Said, p. 159).

*Aida* surgiu do convite do quediwa (vice-rei egípcio) Ismail Pasha para que Verdi compusesse uma ópera especial para o Cairo, na intenção de que esta fosse apresentada na inauguração do Teatro de Ópera do Cairo, que ocorreu em 1º de novembro de 1869, em decorrência das festividades pela abertura do canal de Suez. No entanto, na inauguração é *Rigoletto* que é apresentado à plateia, pois a ópera especial só seria entregue por Verdi dois anos depois a partir dos estudos do então famoso egiptólogo francês Auguste Mariette.

O Teatro de Ópera do Cairo ficava numa ampla praça e de frente para o lado europeu da cidade, que se estendia até as margens do rio Nilo. A cidade do Cairo, pois, estava dividida em duas partes: de um lado uma cidade africana e islâmica (que eram os bairros nativos); de outro, nos bairros imperiais, a cidade se identificava com as características europeias. O teatro ficava na praça do lado “europeizado”.

O enredo da ópera gira em torno da história de Aida, personagem etíope que dá nome a obra e foi criada como escrava pela filha do rei egípcio, Amneris. Ambas se apaixonam por Radamés, comandante do exército egípcio. A história gira em torno desse triângulo amoroso que coloca Radamés entre o dever matrimonial com Amneris e o amor a Aida. O dever vence, mas um reverso na trama faz com que Radamés seja condenado a ser enterrado vivo por entregar segredos militares. Aida resolve seguir o amado em seu destino trágico e a ópera que deveria ter um cariz nacionalista acaba se transformando na história dos amantes. A morte dos amantes, no entanto, no parecer de Said, ressurge na obra como a simbologia da morte de uma civilização, como também da civilização de uma cultura de morte, o Egito antigo, que morre na ópera de Verdi, sufocado pela cultura europeia.

Segundo Said, para a criação de Aida, Verdi teria recebido 150 mil francos de ouro e os louros de ter sido o primeiro a ser escolhido para escrever a ópera especial do Cairo, dentre nomes como Wagner e Gounod. Ao analisar atentamente a peça, Said concluiu que, em *Aida*, sobretudo no segundo Ato, é reconhecível um Egito orientalizado. Verdi mudou inclusive as tradições egípcias para se conformarem à cosmovisão europeia; o que levou Said a crer que *Aida* deveria ser entendida como uma “estética da separação” (Said, p. 164). A ópera funcionou como uma fachada europeia no Cairo, que contribuiu historicamente para a dominação inglesa através da cultura no território.

Essa estratégia, no âmbito da cultura, passou a ser uma norma na colonização. Os produtos culturais vindos do ocidente (literatura, música e inclusive o teatro, como estamos vendo) vinham já com certas visões embutidas sobre os africanos, alterando as percepções e reproduzindo preconceitos sobre os povos não-europeus. Esse empenho ajudou muito na consolidação do poder colonial e no enfraquecimento da cultura africana. Tal processo de dominação, quando chegou ao seu apogeu, levou inclusive filósofos e intelectuais ocidentais a

considerarem que a África não tinha história e que também não fazia parte da História (com letra maiúscula).

Recentemente, Mohammed Ben-Abdallah, ao resgatar a contribuição egípcia ao teatro africano, confirma o poder devastador do teatro ocidental na cultura africana:

O teatro foi e continua a ser uma das armas mais poderosas no arsenal complexo usado pelo imperialismo para devastar (em diversos níveis) a personalidade africana. Isto inclui o teatro no seu sentido mais amplo: inclusive o palco, o cinema, a televisão e todos seus outros adjuntos e periféricos (Ben-Abdallah, p. 2366).

Ou seja, a África e seus indivíduos foram “cancelados”, passaram a constituir um não-lugar e um não-povo.

O vazio cultural produzido pelos europeus em África e repassado como discurso para as estruturas africanas de poder e de saber após a época colonial, leva-nos a questionar. Mas a África tinha teatro antes ou durante a colonização? Como poderia um teatro africano resistir ao neocolonialismo? Talvez encontremos respostas para estas perguntas em *Decolonising the Mind*, de 1986, do queniano Ngũgĩ wa Thiong'o. Aqui, utilizaremos a tradução espanhola, *Descolonizar la mente*, de 2015. Neste livro, o autor, ao falar de sua experiência com o teatro popular queniano no pós-independência (depois de 1963), trata da origem do teatro em seu país. Pensamos em recordar as contribuições de Thiong'o sobre o teatro africano por considerarmos sua reflexão seminal acerca da descolonização em África e por constituir, ainda hoje, uma referência de relevância no pensamento crítico africano.

Mais recentemente, Kwasi Wiredu ressalta a importância de uma descolonização do pensamento em África que vai para além de uma postura estética e política. Para ele, a descolonização, grosso modo, devia passar também por uma descolonização conceitual filosófica, levando em conta, sobretudo, o reposicionamento das línguas vernáculas africanas:

To define conceptual decolonization is easy enough. It is the elimination from our thought of modes of conceptualization that came to us through colonization and remain in our thinking owing to inertia rather than to our own reflective choices. But this is easier said than done. One reason is connected with the fact, noted above, that African philosophy, both in gestation and dissemination, is done mostly in Western languages (Wiredu, p. 56).

Para que a descolonização da mente africana seja mais completa, na suposição de Wiredu, é preciso pensar também a partir das línguas africanas. Feitas essas ressalvas, retornamos ao Thiong'o quando este pensava um teatro africano.

No Quênia pré-colonial, o teatro constituía-se como ritual ou cerimônia para celebrar os poderes mágicos da natureza e do trabalho do campesino na lavoura. Ele também era praticado quando as coisas não iam bem. Dessa forma, temas como a ocorrência de inundações, de guerras e de mortes faziam parte dos temas dos rituais. Alguns desses dramas levavam dias de encenação, semanas ou até meses inteiros. Em uma das etnias do Quênia, havia uma cerimônia chamada Ituika, que se celebrava a cada vinte e cinco anos, como forma simbólica de representação da passagem do poder de uma geração para a seguinte.

Apesar da diversidade das representações teatrais do Quênia, as canções, as danças e inclusive a mímica constituíam os elementos das encenações. O elemento primordial que estava presente em todas essas manifestações teatrais eram as lutas do ser humano com a natureza e com os demais. É dessa maneira que Thiong'o sintetiza o teatro queniano:

En la Kenia precolonial el teatro no era, por tanto, un acontecimiento aislado: era parte consustancial de los ritmos cotidianos y estacionales de la comunidad. Era una actividad como tantas otras, que a menudo encontraba su inspiración en otras actividades. También era una forma de diversión en el sentido de un disfrute participativo; era una forma de instrucción moral; también era, estrictamente, una cuestión de vida y muerte, y de supervivencia colectiva (pp. 102-103).

Outra característica desse teatro citado por Thiong'o era não depender de um palco específico para ser representado, poderia ser encenado em qualquer espaço aberto. Contudo, essa tradição teatral foi destruída no Quênia pela colonização britânica. A administração colonial, sobretudo com os missionários, passou a difundir que as encenações tradicionais de teatro africano eram manifestações do diabo.

Em função disso, a partir da colonização britânica, qualquer manifestação teatral tinha que passar pela permissão colonial, que comportava uma censura pronta a vetar qualquer suposta manifestação anticristã. Muitas eras as formas teatrais que se encaixavam nisso e muitas foram proibidas, inclusive o Ituika, em 1925. No período de contestação ao poder colonial, entre 1952-1962, tais proibições às encenações tradicionais de teatro africano somaram-se às restrições à reunião pública, não importando o local. Acima de cinco pessoas, a reunião já era considerada pública, necessitando, para tanto, de licença da administração colonial para ocorrer ou ser vetada, se fosse o caso. No período colonial, prevaleceu o teatro religioso (ocidental) e nas escolas os encenadores/diretores eram obrigados a ver obras em inglês e encená-las. Criou-se o teatro profissional e radiofônico. Com a independência, em 1963, muitos formados no teatro colonial passaram a fazer um teatro anti-Shakespeare e em língua nacional, contrariando a norma do inglês. Com isso, surgem escolas de teatro africano nacionais.

Na contemporaneidade, Thiong'o pensa uma nova linguagem para o teatro africano:

La verdadera lengua del teatro africano hay que buscarla en la lucha de los oprimidos, porque es de ella de donde puede surgir una nueva África. Los campesinos y los obreros de África están labrándose un futuro a partir de los esfuerzos y de las convulsiones de hoy. El verdadero lenguaje teatral africano debe ser un reflejo de esta realidad, puesto que nace de esos mismos esfuerzos y convulsiones (p. 151).

Notamos que o discurso de Thiong'o não foge da maioria dos intelectuais vindos do movimento da negritude africana e do pan-africanismo ou de outros que comungam dos mesmos pensamentos e atitudes como é o caso de Zeca Ligiéro que trabalha com os conceitos de “outro teatro” e de “teatro das origens”, semelhante à perspectiva de Thiong'o.

Ligiéro lembra que, desde o século XIX, o teatro africano invadiu a Europa durante as exposições coloniais que contavam com a participação de africanos, asiáticos e ameríndios (p. 71a). Algumas das apresentações recriavam “o ambiente de onde vieram”. Os grupos dessas apresentações eram confinados em verdadeiros “Zoológicos Humanos” e tais eventos eram patrocinados por governos coloniais para dar uma falsa impressão de valorização da cultura do colonizado e de demonstração de fraternidade com esses povos.

Seja como for, é a partir daí que as apresentações desses povos começam a influenciar o teatro convencional da Europa, retirando, inclusive, o público do espaço restrito do teatro enquanto espaço físico para áreas abertas. Isso ocorrerá no início do século XX quando os movimentos de libertação de países colonizados pela Europa começam a buscar sua independência e um misto de liberdade fomenta a busca de uma identidade e de uma valorização da cultura africana, impulsionados em grande parte pelos movimentos negros nacionalistas e panafricanistas que repercutiam na Europa.

No contexto continental africano, a situação não era diferente. Em Gana, por exemplo, a influência de Kwame Nkrumah será reconhecida no Teatro Nacional de Gana, marcada, antes, por muitas outras manifestações no teatro do país, desde a década de 50 do século XX, como a inscrição de um teatro de libertação política (Gibbs, p. 2348). A partir de então, o teatro africano mostra sua força através dos festivais como veremos adiante, fortalecendo-se como contradiscurso à modernidade/colonialidade, principalmente dentro das recentes nações independentes.

## Dos festivais de teatro africano ao teatro de Abdulai Sila na Guiné-Bissau: por uma descolonização da mente

Nos países africanos cujas sociedades, material e economicamente, puderam historicamente demonstrar maior resistência à colonização europeia, passaram a se organizar festivais de teatro com o objetivo de, na arena do palco, destacar a cultura nacional e a própria africanidade. Destacamos aqui alguns destes festivais.

A exemplo disso temos o FESTAC —African Festival of Arts and Culture— et Jos Festival, em 1977, na Nigéria. Também conhecido como Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana (o primeiro foi em Dakar, 1966), foi um grande festival internacional realizado em Lagos, Nigéria, de 15 de janeiro de 1977 a 12 de fevereiro de 1977. O FESMAN —Festival Mondial des Arts Nègres—, 1966, no Senegal. Em 1966, o Festival Mundial de Artes Negras, organizado por iniciativa da revista *Présence Africaine* e da Société africaine de culture de Léopold Sédar Senghor, foi um acontecimento inédito na história cultural do continente africano. O Projeto de Teatro Histórico Pan-Africano, com início em 1992 e agora conhecido como PANAFEST —Pan-African Theatre Festival—, é realizado em Gana a cada dois anos para africanos e afrodescendentes. O Festival Internacional de Teatro Experimental do Cairo, CIFET [Cairo International Festival for Experimental Theatre—, de 1988, no Egito, está em sua 27ª edição. O HIFA —Harare International Festival of the Arts—, do Zimbabwe, conhecido no Brasil como Festival Internacional das Artes de Harare, acontece todos os anos no final de abril ou início de maio em Harare, capital do Zimbábue. Na África do Sul, temos o Grahamstown Festival.

Importante pensar, também, no teatro africano que viaja, ou seja, no teatro feito a partir de culturas locais africanas, mas que é encenado em outros territórios fora da África. Como observou Biodun T. Jeyifo, a representação do teatro africano fora da África suscitará, invariavelmente, a atualização da ideia de “africanidade” e, com ela (juntamente com seus conflitos e ambiguidades), necessitará se ajustar às novas condições do novo local. Isso decorre, ainda segundo este autor, porque os marcadores de códigos de “africanidade” estão historicamente atrelados aos discursos da “crítica pós-modernista de noções de identidade e comunidade nacionalistas ou essencialistas” (Jeyifo, p. 2336).

No entanto, o influxo do novo local, como demonstrou Jeyifo, quebra a previsibilidade da leitura homogeneizada, seja ela “essencialista” ou “não essencialista”. Pensando nessa “diferença”, a peça teatral *Kangalutas* (2016), do guineense Abdulai Sila, representada num festival brasileiro de teatro, pode, por exemplo, romper uma leitura pré-estabelecida de “africanidade” e, para além disso, ligar duas localidades com realidades muito específicas, como a que se deu em Teresina, capital do Estado do Piauí, durante o FestLuso-Festival de Teatro Lusófono, em sua 11ª edição, em 2019.

A realidade dos países africanos que passaram pela colonização portuguesa apresenta um desenvolvimento mais tardio no que diz respeito à evolução patrimonial ou econômica e às instituições ligadas ao ensino e à cultura. A respeito disso, os escritos de Boaventura de Sousa Santos, autor de *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul* (2018) e de *O futuro começa agora: da pandemia à utopia* (2020), entre outros; assim como o último volume de História Geral da África (2010), compêndio organizado pela UNESCO, podem fornecer maiores subsídios.

Na *live* “O teatro na Guiné-Bissau: a dramaturgia de Abdulai Sila”, transmitida em 5 de novembro de 2020 pelo Youtube, o próprio Abdulai Sila oferece alguns apontamentos sobre o colonialismo em Guiné-Bissau. Nas palavras do escritor bissau-guineense, até o fim do colonialismo não existia, na então colônia, uma única escola de ensino secundarista. A primeira instituição escolar, designada liceu em Guiné-Bissau, que compreende no Brasil o ensino que vai da segunda metade do ensino fundamental ao ensino médio, só veio a aparecer no final dos anos de 1950, mais precisamente em 1958 e 1959 (min 9:23-10:00). Após a independência de Guiné-Bissau, entre 1973 e 1974, a situação educacional era deplorável, pois mais de 60% da população não tinha acesso à educação escolar (min 17:53-18:07). Nessa época, apenas quatorze guineenses tinham curso superior (Augel, p. 24). Ainda hoje, quando ouvimos os variados canais de notícias sobre Guiné-Bissau, notamos que o país luta para ter uma universidade nacional que funcione de maneira regular e que o índice de analfabetismo, de problemas sanitários e da diáspora continua elevado. Soma-se a isso uma instabilidade política contínua:

Na *live* supracitada, Abdulai Sila revela que, durante o período colonial na Guiné-Bissau a produção literária foi praticamente nula em qualquer gênero literário que fosse (min 8:45-9:06). Ana Diniz também corrobora da visão do escritor e dramaturgo, afirmando que uma política assimilacionista e os entraves políticos e sociais à cultura dos nativos, na colônia guineense, contribuiu, de maneira significativa, para tal cenário de ausência literária (pp. 22-47).

Poderíamos dizer que a cultura nativa, de um modo geral, na colônia guineense, incluindo nela a literatura e o teatro, assemelhava-se ao que expomos aqui sobre a relação entre cultura e imperialismo dada por Said. A cultura do colonizador se resumia a uma cultura excludente, pois se colocava como única, negando a existência de qualquer outra representação cultural e, por sua vez, uma alteridade. Como única, a cultura se tornava a propaganda do império colonial, ficando à mercê de suas representações e exclusões.

Na Guiné-Bissau, o teatro popular é bastante vigoroso. Há muitas festas e rituais. Uma forma de conhecer a cultura guineense passa pela leitura dos trabalhos de Odete Semedo que, além de uma escrita literária potente, também é uma pesquisadora notável. O teatro existente em Guiné, no entanto, não parece ter sido

uma herança do colonizador. A escola de teatro guineense não parte, portanto, de uma perspectiva eurocêntrica.

Nas palavras de Abdulai Sila, não seria um teatro de europeus e para europeus, mas um teatro popular, tradicional. Será o autor que, apesar das deficiências e atrasos materiais de seu país, inaugurará, por engajamento e esforço próprio, um teatro com as características de um teatro moderno, de feição europeia (mas sem ser europeu e com uma perspectiva africana), em Guiné-Bissau.

A concepção de teatro de Abdulai Sila se aproxima da definição que aqui expomos de Ligiéro; para quem o teatro não-europeu, proveniente de tradições africanas, asiáticas e ameríndias traz consigo narrativas, danças, cantos e elementos cenográficos. É um teatro que poderíamos dizer das origens, pois revigora-se com o mundo das celebrações e festas religiosas e emerge de comunidades que resistiram ao processo colonial e ainda hoje sofrem com a colonialidade do poder e do saber euro-americana que convergem para um mundo globalizado.

Para Abdulai Sila, é um teatro que se compara aos contadores de histórias africanas, possivelmente o griô ou a griote, que concentra em suas narrativas, além da fala, o canto, a dança e sua própria performance no ato de narrar. É um teatro que não se isola na concepção de teatro como espaço físico, mas que se precipita pelos espaços abertos, livre para chegar àqueles que precisam de portadores para entoar suas narrativas, seus cantos; ou seja, a população menos privilegiada.

Abdulai Sila colhe as contribuições das experiências do teatro africano e europeu, mas procura ainda, segundo ele (na entrevista já citada um pouco mais acima), uma medida mais exata para a expressão de um teatro guineense. Ele tenta buscar esse lugar. Suas obras no teatro são: *Orações de Mansata* (2007), *Dois tiros e uma gargalhada* (2013), *Memórias Somânticas* (2016) e *Kangalutas* (2018). Segundo Russel Hamilton (Cardoso, p. 323), com *Orações de Mansata*, Abdulai Sila foi o primeiro escritor a criar e apresentar uma peça moderna de teatro em Guiné, estando entre os poucos dramaturgos pós-independência de toda a África. As duas primeiras obras aqui citadas, de 2007 e 2013, propõem-se a uma sequência que ainda será acompanhada de outra que está em processo de construção no intuito de criar uma trilogia. Além de romancista e dramaturgo, Abdulai Sila comporta outras atividades. Ele é engenheiro, economista, investigador social e é dono de uma editora de livros. É envolvido também com instituições filantrópicas e a alfabetização da população é um de seus grandes interesses.

Como romancista, é consagrado por dar à Guiné-Bissau o primeiro romance, *Eterna Paixão*, de 1994. Escrever peças de teatro não foi algo programado em sua vida de escritor, constituindo-se, pois, como um acontecimento inédito para ele que veio por intermédio de um diretor de teatro, amigo seu, que o provocou para a escrita teatral. Exilado de sua terra natal que estava em guerra, Abdulai Sila se pôs a

refletir sobre a violência e o desejo de poder e manutenção deste por parte dos governantes de seu país. É esta a gênese de sua escrita para o teatro.

Na peça de Abdulai Sila, gravitam dois mundos de órbitas distintas, mas que, num nível mais profundo, se cruzam e se misturam. Há um destino histórico que explica e ajuda a compreender os dilemas vividos pelos presidentes africanos, na esfera da geopolítica; e, por outro lado, uma medida espiritual que foi traída, mas que se manifesta incondicionalmente na moral e na ética dos governantes com explícitas acusações e sanções. A mensagem espiritual é a de que somente um governante de mãos limpas poderá tirar a nação da escuridão.

As demais peças seguem essa linha de correção moral e ética da nação. As peças apelam pelo engajamento político do público, numa perspectiva descolonizadora. Exigem uma tomada de consciência da própria africanidade e de uma rejeição às elites europeizadas ou de nacionalismos postiços ou falsos, que atendem apenas aos interesses de uma minoria.

Nesse sentido, as peças de Sila, ainda que tardiamente, retomam as premissas de um teatro africano nas bases do movimento da negritude, ainda que nacionalista, e bem ajustado à função do teatro africano posto por Ngũgĩ wa Thiong'o no livro aqui abordado, *Descolonizar la mente*, de 2015, em especial no capítulo “La lengua del teatro africano”, como vimos um pouco antes.

Nas sociedades africanas, o teatro foi uma forma de revitalizar a cultura anterior à presença do colonizador, aproveitando-se dos espólios de guerra deste. Ainda que enfrentando as dificuldades de nações que foram forjadas nas artimanhas da colonização, trazendo para seus contextos problemas de ordem diversas, incluindo o analfabetismo extremo e a colonização das mentes, o teatro africano foi capaz de resgatar os valores e a autoestima africanos afetados por um sistema de sufocamento da própria cultura e de assimilação da do outro. Ressurgindo das cinzas da colonização, o teatro africano usou a memória da tradição para falar sobre si e as agruras da colonização para falar sobre o presente de nações que se erguem trazendo o sistema nacionalista do colonizador. Ele insiste em falar das vítimas da modernidade, sem negar-lhes uma alteridade.

Abdulai Sila, na Guiné-Bissau, é uma dessas vozes que se ergue na valorização da cultura africana e em protesto contra o sistema caótico na vida política e econômica de seu país. É um dramaturgo que, como tantos outros na Guiné, enfrenta o analfabetismo de seu país, diante de uma modernidade/colonialidade que persiste através daqueles que são por ela beneficiados, mas que, por outro lado, viceja também a falta de recursos e apoios governamentais na cultura.

### Considerações finais

No exercício dialógico-reflexivo de nossa fala, vimos que o teatro no ocidente se constituiu a partir de uma herança greco-romana, mas que isso não descartou a existência de outras origens teatrais a partir de um espaço não expressamente ocidental, ou melhor europeu, uma vez que a concepção eurocêntrica abarca o ocidente como fronteiras políticas e ideológicas. Nesse caminho, as manifestações teatrais estavam consagradas nos rituais religiosos em civilizações bem mais antigas da Ásia, da África e da América e permaneceram, atravessando tempos e fronteiras governamentais, nas tradições de seus descendentes por intermédio da memória e da recriação dessas tradições.

A chegada da colonização pela modernidade europeia trouxe consigo a imposição de uma cultura que se quis única e civilizatória, pretensamente aquela que levaria os povos não-europeus à evolução e ao desenvolvimento humano. Não é de hoje que verificamos nisso o mito da modernidade que subjogou povos e culturas através da opressão, da violência e do silenciamento. Atualmente, entendemos também, embora não consensualmente, que a modernidade, além de dar a ilusão de um tempo único a partir dos “descobrimientos”, ela própria não aboliu as estruturas do colonialismo e manteve a dualidade de sua inscrição modernidade/colonialidade. Nessa perspectiva, a opressão, a violência e o silenciamento persistem nas zonas não-matrizes de modernidade, que são zonas de recepção e de atrito com a modernidade, vista por nós como espaço da colonialidade.

Ao falarmos aqui de teatro, trouxemos a cultura como um exercício político-ideológico que teve e tem uma contribuição enorme para “educar”, impondo representações aceitáveis pelo sistema dominante e desestabilizando e apagando outras formas culturais locais. Em uma trajetória de mão-dupla e não mais única, a cultura também poderá, como observamos, revestir-se desse poder educativo no sentido de descolonizar mentes. O teatro, como manifestação cultural e mais próxima do público pelo apelo audiovisual e por ser uma arte que comunga com outras artes, certamente, poderá dar um novo direcionamento, desde que possa dialogar com os sujeitos fraturados inscritos nesse contexto da modernidade/colonialidade.

A história do teatro ocidental já mostrou que ele visivelmente se orientou dentro de uma pedagogia colonial, no sentido de conduzir a um aprendizado orientado à submissão. Platão já se ressentia do perigo dos poetas que poderiam desarticular a *pólis* com suas representações e, na era medieval, o teatro de Gil Vicente foi primordial para mostrar as facetas do poder, apesar do dramaturgo dele se favorecer. No Brasil, o teatro jesuítico foi uma forma de acomodar a cultura europeia aos indígenas, desvirtuando a destes.

Por outro lado, o teatro ocidental ofuscou o Teatro das Origens, aquele Outro Teatro que não se acomodava aos preceitos europeus e que precisava, por isso, ser silenciado. Em um contradiscurso, esse teatro sempre resistiu e se fortaleceu nos últimos tempos, trazendo consigo muito mais que um caráter pedagógico, que visa simplesmente ensinar de uma maneira passiva e hierarquizante. Ele trouxe também o arcabouço de culturas adormecidas pela colonização e que ousam se reinventar no espaço da diáspora ou do hibridismo, mostrando, em parte, o quanto o teatro ocidental lhe deve alguma influência.

Interrompemos aqui nossa intervenção sobre teatro e sociedades africanas e seus possíveis paralelos com América Latina, depois de trazer algumas notas sobre a política artística da descolonização do ser e do poder. Para tanto, trouxemos algumas considerações a respeito da natureza do teatro, buscando compreender suas implicações com a política e a ideologia. Depois, partimos da noção de teatro ocidental para adentrarmos na concepção de um Outro Teatro, o Teatro das Origens; uma origem que não se quer essencialista. Vimos como o teatro ocidental chegou em África e de como os africanos reagiram discursivamente através do próprio teatro, visto como um campo de batalha cultural e de identidades. Fazendo um recorte no teatro nas sociedades africanas, trouxemos o teatro de Abdulai Sila e com ele fechamos nossa fala, na esperança de que o trabalho deste dramaturgo possa ajudar o cidadão comum das sociedades africanas a adotar outros padrões de pensamento e comportamento, a permitir a representação da realidade de outra forma, fora do controle do imaginário exercido pela razão modernidade/colonialidade.

### Referências

- Augel, Moema Parente. *A nova literatura da Guiné-Bissau*, INEP, 1998.
- Ben-Abdallah, Mohammed. "Bobokiyis's Lament: teatro e a experiência Africana." *O Resgate das ciências humanas e das humanidades através de perspectivas africanas*, organizado por Helen Lauer e Kofi Anyidoho, vol. 6., FUNAG, 2016, pp. 2365-2399.
- Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves, Editora UFMG, 1998.
- Cardoso, Sebastião Marques. "Cosmologia literária da violência: uma leitura sobre a condição pós-colonial africana." *Crítica Cultural* (Palhoça, SC), vol. 9, n.º 2, jul.-dez. 2014, pp. 323-333.

- Carpeaux, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, Leya, 2012.
- Cebulski, Márcia Cristina. *Introdução à história do teatro no ocidente: Dos gregos aos nossos dias*. Editora UNICENTRO, 2012.
- Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana [1930]*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego, Relume Dumará, 2001.
- Diniz, Ana Maria Carneiro Almeida. *No fundo do canto: Identidades Bissau-guineenses em Odete Semedo*. 2021. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), tese de doutorado em Letras. *Google Drive*, <https://drive.google.com/file/d/1yQx5KjABP2FnPxvaYcHdvrfCOXppoAa/view>.
- D'Onofrio, Salvatore. *Teoria do texto 2: Teoria da lírica e do drama*. Ática, 2007.
- Dussel, Enrique. "Europa, modernidade e eurocentrismo." *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais: Perspectivas latino-americanas*, organizado por Edgardo Lander, CLACSO, 2005, pp. 24-32.
- Gibbs, James M. "História do Teatro em Gana." *O Resgate das ciências humanas e das humanidades através de perspectivas africanas*, organizado por Helen Lauer e Kofi Anyidoho, vol. 6, FUNAG, 2016, pp. 2339-2363.
- Jeyifo, Biodun T. "Teatro de quem? África de quem?: *The Road*, de Wole Soyinka, na Estrada." *O Resgate das ciências humanas e das humanidades através de perspectivas africanas*, organizado por Helen Lauer e Kofi Anyidoho, vol. 6, FUNAG, 2016, pp. 2311-2338.
- Ligiéro, Zeca. "Outro teatro: Arte e educação entre a tradição e as experiências performáticas." *Revista Poiésis*, vol. 13, n.º 19, jul. 2012, pp. 15-28.
- Ligiéro, Zeca. *Teatro das origens: Estudos das performances afro-ameríndias*. Garamond, 2019.
- Mudimbe, Valentin Yves. *A invenção de África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Edições Pedagogo / Edições Mulemba, 2013.
- Roselfeld, Anatol. *Prismas do teatro*. Perspectiva-Edusp, 1993.
- Roselfeld, Anatol. *O teatro épico*. Perspectiva- Edusp, 1976.
- Said, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução de Denise Bottman, Companhia das Letras, 2011.

Sila, Abdulai et al. "O teatro na Guiné-Bissau: a dramaturgia de Abdulai Sila." 4º Colóquio Internacional de Estudos Literários, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), 4-5 nov. 2020. *Youtube*, vídeo baixado por G-Cult, 15 maio 2021, [www.youtube.com/watch?v=XrEdMvVO0M8](http://www.youtube.com/watch?v=XrEdMvVO0M8).

Souza, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. Ática, 2007.

Stalloni, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução de Flávia Nascimento, Difel, 2001.

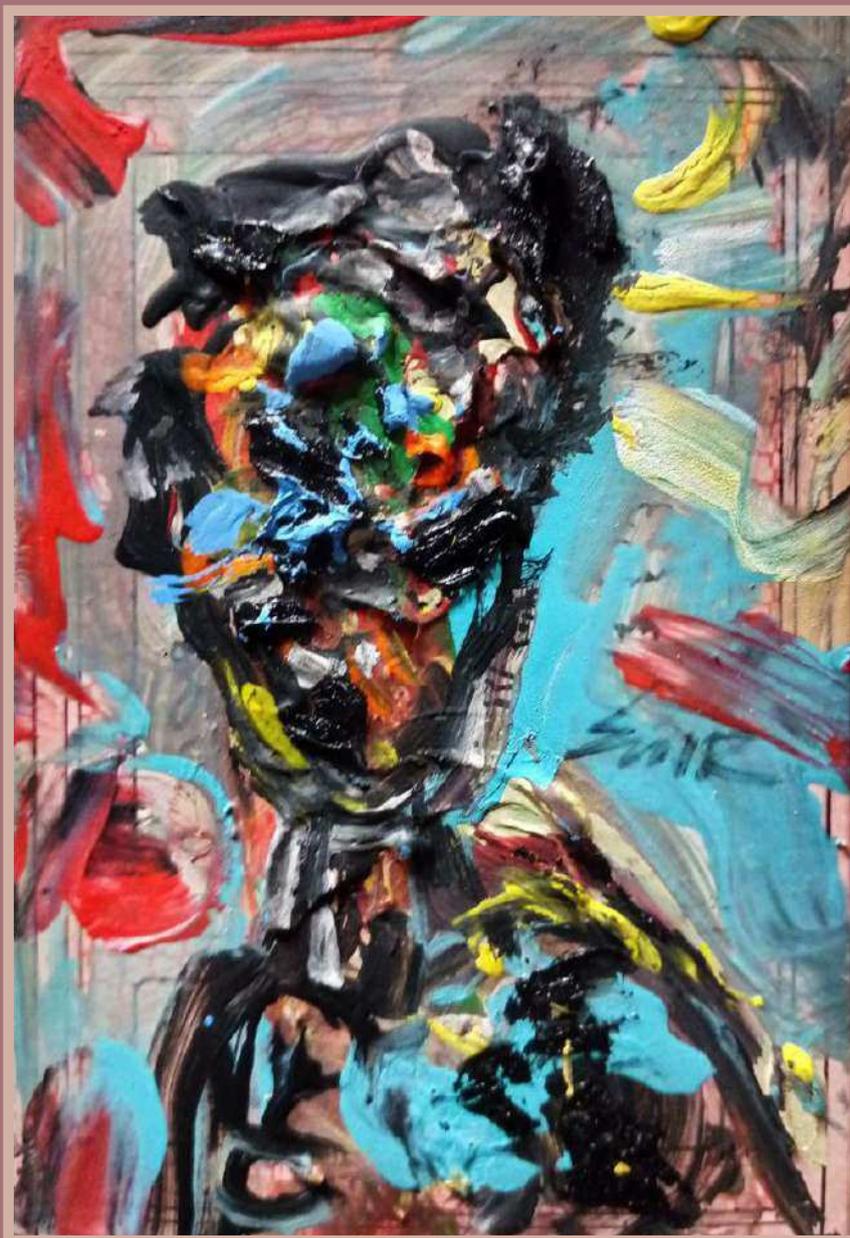
Thiong'o, Ngũgĩ wa. *Descolonizar la mente*. Traducción de Marta Sofía López Rodríguez, Penguin Random House, 2015.

Wallerstein, Immanuel. *O universalismo europeu*. Tradução de Beatriz Medina, Boitempo, 2007.

Wiredu, Kwasi. "Conceptual decolonization as an imperative in contemporary African philosophy: Some personal reflection." *Collège international de Philosophie*, n.º 36, 2022, pp. 53-64.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

# Artículos

## Entre el documental y la antropología: caminos de miradas y realidades relativas

## Between documentary and anthropology: paths of relative perspectives and realities

## Entre cinéma documentaire et anthropologie : trajectoires de regards et réalités relative

Recibido 02-08-23

Aceptado 12-12-23

María de la Cruz Ríos Rondón<sup>1</sup>

Secretaría de Educación, Ciencia, Tecnología e Innovación  
de la Ciudad de México

[mariariosacademica@gmail.com](mailto:mariariosacademica@gmail.com);

[mariadelacruz.rios@sectei.cdmx.gob.mx](mailto:mariadelacruz.rios@sectei.cdmx.gob.mx)

**Resumen:** El presente escrito ofrece una sucinta panorámica sobre la antropología visual y hace cita de momentos puntuales de esta subdisciplina de las ciencias sociales. Aquí se propone un acercamiento a los elementos que caracterizan su evolución, y brinda una breve revisión acerca de una de las referencias del cine antropológico: *Moi, un noir* (1958), el documental dirigido por Jean Rouch, cineasta y antropólogo francés. Se destaca la importancia sobre la multidisciplinariedad y se reafirma el valor de preservar, a través del recurso audiovisual, la memoria de los pueblos. Uno de los propósitos de este artículo es evidenciar la presencia que ha tenido el cine antropológico (o el documental antropológico) desde los orígenes del cine, en tanto expresión artística.

**Palabras clave:** cine; antropología; documental; ficción; cultura; narrativa.

---

1. Licenciada en Medios Audiovisuales (2004) y magíster en Etnología (2010) por la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida, Venezuela. Se desempeñó como profesora ordinaria en la Escuela de Medios Audiovisuales de la Facultad de Humanidades y Educación de la ULA (2007-2021). Egresada del máster en Dirección y Producción en Cine Digital (2014), por la Escuela Superior de Cine del Centro de Estudios de Cine de Canarias en colaboración con la Universidad de La Laguna, Tenerife, España y es egresada del Programa de Doctorado en Sociedad del Conocimiento y Acción en los Ámbitos de la Educación, la Comunicación, los Derechos y las Nuevas Tecnologías de la UNIR (2019), España. ORCID: 0000-0002-5740-5987.



### ¿Cómo citar?

Ríos, M. "Entre el documental y la antropología: caminos de miradas y realidades relativas". *Contexto*, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 148-160. <https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.10>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Abstract:** This writing provides a brief overview of visual anthropology and specifically references moments within this sub-discipline of the social sciences. It proposes an approach to the elements that characterize its evolution and offers a brief review of one of the landmarks in anthropological cinema, namely *Moi, un noir* (1958), a documentary directed by Jean Rouch, a French filmmaker and anthropologist. The significance of multidisciplinary is emphasized, reaffirming the value of preserving the memory of peoples through audiovisual resources. One of the purposes of this article is to show the relationship and presence that anthropological cinema (or anthropological documentary) has had since the origins of cinema, as an artistic expression.

**Key words:** cinema; anthropology; documentary; fiction; culture; narrative.

**Résumé:** Cet article présente un bref aperçu de l'anthropologie visuelle et évoque des moments spécifiques de cette sous-discipline des sciences sociales. Il propose une approche des éléments qui caractérisent son évolution et offre un bref examen de l'une des références du cinéma anthropologique : *Moi, un noir* (1958), le documentaire réalisé par Jean Rouch, cinéaste et anthropologue français. L'importance de la pluridisciplinarité est soulignée et la valeur de la préservation de la mémoire des peuples à travers les ressources audiovisuelles est réaffirmée. L'un des objectifs de cet article est de souligner la présence du cinéma anthropologique (ou documentaire anthropologique) depuis les origines du cinéma, en tant qu'expression artistique.

**Mots-clés:** cinéma ; anthropologie ; documentaire ; fiction ; culture ; narration.

### Narrativas originarias

Iniciaremos este artículo con un acercamiento al concepto de narración. Posteriormente, haremos una aproximación histórica puntual sobre los orígenes de cine, para ir relacionando, en simultáneo, los que podrían considerarse como los primeros pasos del cine etnográfico o antropológico. Luego, reflexionaremos un poco sobre la función del cineasta actual en su mirada a las culturas.

La narrativa centraliza la pretensión de contar historias de manera formal, pues, como se sabe, somos herederos de esta práctica cultural que nos viene desde aquellas antiguas reuniones alrededor de una hoguera en tiempos de la prehistoria, cuando, por la necesidad de comunicarse, se narraban historias vinculadas a la vida en aquellas protocomunidades. Por ello se puede inferir que el acto de narrar es tan antiguo como el pensamiento humano. Para sustentar esta idea, es oportuno citar a Sánchez: “La cultura, podría decirse, nace alrededor de una hoguera y en forma de historias con principio, desarrollo y final, en forma de narraciones que desprenden conocimiento” (p. 15).

Esta idea nos permite asentar en el tiempo la originalidad de narrar y su presencia en el imaginario de los primeros habitantes de la humanidad, que, desde entonces, nos ha acompañado para dar sustento al lenguaje y a la creación de historias.

El cine, a su vez, hereda del teatro clásico y la literatura esta tradición narrativa que es el artefacto cultural por excelencia, y que permite el andamiaje técnico estructural para contar historias.

La narrativa no cesa de afirmarse como modo de representación literaria preferentemente orientado hacia la condición histórica del hombre, hacia su devenir y hacia la realidad en la que él se desenvuelve; en el sentido de subrayar tal orientación, P. Ricoeur ha notado irrecusables ligaciones homológicas entre la narrativa ficcional y la narrativa histórica: “la historia y la ficción se refieren ambas a la acción humana, aunque lo hagan con base en dos pretensiones referenciales diferentes. Solamente la historia puede articular la pretensión referencial de acuerdo con las reglas de la evidencia común a todo el cuerpo de las ciencias”, mientras que, a su vez, “las narrativas de ficción pueden cultivar una pretensión referencial de otro tipo, de acuerdo con la referencia desdoblada del discurso poético. Esta pretensión referencial no es sino la pretensión de re-describir la realidad según las estructuras simbólicas de la ficción” (Reis y Lopes, p. 166).

Rescatar esta definición de Ricoeur en Reis y Lopes, quienes hacen una importante distinción en la dirección de narrativa ficcional y narrativa histórica, nos va permitiendo sostener el debate planteado.

Como parte de esta disertación necesariamente se debe apuntar que estamos circunscribiendo el discurso a lo que será la narrativa audiovisual, que lógicamente, en su esencia, está compuesta por imágenes y sonidos.

La narrativa audiovisual es un tipo particular de forma narrativa basada en la capacidad que tienen las imágenes y los sonidos de contar historias. Del mismo modo que la relación sintagmática de formas verbales constituye una continuidad que tiende a entenderse como narrativa, la articulación de dos o más imágenes será contemplada por el lector/espectador como una narración (Sánchez, p. 77).

Para puntualizar, al hablar de narrativa en lo audiovisual, diremos que siempre se refiere a una amplia gama de artefactos de la comunicación, como son radio, video, TV, medios impresos y cine, entre otros; pero en nuestro caso, la reflexión de este escrito va en dirección hacia a cinematografía, antropología visual y fotografía.

Es de nuestro interés mencionar que, en los orígenes del cine, hay un encantamiento con la búsqueda de la cotidianidad, ya que el propósito inicial de los

cinéastas era “mostrar realidad”. Por lo que vemos, ellos insistieron en ir atrapando retazos de vidas, realidades, contextos, momentos de los cuales participarían activamente filmándolos para mostrarlos a un público ávido de estos retratos en movimiento. Esta escuela fue creada en Francia en 1894, por los hermanos Lumière, y el ilusionista Georges Méliès. Es menester recalcar que el cine nace desempeñando un papel en el cual era visto como una curiosidad para entretener masas.

En el transcurrir de la cinematografía, con el pasar del tiempo, ésta también estuvo acompañada de otra pretensión, que era la de contar historias de ficción. Ya en su afán “evolucionista”, quiso hacerles oposición a las primeras tomas de Auguste-Marie y Louis-Jean Lumière de *Los obreros saliendo de la fábrica* (1895), estudiando el subconsciente de los personajes para trabajar con éstos, y así crear lo que posteriormente desembocaría en el cine de ficción.

Antes se señaló que, desde los orígenes del cine, se hace la vinculación con el cine antropológico por el carácter esencial de capturar y reflejar realidad. Se puede mencionar las primeras experiencias atribuidas, entre otros, a Félix Regnault, antropólogo francés, quien en el año de 1895 filma en París a una mujer fabricando cerámica. Otro momento de importancia para esta disciplina lo revela *Le voyage du Snark dans les mers du Sud*, película rodada en 1912 por Martin Johnson, y *Tiempos mayas* y *La voz de la raza*, filmadas ese mismo año por el mexicano Carlos Martínez Arredondo.

No es sino hasta 1920-1921 cuando Robert Flaherty hace el documental mudo sobre la vida de los esquimales, llamado *Nanook of the North*, rodada en la región del Ártico, en el polo Norte. Éste se destaca como primer proyecto en el cual el propósito de documental va de la mano de la antropología, suficientemente explicado por el hecho de estudiar y mostrar rasgos de una cultura originaria.

Es muy claro que, desde 1922 hasta nuestros días, hay un gran camino recorrido y sin duda reflejado en el avance tanto en el documental tradicional como en el documental de corte etnográfico. Todo ello sin menospreciar la evolución de la ficción y sus subgéneros, puesto que todos han sido corrientes de miradas muy importantes para la comunicación audiovisual en el siglo XX, que desembocaría con muchísima potencia comercial en el cine y posteriormente, en las nuevas plataformas digitales de consumo mundial, adentrado el siglo XXI, en curso.

Es de suma importancia hacer mención de lo que se puede considerar como un punto de reforzamiento del cine antropológico, avanzado el siglo XX, cuando, en 1960, Margaret Mead y Gregory Bateson incluyeron la fotografía y el video en sus trabajos de campo en la isla de Bali, legitimando así la importancia de este valioso recurso de soporte en sus investigaciones.

Como se sabe, el cine documental de corte etnográfico no guarda relación con el cine de ficción de carácter comercial ni con otras tendencias del género documental, pues, claro está, persiguen fines diferentes. Esto nos obliga a pensar

claramente tanto en la responsabilidad de la difusión, que se debe planificar y lograr, así como también en la postura ética por parte del realizador y el antropólogo, cuando deciden hacer un documental antropológico sobre una comunidad en particular, a la que se requiere abordar por sus legados culturales o prácticas ancestrales y que, por su trascendencia en el tiempo, deben ser resguardadas como parte de la memoria y el patrimonio fílmico de esos pueblos.

Existe una corriente en la clasificación del cine documental que se conoce como *cinema vérité*, cuyo fundador y gran exponente es el cineasta y antropólogo francés Jean Rouch (1917-2004), quien, a su vez, se inspiró en la teoría del *cine ojo*, propuesta por el cineasta soviético Dziga Vertov (1896-1954), para quien la cámara debía ser un ojo abierto a lo desconocido.

Vertov se propuso concretar el caro sueño de suprimir toda intermediación ideológica entre la realidad y el espectador, y también fundir o acercar en la medida de lo posible los lenguajes estético y científico, aplicando un método científico-experimental al mundo visible para explicarlo. Su trabajo, con todo, fue muy personal. Sus impulsos y desplantes estéticos tienen esa arrogancia de las vanguardias de la época, y en especial del futurismo, lo que lo lleva a la exaltación de la máquina y el movimiento mecánico, que simbolizaban la dinámica del progreso (Colombes, p. 14).

En este tipo de documental se trabaja con la identidad patente de múltiples formas, como lo son los testimonios reales de vidas que sobrellevan algún legado generacional, social o comunitario; se investiga la mitología y los viejos oficios en peligro de extinción; también se retrata fielmente las creencias y prácticas religiosas como rasgo cultural, se estudia la identidad de los pueblos en su expresión musical, se trabaja con el manejo del conocimiento de plantas curativas, y se busca evidenciar muestras precisas de la cultura en cuestión en relación al parentesco, o la fusión de identidades en el proceso del mestizaje, entre tantos otros aspectos que conforman el entramado cultural y el imaginario colectivo. Es a través de este medio de registro como se puede hacer del conocimiento público dichos procesos, manifestaciones y situaciones de la cultura en cuestión, que quedan plasmados en la obra cinematográfica.

Quien dice mitología, dice imagen e imagerías: constelaciones de signos que se crean en torno a los objetos y sujetos sociales (hombre, mujer, juventud, cuerpo, violencia, sexo, muerte, etc.). Más ampliamente, estas imagerías remiten a unos imaginarios colectivos, que definiré así: son representaciones flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la identidad social. (Introducción. Imbert, p. 13).

Hacia 1975 se concreta el propósito del reconocimiento formal de la disciplina de la antropología visual, con la publicación del texto *Principles of Visual Anthropology*, del autor Paul Hocking, quien reconoce la gran utilidad esta disciplina.

No es sino décadas más tarde, con los avances, los procesos de cambios y transformaciones de la antropología como disciplina, cuando vemos que el cine etnográfico adquiere mayor reconocimiento y surgen subgéneros como el cine indígena y el cine comunitario, que llegan con la fuerza de nuevos actores que, lejos de teorizar, introducen la cámara como un actor adicional y logran acercamientos y ciertas atmósferas en los relatos, que los mismos antropólogos logran fríamente en textos escritos, con un valor de mucho significado por la autorrepresentación que son capaces de lograr por sí mismos. Esto es posible al lograr el entretendido del diálogo *emic-etic*, desarrollado por el antropólogo lingüista Kenneth Pike y difundida por el antropólogo social Marvin Harris en la década de los años 70 del siglo xx.

Pensar la importancia colaborativa que se da en diferentes disciplinas como la antropología y el cine documental, haciendo de ello la multidisciplinariedad, es de vital importancia para la construcción robusta de productos de investigación de nivel, con resultados que, a la luz de la academia, legitiman los procesos de investigación de las ciencias sociales.

### ***Moi, un noir: una historia una cultura***

Para adentrarnos en un ejemplo central, mencionaremos una obra de importancia significativa en el catálogo del cine mundial: *Moi, un noir* (1958). Se trata de un documental que tiene una duración de setenta y tres minutos, dirigido por Jean Rouch, cineasta y antropólogo francés. Fue realizado en Costa de Marfil y Francia.

Esta obra es narrada en primera persona por Edward Robinson, el protagonista. Él nos brinda una cara de su realidad, en la que se encuentra luego de su desplazamiento desde Nigeria en busca de una “mejor vida”. Éste es miembro de un grupo de personas que encuentra en su misma búsqueda, y el realizador nos contextualiza en el espacio de llegada ya en Costa de Marfil, específicamente en Treichville, un lugar particular de Abidján.

Aquí el acercamiento a los personajes es tan directo, que parece que el realizador desaparece absolutamente de esta historia; parece que es uno de ellos quien filma; parece que siempre vemos por los ojos del protagonista a través de una subjetiva inquebrantable, a excepción de los momentos en los cuales logramos ver

planos del protagonista compartiendo con sus compañeros en Treichville. Sin embargo, siempre escuchamos su voz sobre sus propios planos.

Es el protagonista quien narra en *off* todo el documental, inclusive reflexionando muchas veces sobre la misma realidad en la cual ellos están inmersos, y sobre cómo esa realidad le transforma su visión de la vida misma. Con ello busca revelar al espectador esa intimidad en la cual se borra la sensación de que la cámara y el cine existen, a sabiendas de que ésta es la vía que ha posibilitado este discurso de una “realidad” (desplazando el medio para llegar al fin deseado) absolutamente, dejándonos el testimonio puro, genuino, alcanzando a transmitir esa sensación de realidad total, ocurrida y/o producida frente al espectador.

No es la voz impersonal de un narrador, sino de un sujeto implicado en la historia que narra, ya sea el propio cineasta, ya sea el propio sujeto filmado. Hay que tener en cuenta que Jean Rouch renuncia a la pretensión de objetividad y que propone que la narración sea un discurso subjetivo; la narración no debe ser una exposición científica que proporciona el máximo de información asociada a las imágenes, sino un hilo conductor que acompañe a las imágenes y proporcione al espectador una interpretación personal (Ardèvol Piera, p. 93).

Por momentos parece que el cineasta le deja al protagonista la conducción del documental, ya que no vemos a éste pararse frente a la cámara a contar lo que el espectador quiere ver y escuchar, sino que él nos introduce en su cotidianidad de una manera tan espontánea, que llega a percibirse como un derroche de frescura y libertad en el cual descubrimos el contexto y entorno de esta sociedad africana en su forma de vida más real.

En este documental aparecen fragmentos de episodios laborales, de diversión, de religión, de intimidad, de alimentación, de paseo en automóviles, que van hilando, aparentemente con cierta “ingenuidad”, la potente trama que subyace en esta historia.

### ***¿Cuál es el punto de vista del documentalista?***

El documentalista, prácticamente, es otro espectador. Sentimos cómo él se deja llevar por los elementos más familiares para expresar el grado de cercanía con esa otredad que es casi una mismidad, reflejada en su registro. Este hecho nos posibilita viajar con Edward Robinson a través de su vida cotidiana. ¿Acaso ese sueño de actuarse y re-crearse es realmente de los personajes, o es del documentalista?

### ***¿Qué reflexiones sugiere la película sobre conceptos como “verdad”, “realidad”, “objetividad” o “subjetividad”?***

La premisa sobre la cual se inicia este documental es decisiva para ubicarse sobre estos postulados filosóficos que contienen a la verdad, a la realidad, a la objetividad y a la subjetividad. Lo real y lo verdadero está entrelazado constantemente, ya que el documentalista invita a estas personas a actuarse a sí mismas al inicio de este film, enmarcando su registro en esa representación “recreada” sobre lo que ellos quieren resaltar de sí mismos, mezclado con el ideal de lo que sueñan para sí mismos. Es un juego en el cual se yuxtapone el ser con el querer ser, que posibilita la vía de escape de esas duras realidades de ser inmigrantes y de estar sumergidos en ese híbrido cultural entre el alienante ideal occidental y su particularidad cultural africana.

La mirada que se puede plantear entre la objetividad *versus* la subjetividad, ocurre a través de los momentos en los cuales Jean Rouch se intercambia el rol de director con Edward Robinson. Para subrayar estos elementos, diría que hay subjetividad en la mirada de Robinson y “objetividad” en la mirada de Rouch.

### ***En el documental seleccionado, ¿de qué manera está estructurado el tiempo del relato? ¿Y el tiempo de la película que vemos?***

El manejo de la temporalidad en el relato de este documental de Rouch es muy especial. Se percibe que, al recrearse ellos a sí mismos, es como si se tratara de un futuro en el presente. Dicho de otro modo, los actores se representan y de esta manera están aprovechando su posibilidad de construirse y re-presentarse en tiempo presente.

El tiempo del film es lineal, no ha saltos ni cambios que interrumpan narrativamente el hilo conductor.

Dentro de estas miradas sobre su utilidad y/o función, es posible decir que el cine etnográfico se logra en tanto que la gente hable por sí misma sobre sus propias inquietudes, y sobre lo que nosotros vemos a través de la cámara que, en el mejor de los casos, ellos mismos hacen. Quizá antes era posible plantear un documental solo con la representación que nosotros nos hacíamos de esto que estábamos estudiando y registrando, en el entendido de una interpretación distante de lo que estaba ocurriendo ante los ojos curiosos de un extraño. Ahora no, ya que, en esta manera de ver la relación de intercambio, ellos son dueños y protagonistas activos en la construcción de su discurso por la oportunidad de narrar en primera persona y a través de una potente herramienta de registro como lo es la cámara.

El cine documental con Rouch trasciende y cobra especial presencia entre los cineastas contemporáneos, en los que se percibe un aporte sin precedentes, que incluso propone elementos novedosos a la gramática cinematográfica.

Además de impulsar el cine etnográfico hacia su madurez y definir su campo específico, Rouch, retomando la propuesta de Vertov (cuya búsqueda era la verdad del cine y no el cine de la verdad), realizó asimismo un sustancial aporte al cine argumental francés, al llevar a una expresión más acabada al cinema-verité, versión nacional del cine directo, en *Chronique d'un été*. Este film pasó a ser una piedra de toque de la Nouvelle Vague, movimiento que había empezado a manifestarse en 1958, con una nueva gramática cinematográfica que reniega de las antiguas técnicas narrativas (Colombes, p. 23).

Es por esto que tenemos la obligación de respetar fielmente el material capturado para guardar la veracidad de estos testimonios registrados. Al intervenirlos y dejar que ese discurso planteado inicialmente por nuestro protagonista tome un rumbo distinto, perderemos la esencia del cine etnográfico. Seguro que haremos un cine, pero un cine que se aleja de la mirada antropológica.

Además, es muy importante asumir la actitud de “observador participante” mientras se filma, ya que así estaremos dentro de los acontecimientos, siendo lo más discretos posible para no alterar esa realidad y pasar a través de ella sin alterarla, y para no intervenir en las prácticas y conductas de sus miembros ante los hechos que estamos registrando.

La observación participante es una técnica etnográfica, pero también puede servir a otros campos. El movimiento de la cámara puede parecer el mismo para realizar un documental o para realizar una etnografía, sin embargo, no es el mismo. La cámara no es como un lápiz. El proceso técnico de escribir es el mismo para un novelista que para un antropólogo, pero el proceso de filmación no es el mismo para un realizador de televisión que para un antropólogo. El propio movimiento de la cámara responde a procesos y objetivos distintos. El proceso mental del realizador está en la propia grabación de las imágenes. El movimiento de la cámara antropológica es teórico, depende del investigador como generador de datos. No podemos comparar el proceso de filmación con el proceso de escritura (Ardèvol Piera, p. 137).

### Hacer un oficio

Otro aspecto importante para esta reflexión, es que es necesario pensar sobre la sustancia artística y científica del cine etnográfico. Es fundamental denotar la responsabilidad que habría que otorgar, en la materialización de la experiencia estética de componer en la cámara el plano, a quien se relaciona directamente con el

encuadre y lleva la tarea de ser director de fotografía, y al sonidista, quien escucha los paisajes sonoros de estos lugares y las entonaciones discursivas de los personajes, ya que estos son quienes primeramente experimentan este contacto y roce con la captura de dichas realidades, y abonan significativamente en la búsqueda que hace el realizador, quien mira con suma curiosidad la cultura filmada.

En cuanto al carácter científico de esta mirada, es posible entenderlo y asumirlo al ubicarnos en el puesto de científicos sociales, responsables del estudio, difusión y consecución de las problemáticas de grupos humanos, que además sostienen su discurso visual con el sustento tecnológico mínimo necesario para el logro de las tomas y los audios con suficiente calidad técnica.

No menos importante es pensar en la conformación de la mirada de quien nos cuenta la historia, pues ella se compone de esa sensibilidad con la que se aborda la relación propia con el mundo, y en ella estará lo intelectual, lo espiritual, lo artístico, lo ético y lo humano, que en conjunto construyen el imaginario del cineasta.

En este trabajo de cine documental “antropológico”, es probable que no existan guiones ni elaboraciones previas de lo que posiblemente suceda, y por esta razón la técnica a implementar es acumular el máximo de registro de información, tanto en material de archivo, como diferentes recursos tomados en el campo (fotografías, grabaciones de audio, además del video), para luego estructurar y organizar según haya sido la experiencia en el rodaje, en el momento de la edición.

Posteriormente, se acude a la edición del material registrado como mecanismo articulador del discurso original. Aquí es decisivo atender el llamado al compromiso ético por el cual se escogió hacer ese trabajo en principio, ya que, en esta parte del proyecto, el editor puede tomar la decisión de crear distintas versiones del mismo documental y dar posibles lecturas de una misma historia.

### **La investigación en las ciencias sociales y los diferentes soportes de valor**

Parte de la motivación en el proceso de la creación audiovisual es provocada por la necesidad nata de contar historias, o de preservar, como bien se mencionó anteriormente, los rasgos de la cultura que están ya por desaparecer o que se practican con tanta fuerza y singularidad, que son de sumo valor cultural y se debe perpetuar en el cine documental de corte antropológico y etnográfico.

Pero otro rasgo de singular importancia, característico en esta potente herramienta que persigue documentar realidades sociales y culturales, es también la idea de ver al cine antropológico como un instrumento formal de observación para quienes producen, desde la antropología teórica, investigaciones que nutren la disciplina, profundizando el acercamiento a realidades que, por su ubicación espacio-temporal, o que, por el paso del tiempo, no son de acceso al hecho. Se

confirma que esta herramienta permite perpetuar la otredad, en la inmensidad de la diversidad humana, a quien la antropología ve y estudia con detenimiento. Se puede pensar también en estos registros como documentos de estudio y de consulta *a posteriori*, a manera de referencia.

La introducción del vídeo en la formación en antropología no supone tan sólo "sumar" materiales visuales a la observación científica, implica también establecer una interacción entre el investigador y los sujetos de la experiencia. La cámara es un instrumento que activa un proceso de comunicación y de participación. Lo veremos en la segunda parte de este trabajo cuando reflexionemos sobre el proceso de aprendizaje (Ardèvol Piera, p. 58).

Productos, constituidos en diversos soportes como son la fotografía, el audio, el video (sea en formato de entrevista, o constituido en el género documental), y el cine documental, en sí mismos, brindan elementos de sumo valor que, por su acercamiento y veracidad, permiten un adentramiento necesario y potencial para el estudio que se persigue.

Para Fernández el cine ofrece múltiples ventajas como técnica de investigación, por la posibilidad de difundir masivamente los resultados que entraña, rompiendo así el tradicional aislamiento de las ciencias sociales en pequeños círculos de especialistas, y aumentando por lo tanto su incidencia en la conciencia social; y también porque permite repetir la observación. Aunque claro que con ciertos recaudos, se puede por último recurrir a un film como "pista" o fuente de investigación de la realidad social, haciendo una lectura científica de sus contenidos con miras a ilustrar una tesis y no ya para limitarse a desmenuzarlo en el típico análisis de la sociología del arte (Colombres, p. 34).

Una de las características del film es su condición efímera, por la experiencia fugaz que ofrece a los espectadores. Esa es sin duda una de las categorías del arte cinematográfico, por las que se caracteriza desde sus orígenes como experiencia estética. Sin embargo, en tanto documento de soporte de investigación, no se demerita en su papel de resguardo y consulta de memoria cultural, para dar soporte a los investigadores

### **Reflexión final**

Debemos asumir la multidisciplinariedad, por el hecho de que la antropología y el cine, en un propósito común, marchan inmejorablemente de la mano en este caso particular, para desarrollar proyectos de suficiente profundidad y fortalecer con estos trabajos de tan alto valor cultural, de manera recíproca, tanto

la producción audiovisual como la investigación antropológica. El logro de esta alianza nos posibilita llegar al público (mediante una suficiente difusión y divulgación), por un lado, para contrarrestar aquello de que existen pocas producciones de seria factura en el campo de la antropología visual, y por otro, sin perder de vista la importancia de dar a conocer estas motivaciones que dieron origen a valiosos proyectos.

Es muy importante decir que, sin la preocupación de los cineastas y antropólogos dedicados a estos trabajos, el común de los espectadores no conocería aspectos inexplorados, o quizá olvidados, de nuestra propia cultura, e incluso de culturas distantes y lejanas, ya que aquellos se dedican a viajar a lo más profundo de los temas tratados en sus proyectos e investigaciones.

Es necesaria la formación de cineastas en la disciplina de la antropología y viceversa, para comprender las dimensiones de cada una y así entrenar suficientemente los campos de acción para un resultado que sea aceptable en cualquiera de los ámbitos, tanto en lo técnico del audiovisual, como en la densidad de la práctica antropológica. Alcanzar el dominio de este oficio es el grado máximo de la comprensión de que las herramientas solventan y permiten la elaboración de un discurso, y que, además, nos llega con la densidad de la mirada antropológica y la solvencia del audiovisual.

Pensar en el consumo masivo de los resultados de tantísimas investigaciones en las ciencias sociales es muy importante. Sin duda que es capital para el investigador y su trayectoria, que se refuerza en el reafianzamiento del estatus en el ámbito meramente académico. Es de gran valor para la comunidad científica, ya que estas investigaciones se legitiman colectivamente entre citas y menciones, para hacer crecer el estado del arte en los temas de estudio, y que se robustece al sumar investigaciones de nivel sobre antropología visual. Pero, en estos contextos, el espectador juega un papel de singular valor que autentifica tanto al investigador como a la investigación hecha, pues es testigo y casi “correlator” de los temas, los hechos y las reflexiones que se derivan de los productos audiovisuales presentados. Entonces, lograr llegar al público objetivo para el cual se hace una investigación en el ámbito de la antropología visual, debe ser la meta a perseguir en este tipo de trabajos en los que se conjuntan miradas, saberes y haceres.

El gran valor de estas películas antropológicas es que en ellas mora el espíritu humano en cualquiera de sus representaciones, y con ellas, sus prácticas culturales, que no deben ser traducidas en ningún caso por algún intérprete, quien le imprime su visión del mundo y que lo lleva a un escrito. El código visual en sí mismo es el vehículo que nos trasladará, en su esencia, el código del mensaje en su totalidad y exactitud.

El cine antropológico resguarda el patrimonio cultural, atesora la memoria histórica y preserva para el mañana formas de vida, evolución tecnológica y rasgos de la cultura que probablemente se irán transformando en el tiempo, o desapareciendo de las prácticas de los pueblos.

### Referencias

- Ardèvol Piera, E. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*. 1994. Universidad Autónoma de Barcelona (España), tesis doctoral. *Overblog*, [https://data.over-blog-kiwi.com/1/38/03/91/20160217/ob\\_a31da2\\_la-mirada-antropologica-o-la-antropol.pdf](https://data.over-blog-kiwi.com/1/38/03/91/20160217/ob_a31da2_la-mirada-antropologica-o-la-antropol.pdf).
- Colombres, A. *Cine, antropología y colonialismo*. Ediciones del Sol / CLACSO, 1985. Serie Antropológica.
- Harris, M. *El materialismo cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 1982 (1979).
- Hockings, P. (Ed.). *Principles of visual anthropology*. Walter de Gruyter. (2009).
- Imbert, G., coordinador. *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Ediciones Cátedra, 2010. Signo e Imagen.
- Pike, K. *Language in relation to a unified theory of structure of human behavior* 2nd ed. The Hague: Mouton, 1967.
- Reis, C., y A. Lopes. *Diccionario de narratología*. Ediciones del Colegio de España, 1999.
- Rouch, Jean, y Pierre Braunberger, directores. *Moi, un noir*. Producción de Pierre Braunberger, guion y fotografía de Jean Rouch, montaje de Marie-Josèphe Yoyotte, Les Films de la Pléiade, CNRS Images, 1958. 73 min, filme documental.
- Sánchez. N. *Historia del cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial, 2006.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

# Artículos

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.11>

## El Dante de Borges: contribuciones y revelaciones de la crítica estadounidense de finales del siglo XX

### Borges' Dante: Contributions and Disclosures of the US Academia at the End of the Twenty Century

### Le Dante de Borges: apports et révélations de la critique littéraire Nord Américaine à la fin du vingtième siècle

Recibido 02-09-23

Aceptado 06-12-23

Alejandra Vela<sup>1</sup>

Pontificia Universidad Católica del Ecuador  
avelah@puce.edu.ec

Patrizia Di Patre<sup>2</sup>

Pontificia Universidad Católica del Ecuador  
pdipatre@puce.edu.ec

**Resumen:** La crítica literaria estadounidense ha tenido un papel esencial en el estudio de las representaciones del Dante de Borges, pues esta academia se ha convertido en un centro importante para el estudio del autor argentino y ha recogido, en un corpus considerable, perspectivas diversas. El presente trabajo sistematiza y periodiza las aportaciones críticas más relevantes sobre el Dante de Borges publicadas en las últimas décadas del siglo XX en Estados Unidos. Se revisan las publicaciones de los sesenta y setenta, que constituyen los primeros pasos de la crítica sobre el tema en el país. En los ochenta, aparece el artículo de Thiem, cuya propuesta sobre la ansiedad de influencia en la negación de Borges sobre Dante es la más importante del período. Finalmente, la década de los noventa es el periodo con mayor número de publicaciones y aportaciones; se consolidan tres ejes críticos para entender al Dante de Borges: el origen de los referentes dantescos en la obra de Borges; la negación de Dante como referente por parte de Borges; y la poiesis de Borges (proceso creativo) en sus textos dantescos. Entre los autores de este periodo, están Menocal que explora la relación compleja entre Borges, Petrarca y Dante, y su poética; Subrizi que habla sobre el origen medieval de la visión total; Ardavín que nota la deslegitimación de los esquemas tradicionales; Almeida que habla sobre la modificación del pasado.

**Palabras clave:** crítica literaria; Borges; Dante; Estados Unidos; siglo XX

1. Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Purdue. ORCID: 0009-0000-2558-9083

2. Doctora en Letras por la Universidad de Florencia y Doctora en Filosofía por la Pontificia Università Urbaniana



¿Cómo citar?

Vela, A. / Di Patre, P. "El Dante de Borges: contribuciones y revelaciones de la crítica estadounidense de finales del siglo XX". *Contexto*, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 162-177.  
<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.11>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Abstract:** Literary criticism from the United States has played an essential role in the study of the representations of Borges' Dante, since this academy has become an important center for the study of the Argentinean author and has collected, in a considerable corpus, the diverse perspectives on the topic. This paper systematizes and periodizes the most relevant critical contributions on Borges' Dante, published in the last decades of the 20th century in the United States. I review publications of the sixties and seventies, which constitute the first steps of criticism on the subject in the country. In the eighties, Thiem's proposal on using the concept of anxiety of influence to understand Borges's denial of Dante is the most important of this period. Finally, I argue that the nineties is the period with the highest number of publications and contributions, when three critical axes to understand Borges's Dante are consolidated: the origin of the Dantesque references in Borges's work; Borges's denial of Dante as a reference; and Borges's poesis (creative process) in the texts he dedicates to Dante. Among the authors analyzed from this period are Menocal who explores the complex relationship between Borges, Petrarch and Dante, and Borges' poetics when he speaks of Dante; Subrizi who talks about the medieval origin of total vision; Ardavín who notes the delegitimization of traditional schemes; Almeida that talks about the modification of the past.

**Keywords:** literary analysis; Borges; Dante; United States; Twenty Century.

**Résumé:** La critique littéraire américaine a joué un rôle essentiel dans l'étude des représentations de Dante de Borges, car cette académie est devenue un centre important pour l'étude de l'auteur argentin et a rassemblé, dans un corpus considérable, diverses perspectives. Cet ouvrage systématise et périodise les contributions critiques les plus pertinentes sur le Dante de Borges publiées dans les dernières décennies du XXe siècle aux États-Unis. Les publications des années soixante et soixante-dix sont passées en revue, ce qui constitue les premiers pas de critique sur le sujet dans le pays. Dans les années quatre-vingt paraît l'article de Thiem, dont la proposition sur l'angoisse d'influence dans le déni de Dante par Borges est la plus importante de la période. Enfin, la décennie des années 90 est la période avec le plus grand nombre de publications et de contributions; Trois axes critiques sont consolidés pour comprendre le Dante de Borges: l'origine des références dantesques dans l'œuvre de Borges ; le refus de Borges de considérer Dante comme référence; et la poesis (processus créatif) de Borges dans ses textes dantesques. Parmi les auteurs de cette période figurent Menocal qui explore la relation complexe entre Borges, Pétrarque et Dante, et leur poétique; Subrizi qui parle de l'origine médiévale de la vision totale; Ardavín qui constate la délégitimation des schémas traditionnels ; Almeida qui parle de la modification du passé.

**Mots-clés:** critique littéraire; Borges; Dante; États Unis; vingtième siècle.

La crítica literaria no ha pasado por alto el gran corpus de textos de Borges dedicados e inspirados en Dante Alighieri: la confluencia de dos grandes de Europa y América. Dentro de este corpus, se encuentran “El Aleph”, reescritura de la *Divina Comedia* (a partir de aquí *DC*), publicado en 1949; el ensayo “La Divina Comedia”, conferencia impartida en 1977, como lo menciona Rolando Costa Picazo (p. 427), y luego incluida en el libro *Siete noches* (1980); y *Nueve ensayos dantescos* (1982), colección de ensayos dedicados a la obra florentina, escritos por Borges entre 1948 y 1982, como lo indica Francisco Rodríguez Risquete (p. 204-5). Además, las referencias a Dante aparecen en diferentes textos del argentino con diferentes grados de obviedad, como, por ejemplo, en los poemas “La llamarada” y “La guitarra”, y el relato “La otra muerte”.

A este tema, el Dante de Borges, la crítica literaria proveniente de diferentes instancias, escuelas y geografías ha dedicado pliegos de pliegos. La crítica, como institución social, se ha encargado, tal como lo hizo el Borges crítico con su obra y la de sus precursores, de convertir a Borges y su obra, y al corpus sobre Dante, específicamente, en un capital cultural vivo que no se agota. La academia estadounidense ha jugado un rol importante como mediadora de la obra de Borges, aún más con el traslado en 2005 del Borges Center a la Universidad Iowa y luego en 2008 a la Universidad de Pittsburgh (Borges Center, párr. 1), institución que publica la revista académica *Variaciones Borges*.

Cabe reconocer que la academia estadounidense no está constituida por un grupo de personas con una nacionalidad específica, sino que son investigadores de diversos orígenes y contextos, que entran en diálogo a través de sus publicaciones en revistas especializadas. Sin embargo, tomando como criterio metodológico de clasificación las revistas y editoriales de Estados Unidos que albergan estas publicaciones, es necesario revisar y sistematizar las propuestas críticas de este país en torno a este corpus para entender cuáles son las contribuciones más significativas de su academia.

Después de una revisión sistemática y periodizada de estas publicaciones, se propone en este trabajo que la crítica literaria de la academia de Estados Unidos sobre el Dante de Borges, en cuanto eje mediador y hermenéutico que contribuye a la relevancia de la obra del autor argentino, se consolida principalmente en la década de los noventa, cuando se establecen los siguientes tres ejes críticos que serán esenciales en la crítica posterior: el origen de los referentes dantescos en la obra de Borges; la negación de Dante como referente por parte de Borges; y la *poiesis* de Borges (proceso creativo) que se encuentran en los textos que este le dedica a Dante.

## La crítica como ente literario e historiador

Antes de ir al análisis de los ejes identificados, es necesaria una reflexión sobre el rol que cumple la crítica literaria proveniente de una institución o agente cultural en la recepción de un autor. Esto es importante en este caso porque Borges sabía muy bien que, al hacer crítica y al recibirla, se estaba forjando un camino en la historia de la literatura. Rafael Olea Franco explica que la recepción de Borges en el mundo debe entenderse desde el concepto de Bloom sobre la influencia poética, que dice que, cuando sucede la crítica de una gran poeta a otro, esta está atravesada necesariamente por un mal entendimiento por parte del más joven, el cual no debe comprenderse como algo negativo, sino como un acto creativo (p. 138), que influirá en la permanencia de ambos en la historia de la literatura. Así, los ensayos y demás textos dantescos de Borges no solo actualizan y crean un futuro para el autor florentino, sino también le dan a él un puesto al lado del gran poeta, debido a que el canon literario está hecho de lecturas e interpretaciones de los que habitan en el futuro, quienes ni siquiera han nacido cuando se publican las obras que interpretan. Para María Rosa Menocal, esto demuestra y explica el carácter no diacrónico de la historia de la literatura (loc. 2,520). La recepción de una obra, a través de la hermenéutica, la actualiza, es decir, la trae al presente.

En este sentido, la institucionalización de la crítica sobre Borges en Estados Unidos juega un papel esencial en la transmisión, conservación y vida de su obra. Wijnterp, quien ha estudiado la recepción de la obra de Borges en Estados Unidos y Francia, explica que los mediadores (instituciones, individuos, revistas, editoriales) tienen un capital cultural y son los que se encargan de difundirlo y mantenerlo vivo. La eficacia del rol institucional en conservar una obra, para Wijnterp, radica en el prestigio del mediador (p. 84) y la calidad de los textos. Ya sabemos bien que justamente Borges hace esto con Dante: aviva la obra dantesca de tal manera que termina convirtiendo a Dante en un escritor que escribe como Borges. Hace sentir al lector su propia experiencia estética; es una especie de guía entre la *DC* y el lector.

Para Gadamer, la hermenéutica es un puente que cruza “la distancia de espíritu a espíritu y revela la extrañeza del espíritu extraño”, lo que demuestra que esta contiene la estética (p. 59). Agrega el autor que el ejercicio crítico no es un proceso cerrado, sino inagotable: “Todo lo que nos habla como tradición, en el sentido más amplio, plantea la tarea de la comprensión, sin que comprender quiera decir, en general, actualizar de nuevo en sí los pensamientos de otro” (p. 61). Así la crítica va modificando la tradición. En un acto paralelo al de Borges, los críticos citados en este trabajo entran en el rol de virgilio para ayudar al lector a recrear, a través de la actualización y la interpretación, los comentarios y creaciones dantescas de Borges. Se forma una cadena infinita de citas y lecturas, cuyo inicio se vislumbra en Dante cuando incluye en su obra a Virgilio, Homero, Arnaut,

Petrus Damiani, entre otros precursores; cadena en la que están en algún punto Petrarca y Borges, y en cuyos más recientes eslabones, los críticos actuales.

### Primeras publicaciones

Las publicaciones que aparecen en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta servirán de base para la proliferación de textos en los noventa. El primer artículo sobre el tema en Estados Unidos es el de Alberto J. Carlos, titulado "Dante y 'El Aleph' de Borges", publicado en la revista *Duquesne Review* en 1966<sup>3</sup>. Pero que está citado en el artículo de Rafael Montano para indicar que la Beatriz en "El Aleph" es representada sutilmente como una mujer de "mala reputación"; y por Rodríguez Risquete, como uno de los primeros artículos, junto a otros como los de Emir Rodríguez Monegal, María Bonatti, entre otros, en tratar las semejanzas entre la *DC* y el relato "El Aleph": el microcosmos y los nombres y roles de los personajes como Beatriz y Daneri (p. 201).

En la década de los setenta, hay pocas publicaciones sobre este tema. En 1971, se publica *Jorge Luis Borges* de Jaime Alazraki por Columbia University Press, ensayo en el que se hacen breves menciones sobre el Dante de Borge, como el paralelismo entre el jaguar en el relato "Inferno I, 32" y Dante: a ambos se les revela su destino, pero lo olvidan al despertar. Sin embargo, la primera publicación de esta década que aborda exclusivamente la relación entre Dante y Borges ocurre en 1977; es una reseña titulada "Dante en la lectura de Borges" de Bonatti, publicada en *Revista Iberoamericana*, en la que la autora comenta la obra de Roberto Paoli, *Borges: Percorsi di significato* de 1977 en Firenze. La reseña de Bonatti señala algunos puntos esenciales de la obra de Paoli que conforman las bases críticas de los textos de Borges, como la humillación que sienten Dante y Borges por el rechazo de sus respectivas Beatrices; el elemento de parodia; la infabilidad del absoluto en ambas obras; y la encarnación de Ulises en personajes de "La muerte y la brújula" y "El sur".

En 1978, Rodríguez Monegal publica *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, libro en el que trata la vida del escritor y su relación con la literatura. En la sección que dedica al tema, establece más paralelismos entre personajes de Dante y de Borges. El principal es Clementina del relato "El Zahir", quien desprecia al narrador, como Beatriz a Dante: "What really mattered to him was that Beatriz Viterbo, or Clementina Villar, belonged to the same category as Dante's Beatrice" (p. 415). También identifica a Pier Damani, personaje de Dante, en el relato "La otra muerte". Además, en esta biografía literaria se plantean dos de los temas centrales que preocuparán a la crítica estadounidense a partir de este momento. El primero es el

3. No tuvimos acceso a este artículo debido a que no se encuentra digitalizado y hay un solo ejemplar en la Universidad de Standford.

enigma de por qué Borges no admite la influencia de Dante en su obra cuando los paralelismos son innegables. Rodríguez Monegal explica, desde su perspectiva biográfica, que esto podría ser porque Borges nunca reconoció ni apreció la cultura e idioma italianos; por ejemplo, el lunfardo en Buenos Aires le parecía una corrupción del idioma (p. 52). El italiano era una lengua de migrantes, lo que la hacía menos prestigiosa que el inglés y el francés. De hecho, Borges solo lee la obra de Dante cuando ya es un adulto.

El segundo tema importante identificado en esta década es el uso de la parodia para la recreación que hace Borges de la obra del florentino; es decir, el argentino, a través de esta figura, reescribe y se apropia de la *DC*. “The parody is so subtly achieved that many readers of Borges who also are devoted readers of Dante fail to recognize it. But it is plainly there, especially in the comical and ironic allusions to each character's foibles and obsessions. As with all parodical reductions, 'The Aleph' is both irreverent and admiring” (Rodríguez Monegal, p. 414). La lectura de “El Aleph” como parodia que homenajea e irreverencia a la *DC* será retomada por Thiem en 1988 y Menocal en 1991, quienes están de acuerdo en el tono innegablemente paródico del relato, aunque afirman que dicha lectura es insuficiente. Efectivamente, la propuesta de “El Aleph” como una parodia del texto de Dante va a declinar en las siguientes décadas, no porque la premisa sea falsa, sino porque la crítica tiene bastante claro que el relato va más allá de una mera parodia. Los artículos sobre el tema que se publican después de 2000 (Núñez-Faraco; Montano; Rowlandson) siguen refiriéndose al elemento paródico, pero ya no como elemento central del análisis, sino como una lectura que se da por hecha. Para el final de esta década, la crítica estadounidense tiene ya identificados tres supuestos para entender al Dante de Borges: la relación tortuosa con todas las versiones de Beatriz, el uso de la parodia y la negación de la influencia de Dante.

En 1988, cuando ya se había publicado la recopilación de las conferencias de Borges sobre Dante en *Ensayos Dantescos* y el ensayo “La Divina Comedia” en *Siete noches*, aparece uno de los artículos más importantes de la crítica sobre el Dante de Borges en Estados Unidos: “Borges, Dante, and Poetics of Total Vision” de Thiem. Este texto tiene como tema central la negación de Dante, por parte de Borges, como referente de ciertas obras, a pesar de que Borges lo considera el poeta por excelencia, como lo explica Rodríguez Risquete:

Con pocos autores se mostró Borges tan elogioso como con Dante. De algún modo, el escritor argentino dedicó buena parte de su vida a devolverle a la Comedia la pasión y el goce que, como lector, había recibido de ella. Una buena muestra de cuanto decimos es una conferencia que dictó en 1961. Durante la charla, el argentino entronizó al italiano como «el poeta arquetípico de Italia y, por ende, de todo Occidente»; más aún: Dante es, «tal vez, el primer poeta del mundo» (n. 9). Estos elogios, en boca de Borges, no son exagerados, porque buena parte de su obra contribuye a justificarlos (p. 196).

Thiem señala la evidente contradicción: la práctica literaria de Borges contradice lo que afirma sobre sus influencias. Borges niega y se sorprende de las similitudes que los críticos encuentran entre “El Aleph” y la *DC*: “Critics... have detected Beatrice Portinari in Beatriz Viterbo, Dante in Daneri, and the descent into hell in the descent into the cellar. I, am of course, duly grateful for these unlooked-for gifts” (citado en Thiem, p. 97). Para Thiem, Borges, con respecto a Dante, es un caso de ansiedad de influencia.

El estudio de Thiem es una lectura sobre las relaciones que se dan entre autores y precursores. Propone que Borges invierte la lógica del precursor en tanto este último le debe a su heredero la posibilidad de ser leído como nuevo y además la creación de un pasado y un futuro; en esta posición que toma Borges existe cierto idealismo sobre el precursor (p. 98). Sin embargo, el análisis de estas relaciones devela el sentimiento de ansiedad de influencia, el cual contradice el idealismo y se sostiene nuevamente en el concepto de Bloom sobre la influencia poética, que como se dijo arriba consiste en que el poeta más nuevo crea a sus precursores a través una interpretación “errónea” (citado en Thiem, p. 98). Este último concepto sería más apropiado entonces para entender la omisión de Borges sobre Dante.

Thiem extiende esta problemática aparentemente extradiegética a un nivel diegético, que probablemente es lo más interesante de su propuesta: quien niega la presencia de Dante en “El Aleph” no es Jorge Luis Borges, el autor, sino Borges el personaje/narrador del relato, aquel que está enamorado de Beatriz Viterbo, personaje. El crítico diferencia entre la audiencia narrativa (aquella del relato que escucha al narrador, los supuestos narratarios) y la autorial (aquella que escucha al autor). Al sobreponer al narrador y al autor, las dos audiencias se confunden también; así la audiencia termina creyéndose el cuento tal como lo hace la narrativa. “By thus blurring the distinction between the two audiences, the author puts the reader into a quandary, which, in turn, class attention to the necessity of this distinction. Without it the reader must deny his or her experience of the story as a Dante parody” (Thiem, p. 105). En realidad, quien omite a Dante no es Jorge Luis Borges, sino Borges, narrador/personaje de “El Aleph”.

Más allá de esta genial conclusión, Thiem ha establecido con este artículo dos ejes importantes de la investigación que serán tratados en la siguiente década: la referencialidad de los elementos de *DC* en Borges y la omisión de Dante por parte del autor argentino como referente en “El Aleph”. A estos dos, se suma uno más en este trabajo: las lecturas dantescas de Borges como ejemplos y evidencia de su propia poética.

## Los noventa: referencialidad de los elementos dantescos en la literatura de Borges

Una de las grandes preocupaciones de la crítica en este período en Estados Unidos, aunque no es un tema nuevo, es el seguimiento del origen de los elementos dantescos que Borges usa en su obra ficcional. Menocal en 1991 ha apuntado algunos paralelismos entre Borges y Petrarca en lo que se refiere a su relación con Dante, señalando al segundo como referente del primero. Para esta autora, parecería que Petrarca es también un lector que se comporta como Borges (loc. 2,509). Tanto el objetivo de Borges como el de Petrarca es hacer que el lector lea el texto del predecesor, Dante, de una manera diferente (loc. 2,511), de modificar el pasado y el futuro de la literatura de los autores implicados. En esta relación compleja con el poeta que antecede, Petrarca y Borges expresan un sentimiento contradictorio de admiración y piedad. Menocal afirma que Borges, el escritor, en “El Aleph”, tiene influencia de Petrarca, pues está actuando como él.

The name of Beatrice is the last on Borges's lips in “The Aleph,” the vanishing Beatriz fading away, inevitably, with time, treacherous and false time that erodes what once seemed clear and crystalline and unforgettable. We are astonishingly close to a Petrarchan poetics here, and this rude and sad ending throws us back to the beginning for we are forced to realize that the entire narration, which hardly seemed so at first, was from that final perspective of sand escaping inexorably through the fingers [...]. Borges has tricked us, with too-obvious names and story lines, into thinking we are in Dante's universe; but we are, far more so, in Petrarch's universe, that universe of belief in the great and powerful magic of poetry—that lyricism that alone can stand up to the erosions of time and deaths and changing universes (Menocal, loc. 2,741-53).

Si bien las referencias en el relato vienen de la *DC*, la forma en que Borges se relaciona con la literatura dantesca es un comportamiento que se parece mucho al de Petrarca y que antes fue practicado por el mismo Dante con respecto a Arnaut. Este comportamiento en común se condensa en la creencia de que la poesía es lo único que derrota la muerte y la pérdida de la memoria: “The Poet, Borges like Petrarch before him, sits in melancholy contemplation of that wasteland of memory and of the follies of youth, but he, they, are no less struck with the new life that has come from those ruins, the vital poetry, the song, the story, that, in an unsayably different way captures—or does it really create?—both ruin and a fleetingly glorious past” (Menocal, loc. 2,759).

En lo que se refiere a elementos dantescos más concretos en la obra de Borges, se ha identificado, o al menos propuesto, el origen de algunos de ellos. El concepto de Aleph, visión finita del infinito, es uno de los elementos que más se ha tratado. Lilia Subrizi en 1999 afirma que el elemento de la visión total es anterior a

Dante y que Borges probablemente llegó a estas fuentes a través de la *DC*. Esta autora añade otros aspectos como el manejo del tiempo y la posibilidad de que Dios cambie el pasado, los cuales, argumenta, Borges probablemente encontró en Petrus Damiani, quien vivió dos siglos antes que Dante, guiado por su presencia en la *DC* (p. 110). Damiani, personaje en la obra de Dante, inspiró a Borges para crear a Pedro Damián en “La otra muerte”, relato en el que Dios puede cambiar el pasado, idea postulada por Petrus Damiani. Esta posibilidad probablemente fascinó a Borges: “According to Damiani, our concept of Time is altogether different from that of our Creator. We think episodically; time unfolds in a sequence mandated by some laws of nature we observe, but since God is the one who established these laws, He may alter them if He thinks it good to do so” (Subrizi, p. 112).

Damiani aparece en el canto XXI del Paraíso, mismo canto en el que se encuentra la visión total que inspira la creación del Aleph. Subrizi explica que el interés y la obsesión por el tiempo, por las estructuras simétricas que aparecen ante la contemplación, están tanto en Dante como en Damiani. Por tanto, propone que las ideas de Damiani están en la *DC* y luego en la obra de Borges, lo cual sería un ejemplo de cómo un hombre sueña la existencia o la idea de otro, que a su vez es soñado por alguien más (Subrizi, p. 115).

### De la omisión de Dante a la dureza de lidiar con la visión total de la gran poesía

Siguiendo el diálogo con Thiem, Menocal aborda el hecho de que Borges no mencione a Dante como influencia en “El Aleph” y otros textos. Reconoce la autora que la propuesta de Thiem es importante al señalar que “El Aleph” es más que una parodia y que existe una relación compleja con el texto referenciado y, por continuidad, con la figura de Dante. Sin embargo, Menocal apunta que Thiem, aunque lo intuya, no se da cuenta de que las relaciones con los precursores no son siempre totalmente positivas. El análisis de la autora aborda entonces cómo las relaciones entre Borges y Dante, entre Petrarca y Dante, entre Dante y Arnaut, son de amor, amargura y piedad.

“El Aleph”, dice Menocal, es un texto irreverente en el que Dante queda despreciado, como sujeto de compasión y piedad. Además, la lectura de Borges sobre Francesca y Paolo, como el infierno deseado, hace que Dante sea retratado como un amargado: “It is not surprising that this same Dante, Borges's Dante, would damn the most marvelous of his creatures, Francesca, a Francesca who flaunts a wildly passionate, requited love in the poor Pilgrim's face, a Francesca who cannot help but rub it in by using the noi form, who does not, cannot, of course, regret her love because it is what she is” (Menocal, loc. 2,460). La autora advierte que el mismo Borges nos da la clave para entender la relación compleja que tiene con Dante cuando dice: “I felt infinite veneration and infinite pity” (Menocal, loc. 2,824-26).

La relación con el precursor no es ni totalmente positiva ni negativa; expresa admiración, celos, piedad, todos estos sentimientos simultáneos e íntimos.

Por otro lado, hay un juego complejo de voces que se produce entre los escritores, quienes, al incluir a sus antecesores en sus obras, ya sean estas de ficción o ensayos, asumen un rol de críticos e historiadores de la literatura. En esta dinámica, dice Menocal, saben que está en juego la lectura de su propia obra en el futuro. Es un juego de voces, de citas, que se van sumando pero que también se repiten como reflejos, en el que ya no se sabe quién habla de quién: “Petrarch speaks here, pointedly, not only for himself, and not even only for the other three whose shadows and echoes pop in and out of this song, but for all poets, for the Poet that struggles with voices, with postures, with ideas. Once again, an almost cruelly simple opening has struck us at heart, given us the terms of engagement: ‘Che parlo?’—‘What am I saying?’” (Menocal, loc. 2,691). Aquí estamos frente a la idea de Borges: un escritor es todos los escritores. Menocal ha identificado bien en Petrarca los sentimientos de Dante y del mismo Borges.

La contribución de esta autora radica en explorar la compleja relación entre Borges y Dante (y también Petrarca), que parte y se construye de la identificación precisa que hace Thiem sobre la omisión de la *DC* como referente en “El Aleph”. La autora explica que la dificultad de lidiar con la grandeza del precursor provoca una suerte de dureza (“harshness” en inglés) en su tratamiento (también relacionada a la ansiedad de influencia propuesta por Thiem). La supuesta inocencia de la omisión del precursor en Borges, o la abierta y reiterada referencia en Petrarca, deja de ser el juego del homenaje al antecesor y se convierten en el síntoma de la dureza de develar irónicamente a su precursor en los sentimientos de piedad, ironía e irreverencia; es la única posibilidad de expresar su “unblinking and uncompromising vision of Great and True Poetry” (Menocal, loc. 2,680).

Para dar sentido a esta difícil vinculación entre Borges y Dante, Menocal afirma que es importante entender el acercamiento de Daneri, personaje de Borges, al aleph: quiere escribirlo de manera lineal; mientras que Borges, el personaje/narrador, cuestiona esta posibilidad y abraza la idea de inefabilidad ante el absoluto: el aleph no se puede contar porque, en la linealidad de la escritura o del tiempo, desaparece. Menocal dice que esta es la razón por la cual Borges, autor, no puede confesar que en el relato está Dante: si es que lo cuenta desaparece, porque la inclusión de Dante es la infinidad de la poesía, es el mismo aleph (loc. 2,940). “Dante made himself inimitable, and left only to the unwise and un-talented the vain hope of a mangled and pompous copying” (Menocal, loc. 3,020). Solo los daneris creen en la posibilidad de imitar, reproducir la visión total, la Poesía. Borges supo que debía callar la presencia de Dante para conservar la suspensión del tiempo, de la poesía verdadera.

### La poética de Borges en su relación con Dante

Los ensayos y obra ficcional que Borges dedicó a Dante son un material invaluable para entender la manera en que Borges entendía y creaba literatura. La crítica literaria va formando la historia de la literatura y, cuando los escritores escriben sobre la obra de otro, van forjando su propio camino. Así, Menocal afirma que la crítica que Borges y Petrarca hacen de Dante nos dice más de ellos que del mismo Dante (loc. 2,524). Las lecturas, a través de la apropiación de la tradición, crean perspectivas nuevas y, en algún sentido, falsas sobre el autor estudiado que modifica su lectura en el futuro. Iván Almeida, en 1997, habla de la capacidad de modificar el pasado de Borges para forjarse un camino en la historia de la literatura. Este autor utiliza un símil interesante para graficar esto: el objetivo, la meta, aparece antes que el arco y la flecha (p. 75).

Al revisar la bibliografía sobre el Dante de Borges de la década de los noventa en Estados Unidos, se identificaron algunas ideas en torno a la poética borgeana que se explicarán a continuación: la priorización de lo estético y la descentralización hacia el detalle o margen; el manejo del tiempo; el libro infinito; y la ambigüedad, el oxímoron y la paradoja.

Borges definitivamente hace una lectura de Dante desde lo estético, desde los fragmentos que le causan emoción estética. Menocal trata este aspecto cuando se pregunta por qué Dante no aprovechó su poder como escritor y creador de su obra para hacer una historia en la que Beatriz le correspondiera su amor; ¿por qué si el escritor puede modificar el pasado en su texto no hizo nada para que ella lo amara al menos allí? Borges responde que Dante no podía hacer eso porque tenía que ser fiel a la verdad histórica, lo que, para Menocal, es contradictorio pues se sabe que Borges justamente cuestiona el límite entre ficción y realidad. Menocal concluye que Dante debía ser fiel, no a la Verdad, sino a la Belleza, pues el dolor por el amor de Beatriz conmueve más que el amor romántico. ¿Por qué cambiar algo tan bello? (loc. 2,482).

Borges escoge una lectura de lo placentero. Poco importa el contexto histórico o los referentes teológicos. Ahora, el estímulo que produce la emoción estética es, para Alberto Giordano, aquello que no está en el centro, sino en los márgenes. La mirada se mueve en el análisis de Borges hacia los detalles: “Cada uno de los Ensayos dantescos puede ser considerado como una suerte de nota al pie de página escrita por Borges a partir de una curiosidad de la Comedia”. Lo interesante sobre este proceso de descentramiento es que es un movimiento infinito; la *DC* no termina de leerse nunca (Giordano, p. 65). Esto, dice Giordano, rompe con la solemnidad de la crítica tradicional y le da prioridad a lo estético.

El alejamiento de Borges de lecturas conservadoras sobre la obra de Dante ha sido notado por varios críticos. La razón es que la referencialidad de la obra no está

en lo histórico ni tampoco en lo teológico, sino, según Borges, solamente en lo textual: “La única referencialidad posible es de carácter literario” (Ardavín, p. 84). Se apega dogmáticamente a la ficcionalidad del texto: Borges entiende que Dante y Beatriz son personajes de Dante. Carlos Ardavín, en 1996, nota que, con estos ensayos, el argentino está poniendo en práctica lo que predica: deslegitima los esquemas tradicionales de los géneros y propone una pluralidad de textos válidos que se caracterizan por su belleza estética. El ensayo es también ficción y entra en este grupo. “El gran mérito de Borges es prever que el 'gran relato ha perdido su credibilidad' (Lyotard, p. 73), fragmentándose en una infinita pluralidad de relatos válidos” (Ardavín, p. 81).

Uno de los puntos centrales en la literatura y estética de Borges es el tiempo; el tratamiento y análisis que hace sobre Dante muestran este aspecto sobre lo temporal. Menocal ha profundizado en el tiempo en Borges: dice que la linealidad de la escritura de Daneri en “El Aleph” representa un tiempo estándar de la literatura que, por oposición, expone el verdadero entendimiento de Borges sobre el tiempo literario: un tiempo absoluto, asincrónico. “Such linearity is inimical to the 'simpler' project at hand, to the synchronic moment of lyricism that shuffles time around and rearranges it, that tells us that metaphysics is that simple and atemporal list of the universe” (Menocal, loc. 2,937). El proyecto del tiempo de Borges no solo se materializa en sus textos ficcionales, sino que está en sus ensayos sobre Dante, en su forma de hacer lecturas críticas. En contraste, Borges se aleja de la crítica literaria que historiza porque es lineal: “at the very beginning is the denial of that diachronic concept of history, a concept that is strongly bound to the epic, to the Daneris, to the literary historians” (Menocal, loc. 2,936). Una muestra de esto es la asincrónica presencia de Beatriz y Dante en un relato del siglo XX como “El Aleph” porque la naturaleza de la poesía no es temporal. Menocal justifica así la omisión que hace Borges sobre la influencia de Dante en su relato: dice que, al mencionarlo (ponerlo en el tiempo), la suspensión temporal (el concepto mismo del Aleph) se desvanecería. Cuando contamos aquello que es inefable, dice Menocal siguiendo a Borges, el resultado solo puede ser una parodia grotesca: Daneri y su proyecto escritural, Beatriz en las fotografías obscenas: “now we see that it is not Dante we should see in Daneri, for Dante is the Aleph itself. And he cannot be retold without grotesque parody” (loc. 2,968).

El artículo de Almeida de 1997 está dedicado al manejo del tiempo en los textos de Borges dedicados a Dante: “l'immutabilité du passé est, pour Borges, une aporie du réalisme” (p. 74). El pasado se puede cambiar: cuestión que es extensamente tratada en “La otra muerte”, donde el personaje pide volver a Entre Ríos antes de morir a Dios, quien se lo concede junto con un nuevo destino. Este concepto se relaciona con Petrus Damiani, personaje histórico que aparece en la *DC*, cuya teoría era justamente que Dios podía cambiar el pasado, la cual Borges conocía

bien (Almeida, p. 93). Probablemente, le fascinó esta posibilidad, como dijimos líneas arriba, porque en su práctica literaria y ensayística establece bien que la literatura sí puede cambiar el pasado: “La littérature permet l'inversion de ce que l'histoire interdit” (Almeida, p. 75). Almeida explica que la lectura de Borges sobre la *DC* está basada en la premisa de que el escritor puede modificar el tiempo. Por eso, la premisa de Borges es que Dante escribe esta obra monumental con el solo pretexto de volver a ver a Beatriz una vez más, lo cual representa una modificación del pasado. Pero Dante sabe que es una creación literaria y por eso la mirada distante de Beatriz cuando asciende al cielo. “Le sublime pathétisme de ces trois vers ne vient donc pas de la scène elle-même, mais de l'impossibilité pour le poète de la concevoir autrement, car, à la différence de nous, il était humilié par la conscience 'que la rencontre était imaginaire'” (Almeida, p. 83). Además, Almeida pone en paralelo a la *DC* y la escritura de “El Aleph” de Borges. Este relato, para el crítico, sería un intento de modificar el pasado para liberar a Dante de la penuria del desamor. “On peut dire que là où Dante a tenté de 'rêver' Béatrice -ce qui ne dépasse pas le niveau de symptôme de la pathologie de l'abandon- Borges a tenté la 'cure', par 'abréaction'” (Almeida, p. 86). La forma de liberar al precursor, también un tanto patética, es creando una imagen pervertida de Beatriz que sea despreciable, que se pueda olvidar. Para Almeida, así Borges le da un cierre a la *DC* y entra en el juego de cambiar el pasado, lo que es parte de su práctica literaria.

Los críticos también han encontrado que Borges, cuando escribe sobre Dante, plantea la idea del libro infinito, tan estudiada en su narrativa. La *DC* es el Libro por su plurivalencia: no se agota. Ardavín comenta al respecto:

Como *Las mil y una noches*, la Divina es un "libro inagotable" (Siete noches 240). Para Borges, la Divina comedia es un proceso abierto, nunca definitivamente clausurado. He aquí la razón esencial de la admiración incondicional de Borges hacia la Divina; recordemos en este punto que para nuestro autor "el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio" (Discusión 181) (p. 83).

Giordano, en 1997, ve también cómo la *DC* refleja la idea de libro infinito. Este crítico explica que los pasajes escogidos por Borges, especialmente el de Ugolino, nos atrapan eternamente porque no hay respuesta concreta: no se sabe si Ugolino devoró o no a sus hijos, pero la mera inminencia de la respuesta produce la cíclica atracción (p. 68). El análisis de Borges sobre este personaje representa uno de sus valores literarios: la ambigüedad. Como se explicó antes, citando a Giordano, la ambigüedad, es decir, la imposibilidad de resolver una problemática, te lleva a un estado paradójico, elemento esencial en la literatura de Borges. Además de Giordano, esto lo ha notado Ardavín: “resulta trivial cuestionar si Ugolino ejerció canibalismo con sus hijos. Lo que desde el punto de vista literario interesa, es el sentimiento de incertidumbre que tal hecho siembra en el lector” (p. 83).

La “potencia problematizante” (p. 68), según Giordano, es lo que atrae eternamente del episodio de Ugolino: “La incertidumbre no es un estado de indefinición del sentido, sino el devenir-indefinido de cierto Sentido” (p. 68), que luego produce goce. Adicionalmente, este crítico habla sobre la presencia los oxímoros en los textos dantescos de Borges, que crean estos espacios inhabitables, donde los sentidos no llegan a constituirse (p. 69).

## Conclusiones

Es innegable que la academia de Estados Unidos es importante para el estudio de la relación entre estos dos grandes por el nivel de institucionalidad de la crítica. La revista *Variaciones Borges* respaldada por la Universidad de Pittsburgh ha sido un agente cultural que ha permitido la continuidad del legado de Borges. La producción crítica sobre el tema contribuye a mantener vivas las lecturas de Borges sobre Dante.

En este trabajo, se han sistematizado las aportaciones hechas en las últimas décadas del siglo XX en Estados Unidos; específicamente, se notó un “boom” de publicaciones en los noventa. Se identificaron los temas, tendencias y diálogos entre los autores. Entre las primeras contribuciones, está el libro *Jorge Luis Borges: A Literary Biography* de Rodríguez Monegal en 1978, que identifica la parodia como elemento central del uso de los referentes dantescos en la literatura de Borges. Más adelante, destaca el artículo de Thiem, en 1978, “Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision”, donde se identifica lo central en la relación Borges-Dante: la omisión del precursor en la escritura del relato “El Alpeh” como un caso de ansiedad de influencia.

Ya en los noventa, siguiendo el legado de Thiem, se entiende que el Dante de Borges es más que una parodia. Se empieza la década con el texto de Menocal, publicado en 1991, *Writing in Dante's Cult of Truth: From Borges to Boccaccio*, en el que continúa tratando la compleja relación Borges-Dante, y lo asocia con la relación Petrarca-Dante. Estas relaciones además de admiración contienen celos y piedad; significan para los más actuales enfrentarse a la visión de la verdadera poesía y a la presencia del gran poeta: Dante, representación de la literatura infinita. Por eso, para Menocal, la omisión que hace Borges sobre la influencia de Dante es simbólica, ya que, si lo nombra, lo inserta en la historicidad de la crítica y se pierde la visión total de la poesía.

Finalmente, en esta última década del siglo pasado, los críticos establecen algunos criterios para entender el Dante de Borges como textos que muestran la poética de Borges. Los ensayos sobre Dante exponen que lo estético es lo más importante para Borges: el detalle, lo que conmueve, todo aquello que es marginal, pero cobra significancia ante la mirada del esteta (Menocal; Giordano). Por esto, para

Borges, concluyen los críticos (Giordano; Menocal), no hay referencialidad fuera de lo textual: Dante, Beatrice, Daneri, Beatriz, Borges son de papel, sus referentes son literarios.

Así mismo, los académicos han encontrado en estos textos sobre Dante la forma compleja en que Borges entiende el tiempo (Subrizi; Almeida): lo lineal borra la visión total de la poesía. La literatura, en este sentido, te permite modificar el pasado y el futuro, porque son un solo tiempo. La *DC*, para Borges, es el libro infinito que no se agota y que en cada detalle ofrece un universo completo (Ardavín; Giordano). Finalmente, el caso de Ugolino y el uso de oxímoros demuestran el valor literario que Borges da la ambigüedad y la paradoja, que son la potencialidad de la problematización constante (Ardavín; Giordano). Todos estos aspectos sobre estética y poética, que han encontrado los críticos publicados en la academia estadounidense en el Dante de Borges, se extienden hacia toda la literatura del argentino.

### Referencias bibliográficas

- Alazraki, Jaime. *Jorge Luis Borges*. Columbia UP, 1971.
- Almeida, Iván. "Borges, Dante et la modification du passé." *Variaciones Borges*, Vol. 4, 1997, pp. 74-99. <https://www.jstor.org/stable/24879374>
- Ardavín, Carlos. "Hacia Una Definición Borgeana de la Literatura: Dante y la 'Divina Comedia.'" *Chasqui*, Vol. 25, n.º 2, 1996, pp. 81-8. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2738064>
- Bonatti, Maria. "Dante en la Lectura de Borges." *Revista Iberoamericana*, Vol. 43, n.º 1, 1977, pp. 737-44. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3579>
- Borges Center. "About." *University of Pittsburgh*, 2022, <https://www.borges.pitt.edu/about>
- Costa Picazo, Rolando, editor a cargo. *Jorge Luis Borges: Obras completas*. Por Jorge Luis Borges, Emecé, 2011.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Tecnos, 1996.
- Giordano, Alberto. "Borges y la ética del lector inocente." *Variaciones Borges*, Vol. 4, 1997, pp. 63-73. <https://www.jstor.org/stable/24879373>
- Menocal, María Rosa. *Writing in Dante's Cult of Truth: From Borges to Boccaccio*. Duke University Press, 1991. E-book.
- Montano, Rafael. "'El Aleph': Dante y los dos Borges." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 27, n.º 2, 2003, pp. 307-25.

- Núñez-Faraco, Humberto. "The Theme of Lovesickness in 'El Zahir.'" *Variaciones Borges*, Vol. 14, 2002, pp. 115-55.
- Olea Franco, Rafael. "Sobre la difusión de Borge en el mundo." *El legado de Borges*, El Colegio de México, 2015, pp. 133-41.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. E. P. Dutton, 1978. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=611480>
- Rodríguez Risquete, Francisco J. "Borges: Fervor de Dante." *Quaderns d'Italià*, Vol. 10, 2005, pp. 195-218.  
<https://www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/download/26349/26183/>
- Rowlandson, William. "Borges' reading of Dante and Swedenborg: Mysticism and the Real." *Variaciones Borges*, Vol. 32, 2011, p. 59-85.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3777687>
- Subrizi, Lilia. "Borges and Petrus Damiani: The Question of Time." *Revista Hispánica Moderna*, Vol. 52, n.º 1, 1999, pp. 110-24.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=23979>
- Thiem, Jon. "Borges, Dante, and Poetics of Total Vision." *CL*, Vol. 40, n.º 2, 1988, pp. 97-121. <https://pre.borges.pitt.edu/sites/default/files/Thiem.pdf>
- Wijnterp, Lies. "Crear a Borges: los importadores de la obra de Borges en Francia y Estados Unidos." *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: La recepción de Borges en la república mundial de las letras*, coordinación a cargo de Brigitte Adriaensen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer y Lies Wijnterp. Iberoamericana Vervuert, 2015, pp. 73-88.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

## Artículos

## *Un ciervo herido, de Félix Luis Viera: la vigilancia desde el poder*

## *Un ciervo herido, by Félix Luis Viera: Surveillance from power*

## *Un ciervo herido, par Félix Luis Viera: la surveillance depuis le pouvoir*

Recibido 26-06-23

Aceptado 08-08-23

Francia Andrade Quiroz<sup>1</sup>

Universidad Simón Bolívar, Venezuela

fandrade@usb.ve

**Resumen:** Este artículo tiene como propósito, analizar desde dos perspectivas la novela *Un ciervo herido*, del escritor cubano Félix Luis Viera. La primera es desde el punto de vista literario. La segunda, desde la óptica de teorías relacionadas con el poder, la vigilancia, y la disciplina. Y desde la segunda, se pretende desentrañar el significado más profundo de este relato, que se relaciona con la crueldad de los regímenes totalitarios, especialmente el de la isla de Cuba en los años 60, con la creación de los campos de concentración llamados UMAP. Este análisis se apoyó en las teorías sobre el poder y la violencia (Foucault, Weber y Walhausen) y en la investigación de la prensa de la época. En conclusión, la obra rompe con las formas lineales del discurso. La historia se construye a través de retazos de memoria y epístolas. El autor usa técnicas escriturarias, como el cambio de tipografía para el cambio de narrador, hace variaciones de los tiempos, igualmente con esta técnica. Por otro lado, es una obra que pudiera servir de documento para quienes deseen estudiar sobre los totalitarismos en América latina, pero, además, es una novela que bien pudiera llamarse testimonial y que reproduce, magistralmente, una realidad callada.

**Palabras clave:** UMAP; Cuba; literatura latinoamericana; literatura del Caribe; poder político; vigilancia.

---

1. MSc. en Literatura Latinoamericana. Profesora Asociada. ORCID: 000-0001-5875-9464.



¿Cómo citar?

Andrade, F. “*Un ciervo herido*, de Félix Luis Viera: la vigilancia desde el poder”. *Contexto*, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 179-193. <https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.12>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Abstract:** The purpose of this article is to analyze from two perspectives the novel *Un Ciervo Herido*, by the Cuban writer Félix Luis Viera. The first is from a literary point of view. The second, from the perspective of theories related to power, surveillance, and discipline. And from the second, it is intended to unravel the deeper meaning of this story, which is related to the cruelty of totalitarian regimes, especially that of the island of Cuba in the 60s, with the creation of the concentration camps called UMAP. This analysis was based on theories of power and violence (Foucault, Weber and Wellhausen) and on research from the press of the time. In conclusion, the work breaks with the linear forms of discourse. History is constructed through scraps of memory and epistles. The author uses writing techniques, such as changing typography for the change of narrator, he makes variations of the tenses, also with this technique. On the other hand, it is a work that could serve as a document for those who wish to study totalitarianism in Latin America, but, in addition, it is a novel that could well be called testimonial and that reproduces, masterfully, a silent reality.

**Keywords:** UMAP; Cuba; Latin American literature; Caribbean literature; political power; vigilance.

**Résumé:** Le but de cet article est d'analyser sous deux angles le roman *Un Ciervo Herido*, de l'écrivain cubain Félix Luis Viera. Le premier est du point de vue littéraire. La seconde, du point de vue des théories liées au pouvoir, à la surveillance et à la discipline. Et à partir du second, le but est de démêler le sens profond de cette histoire, qui est liée à la cruauté des régimes totalitaires, notamment celui de l'île de Cuba dans les années 60, avec la création des camps de concentration appelés UMAP. Cette analyse s'appuie sur les théories du pouvoir et de la violence (Foucault, Weber et Walhausen) et sur les recherches de la presse de l'époque. En conclusion, l'œuvre rompt avec les formes linéaires du discours. L'histoire se construit à partir de fragments de mémoire et d'épîtres. L'auteur utilise des techniques d'écriture, comme le changement de typographie pour changer de narrateur, il fait des variations de temps, également avec cette technique. D'un autre côté, c'est un ouvrage qui pourrait servir de document à ceux qui souhaitent étudier le totalitarisme en Amérique latine, mais, en plus, c'est un roman que l'on pourrait bien qualifier de témoignage et qui reproduit magistralement une réalité silencieuse.

**Mots clés:** UMAP; Cuba; Littérature latino-américaine; Littérature caribéenne; pouvoir politique; surveillance.

## Introducción

*Un ciervo herido* (2002), del cubano Félix Luis Viera, es una novela política que, sin llegar a ser panfletaria, introduce al lector en el submundo que vivieron miles de jóvenes cubanos secuestrados por el régimen castrista, cuando eran enviados a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP): un campo de concentración creado en 1965, y que ha sido llamado también el *gulag* tropical. Este es el lugar donde se desarrolla el relato de la novela.

## La ley de las 3 P

La historia ficcional se cuenta desde la Cuba de los 60, más exactamente, en 1966. Para esta fecha, en la vida real, ya la revolución de Fidel Castro se había instalado en la isla. Fue un momento de excesos de violencia del régimen, contra todo y contra todos quienes lo adversaban, bien fuera de manera explícita o velada. Nadie escapaba de la vigilancia. A través de múltiples acciones de inteligencia, la dictadura cubana “reclutó” (arrestó) a los jóvenes que le eran incómodos. Las razones para esta acción eran diversas, pero se destacaban como principales delitos la homosexualidad, el credo y la intelectualidad, así que quienes exhibían estos comportamientos eran castigados.

Para justificar los abusos de poder, ya el gobierno había decretado, en 1962, una ley que ordenaba arrestar a pederastas, prostitutas y proxenetas. Fue llamada *la ley de las 3 P*, aunque la última P, realmente, correspondía a “pájaros”, eufemismo utilizado para llamar a los *gays* en Cuba.

Cuando arranca el proyecto de exterminio de homosexuales, religiosos e intelectuales, muchos jóvenes fueron sacados de sus casas a la fuerza y llevados en camiones y autobuses, en condiciones infrahumanas, hasta la región del Camagüey, donde los depositaban en los campos para “reeducar” (campos de concentración) que el gobierno llamaba *estadium*.

Pero la violencia del régimen hacia los ciudadanos no terminó allí. En 1965, con el apoyo de la comunidad médico-psiquiátrica de la isla de Cuba, los homosexuales sufrieron el peor ataque. Esta comunidad científica determinó que eran peligrosos para la sociedad. Así que, durante la llamada ofensiva revolucionaria, en el discurso de aniversario de los CDR, el máximo líder arremete contra quienes llevaban “una vida extravagante”, lo cual según él, era sinónimo de “degeneración moral” e implicaría en el futuro, sabotajes políticos y económicos.

## Ángulos y perspectivas de la historia

Dentro de este contexto político, encontramos a *Un ciervo herido*, novela que, desde la primera página, nos sumerge en un infierno tropical. El argumento, sin duda, es lo primero que atrapa. Sin embargo, es la forma como se construye el relato, y el manejo de los distintos elementos que lo conforman, lo que realmente engancha al lector. El tiempo es uno de ellos. Y en esta historia, es un péndulo que va y viene entre el presente y el pasado de la realidad ficcional. El relato muestra, desde distintos ángulos, la cotidianidad de los cubanos de los 60, retratada con precisión fotográfica en los objetos, el ambiente y las costumbres.

Uno de los ángulos por donde se mira esta historia es el lenguaje de los personajes, convertido, por la mano de Félix Viera, en un reflector lingüístico del habla caribeña. Es un universo léxico solo comprensible para los habitantes de la isla, pero que, en la obra, es descubierto en una especie de glosario, que interactúa con el lector, para acercarlo más a la dimensión del relato. Y siguiendo con el lenguaje, podemos ver en los diálogos de esta obra, actos de habla que dan cuenta de lo que significa un territorio sometido por el ecosistema del poder político, que impone formas de hablar y dispone de la vida, de la muerte, de los alimentos y medicinas. Las palabras reproducen, en el espacio bidimensional, toda una cultura de violencia tanto física como mental. Y esta última, se refleja en el andar y decir de algunos personajes. La madre del protagonista de la historia (Armandito Valdivieso), es un ejemplo. Ella es la representación de los cuerpos y mentes violentados por el poder y sumergidos en el insilio<sup>2</sup> o enajenamiento psicológico.

En relación con lo anterior, es preciso señalar que más allá de lo estético en esta obra, y del drama narrativo, los episodios son abrumadores porque reflejan cómo el poder asfixia la vida de los habitantes del pueblo. La atmósfera densa se realiza mediante descripciones del clima que influye en los cuerpos hasta casi calcinarlos, por falta de agua; así como la tensión de los personajes reflejada en los diálogos, y en sus acciones, lo cual también ocurría en la realidad real. Se describen, además, las técnicas y estrategias de manipulación, siempre orientadas a vigilar y criminalizar (Foucault). Así, adentrándonos en la historia, conseguimos una escena de terrorismo de Estado, justo en la primera página. El siguiente párrafo lo evidencia:

Lo pusieron de espalda, bien pegado, contra los alambres de la cerca. Pégate, arrecuéstate bien, cabrón, le dijo un sargento. Para que los mosquitos lo sobaran bien, dijo dándole la espalda. Estaba el Umap en calzoncillos nada más. Apenas se veía desde la barraca. El Umap que el sargento había puesto contra la cerca era homosexual. Un sargento lo había sorprendido en el baño dice que masturbándose por detrás con un palo (*Un ciervo herido*, p. 13).<sup>3</sup>

2. Lobsang Espinoza desde su experiencia con el lenguaje y la psicoterapia, dice que el insilio es lo contrario al exilio; es decir, una forma de irse sin moverse del sitio físico, o de quedarse sin en realidad estar. Es el encierro/destierro dentro de uno mismo.

3. Para mayor comodidad del lector, las citas tomadas de la obra objeto de este artículo se identificarán mediante el título de la obra misma.

Como vemos, la novela arranca precisamente con un acto que fue repetitivo en la realidad de los cubanos de la época. El castigo por homosexualidad no tenía contemplaciones. A cualquiera que fuera sorprendido en una práctica homoerótica se le humillaba y castigaba, pues el sistema de justicia estaba diseñado para eso, desde que se promulgó la ley de *las 3 P*. En esta escena, vemos la aplicación de la dominación legítima, como la llama Weber<sup>4</sup> (*Sociología del poder*, p. 38) cuando se trata de ejercer la violencia por la vía de las leyes o decretos para someter a los ciudadanos y obligarles a obedecer.

La estructura de la novela se plantea desde dos perspectivas, así que la mirada y la voz del narrador está puesta en dos lugares: el primero es el pueblo de Santa Clara, con su cotidianidad en un mundo cercado por las limitaciones económicas, el hambre y la vigilancia; y el otro, interno, que es la vida dentro del campamento, rodeado por alambres de púa e, igualmente, acorralado por las limitaciones que imponía el régimen y la violencia de los guardias.

Estas dos visiones se pueden apreciar, textualmente, por la tipografía utilizada para presentar los episodios en cada perspectiva; pero, además, por ser contada por dos narradores: uno en tercera persona y el otro en primera, y esta última, es la voz del personaje principal, introducido de manera magistral, en las cartas a su madre.

Avanzando en la primera parte de la novela, encontramos las razones por las que Armandito Valdivieso fue llevado al campo de concentración. Se lee entre líneas una especie de juicio. ¿La razón? Muy simple. El CDR consideraba que Armandito no estaba lo suficientemente comprometido con la revolución. Lo demostraba, principalmente, su aspecto físico: cabello largo, estilo de vida, y su oficio (escritor).

Este personaje se presenta como un joven intelectual de la época, que, entre otras cosas, no terminaba de asimilar las “ideas revolucionarias” de los Castro. Sin embargo, la excusa para arrestarlo era la supuesta negativa a cumplir con el servicio militar obligatorio. Pero en la declaratoria de acusación, se ven las verdaderas razones: había que erradicar de la mente y el comportamiento, todo rastro de ideología “burguesa”, como escuchar música en inglés.

En el documento para arrestar a Armandito se leía lo siguiente:

El compañero Armandito Valdivieso llevaba el cabello largo. Como los enemigos del socialismo. Concretamente había faltado a dos guardias del turno de 2 a 5 de la madrugada en los últimos 8 meses. Concretamente era un revisionista. Se sabía que, en su vieja radio, escuchaba esa enemiga música en inglés, y más, en su tocadisco. Específicamente, a los Beatles, banda de peludos que aspiraban a convertir la historia en un relajo, a convertir el provenir en una protesta vacía. Había constancia de que leía a unos tales Berkeley y Borges (*Un ciervo herido*, p. 23).

---

4. La dominación, según Weber, es la probabilidad de encontrar obediencia dentro de un grupo determinado para mandatos específicos.

Aquí vemos, nuevamente, la imposición del dominio político, y cómo este atraviesa la intimidad de los ciudadanos. La satanización de lecturas, autores, estilos de música, idiomas y todo lo que implica crecimiento intelectual y espiritual del ser humano, en regímenes totalitarios, es abolida a la fuerza. Toda forma de pensamiento independiente y crítico, se convierte en una amenaza para los centros de poder.

En este sentido, son muchas las tecnologías utilizadas para el sometimiento. Una de ellas es el miedo, que, desde siempre, ha sido utilizado por el poder político. Hobbes, en el siglo XVII, ya hablaba de esta emoción como un dispositivo para la creación de sujetos políticos sometidos al poder soberano. Según él, el miedo es una fuerza motivacional más fuerte que la esperanza, que obliga al sometimiento para no enfrentar la sanción. Y esto es lo que vemos en cada uno de los personajes de *Un ciervo herido*.

Los personajes en esta novela pueden verse animados en algunos momentos; sin embargo, cuando vemos de cerca sus perfiles, nos damos cuenta de que en realidad viven como muertos caminantes. El hambre es una situación constante que abarca la vida de todos los habitantes de Santa Clara, y la tragedia es una marca en sus rostros y cuerpos, que se muestran vulnerados por la desnutrición y la enfermedad inducidas por el régimen. Y en estas descripciones, comprobamos cómo la *biopolítica*<sup>5</sup> actúa para el exterminio de la población.

Los episodios que certifican estas afirmaciones muestran a los personajes cosechando frijoles en los patios de sus casas, a riesgo de que algunos sean venenosos. Los habitantes del pueblo sucumben poco a poco a las restricciones de alimento y mueren. Uno de esos personajes es la madre de Armandito Valdivieso, quien, en una de las cartas que envía a su hijo, le cuenta lo siguiente:

¿Qué quieres? Como frijoles de cerca tantas veces. Son amarguísimos. Son colorados unos y otros casi blancos. Pero amargos como el recontracoño de su madre. Cuando uno los saca de la cajeta hasta tienen porte de frijoles reales. Si hubiera tocino, uno les echaría tocino a ver. Pero el tocino se perdió por culpa del imperialismo yanqui (*Un ciervo herido*, p.177).

Este personaje se dibuja en el relato como una mujer de edad avanzada, incapacitada para trabajar, a quien el gobierno le niega el alimento y la atención médica. Poco a poco va extinguiéndose, con plena conciencia de lo que ocurre. El debilitamiento no solo es físico, sino mental y emocional, lo que la arrastra directo al suicidio. Pero es en este punto donde hay que mirar muy adentro del alma del personaje. Ella ha sido atravesada psicológicamente por el poder, y está convencida

---

5. Término acuñado por Michael Foucault, el cual define una forma de ejercer el poder sobre la vida y los cuerpos de los individuos y las poblaciones.

de que ya no sirve, por edad y salud, para la “revolución”, y, por lo tanto, ya no vale la pena vivir. Lo cual demuestra, una vez más, la dominación del poder político sobre los cuerpos humanos, tal y como lo delinea Félix Vieira en los detalles, que muestran a este personaje resignada a su suerte.

### La mirada panóptica

Uno de los aspectos más impresionantes de esta novela es la sensación de espionaje constante. Todos vigilan y son vigilados. Pero al mismo tiempo, todos son amenazados si no lo hacen. En el pueblo se siente un ojo en el cielo que siempre los espía, y ese ojo se reproduce en decenas de *chivatos* que delatan solo para sobrevivir al hambre y al castigo. La delación es una práctica cotidiana.

Esa mirada panóptica (o jerárquica) se registra desde el principio de la obra, cuando la policía vigila al homosexual que anda con Armandito, y el homosexual vigila a este. De esa forma, toda la isla es prácticamente una cárcel, donde son vigilados y castigados; pero no es sino en los episodios que se desarrollan dentro del campo de concentración donde el relato transcribe, casi al calco, la personalidad de un *chivato*. Se puede observar en personajes como Indalecio, el piloto, un vigilante interno, infiltrado dentro de la tropa para llevar información sobre los presos a los superiores de las UMAP.

Asimismo, dentro del campo de concentración, la jerarquía visual se ejecuta desde distintos personajes: el cocinero, el planificador, el sanitario, los sargentos, el sargento político, las FAR. Cada uno vigilaba al otro, y por encima de todos ellos los CDR, comités políticos, y sobre estos, el comandante en jefe (Fidel Castro).

Por otro lado, la historia relata un espionaje externo: aviones militares U-2, norteamericanos, como aeronaves espías. Es decir, que la vigilancia no solo era ejecutada por el régimen dentro de la isla, sino que también sucedía fuera de ella, por los “enemigos de la revolución” (los yanquis). Estos detalles se revelan de manera epistolar, cuando Armandito, en una carta a su madre, le cuenta que esos aviones podían ver copulando a dos pulgas, pero que ellos, los prisioneros, no los podían ver.

La vigilancia, entonces, es una constante que asedia en todo el relato. La noción de la mirada panóptica de la que nos habla Foucault se encuentra diseminada por toda la obra. Este autor nos dice que “en el campamento perfecto todo el poder se ejercería por el único juego de la vigilancia exacta y cada mirada sería una pieza en el fundamento global del dominio. El campamento es el diagrama de un poder que actúa por el efecto de una visibilidad general” (Foucault, p. 176).

Lo anterior se puede constatar con la descripción del “stadium”. Veamos:

Los camiones entraron iluminando a dos soldados verde oscuros con el fusil al pecho junto a una garita y dieron vuelta en redondo y viéronse las cercas de alambre de púas de unos nueve pies de altura, con un tiro aéreo de un pie hacia adentro en la cúspide y dos barracas alargadas y entre ambas, como a diez metros más allá, otra edificación breve que luego sabríamos era el comedor y cocina, y más allá quizás a diez metros de la cerca del fondo, otra aún más breve que luego sabríamos era la de los excusados. Los alambres de púas de las cercas estaban pegados y cruzados entre sí a manera de cuadrículas mínimas, como para no dejar pasar un colibrí, y las edificaciones pintadas de blanco cal. Junto a la entrada, una caseta alargada que luego dijeron es jefatura y dormitorio de los jefes y, pegado cual rabo, el de los soldados de guarnición, y otro rabito pegado, el de los cabos UMAP (*Un ciervo herido*, p.46).

Esta cita nos da luces de cómo funciona arquitectónicamente el sistema panóptico en las construcciones. A la entrada del “stadium” había una garita, lo cual ya implica una visibilidad general del campamento para vigilar a los soldados que estuvieran allí. Junto a la entrada se describe una caseta alargada que era la jefatura, esa posición en la entrada ya tiene el efecto de posición de poder y luego, al lado, se encuentran los dormitorios de los soldados de guarnición (la jefatura vigila a los soldados) y seguidamente, los dormitorios de los UMAP (los soldados vigilan a los UMAP). Aquí de nuevo, se observa la jerarquización del poder y la vigilancia a través de la estructura del edificio.

Oscar Fernández explica lo siguiente en relación con este sistema de vigilancia:

Jeremy Bentham propone su figura arquitectónica del panóptico, cuyo diseño va a ser utilizado en múltiples instituciones del encierro asilar y carcelario: hospitales, escuelas, fábricas, manicomios y prisiones. Se trata ahora de ejercer efectivamente la vigilancia: un vigilante colocado en un anillo central, capaz de poder controlar a los reclusos que se encuentran ubicados en celdas individuales en un anillo circular exterior. El vigilante puede verlos, ellos pueden ver al vigilante pero no pueden verse entre sí gracias a la segmentación cuidadosa de ese anillo en el que se encuentran instalados. El poder se inscribe claramente en el espacio arquitectónico para asegurar la vigilancia y la normalización. La figura polivalente del panóptico representa así el desarrollo de una nueva estrategia de poder que adquirirá una importancia creciente en las sociedades occidentales moderna (p. 7).

Como vemos, la novela de Félix Viera puntualiza gráficamente lo que la teoría ha venido diciendo acerca de la mirada espía aplicada en distintos sitios de asilo y reclusión. Por otro lado, *Un ciervo herido* presenta diversos relatos sobre los prisioneros y las conductas que debían “enderezar”. Es decir, la aplicación de la disciplina de la que también habla Foucault. Tanto en la realidad ficcional como en la real de Cuba, esos comportamientos que al poder político le parecían “impropios” estaban relacionados con la espiritualidad, preferencias sexuales, actividades lúdicas, recreativas y la intelectualidad.

Del mismo modo, se imponía a la fuerza el desapego a los gustos personales. Es decir, la individualidad, para ese régimen, debía ser aniquilada. Y aquí se cumple una de sus premisas: abandonar la individualidad para convertirse en colectivo sin voluntad. La obediencia del rebaño, entonces, se convierte en el principal objetivo del poder en *Un ciervo herido*, tal y como sucedió en la Cuba real.

### El *gulag* tropical

El campamento de las UMAP fue llamado también el *gulag* tropical debido a la similitud con los campos de concentración que habilitó Stalin en la Unión Soviética para castigar a los disidentes. En este caso, ni siquiera se trataba de disidencia propiamente dicha, sino de quienes no se sometieron voluntariamente a la dominación y pretendían seguir con sus vidas. De todas formas, para todo existía un eufemismo, y siguiendo el guion de la URSS, la tortura y el abuso era llamado “enderezar comportamiento” o “disciplina”.

El homoerotismo, como ya se ha dicho, era quizás la principal conducta a “enderezar”, pero no sólo ser homosexual, sino relacionarse con ellos, y es, precisamente esa una de las causas por la cual llevaron a Armandito Valdivieso a las UMAP, sumado a que era escritor. Pero el aspecto más relevante que muestra esta novela, en relación con el método de control del poder político, es el quebrantamiento del cuerpo humano, tanto en lo físico como en lo psíquico, y esto último, por la coerción a través del adoctrinamiento.

Todos los relatos acerca de los prisioneros y las torturas que se les infligían demuestran lo que Walhausen dice acerca de la recta disciplina en los regímenes autoritarios, la cual define como “un arte del buen encauzamiento de la conducta” (p.23). Foucault, por otro lado, nos dice que “el poder disciplinario, en efecto, es un poder que, en lugar de sacar y de retirar, tiene como función principal la de enderezar conductas [...], no encadena las fuerzas para reducirlas lo hace de manera que, a la vez, pueda multiplicarlas y usarlas” (Foucault, p. 75).

La tortura explícita, en esta obra, la encontramos en los pasajes que relatan la vida en el campamento. En ellos se evidencia cómo el régimen traspasa los cuerpos a través del castigo y el maltrato, que, como ya dijimos, llaman “disciplina”. Un ejemplo de esto se observa en las “duchas turcas”, cuando al prisionero Guillermo La Rumba lo obligaron a cavar un hueco para luego ser enterrado, sólo con la cabeza al descubierto, bajo un sol inclemente.

Algunos de esos prisioneros de quienes se relatan torturas son los siguientes:

*Guillermo La Rumba*: Tenía prohibido cantar o bailar, pues no era una conducta revolucionaria. Este personaje fue censurado por el sargento político, quien argumentaba, en un discurso, que esas canciones que le gustaban a Guillermo hablaban de “sentimientos torcidos, permisistoides y que las letras exaltaban el

personalismo y no eran representativas del empuje, el vigor, la fe en la patria y en el porvenir de una sociedad encargada de construir el hombre nuevo y el paraíso terrenal” (*Un ciervo herido*, p. 57). También le aplicaron un castigo por divertirse con los juegos de azar.

*El 21*: Otro de los personajes, llamado “el 21”, se suicida (ahorcado) por no aceptar lo que desde el adoctrinamiento se le imponía. El 21 se resistía mentalmente a aceptar el marxismo y, por lo tanto, no tenía compatibilidad con los círculos. Narra la historia que, antes de entrar a las UMAP, este personaje se había ido de varios trabajos por no soportar el adoctrinamiento, así que, al verse asediado nuevamente por ese sistema y, además, privado de libertad, tomó la decisión de quitarse la vida. Armandito Valdivieso decía que “el círculo de estudio era un castigo obligatorio sin que se hubiese cometido falta” (*Un ciervo herido*, p. (p.56).

*El negro Jova*: De igual forma, la historia relata como “el negro Jova”, otro de los prisioneros, fue castigado por “comer candela” en un espectáculo de circo. Es decir, que las conductas orientadas a la realización de actividades lúdicas o de divertimento eran “enderezadas” a través del castigo, la vigilancia y la represión. Asimismo, se le tildaba de loco, o de desequilibrado mental.

## La neolengua

Otra de las prácticas de dominio político que se observa en esta novela, es la imposición de un lenguaje y la prohibición de otro. El poder político establecía cuáles palabras estaban permitidas y las que no lo estaban. Esta vulneración psicológica era realizada a través de los círculos de estudio donde se daban instrucciones de comportamiento y vocabulario, según la línea castrista. Existían palabras como “hambre” o “Rusia” que estaban prohibidas porque no pertenecían a la categoría de la Revolución, sino a la categoría del enemigo (yanquis). Un ejemplo de esto lo encontramos en la entrevista que sostuvo Armandito Valdivieso con Abelardo Colunga, el ex UMAP, al final de la novela. Veamos:

¿En la actualidad usted pasa hambre?

¿Hambre? ¿Por qué esa palabra?

¿Cuál sería?

Necesidad, yo paso necesidad como todo el mundo; hambre es una palabra que no me gusta, porque es la que usa el enemigo (los yanquis) (*Un ciervo herido*, p. 149).

Este diálogo es una muestra de cómo el adoctrinamiento (tanto en la novela como en la realidad) formaba los perfiles de los verdugos, a través de prohibiciones en el lenguaje, y al mismo tiempo, el surgimiento de una neolengua eufemística. El mundo, entonces, es deconstruido a través de las palabras para realizar una fachada de dignidad, y ocultar la miseria y el hambre. No obstante toda la coerción, los personajes de *Un ciervo herido* son seres humanos que todavía llevaban dentro de sí

una alegría innata, propia de los caribeños. Una muestra de ello es Guillermo La Rumba, quien, a pesar de los maltratos, seguía cantando y bailando, como una forma de hacer resistencia.

### El idiota moral

Al final de la novela, encontramos a manera de epílogo la transcripción de una entrevista que le hace Armandito Valdivieso a Abelardo Colunga, el exguardia UMAP, de quien hicimos referencia en el apartado anterior. Esto ocurre, en la trama, años después de que fuera cerrado el campamento. Y aquí encontramos otro elemento que está relacionado con la psiquiatría y de la que poco se habla: el *idiota moral*.

Este concepto, que también se conecta con la criminología y la ética, se define como una incapacidad del individuo para distinguir entre el bien o el mal. Un idiota moral es insensible a las relaciones y actúa por conveniencia para lograr reconocimiento, sin importar lo que tenga que hacer. No reconoce los daños y se justifica por el cumplimiento del deber o una causa. La culpa no existe para ellos.<sup>6</sup> Muchos de estos casos se pudieron revelar en los juicios de Nuremberg. Para un idiota moral, las emociones no existen, pero sabe lo que está haciendo; actúa por el libre impulso sin que haya reflexión.

En esta novela, el idiota moral lo vemos delineado en el personaje Colunga, quien fue ejecutor de órdenes criminales que implicaban tortura física. En la entrevista, Armandito Valdivieso, haciéndose pasar por una ficha del “partido”, le pregunta: “Entonces, 30 años después ¿no se arrepiente?”. Y Abelardo le responde: “Yo era militar y cumplía órdenes” (*Un ciervo herido*, p. 209). Más adelante, le pregunta: “¿Usted se hubiera licenciado por voluntad propia?”, y Abelardo le responde: “A mí no me obligaron, únicamente es una política, quiero decir, una campaña, se enseña la necesidad de las Fuerzas Armadas de renovar los cuadros y la necesidad de los cuadros viejos de descansar” (*Un ciervo herido*, p. 212).

En las anteriores líneas, se puede observar cómo el idiota moral prácticamente no tiene voluntad, se limita a remitirles la responsabilidad de sus actos a otros, en este caso, al partido.

### *Un ciervo herido*: ¿Ficción o realidad?

La literatura latinoamericana ha expuesto en múltiples obras la crueldad de las dictaduras, especialmente las de países del sur, en obras como *Frazadas del*

6. Según Bilberny, “los idiotas morales no tienen juicio práctico, admiten que el fin justifica los medios y lo peor: no logran usar la capacidad de pensar, de la que, sin duda, están capacitados” (p. 16).

*Stadium* (2003), del chileno Jorge Montealegre, y *Piedras Blancas: Escuela de la tortura* (2002), de la escritora también chilena Isabel Mordoiovich. Ambas, relatan las vejaciones y torturas a que fueron sometidos los chilenos, al instaurarse la dictadura de Augusto Pinochet. Sin embargo, en el Caribe vemos pocas novelas que desarrollen el tema de las UMAP en la dictadura castrista.

*Un ciervo herido* expone esa realidad oculta, adicionando dos puntos de relevancia: el primero, es ser una voz de los desaparecidos, torturados y muertos del régimen durante ese oscuro periodo de la historia de Cuba, sin llegar a ser panfletaria, como dijimos al principio. El segundo punto tiene que ver con la calidad literaria. Esta novela no tiene un rigor lineal en la historia, pero se va componiendo por retazos de memoria, epístolas y por los cambios de narrador, así como variaciones de los tiempos para el acercamiento entre protagonista y lector. Esto ya rompe con la escritura tradicional, lo cual hace de la obra una pieza única, inimitable y genuina. Por otro lado, la manera como están presentadas las acciones en el hilo narrativo, bien pudieran tener un punto de encuentro con el cine.

Ahora, la pregunta que nos asalta cuando leemos *Un ciervo herido* es: ¿Cuánto en esta historia es realidad ficcional y cuánto es realidad real? La respuesta la encontramos en la biografía de su autor y en algunas entrevistas, cuando afirma que realmente le tocó vivir el horror de las UMAP, pues el servicio militar obligatorio era la excusa para enviar a los jóvenes a esos campos. Así que, en 1966, estuvo en el “stadium” de Camagüey, cumpliendo con el “servicio militar”, de donde luego, años más tarde, en un ejercicio de memoria, toma datos de sus recuerdos para escribir la obra.

En una entrevista que le hizo la periodista Migdalia Rosales a Félix Viera, en la que le pregunta acerca de las razones por las cuales estuvo en la UMAP, él responde lo siguiente:

Estuve ocho meses aproximadamente. Entré próximo a cumplirlos 21 años de edad y salí gracias a unos amigos que me ayudaron con sus gestiones, porque yo era el único sostén de mi familia, lo cual no salva, sin embargo, a Armandito. A mí me gustaba la bohemia: los cabarets, las fiestas, las borracheras. Era, en buen cubano, un tipo más o menos jodedor. En ese ambiente, claro, yo andaba con cualquiera, bebedores, desempleados, homosexuales, bailarinas. Por eso me llevaron, creo, y por otras razones semejantes (p. s/d).

Esta entrevista revela que el autor tomó de su propia experiencia de vida los detalles para la construcción del personaje Armandito. Lo cual también le permite dar rienda suelta a una historia que se balancea entre lo real y lo ficcional. Del mismo modo, el relato tiene mucho de Félix Viera en los detalles, no solo en el desarrollo de la trama, sino en los contextos y espacios físicos, tan conocidos y

queridos por el autor. Por ejemplo, el pueblo de Santa Clara, de donde provenía Armandito Valdivieso, es también el lugar de nacimiento del escritor.

De todas formas, con todas las coincidencias que pudiéramos encontrar entre Félix Viera y Armandito Valdivieso, no nos atrevemos a afirmar que es una obra autobiográfica. Pero de lo que sí tenemos certeza es de que muchos de los personajes encontrados en esta historia, así como las torturas y maltratos que se describen en la trama, tienen referentes reales. Esta afirmación encuentra respaldo y legitimación en la realidad y en los testigos que, aunque ya quedan pocos, han contado sus experiencias. Por otro lado, las historias de desaparecidos aún perviven en la memoria colectiva de Santa Clara.

Como todas las obras enmarcadas en el género de *literatura de la violencia*,<sup>7</sup> la memoria es un factor importante para el desarrollo del argumento, pues, en estos relatos, no todo es ficcional. Al menos, los hechos que se describen son reales y contados sin filtro por algún testigo o víctima que, desde sus recuerdos, ofrece una visión de los acontecimientos.

## Conclusiones

En Cuba, el borrado histórico, hecho por la propia dictadura, se ha encargado de invisibilizar toda referencia a la época más abyecta de ese régimen, y eso incluye la falta o escasez de literatura respecto al tema UMAP, así como el ocultamiento a las nuevas generaciones latinoamericanas (a través de redes y medios) sobre ese oscuro momento. Los más jóvenes solo conocen la imagen del Che Guevara como *ídolo visual*.<sup>8</sup>

Sin embargo, esta obra de Félix Luis Viera, autor, víctima y también testigo de lo que significó ese período, despierta la memoria colectiva de Latinoamérica, y coincide con otros autores de este género literario en mostrar desde el lenguaje, con un vocabulario escueto sin edulcoraciones, cómo el poder político puede apagar y consumir a toda una población.

Y respecto a los casos de testigos y víctimas, autores de literatura ficcional, relacionados con el tema de los campos de concentración, Carlos Pabón dice lo siguiente:

---

7. Obras literarias (novelas) que narran hechos de violencia política y masiva, ocurrida en regímenes totalitarios o en guerras.

8. El ídolo visual es una imagen dotada de vida sobrenatural autónoma y que es por ello adorada se convierte en un sujeto viviente, dotado de un estatuto metafísico y de una atribución performativa que le capacita para realizar prodigios. Su obligada adoración, o iconolatría, es propiamente en este caso idolatría, puesto que no se adora a una imagen, sino a un sujeto presente en ella. (Gubern, 2004, *Patologías de la imagen*)

¿Hasta qué punto es aceptable o legítimo ficcionalizar la violencia extrema, el asesinato en masa? ¿Lo que hace válida una narración sobre los campos de concentración, por ejemplo, es su contenido o es quién la escribe? Existe una exigencia de que todo testimonio sea auténtico y, por tanto, de que solo aquellos que hayan sobrevivido la violencia extrema pueden escribir sobre esta experiencia. Se ha planteado que cualquier intento de describir la realidad de los campos de concentración en el siglo xx por alguien que no haya vivido esta experiencia en carne propia, está destinado al fracaso. Esto no es necesariamente porque el autor carezca de un lenguaje en el cual pueda representar esta experiencia, sino porque cuando nos confrontamos con una realidad de este tipo, todo lenguaje va a parecer como un intento de disfrazar la realidad de los campos (Pabón, 2015, p. 26).

En efecto, cuando Pabón habla sobre disfrazar la realidad de los campos de concentración, en el caso de hechos contados por alguien ajeno a la situación, se refiere obviamente a la emoción y energía que se pierde en el lenguaje de quien narra. Lo cual no sucede cuando la historia es contada por un testigo o víctima, como es el caso de *Un ciervo herido*.

Pero lo más audaz que podemos encontrar en esta novela es su correlato, que no es más que la exposición pública de un momento escalofriante en la historia de Cuba. Y por otro lado, encontramos un equilibrio discursivo: al margen de la descripción de torturas y crueldad, se alternan descripciones de la vida cotidiana de la isla, con el aderezo humorístico que encontramos en casi todos sus personajes, quienes se sostenían en resiliencia, por la capacidad para reírse de sus propias desgracias.

Para finalizar, es importante señalar que esta novela, así como otras obras que destacan la violencia política de las dictaduras latinoamericanas, muestra, en su escritura, una manera transparente de contar lo que significa el poder destructivo de estos regímenes, y de qué manera atraviesan la vida de los seres humanos, domesticándolos a través de la vigilancia, el miedo y el maltrato. Estos relatos, sin duda, documentan la fuerza del poder político para doblegar a la persona humana y ponerla a su servicio.

### Referencias

Bilbeny, Norbet. *El idiota moral: La banalidad del mal en el siglo xx*. Barcelona (España), Anagrama, 1993.

Bude, H. *La Sociedad del miedo*. Barcelona (España), Herder Editorial, 2017.

*Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer secretario del comité central del partido comunista de cuba y primer ministro del gobierno revolucionario, en la conmemoración del VII aniversario de la fundación de los CDR. plaza de la revolución, 28 de septiembre de 1967.* <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1967/esp/f280967e.html>

Fernández G., Oscar. *Weber y Foucault*.

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/11341>

Foucault, M. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Gubern, Román. *Patologías de la imagen*. Barcelona, Anagrama, 2004.

Pabón, Carlos. *De la memoria ética, estética y autoridad: Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Argentina, Universidad de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015.

Viera, Félix. *Un ciervo herido*. Puerto Rico, Editorial Plaza Mayor, 2002.

Sabido, Fernando. *Poetas Siglo XXI. Antología Mundial*. 2012

J. J. Walhausen, *L'art militaire pour l'infanterie*. 1615

Weber, M. *El político y el científico*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1998.

Weber, M. *Sociología del poder: Los tipos de dominación*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 2007.

Weber, M. *Los tipos de dominación*. No Books Editorial, 1984.

# Contexto

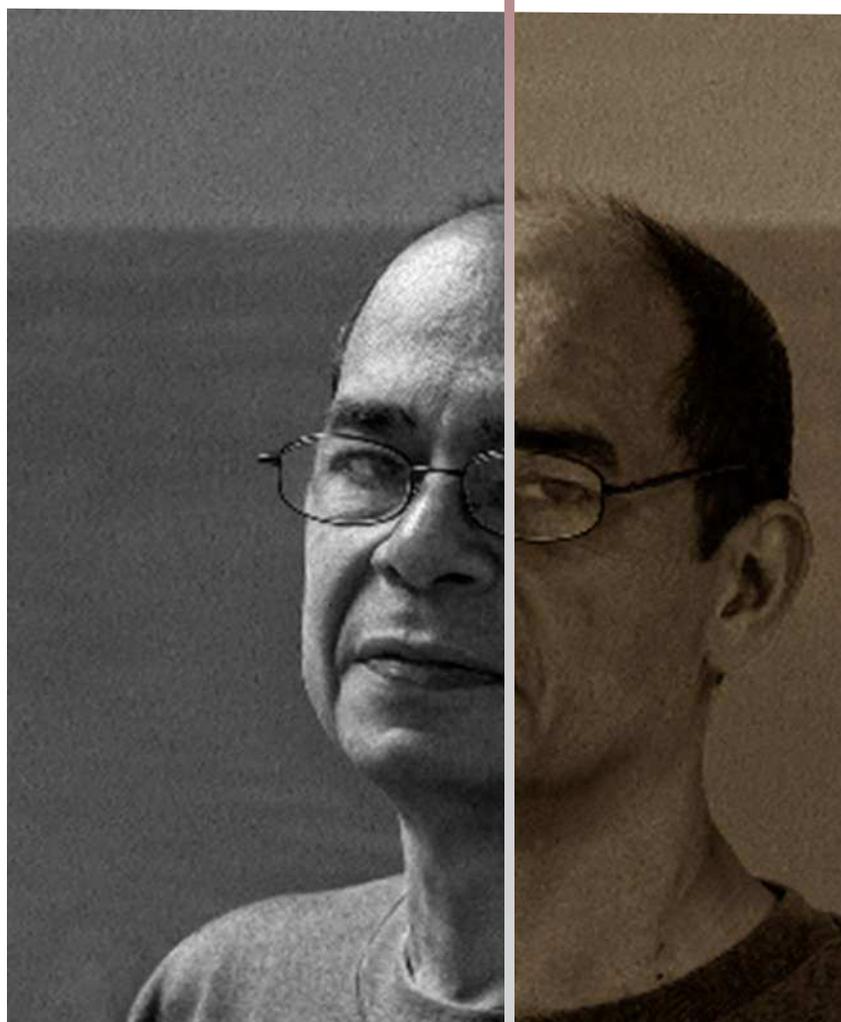
Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

# Entrevistas

# ENTREVISTA



**“El estado del cuento venezolano es muy saludable; las temáticas y los acercamientos formales son variados”:**

## **Entrevista con el escritor Rubi Guerra**

**Marisol García Romero**

Universidad de Los Andes, Venezuela  
[profesoramarisolgarcia@gmail.com](mailto:profesoramarisolgarcia@gmail.com)



¿Cómo citar?  
García, M. “Entrevista con el escritor Rubi Guerra”.  
Contexto, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 195-200.  
<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.13>



**UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES**  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

Rubi Guerra (San Tomé, Anzoátegui, 1958) es promotor cultural en las áreas del cine y la literatura. Ha ejercido el periodismo. Ha publicado los libros de cuentos *El avatar* (Cumaná, 1986), *El mar invisible* (Caracas, 1990), *Partir* (Caracas, 1998), *El fondo de mares silenciosos* (México, 2002), *Un sueño comentado* (Caracas, 2004), *La forma del amor y otros cuentos* (Caracas, 2010), y las novelas *El discreto enemigo* (Caracas, 2001, 2016), *La tarea del testigo* (Caracas, 2007, 2012) y *Cálidas ruinas* (Caracas, 2023). Reside en Cumaná.

### ¿Cómo fue su primer acercamiento a la literatura como lector y escritor?

Comencé a leer bastante joven. A los ocho años, mi hermana mayor, que estudiaba Sociología en la Universidad Central de Venezuela, me enviaba libros por correo o me los traía cuando volvía a la casa de Cumaná en vacaciones. Eran libros de cuentos, biografías, hechos científicos adaptados para niños. También me escribía cartas que yo escrupulosamente respondía. No conservo ni sus cartas ni las mías, cosa de la que a veces me lamento y a veces me alegro. Luego leí todo lo que encontré en mi casa, que no era mucho. Y cuando tenía doce años salió la Biblioteca Básica Salvat; cada semana publicaban un libro y cada semana yo lo compraba con el dinero que me daban para llevar al liceo. Ya para ese momento, leer era un aspecto fundamental de mi vida. Casi como un acto natural, hacia los catorce años escribí mis primeros cuentos. Lo que recuerdo de ellos es que eran de contenido social y sentimentales. Tampoco los conservo.

**Ha tenido una larga trayectoria como escritor. Me gustaría que intentara mostrarnos una cartografía de su obra, por ejemplo, las temáticas que lo han motivado a crear; si hay en su obra una tendencia a crear ciertos personajes o a utilizar ciertos recursos estéticos.**

Es muy difícil contestar esa pregunta porque tiendo a olvidarme de lo que escribo una vez publicado. Como algunas cosas se han reeditado, no he tenido más remedio que leerlas otra vez, y eso me da cierta perspectiva, pero no ignoro que esa perspectiva puede estar distorsionada. Hay un personaje recurrente en mis ficciones: Medina, un periodista que nació de un personaje de Juan Carlos Onetti. El Medina de Onetti no es periodista, pero tomé su nombre para un cuento que, conscientemente, tomaba elementos de la novela *Dejemos hablar al viento*, del escritor uruguayo. Eso está en mi primer libro, *El avatar*, de 1986. Y luego vuelve a aparecer en mi novela *El discreto enemigo*, de 2001, y en *Cálidas ruinas*, de 2023.

Este personaje está dominado por un desasosiego vital, por los fracasos amorosos, por una búsqueda literaria nunca concretada. Otros temas, a veces asociados a las historias de Medina, pero en ocasiones no, son la violencia, el desgaste que significa vivir, la pérdida del amor, la memoria y el olvido. Y, como substrato de la mayoría de las historias, algo que llamaría “desconfianza hacia la realidad”, que suele expresarse en la aparición de sueños o atmósferas oníricas. Esto último es muy evidente en la novela *La tarea del testigo*, de 2007, sobre los últimos meses de vida de José Antonio Ramos Sucre.

### ¿Qué autores y obras del siglo xx de la literatura venezolana recomendaría leer?

Son muchos (cien años es bastante tiempo), y seguramente me olvidaré de unos cuantos. Me limitaré a la gente que hace narrativa, porque no me siento competente para hablar públicamente de poesía. En primer lugar, destacaría a José Antonio Ramos Sucre, con lo que parezco contradecirme; pero no lo siento así, ya que Ramos Sucre es un poeta narrativo en la mayoría de su obra, y ejerce una profunda influencia tanto en poetas como en narradores. Luego señalaría un trío de cuentistas: Gustavo Díaz Solís, Julio Garmendia y Alfredo Armas Alfonzo. Novelistas: Enrique Bernardo Núñez y su infinita *Cubagua*, una novela que el lector va redescubriendo cada vez que se acerca a ella. *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, y *Las lanzas coloradas*, de Arturo Uslar Pietri, me siguen pareciendo dos grandes creaciones, a pesar de que algunos de sus aspectos puedan lucir algo envejecidos. José Balza ha publicado una serie de novelas impecables desde *Marzo anterior* y *Setecientas palmeras plantadas en un mismo lugar*, publicadas durante los años 60 y 70 del siglo pasado; así como Salvador Garmendia, de quien recomendaría, sobre todo, *Memorias de Altagracia*, no porque las otras valgan menos, sino simplemente porque es la que a mí más me gusta. Y tampoco puedo dejar de destacar *País portátil*, de Adriano González León, que leí por primera vez a los catorce años, y he vuelto a leer varias veces más. Todos estos autores son tanto cuentistas como novelistas, así que la distinción que he hecho es un poco artificial. Por ejemplo, Guillermo Meneses tiene una novela imprescindible, *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, y un cuento igual de notable, “La mano junto al muro”. Un caso similar es el de Luis Britto García, con un libro de cuentos innovador, *Rajatabla*, de 1970, y una novela, *Abrapalabra*, de 1980, que parece extender las búsquedas formales del libro anterior. Y me voy a detener aquí, en medio de nuestros “clásicos contemporáneos” porque la lista se haría demasiado larga si enumero a los más recientes, gente como Victoria de Stefano y Ana Teresa Torres, que iniciaron una obra en el siglo xx y la consolidaron en el xxi.

### **En su opinión como conocedor del cuento venezolano, ¿cuál es el estado de ese género en el siglo XXI?**

El estado del cuento venezolano es muy saludable; las temáticas y los acercamientos formales son variados. En algunas ocasiones he sentido, ante ciertos cuentos particulares, una especie de fatiga en el tono de ciertas historias que llamaría “policiales” o de “violencia urbana”. Los temas, como dije, son muy variados, pero aparece recientemente el de la inmigración, el desplazamiento humano como pérdida de la identidad, de los afectos, de la historia personal. La cantidad de autores que escriben y publican cuentos en el siglo XXI es impresionante. Materialmente, es imposible seguirlos a todos. Aunque tengo la impresión de que el mercado editorial venezolano se ha ralentizado en los últimos años y eso ha provocado una disminución en las publicaciones. En todo caso, con lo publicado en los primeros quince años del siglo bastaría para llenar varias antologías. Solo por citar algunos nombres en completo desorden: Miguel Gomes, Juan Carlos Méndez Guédez, Liliana Lara, Krina Ber, Federico Vegas, Carolina Lozada, Juan Carlos Chirinos, Dayana Fraile, Antonio López Ortega, Rodrigo Blanco Carderón, Fedosy Santaella, Jesús Miguel Soto, Enza García Arreaza, Roberto Echeto, Roberto Martínez Bachrich.

### **¿Qué autores y obras deberían incluirse en el canon venezolano? ¿Cuáles recomendaría leer y analizar en el nivel educativo de secundaria y cuáles en el nivel universitario (en particular, de los estudiantes que se forman como docentes del área de lengua y literatura)?**

Algunas obras y autores ya los he mencionado en las respuestas a las preguntas anteriores. Son obras y autores que pueden leer adolescentes y adultos, simples lectores interesados o quienes se preparan como docentes de lengua y literatura. La diferencia está en lo que podría esperarse de unos y otros. De los estudiantes de media y lectores en general, me conformaría que leyeran por disfrute, por placer, por entretenimiento. En ciertos medio intelectuales, el entretenimiento está muy mal visto, pero yo no veo cuál es el problema si una novela o un cuento nos entretiene, si nos perdemos en sus páginas y nos ayuda a pasar un momento aburrido o angustioso. En fin, ese es otro asunto. De futuros profesores de lengua y literatura debería esperar otras cosas: que lean en profundidad, que entiendan no solo de los temas, sino también de las estrategias textuales de los autores, la arquitectura de las novelas y cuentos, y que puedan relacionar esos temas y estrategias con otros de nuestro medio nacional y del extranjero. Porque ningún autor responde solo a unas claves nacionales.

**Usted ha realizado varias antologías del cuento venezolano. ¿Le gustaría hacer una nueva antología? ¿Qué criterios utilizaría para agrupar los cuentos?**

En realidad, he realizado solo una antología, *21 del XXI*, publicada en 2007, y que recoge cuentos aparecidos entre 2000 y 2006. Y sí, me gustaría hacer otra, en primer lugar, porque algunos autores quedaron fuera, bien porque no llegué a conocer sus libros o porque publicaron a finales del 2006, como Federico Vegas, Salvador Fleján y Liliana Lara. Los criterios que utilizaría para esa hipotética nueva antología serían los mismos de la primera vez: que sean cuentos publicados en libros durante el periodo seleccionado, y que me gusten, me sorprendan o me impresionen de manera particular. Es, por supuesto, algo bastante subjetivo y lo asumo así. La razón para seleccionar solo textos aparecidos en libros es práctica; si buscara en blogs, revistas y páginas web, la labor sería inmanejable. Por supuesto, una antología se puede organizar de diferentes maneras, todas válidas. Por ejemplo: “cuentos venezolanos del siglo XXI publicados por mujeres”; “cuentos fantásticos venezolanos del siglo XXI”; “cuentos de la inmigración venezolana del siglo XXI”, etc.

**Usted ha contribuido en la formación de escritores de cuento. ¿Qué le recomendaría a una persona que quiera escribir cuentos?**

Algo muy elemental: que lea muchos cuentos, de muchas tradiciones literarias diferentes. La lectura nos proporciona modelos narrativos que se absorben inconscientemente. Modelos de trama, modelos de personajes, de situaciones. Luego, si uno tiene suerte, esos modelos se mezclan y confunden, pero están ahí cuando uno los necesita. Cuando eso se une con las experiencias personales (todo lo que uno ha vivido, ha visto, le han contado, ha soñado) esas múltiples lecturas, esos modelos deberían dar paso a algo personal, un estilo o ciertas historias. Si alguien lee pocos cuentos, y quiere escribir, solo tendrá como modelo esas pocas lecturas, un repertorio limitado al que acudir, y generalmente termina repitiendo unas fórmulas ajenas. Claro, hay excepciones: gente que no ha leído casi nada y escribe maravillosamente. Una segunda recomendación: si alguien quiere escribir cuentos, tiene que sentarse a escribir cuentos. Y una tercera: también hay que leer poesía.

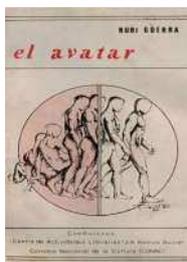
**Según su reseña en *Wikipedia*, se le ubica en la “generación de los noventa”, junto con autores como Ricardo Azuaje, Israel Centeno, José Roberto Duque, Luis Felipe Castillo, Slavko Zupcic, Juan Carlos Chirinos y Juan Carlos Méndez Guédez, entre otros. ¿Se identifica con esa generación?**

Sí y no. La mayoría de los miembros de esa llamada “generación de los noventa”, somos amigos. Durante un tiempo trabajamos en distintas instituciones del sector cultural, en la Dirección de Literatura del CONAC, en Fundalibro (que luego

tomaría el nombre de Centro Nacional del Libro), en Monte Ávila Editores, algunos en el taller de narrativa del Centro Rómulo Gallegos coordinado por Igor Delgado Senior. Compartimos lecturas, discusiones, chistes, cervezas. Creo que nos influenciamos mutuamente, pero también comenzamos a desarrollar nuestras propias maneras de narrar, nuestros mundos ficcionales individuales, y eso nos llevó por caminos diferentes. Entonces, sin ignorar lo que podemos tener en común, producto de la cercanía y las lecturas compartidas y comentadas, lo de “generación de los noventa” no me dice mucho.

**Venezuela ha experimentado un fenómeno migratorio, agravado en la última década, y, debido a ello, muchos escritores se han ido y publican desde otros territorios. ¿Cómo cree que afecta esa situación a la producción de literatura venezolana dentro del país y a su recepción?**

En cuanto a la recepción de la literatura venezolana, abre una ventana interesantísima y que beneficia a todos los escritores, los que están afuera y los que permanecemos en el país. Que haya una veintena de nuevas publicaciones circulando en varios países, en ocasiones en otras lenguas, no puede sino ser bueno. Aumenta la visibilidad de todos. La difusión de autores nacionales que hacen en España las editoriales Kalathos y Pre-Textos ha producido que la expresión “literatura venezolana” ya no sea extraña en contextos fuera de Venezuela. Además, otras editoriales españolas también tienen autores nuestros, como Alfaguara, Cátedra, Lumen, Siruela, Páginas de Espuma y algunas otras que no recuerdo. Y también se publica en Argentina, Chile, Colombia, Estados Unidos, Francia, Brasil. Ahora, ¿cómo afecta esa situación a la producción de literatura venezolana dentro del país? Eso es más incierto, porque se refiere al problema de la producción editorial, que no escapa a la crisis generalizada que vivimos. Por ejemplo, mi novela más reciente se imprimió en Nueva York porque resultaba más barato así y traerla en barco que imprimirla en Venezuela. Eso es bastante absurdo. Yo encuentro muy estimulante que nuestra gente que escribe literatura dentro y fuera del país pueda encontrar otros públicos en otras geografías y culturas.



# ENTREVISTA



## Entrevista al docente e investigador Juan José Barreto González (Trujillo, Venezuela, 1960)

---

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



¿Cómo citar?  
García, M. "Entrevista al docente e investigador  
Juan José Barreto González".  
Contexto, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 201-208.  
<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.14>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

Licenciado en Educación mención Castellano y Literatura de la Universidad de Los Andes, 1986. Magíster en Literatura Latinoamericana en la misma Universidad, 1990. Doctor en Ciencias Humanas-Semiótica de la Cultura, Universidad del Zulia, 2010. Profesor Titular de la Universidad de Los Andes (inyoinyo@gmail.com). Coordinador de la Maestría en Literatura Latinoamericana (MLL) e integrante del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas Mario Briceño Iragorry del Núcleo Universitario Rafael Rangel-ULA-Trujillo. Editor de la revista *Cifra Nueva* adscrita al CDCHTA de la ULA. Ha publicado en revistas nacionales (*Actual, Zona Tórrida, Ágora, Voz y Escritura, Educere, Poesía, Contexto, Cifra Nueva*, e internacionales como *Signa, Contribuciones desde Coatepec, Anuario de Estudios Latinoamericanos de la UNAM, Papeles...*). Ha publicado los libros *Espero igual espero* (Universidad de Los Andes, poesía 2004) *Región poética* (Editorial Arturo Cardozo, 2003), *El encubrimiento de América en el discurso escolar* (Ediciones IPASME, con Nubia Méndez, 2007), *Imaginarios y certezas* (Universidad de Los Andes, compilación y prólogo, 2011), *Escritos desde la orilla* (Universidad de Los Andes, 2012) y *Semiótica del orgullo* (2018). En el 2020, mediante un esfuerzo editorial digital independiente, publica *Dondequiera. Ensayo sobre el miedo; Mundo de los ídolos rotos; Casa doble; Memorias breves de una casa amenazada; Sin pan no hay independencia* (recopilación de artículos de prensa, La mudanza del encanto, Diario Los Andes); *Derecho a la imaginación* (2.ª edición ampliada); *Árbol del tiempo* (relatos); *De palabrario y otros instantes; Buscates de una casa; Resurrección de lo pequeño; Espero igual espero* (2.ª edición ampliada); *Cuaderno de las flores mínimas y otros asuntos y Las tristezas se hicieron para los hombres no para las bestias*. En Amazon puede encontrarse *Derecho a la imaginación; Dondequiera. Ensayo sobre el miedo; Árbol del tiempo; Cuaderno de las flores mínimas*.

**¿Podría hacer una valoración académica de los logros y las dificultades durante el periodo que le ha correspondido ser coordinador de la MLL (creada en el año 1987)?**

Quiero agradecerles a ustedes esta entrevista que nos permite comunicar desde la memoria los lazos entre el Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas Mario Briceño Iragorry del Núcleo Universitario Rafael Rangel de la Universidad de Los Andes y la Maestría en Literatura Latinoamericana, que junto a nuestra revista *Cifra Nueva* y el Congreso Internacional Presencia y Crítica forman parte de los tres programas esenciales de este Centro de Investigaciones, que fue aprobado como proyecto por el Consejo Universitario el 30-04-1987. Realmente la

Maestría se incubaba en el quehacer universitario desde 1985-86, gracias a un conjunto de cursos de posgrado estimulados por el profesor Víctor Bravo, quien es como “el padre de esta familia” esencial para nosotros.

Vengo de esta estirpe académica, de hecho, soy el primer egresado de este posgrado en 1990. Me ha tocado coordinar este programa en tres períodos y conozco los éxitos y los sinsabores, y tengo muy clara esta historia de la primera maestría de nuestro querido Núcleo Universitario. Su estrella es el aporte que ha hecho y hace en los estudios literarios latinoamericanos pasando por la historiografía de la Literatura Trujillana hasta el estudio metódico y crítico del proceso cultural literario del continente.

Los nombres de Víctor Bravo, Douglas Bohórquez, Marifé González, María Eugenia Urrutia, Pedro Cuartín, Rafael Alfonso, Isidoro Requena, Eduardo Colmenares y otros, garantizan la permanencia de este programa junto a cuatro generaciones que acompañamos la apertura y consolidación de la Maestría en Literatura Latinoamericana que ha echado raíces en casi ochenta tesis hasta la fecha.

Estamos en Trujillo y muchas veces la distancia con Mérida no ha sido buena consejera. Es hora de pensar en mayor autonomía académica y administrativa para nuestros programas de posgrado. Ya hemos propuesto una iniciativa en este orden, la Unidad Administrativa de Posgrado del NURR.

**¿Cuál es la importancia de esta maestría para la región andina y el país, tomando en cuenta que la ULA cuenta con dos maestrías más?**

Lo más importante lo veo en la vinculación interdisciplinaria que se ha logrado hasta ahora entre profesores, de la ULA y otras universidades, incluso del exterior, y los estudiantes del posgrado que han diseminado en sus experiencias académicas los alcances y los estudios que aquí hacemos. La fuente de esto la podemos encontrar en los Simposios de Literatura Trujillana, en el Congreso Internacional Presencia y Crítica y en los 48 números, hasta ahora editados, de la revista *Cifra Nueva*.

**¿Qué recomendaría para que hubiese más intercambio académico entre los posgrados de la ULA vinculados con la temática y los problemas estudiados en la maestría, e incluso con posgrados de otras universidades nacionales e internacionales?**

Se han hecho muchas cosas, pero siento que debemos detener el retroceso producido por las crisis universitaria y nacional. Vuelvo al NURR que es nuestra “pequeña universidad para hacer cosas grandes”. Para el viernes 13 de octubre estaremos realizando con los estudiantes y profesores de la Maestría el II Coloquio

Académico. Uno de nuestros profesores dará una conferencia inaugural y los estudiantes presentarán sus avances en el semestre. Esto se puede hacer entre todos los posgrados conjuntamente. Abrir las iniciativas universitarias para dinamizar la universidad y abordarla en su complejidad.

**El programa curricular de la MLL vigente tiene más de 30 años, ¿qué cambios propondría para adaptarlo a las nuevas tendencias en estudios del área?**

Los programas académicos siempre se están actualizando gracias a las dinámicas particulares que adquieren. Esto es como decir que la universidad se va haciendo en esta dinámica que muchas veces no es comprendida por las burocracias. Cada programa, materia o seminario es singular. Las materias optativas hacen aportes para ampliar este asunto. Solo hay que ahondar en la intercomunicación académica para que profesores y estudiantes nos beneficiemos de los intercambios.

**¿Cómo observa las perspectivas de los estudios 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?**

Cada programa es importante por los aportes que hace a la cultura y a la técnica de una región o país. Creo mucho en las vinculaciones de nuestra sabiduría y en el papel de la universidad de “pensar el país”. Debemos resaltar el abandono a que hemos sido sometidos, desde dentro y desde fuera. Preocupa mucho que en la práctica le estamos quitando al Estado venezolano su deber de financiar la educación universitaria, esto hay que revisarlo. Por otra parte, sostengo que la relación presencial es insustituible, hay que revalorizarla y fortalecerla y hacer de la modalidad virtual un agregado importante, no un sustituto. La universidad virtual, en tales condiciones, va camino a la deshumanización...

**Como investigador y coordinador de la MLL, ¿qué le recomendaría a los futuros tesis para evitar que se retrasen o abandonen la producción de la tesis? También podría comentar si este es un problema que presenta la maestría.**

Todo programa creo tiene este problema porque es un problema social, cultural. Trabajar la disciplina académica, la responsabilidad ética por estudiar y comprender el mundo pasa por mejorar las condiciones de estudio y de vida. La sabiduría y el conocimiento son un alimento que necesitamos consumir para comprender el mundo y su cultura y comprendernos mejor.

**Lamentablemente, no todos los que egresan de la MLL realizan investigaciones más allá de la tesis, ¿qué recomendaría para revertir esta realidad?**

Es decir que tanto los que cursan la maestría como quienes egresan publiquen en revistas especializadas.

Como coordinador de la maestría y editor de *Cifra Nueva* conozco de cerca esta lamentable situación, pero siempre hay quienes quieren publicar. Hace meses, uno de los estudiantes, cuando hicimos convocatoria para el último número editado, expresó con vehemencia “no necesito publicar”. Una especie de ego universitario al revés. Debemos insistir en la necesidad de las publicaciones, estas son ventanas para asomarnos de buena manera a la comunidad de interpretantes.



### Sobre la gestión de la revista *Cifra Nueva*

**En 2023 la revista *Cifra Nueva*, adscrita al Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas Mario Briceño Iragorry, cumplió 31 años de existencia, ¿qué motivaciones tuvieron sus fundadores y cuál era el panorama de las revistas que incluían temas sobre literatura o estudios culturales del país en ese momento?**

En el portal (<http://www.saber.ula/cifranueva/>) de nuestra revista *Cifra Nueva*, en el repositorio institucional de la Universidad de Los Andes, se puede ver toda la colección digitalizada, desde el número 1, enero-diciembre 1992 hasta el último editado número 48, julio-diciembre 2023. Sostengo que la motivación más grande de sus fundadores fue la de “crear una ventana para mostrar lo que hacemos desde la Maestría en Literatura Latinoamericana y el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Mario Briceño Iragorry”. Adolecíamos de un portavoz. En el año 1991 se gesta la *creatura* donde profesores y estudiantes de la MLL comienzan a llenar de tinta nuestra memoria crítica sobre lo literario. Un trabajo del profesor

Douglas Bohórquez, todavía con nosotros en los salones del cuarto piso de la Casa Carmona, encabeza este número primigenio. “*Después de Ayacucho* de Enrique Bernardo Núñez” se titula este trabajo. Allí hay otros nombres: Víctor Bravo, Antonio Vale; Luis Javier Hernández; Carmen Virginia Carrillo; Margot Carrillo; Libertad González, Rafael Alfonso, María Eugenia Urrutia y Ana Mireya Uzcátegui.

El NURR, la Universidad de Los Andes, la Maestría y el Centro de Investigaciones llevan su memoria a *Cifra Nueva* para contribuir a la difusión de los estudios literarios, junto a *Voz y Escritura*, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, entre otras.

**En su opinión, ¿cuáles han sido los aportes de esta publicación al campo de los estudios literarios y culturales, dentro y fuera del país?, si tomamos en cuenta que la ULA tiene dos revistas más que abordan la temática.**

No me cabe duda de que la respuesta es la de difundir artículos y estudios de profesores y estudiantes que en muchas universidades nacionales y del mundo encuentran en *Cifra Nueva* el medio para conectarse con una comunidad de interpretantes que está allí pendiente de este tipo de revistas. Y este papel lo compartimos con otras revistas que en la ULA hemos podido mantener, no solo la continuidad editorial, sino también la calidad de los trabajos. Este aporte es difícil de cuantificar, aunque hay un número importante de descargas, pero permite leerse, conocerse, citarse o verse más adelante en eventos académicos. El carácter de puente para la conexión y mantener al día la revista, actualizada, ha valido la pena...

**Uno de los principales problemas que enfrentan los editores de las revistas científicas en el país es la periodicidad, este aspecto es esencial para el ingreso y mantenimiento en los índices, ¿cómo ha enfrentado y solventado este problema? Otro grave problema es el financiamiento para cubrir los costos de la diagramación, ¿cómo lo ha resuelto?**

Parte de la respuesta está en la anterior, sumado al reconocimiento de la revista. Son 48 números en dos etapas difíciles, pero hemos logrado actualidad y continuidad. Para ello contamos con el Centro de Investigaciones y un equipo editorial activo. En las normas editoriales hemos incluido la responsabilidad del autor en la edición del artículo o estudio que promueve. “En su última lectura” debe velar por detalles editoriales que le dan más agilidad a la edición. Aunado todo esto al trabajo especial que realiza nuestro diseñador Argenis Valera Delgadillo, padre del diseño actual de la revista. Debemos subrayar que ha podido más el amor por lo que hacemos que el déficit en el apoyo económico. Pero es hora de darle más valor y apoyo a cada revista y a cada equipo.

**Si abrimos la página de presentación de las revistas de la Universidad de Los Andes en el repositorio [www.saber.ula.ve](http://www.saber.ula.ve), constataremos que hay más de 90, de hecho, es la Institución de Educación Superior con más publicaciones periódicas del país, ¿qué apoyos institucionales ha recibido y qué recomendaciones haría a las autoridades que están vinculadas con la gestión de las publicaciones periódicas científicas para mejorar los apoyos a los editores/directores?**

Hace años *Cifra Nueva*, como otras muchas revistas de la ULA se editaban en papel. Se acordaron los demonios de las distintas crisis, entre ellas la presupuestaria, para que esto dejara de ser así. Pasamos a la página digital, abandonamos la página impresa. Esto nos perjudicó bastante sobre todo en el canje con revistas fuera de Venezuela. Ya ese número de 90 revistas ha mermado considerablemente. Desde el número 17 hemos logrado mantener a *Cifra Nueva* actualizada, hemos mejorado mucho la relación con los colaboradores. Por supuesto, ayudó mucho y ayudará en el futuro la realización de eventos internacionales, por un lado, y solidificar nuestra relación local, comenzando por la propia maestría. Estamos pensando en corresponsalías estudiantiles que pudieran ampliar la participación de ese sector tan desguarnecido.

Debo subrayar aquí la importancia del repositorio institucional SaberUla. Sus gestores le han dicho al mundo que existimos y han difundido, al igual que nuestros índices, nuestros trabajos. Ellos han sido buen soporte en esta era digital.

Es hora de que la universidad reconozca que cada revista es una unidad académica de la misma. Instalar un apoyo serio, institucional a estas unidades autónomas de difusión es una necesidad inaplazable.

**¿Cuáles han sido los logros durante su gestión (por ejemplo, número de artículos por número, representación significativa de autores nacionales e internacionales, publicar al día los números)?**

En el año 2010 comencé a dirigir la revista *Cifra Nueva* como editor responsable de la misma. En diciembre se editaba el número 22 incorporándonos al mismo tiempo al repositorio LATINDEX: con el número 20191. Ya estábamos acreditados e indizados en CDCHTA (ULA) y en REVENCYT: RVC009. Desde esa época hemos estado al día y hemos aumentado considerablemente el número de artículos publicados y fortalecido las relaciones con otras revistas y universidades de Colombia, Chile, Argentina, Ecuador, España, Francia y México. Todo esto se va combinando gracias a las colaboraciones de profesores y estudiantes que desde distintas latitudes nos acompañan.

**¿Qué retos tendrá que enfrentar la publicación en el mediano y largo plazo (por ejemplo, la visibilidad en redes sociales, periodicidad, mayor presencia de autores extranjeros, etc.)?**

Lo más importante es mantenernos en el futuro, seguir conectando a lo que llamo comunidad de interpretantes e incorporar a las nuevas generaciones al trabajo editorial. Y, por supuesto, valorar más nuestras relaciones, las de las revistas de la ULA principalmente. Vernos la cara para seguirle dando espacio y tiempo al trabajo editorial y entre apoyarnos, para así lograr más apoyo.



Figura 1. Dr. Juan José Barreto González, editor de la revista *Cifra Nueva* y coordinador de la Maestría en Literatura Latinoamericana. Le acompañan los doctores Alberto Villegas y Néstor Bastidas del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas Mario Briceño Iragorry.



Figura 2. Sede de la MLL en el NURR. Fuente: Prensa NURR

# ENTREVISTA



**“Ha sido una constante en mi escritura escribir por y para los habitantes de mi comunidad”:  
Entrevista a la poeta  
Kellys García**

---

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



¿Cómo citar?  
García, M. “Entrevista a la poeta Kellys García”.  
Contexto, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 209-215.  
<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.15>



**UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES**  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

Kellys García nació en Caracas en 1976. Es indígena de la etnia de los mapoyos o wanai del estado Bolívar. Licenciada en Castellano y Literatura por la Universidad de Los Andes (Táchira), técnico superior en Preescolar por el Instituto de Educación INSPERVI (Táchira), magíster en Literatura Latinoamérica y del Caribe por la Universidad de Los Andes (Táchira), diplomada en Fotografía por la Universidad Experimental del Táchira y diplomada en Acompañamiento Escolar por el Centro Psicosocial (Buenos Aires). Escritora, gestora cultural, promotora de lectura y fotógrafa. Integrante de la Fundación Cultural Púrpura y Trueque de Libros, San Cristóbal. Ha publicado poemas en digital y papel en revistas de México, España, Colombia, Estados Unidos y Venezuela. Ha sido premiada con el primer lugar en poesía del Concurso Literario de Cuentos, Relatos y Poemas “Palabras que Cuentan”, de Buenos Aires (2023). *Wanai* (2022) es su primer libro, publicado por El Taller Blanco Ediciones, en Colombia.

### ¿Cuál es su razón determinante para escribir?

Poseo la maravillosa fortuna de ser nieta de Petra García, indígena de la etnia los wanai del sur de Venezuela, lugar rodeado de unas grandes montañas de rocas negras brillantes y dos caudalosos ríos como lo son el río Parguaza y el río Suapure. Mi padre, en época de vacaciones escolares, me llevaba a pasar ese periodo en mi comunidad indígena. Allí, durante muchos años, no existió la electricidad ni ninguna conexión con aparatos electrónicos, cuestión que para mí era asombroso y preocupante en principio. Los días se me hacían eternos y las noches tenebrosas bajo la luz de la luna y las estrellas en ese océano de cielo; situación que empecé a valorar muchos años después, porque eran las horas donde mi abuela nos sentaba alrededor de ella a contarnos sus historias y mitos de la génesis de nuestra comunidad: esa conexión que tienen los habitantes indígenas con la naturaleza y todo lo que en ella convive. Mi abuela y cada uno de los ancianos de la comunidad vinieron a ser esa biblioteca mística que me abrió sus puertas para adentrarme en su mundo de narraciones orales, donde, por muchos años de mi niñez, viajé y recorrí la inocencia de conocer esos mundos y personajes que ellos me iban relatando en cada recorrido y actividad de la vida diaria. En cada oficio como recoger el cultivo, lavar la ropa en el caño, pilar el arroz, hacer el casabe y dar comida a los periquitos y las tortugas, siempre me acompañaba una historia porque, para los habitantes de mi comunidad, la relación de naturaleza y el hacer del ser humano tienen una vital importancia, que es el respeto y el amor por cada ser que allí habita. Toda la oralidad tiene una relación con la vida cotidiana, en muchas ocasiones mística y en otras jerárquicas, porque se organiza la vida en comunidad a través de lo que los

tatarabuelos de generación en generación les fueron transmitiendo. Es así como encontramos mitos de orden político, donde los dioses organizan la vida terrenal; canciones que te enseñan los periodos lunares en que se debe sembrar o recoger los alimentos; historias de espantos y ánimas que aún cuidan los ríos y los caminos en los que se va a cazar o pescar; canciones que se repiten al pilar el arroz y hacer el casabe para hacer de la jornada un aprendizaje continuo. Todo se relaciona con historias y narraciones que mantienen latentes para poder entender el origen del porqué de las cosas. Entendí y atesoré esa preocupación de mi abuela, la importancia de recopilar todas sus historias, para que fueran transmitidas a todos sus nietos cuando ya ella no estuviera físicamente. Aunque mi abuela nunca aprendió a leer, poseía una sabiduría genuina y maravillosa de organizar cualquier actividad diaria en nuestra comunidad. Por ello, cuando empecé a estudiar en el bachillerato, me determiné a estudiar literatura y aprender de mis profesores amantes de las letras, proyectando siempre que algún día iba a pasar a un manuscrito todo lo que los habitantes de mi comunidad me relataban.

### **Cuéntenos sus rutinas para escribir.**

En mi adolescencia me sucedía que observaba algún episodio o circunstancia del día a día y me motivaba a escribir. Siempre cargaba una libreta u hojas sueltas para ir registrando todo. Y en las visitas a la comunidad, era inicialmente un cuaderno y un lápiz, pero mi abuela hablaba muy rápido mientras hacía sus oficios. Yo quedaba siempre inconforme con lo que escribía, cuestión por la cual me hice de una grabadora con cassette para ir tras de ella por los caminos de esa extensa sabana, registrando sus historias. Ya en mi vida más adulta conservo esa idea de libretas, pero, con la llegada de los artefactos electrónicos, uso mi celular o capturo fotografías que voy guardando en mi computadora; y, en un lugar tranquilo de mi hogar, sobre todo en mi escritorio, con música que contenga sonidos de la naturaleza y, en lo posible, sin ruidos de la urbe, voy releendo, reescribiendo y depurando para escribir un posible poema.

### **¿Qué personajes aparecen en su escritura? ¿Hay en ella elementos autobiográficos?**

Ha sido una constante en mi escritura escribir por y para los habitantes de mi comunidad y, sobre todo, siempre evoco a las mujeres, a las abuelas que observaba recoger el onoto, el maíz, la caña de azúcar; a las tías curanderas, que rezaban el mal de ojo y quitaban un dolor de muela; a las primas, que sobaban la barriga con yerbas para eliminar los parásitos; a mis hermanas, que me acompañaban en largas caminatas a buscar las pepas de moriche, para hacer la masa de arepas del desayuno; a las niñas, mis niñas que juegan con el barro del caño y se untan en todo el cuerpito para después zambullirse en sus aguas cristalinas. En esencia es mi

vivencia, que está guardada en mi memoria y que me es difícil no evocar cuando realizo un trazo en la escritura. Siempre me gustó indagar y leer obras que hablaran de los pueblos aborígenes y sus modos de vivir y estar en el mundo. Pero, en general, toda la poética está dedicada a mi comunidad indígena y todos los que en ella conviven.

**Para usted, ¿qué es lo más complejo y lo más placentero de escribir? ¿Cuál es su obra que más ha disfrutado?**

Definitivamente, lo más difícil es encontrar mi voz indígena, aprender a escribir desde la oralidad de mis ancestros; primero, porque mi abuela poseía su lengua materna, y ya de por sí, en esencia, para mí, eso ya era poesía: no necesitaba de ningún otro elemento para yo etiquetarla en un género. Pero mi necesidad en desear transmitir lo que me narraba me impulsó a llevar a escribirlo desde mi ingenuidad y poco conocimiento de su lengua materna, porque por mala fortuna no existía el interés de querer conservar sus narraciones escritas; no era para ella tema de gran importancia. Es así como comienzo, en mi época de chica universitaria, a rodearme de profesores, escritores, amigos amantes del mundo de la lectura y el libro, y es cuando se me empieza abrir un gran abanico de experiencias literarias, que en ocasiones disfrutaba; en otras, sufría porque nuestra literatura indígena es y sigue siendo poco estudiada, poco editada. Es cierto que se han realizado grandes aportes significativos, pero todo este acervo cultural no se ha registrado con dedicación y valor cultural. Casi toda mi carrera universitaria la transitó leyendo y aprendiendo sobre escritores del *boom*, pero de las narrativas indígenas conseguía unos precarios aportes desde la perspectiva de historiadores. Sin embargo, para mí fue un reto y lo fui gestionando poco a poco, participando en talleres, concursos, enviando publicaciones a periódicos locales de mi ciudad en San Cristóbal, igualmente publicaciones digitales, invitaciones y recomendaciones de amigos y alianzas en varios países: Colombia, México, España, Estados Unidos, entre otros, haciéndome promotora cultural y mostrando mi trabajo en cada tertulia y actividad que me permitiera llevar la voz de mi comunidad a más personas. Sin duda alguna, mi primera obra ha sido *Wanai*. Gracias a mis hermanos y amigos de Venezuela que ahora radican en Colombia, El Taller Blanco Ediciones me concedió la gran oportunidad de publicar después de tantos años de espera, ya que publicar en nuestro país, desde hace algunos años, es una tarea titánica y de autogestión. En Colombia se realizó la presentación de mi libro y fue uno de los momentos más emotivos y felices de mi vida. Acompañada de mi gran hermana y escritora Amaru Vanegas, presento mi obra poética en el XXXVIII Encuentro de Mujeres Poetas de Colombia. Aún lo recuerdo con lágrimas en los ojos, porque fue en el Museo del Rayo en Roldanillo, donde le mostré y leí a los presentes y escritoras del mundo la poética de mis orígenes. Ver *Wanai* en las manos de mi padre y los niños de la comunidad es,

en cierta forma, la materialización del sueño de abuela, sus palabras sobre no olvidar de dónde venimos y la importancia de cuidar y preservar nuestro medio ambiente, enseñanzas que he intentado recrear en lo que escribo y que me acompañan en este recorrido de mi vida como narradora.

### **¿Quiénes han sido sus maestros en la literatura?**

En mi paso por la academia en la Universidad de Los Andes, Táchira, me rodeé de excelentes profesores e investigadores de las letras que me asignaban y recomendaban obras y escritores para leer y disfrutar. A ellas y ellos les debo mi eterno agradecimiento, porque forjaron en mí esas ganas de seguir trabajando para dar a conocer mis orígenes. Intentaba siempre seleccionar los módulos donde pudiera revisar a profundidad el corpus y los aportes a la narrativa indígena de mi país. Escritores e investigadores me han motivado para seguir inspirándome y enriqueciendo mi escritura. Por nombrar solo algunos: Andrés Eloy Blanco, Rómulo Gallegos, Andrés Bello, Miguel Ángel Isayu, Hanni Ossott, Ana Enriqueta Terán, Gustavo Pereira, Alberto Rodríguez Carucci, Lyda Franco Farías, Rafael Cadenas, Rufino Blanco Fombona, entre otros. Igualmente, latinoamericanos: Eduardo Galeano, Gabriel García Márquez, Gabriela Mistral, Ernesto Cardenal, Ernesto Sábato, José Watanabe, Violeta Parra, Julio Cortázar. Todos en esencia han hablado del sentir y ser de los pueblos y la cultura. Sin embargo, para mí, sin duda alguna, la mayor inspiración han sido las narraciones orales y escritas que han documentado artesanalmente las más de cuarenta y dos poblaciones indígenas del país. Leer su poesía, sus mitos, sus leyendas me han servido para fortalecer mi escritura. Y, sin dudarlo, mi abuela y todas las mujeres wanai siempre serán mis grandes maestras, las chamanas, que, con sencilla y valiosa entrega, me motivaron para continuar escribiendo sobre el sentir de la vida y la naturaleza.

### **¿Considera más importante la inspiración emocional o el manejo intelectual de la obra? ¿Qué importa más en la escritura: el talento o el esfuerzo?**

Todos los seres humanos podemos inspirarnos en cualquier situación y de allí crear, con el fin al que deseamos llegar: en la música, la pintura, la cocina, el deporte y en otros tantos oficios podemos encontrar momentos o personas que nos motivan a crear; pero en el caso de la oralidad debe existir un proceso cognitivo que te permita escribir, pensar y reflexionar de lo que escuchas. Y este método, en mi caso, lo fui adquiriendo desde el ejercicio de ensayo y error, aunado a la constante realización de talleres de escritura y lectura que te permitan armar una metodología de trabajo para poder seleccionar lo que deseas entregar a tus lectores. Mi constante búsqueda ha sido trabajar con la mayor autenticidad y brevedad de lo que los habitantes de mi comunidad me narran, con el fin de generar en ellos un

aprendizaje o satisfacción en lo leído. Deseo siempre que en la lectura se encuentren ellos reflejados y que recorran en esas palabras los caminos y sabanas de nuestro territorio.

**Cuéntenos sobre el camino que ha recorrido hasta su primera obra publicada.**

Desde muy niña me aventuré a participar en actividades culturales que me permitieran hablar de mi comunidad indígena. Aún recuerdo las lecturas en los actos de la escuela y el liceo, las participaciones en concursos de cuentos y bailes. Siempre han existido esas ganas de dar a conocer de dónde vengo y quién soy. Siendo promotora de la Fundación Púrpura Poesía en San Cristóbal, se me brindó la oportunidad de postular mis escritos en Taller Blanco Ediciones en Colombia. Allí revisan y aceptan mi trabajo, se suman un grupo de mujeres de gran trayectoria artística del ámbito literario y fungen como prologuistas, editoras, ilustradoras, para la materialización del libro. Sin embargo, una vez la obra está lista, debe presentarse y promocionarse en eventos literarios y, sobre todo, en el lugar donde nace tu idea. La Fundación Bordes Cultural, el Museo El Rayo, los habitantes de mi comunidad, particularmente, los niños, junto a los medios de comunicación y mis amigos periodistas Freddy Durán y Porfirio Parada se sumaron a esta convocatoria, que me ha regalado enormes alegrías, porque es entregar una creación que lleva consigo una historia de vida y modos de ser de un pueblo con un invaluable aporte cultural. A todos ellos les debo mi más sincero agradecimiento.

**¿Qué género le gusta más?**

Desde siempre ha sido la poesía el género que más me ha gustado porque es para mí, en esencia, la que me permite transmitir a través de la palabra todos los eventos que veo en la naturaleza y las personas de las comunidades indígenas. Puedo pasar mucho rato contemplando un paisaje, observando un animalito, percibiendo sonidos y sintiendo texturas, hechos que parecieran para otras personas algo muy común o cotidiano, pero que para mí se convierten en la transformación de un poema. Por supuesto, me he aventurado a escribir un cuento, un breve ensayo, hasta una crónica, pero no me generan ese placer o goce literario que consigo a la hora de escribir poesía.

**¿Cuál es su última obra? ¿Qué encuentra el lector en ella?**

Es una obra que recién finalicé este 2023 en la ciudad de Buenos Aires, donde ahora resido, y que se titula *Rastros*, un poemario dedicado a todas esas especies de la naturaleza que tuve la buena fortuna de conocer y convivir con ellas cuando tan solo era una niña en la comunidad. Es un canto onírico a la preservación y su cuidado, y también es una denuncia y llamado de atención a los habitantes de mi

país a luchar contra el genocidio que actualmente se sigue cometiendo a través de explotación del carbón, la bauxita, el coltán y todos estos minerales que sustraen de la selva del Amazonas, haciendo daños irreversibles a la naturaleza, los ríos y mis hermanos indígenas que en ella habitan.

### **¿Qué proyectos tiene actualmente?**

La dinámica y modo de vida de las grandes ciudades te llevan a explorar otras actividades, que te llevan a hacer un receso en lo que te gusta y apasiona. Sin embargo, mi búsqueda será constante como lo hice en mi país, Venezuela: voy a seguir escribiendo, participando en talleres, concursando y dando a conocer mi cultura y la importancia que tiene como legado, y la importancia de nuestra identidad. Me siento muy agradecida y orgullosa de pertenecer a una comunidad indígena, y eso siempre lo voy a resaltar en los espacios geográficos donde me encuentre. Y parafraseando a la maravillosa escritora española María Zambrano, la poesía es todo en cuanto a la realización esencial, la forma más pura de la esencia humana del hombre. Si nuestra poesía remueve las entrañas, nuestro paso por el mundo de la escritura no estará perdido.

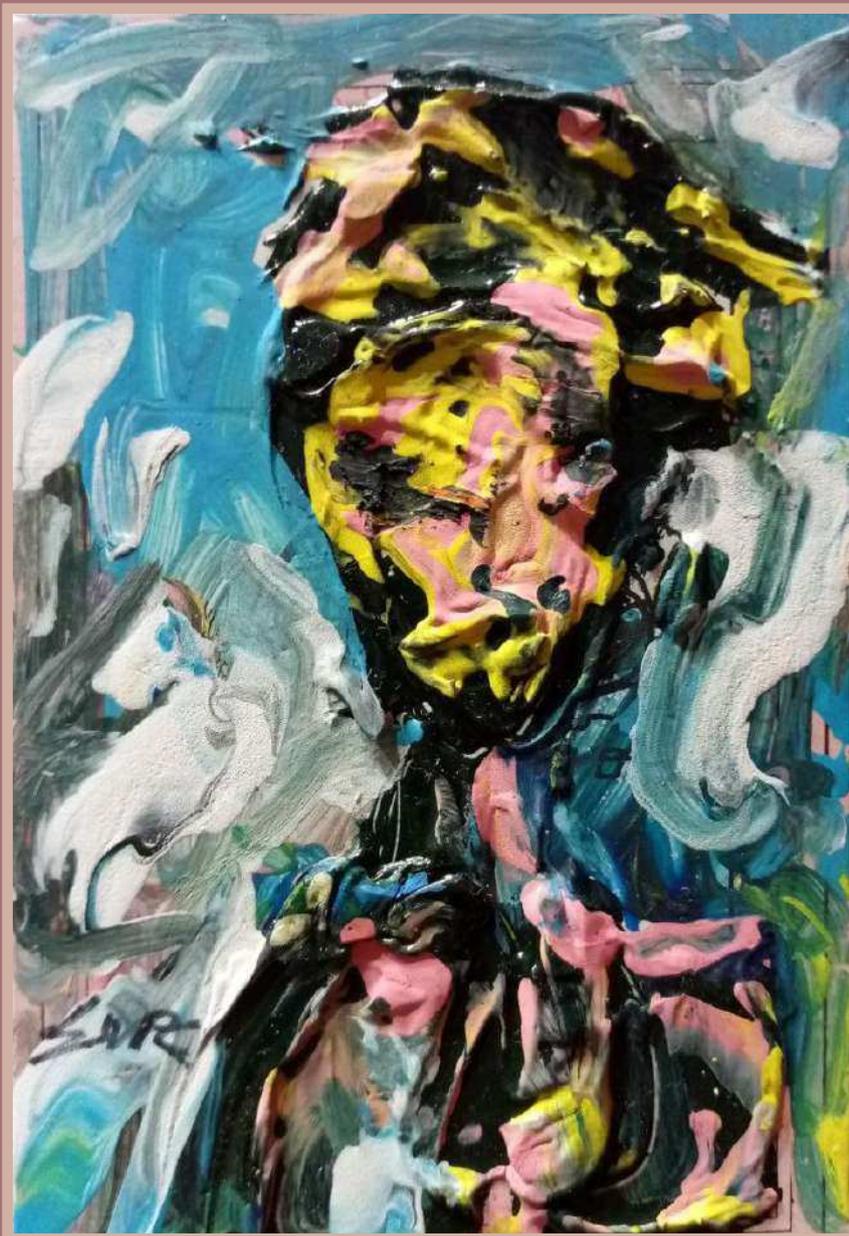
### **Custodio**

Un guayare era su casa.  
En él cargaba sus recuerdos: una cajita de madera,  
y dos totumas del color de barro.  
En las cuerdas llevaba amarrados dos dejecitos con caraña,  
uno para los enfermos y otro para los espíritus en pena.  
Tenía en sus alpargatas unos huequitos,  
donde bebían agua los bachacos.  
Mostraba sus manos agrietadas,  
donde picoteaban los periquitos el seje tostado de la tía.  
Por la sabana espigada —piedra de los difuntos, la llamaba—,  
con su casa en las manos,  
iba dando tumbos su alma consternada.

*Kellys García*

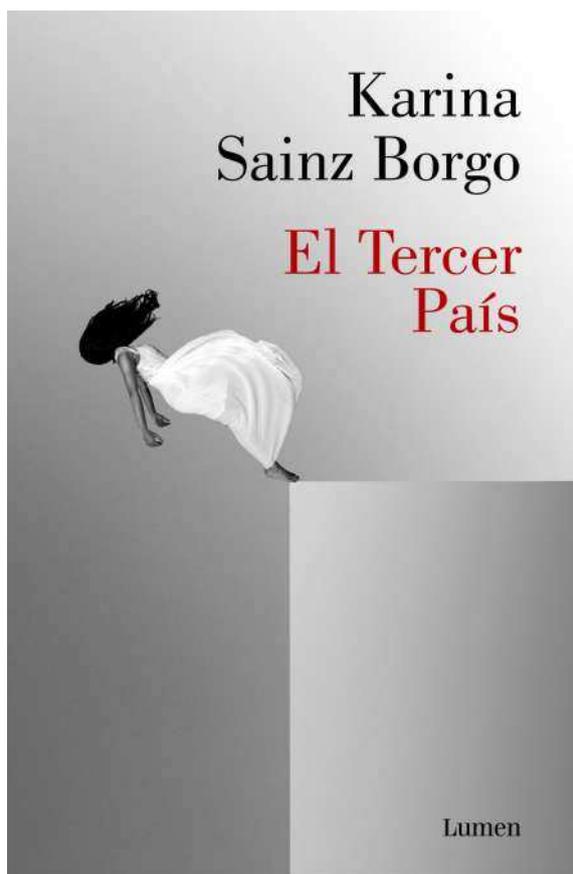
# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

## Reseñas



*El tercer país.*  
Karina Sainz Borgo

Lumen, 2021  
304 páginas

Vanessa Castro Rondón  
Universidad de Los Andes, Venezuela



¿Cómo citar?  
Castro, V. "El tercer país. Karina Sainz Borgo."  
Contexto, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 217-220.  
<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.16>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

Caminantes, trochas, pasadores, conflicto armado, usurpación, asesinatos, vejaciones, violaciones y peste, entre otros acontecimientos tan reales que parecen salidos de los titulares de los diarios, en lugar de provenir de una novela escrita por una venezolana radicada en el extranjero desde 2006. De allí que la ficción se enmascare con referencias sociales, económicas y políticas que, quizás sin proponérselo, o sí, alimenta el conjunto de textos ficcionales que se vuelcan a comprender el presente en nuestro país.

*El tercer país* es, posiblemente, uno de ellos. Con 230 páginas y ochenta capítulos o partes sin nombre en su versión digital, y publicado en el 2021 por la editorial Lumen, es la segunda novela de la escritora venezolana Karina Sainz Borgo, quien, desde casi veinte años, vive en España. Es periodista de profesión, y colabora en suplementos culturales de importantes diarios españoles. Interesa saber que durante algunos años trabajó con el polémico escritor Arturo Pérez Reverte. Con la publicación de *La hija de la española*, en 2019, parece estar convirtiéndose en una de las voces más reconocidas de los últimos años y ganadora de importantes premios, mérito que le ha hecho volver a poner en el mapa a la narrativa venezolana de las primeras décadas del siglo XXI. En cuanto al género de la novela, bien podría decirse que se inscribe bajo la temática de la diáspora venezolana, la violencia y el realismo social.

*El tercer país* (de ahora en adelante, *ETP*), enmarcado en el género de la diáspora venezolana de las primeras décadas del siglo XXI, se ha delineado en un cronotopo real, espacio y tiempo verosímiles. Un lenguaje crudo y que perfectamente imita los actos de habla de individuos que se trasladan a la frontera, así como de los lugareños; sin dejar a un lado la confección de personajes complejos en los que resaltan la dicharachera Visitación Salazar y la pesarosa Angustias Romero. No obstante, algunos parecen un remedo de personajes obligados en nuestra narrativa, como Crispulo, que puede tener correspondencias con Juan Primito, o Abundio Sánchez, con Mujiquita, ambos personajes de *Doña Bárbara* (1929).

Angustias Romero, protagonista de *ETP*, tras la llegada a Mesquite, comenzará una etapa marcada por la muerte, la violencia, los intereses del bien y el mal y, como colofón: ser indocumentada. Ese pueblo inventado de la frontera, que bien podemos conocer, o al menos, del que podemos tener referencias la mayoría de los venezolanos, es el escenario de disputa entre los grupos irregulares y el gobierno local, sin dejar a un lado la delincuencia organizada (el Tren del Llano, no el Tren de Aragua), que quiere apoderarse de “el tercer país”, camposanto para los desfavorecidos cuyas vidas trasiegan en Mesquite, un pueblo sin ley.

Ese lugar, junto con Colmillo Blanco, Las Tolvaneras y otro par más, conforman el rosario de pueblos fronterizos de la Sierra Occidental, donde

atendemos a las luctuosas historias de Angustias Romero, Visitación Salazar, Consuelo, Candelaria y su hijo Jesús, el francés y Lidia, sin olvidar la historia fundacional de la familia Fabres, dedicada al oficio textil en un pasado que parece edénico porque no existían vestigios de crimen e intimidación.

Llama la atención que este pueblo —al iniciar la lectura, en un primer momento, recordé a San Fidel de Apón, pueblucho de frontera en la novela *El abrazo del tamarindo* (2008), de Milagros Socorro— es tierra sin ley. Lo anterior sirve para contrastar el cambio en la conformación social y cultural de los pequeños asentamientos. Es el caso de novelas como *Oficina n.º 1* (1961), de Miguel Otero Silva, los personajes vienen desde diferentes partes del país con la promesa de futuro (petróleo). En cambio, aquí no hay esperanza, solo el tránsito hacia la incertidumbre, el peligro de sortear cada día en manos de la barbarie: las mujeres y niñas se prostituyen, los hombres y familias se dedican al contrabando de gasolina y las peleas de gallo. Desde otra perspectiva, bien parece que los pueblos como Mezquite son el hito engañoso hacia el futuro prometedor, pero como en la isla de los lotófagos —para hacer alusión a uno de los epígrafes con que inicia la novela— son incapaces de recordar quiénes eran y solo viven bajo un turbio presente.

Para finalizar, interesa leer la novela con ojo crítico por lo siguiente: es preciso ir más allá del reproche de algunos lectores, del por qué los autores les prestan tanta atención a ficcionalizar temas oprobiosos del acontecer nacional, pues desde inicios del siglo XXI es ya un hecho que, desde la política hasta el ámbito social, han pasado a formar parte de los intereses temáticos de los escritores nuestros; p. ej., las migraciones en masa, como el caso de los “caminantes”, población venezolana con menores oportunidades que se ha visto forzada a salir del país en condiciones paupérrimas, y que en la novela se perfila con minuciosidad en los personajes Angustias y Salveiro. Al respecto:

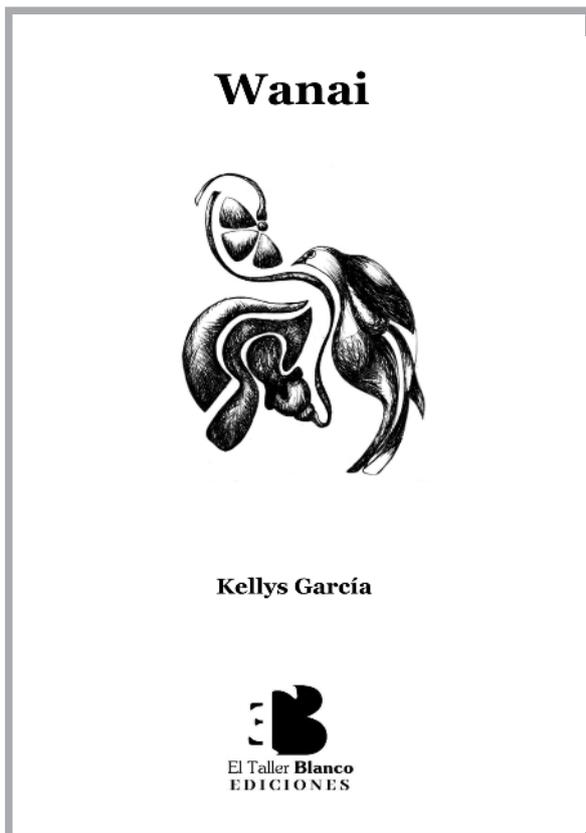
Muy pocos migrantes llegaban con vida. El viaje era largo y duro. El sol los abrasaba de día y el frío los remataba en la noche. Todos tenían aspecto de cuero reseco. Aun débiles y enfermos, persistían en su larga caminata, pero la mayoría se quedaba a mitad de la ruta y acababan por derrumbarse hasta que el viento y el polvo acababan sepultándolos (p. 36).

Un trayecto que cobró la vida de los gemelos, hijos de Angustias y Salveiro, y marcó otra etapa para los esposos, separados después de darles sepultura a los sietemesinos. Marido y mujer tomarán caminos diferentes. Para la una, la esperanza otra vez de vida y de ser madre que le fue arrebatada; para el otro, la muerte.

Volviendo al tema de los migrantes, Violeta Rojo (2016) expresa que “el dolor de los expatriados está generando una literatura, pero el dolor de los que ven a sus

contemporáneos o familiares irse se está convirtiendo en otra herida, que también tiene su literatura” (p. 143). Por esto resulta atractivo y acucioso leerla; asimismo, a todos los autores que abordan o rozan el tratamiento de estos temas; por nombrar solo algunos: Alberto Barrera Tyszka, Rodrigo Blanco Calderón y Oscar Marcano. Entre otros motivos, su lectura permite realizar un retrato de la crudeza social, que quizá solo pueda entenderse desde la visión literaria, así como establecer puentes de interpretación entre los escritores. Tal vez, siga abriendo mucho más las heridas en el campo no solo real, sino literario, aunque esto no será del todo funesto, pues ficcionalizar la realidad, en parte, ayuda a los autores y —a sus lectores— a entender las razones de la salida del país o la diáspora. Una realidad dolorosa, según la consideración de Violeta Rojo y de gran parte de la población venezolana. En ETP se percibe otra dimensión de la diáspora: una inconclusa o a medias entre quienes han querido salir del país, pero por razones de documentación o dinero fue imposible cruzar las fronteras.

Vanessa Castro Rondón



*Wanai*  
Kellys García

El Taller Blanco Ediciones, 2022  
70 páginas

Alexandra Alba  
Universidad de Los Andes, Venezuela



La poesía de los pueblos indígenas venezolanos suele destacar por su sencillez y profundidad. Las imágenes puras y libres de retórica rebuscada logran producir un impacto en el lector que va más allá del goce estético, llevándolo al encuentro con un pasado que forma parte del mismo ser latinoamericano. Así, las fuerzas de los antepasados perviven en algunas páginas de la literatura venezolana, atreviéndose a registrar, en cierta medida, la inabarcable riqueza de la oralidad de estos pueblos y la particular visión de mundo que los caracteriza.

De este mismo modo, *Wanai*, el primer poemario de Kellys García, viene a registrar su herencia desde el lenguaje poético, la vía más certera para enlazar la vida de su comunidad indígena con lo universal, sin dejar atrás su esencia y su sentir. Al mismo tiempo, viene a contribuir con una poética que, muchas veces, se ha mantenido en la periferia de la literatura nacional. El poemario no solo es un homenaje a su etnia, *wanai*, también conocida como *mapoyo*, sino que es también una travesía poética que se alimenta de las raíces y de la naturaleza que circunda al Orinoco, para generar una estética íntima y sincera que revela otra forma de encarar lo cotidiano.

El libro, editado por El Taller Blanco Ediciones, cuenta con un prólogo a cargo de la poeta tachirense Amarú Vanegas, quien ofrece un interesante análisis de los ejes centrales de esta obra de García. Por su parte, las ilustraciones de la artista Carmen Ludene complementan el concepto del texto con imágenes dotadas de cierto minimalismo que hacen eco a los versos. De modo que el lector encontrará a su disposición discursos distintos para abordar esta obra.

La *opera prima* de Kellys García está conformada por cuarenta y cuatro poemas cortos que demuestran, sin esfuerzo y desde la sencillez, su habilidad para crear imágenes vívidas en la mente del lector, hasta el punto de que este puede percibir el olor de la lluvia en el morichal o presenciar la sabana junto a los ancianos de la comunidad. Igualmente, el lector puede captar que todo ello ocurre desde una feminidad marcada y consciente de su propia materialidad.

Por otra parte, es posible entender con cada poema la presencia de un día a día que convive con el pasado de forma activa, no desde el recuerdo o un tiempo lejano que ya no existe. En otras palabras, lo hace desde una percepción del tiempo cíclica y que no se agota mientras exista quien descubra las voces de los antepasados en la sabana, en los caminos, los cocuyos, los caños, el rocío o los dientes del manatí.

Asimismo, este poemario nos invita a contemplar lo sagrado en lo cotidiano y lo rural, a encontrar la trascendencia en las experiencias aparentemente simples. Experiencias que revelan un espacio simbólico cargado de una comprensión de la existencia distinta, en la que lo colectivo se activa con una fuerza poco común. Títulos como “Tiempo”, “Tinaja” “Pueblo”, “Orígenes” y “Hermanos wanai”, entre

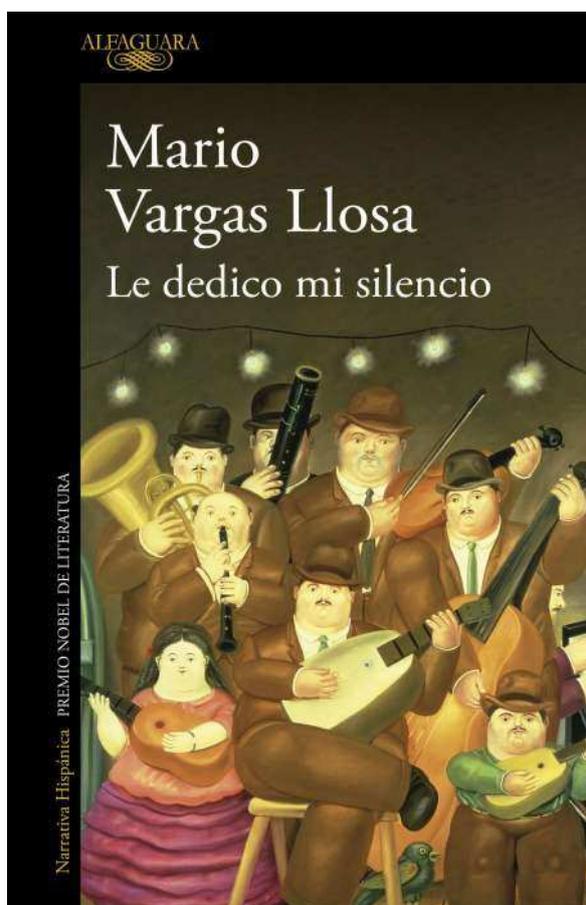
otros, demuestran esa presencia múltiple que se filtra a través de una voz lírica femenina para alzarse ante el silencio y el olvido. Tal como en otro tiempo lo hizo la abuela con sus historias alrededor del fuego.

A través de las páginas de *Wanai*, el lector se embarca en un viaje guiado por la sensibilidad de la autora, quien muchas veces se sitúa en el centro del poema como reflejo de su vida en su comunidad indígena; otras veces, desaparece para dejar hablar al atardecer, a la abuela, a los ancestros; y en otras oportunidades se convierte en voz colectiva que denuncia: “Nos han quitado todo. / Árboles, agua, cerros, todas las flores. / De lo que no han podido adueñarse / es del amanecer de los dioses. / No podrán” (p. 63). Se percibe en la voz lírica no solo impotencia ante la fuerza del poder, sino también la consciencia de que la salvación reside en la transmisión de este particular saber del mundo mapoyo a través de la palabra escrita y en el registro de su día a día. De ahí que Kellys García también haya desarrollado gran parte de su trabajo fotográfico en su comunidad.

Así el poemario se despliega con un ritmo que recuerda al fluir de un río que atraviesa el corazón de la selva, naciendo en un recuerdo de infancia frente al árbol de totumo, pasando por voces familiares, lugares y momentos atemporales y finalizando con una tristeza que se sabe pasajera, es decir que desemboca en una esperanza: “Que este viaje es largo, no sabemos el final. /A los sueños hay que sacarlos de la selva,/ellos merecen subir al cielo, más alto que nosotros”.

De manera que la escritura de esta poeta es una celebración de la vida en su forma más pura y auténtica, un eco de las voces ancestrales que, gracias a la palabra, resuena en el presente y más allá de las fronteras de su comunidad. Por eso, es una experiencia muy recomendable leerla y apostar por reconocer este espacio simbólico ancestral en cada uno de sus versos. Un espacio que, de cierta manera, se entrelaza con la historia venezolana y los elementos que, desde la periferia, también definen el ser nacional. La voz poética de Kellys García es una invitación a reconectarnos con nuestras raíces, a apreciar la maravilla que yace en lo más profundo de nuestro ser diverso y en el mundo heterogéneo que nos constituye y nos rodea.

Alexandra Alba



*Le dedico mi silencio*  
Mario Vargas Llosa

Madrid: Alfaguara. 2023  
312 páginas

Bettina Pacheco  
Universidad de Los Andes, Venezuela



Una nueva novela de Mario Vargas Llosa es sin duda un acontecimiento para el mundo literario. No sólo porque se trata de un premio Nobel de Literatura, por ser un escritor casi mítico, dada su pertenencia al famoso movimiento conocido como el *Boom* Latinoamericano, y ser, además, el único sobreviviente entre los más destacados, sino porque parece ser esta su última novela, según lo que el propio autor ha dado a entender.

Luego de haber publicado veinte novelas, *Le dedico mi silencio* viene a confirmar tanto los temas como el estilo frecuentados por el gran escritor peruano. La novela demuestra su preocupación por lo que debe entenderse por la peruanidad, por el ser, sentir y hacer peruano, así como el interés por un tema que ha frecuentado en obras anteriores: la utopía. Basta citar obras precedentes, *La guerra del fin del mundo* (1981) o *El paraíso en la otra esquina* (2003), para sustentar esta apreciación; sólo que en esta oportunidad se trata de una utopía muy singular, basta adentrarse en la trama para confirmarlo.

La novela se estructura en XXXVII capítulos breves, en los impares se cuenta la obsesión del personaje central, Toño Azpilcueta, escritor empeñado en editar un libro sobre la vida de un desconocido, pero virtuoso guitarrista peruano, Lalo Molino. Junto a esta biografía casi imposible, dado el misterio que entraña la corta vida del músico en cuestión, se exalta la música criolla del Perú de la que Azpilcueta es un gran conocedor. En contrapunto con estos pasajes se suceden los capítulos pares donde el narrador le cede la palabra al propio Azpilcueta, para darle paso al libro que él está escribiendo sobre su guitarrista eximio, sobre la música criolla y algunos de sus máximos exponentes, demostrando con ello que es un erudito en estos temas, pero un erudito proletario como él mismo se concibe.

Esta manera de combinar los pasajes narrativos ficcionales con los ensayísticos resulta un acierto de esta breve y amena novela. Tal contrapunto se sucede hasta el capítulo XXX. De allí en adelante la ficción toma el mando, pues en ellos ocurre la apoteosis seguida de la caída de Toño Azpilcueta, luego de dos exitosas ediciones de su tan ansiado libro, pues lo asalta lo que podría llamarse una locura “escribidora”, que lo sume en la sinrazón, de la que no sale sino ya al final de la historia. No resulta difícil establecer parangones con la divertidísima *La tía Julia y el escribidor* (1977), no sólo por el contrapunto entre los capítulos, sino por las similitudes, en cuanto al delirio “escribidor” que se apodera de ambos personajes centrales: Pedro Camacho y Toño Azpilcueta.

La pasión por el vals peruano con el que desayuna, almuerza y sueña, así como por la música criolla en general -vales, marineras, polcas y huainitos- induce al escritor a defender su tesis, la que en un inicio era vista con desdén o indiferencia por académicos e intelectuales, a los que en varias ocasiones la novela recusa. Concebida como consecuencia de sus razones fundamentadas en sus

amplios conocimientos -y expuesta en los artículos con los que colabora en modestas revistas o periódicos- queda formulada con audacia la utopía musical peruana, la que reconciliaría a todo el Perú, unido sin discriminación de raza ni estrato social gracias a la música criolla, la que con su talante sentimental, que no le teme a lo cursi, a lo excesivo ni a lo sentimentaloides, lo que en Perú se conoce como huachafería, lograría la unidad de la nación, donde el ser guachafo se asumiría como seña de identidad nacional. Se trata de un mensaje de unidad que se alcanzaría entre cholos, serranos y blanquitos, tesis por la que un personaje de la novela lo califica de “loquibambio” por considerarla irrealizable.

Sin embargo, la pareja feliz que conforman dos amigos de Azpilcueta, el blanquito Toni Lagarde y la negrita Lala Solórzano, amantes de la música criolla, serán la prueba que reafirma la tesis expuesta en su libro *Lalo Molfino y la revolución silenciosa*, según la cual la música criolla será el motor de la desaparición de los privilegios de clase en el Perú. Otra utopía aparece también, la del amor de pareja, la de la eternidad de este sentimiento, pues el vals peruano encierra entre sus notas un embrujo que estimula el erotismo, el roce entre los danzantes hasta propiciar tanto el amor como el placer amatorio, tal como les ocurrió a Toni y Lala.

Cabe preguntarse si es posible plantear que hay entreverada en esta historia una poética del novelista, el anhelo de crear el libro perfecto, el libro total, el que todos quieran y puedan leer, y que ningún intelectual pueda recusar. Algo que quizás podamos leer en el afán investigativo de Azpilcueta, en la pulsión de escribir y reescribir una y otra vez, hasta el delirio, hasta la inmolación. ¿No es ese acaso el afán del novelista, el de entreverar realidad y ficción hasta lograr un universo creíble que pueda con su impacto modificar el mundo para mejorarlo? Sería otra utopía más, la del libro, la de la palabra capaz de crear y modificar la realidad.

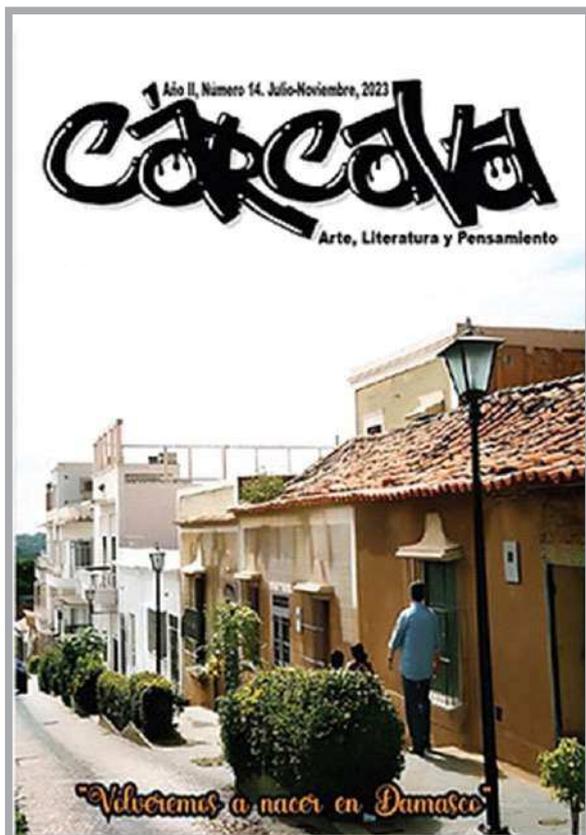
No es menos destacable en *Le dedico mi silencio* el protagonismo de Lima, del centro de la ciudad, de los callejones, esos vecindarios pobres -Rímac, Bajo el Puente, Barrios Altos- en los que nace y se desarrollan tanto la música criolla, como sus grandes exponentes, con Felipe Pinglo Alva a la cabeza. Sin dejar de nombrar a Chiclayo y Puerto Eten, espacios donde el imaginario Lalo Molfino pasó parte de su corta vida y que son espacios de evocación del propio Vargas Llosa.

Para cerrar estas notas hay que reconocer que estamos ante una novela que no se contará entre las grandes de Vargas Llosa, pero no por ello deja de apreciarse en ella las virtudes que caracterizan su narrativa. Gran narrador realista en el que destacan sus dotes de investigador que, con tan gran acierto, ha sabido entreverar realidad y ficción con notable dimensión crítica. Esta novela, breve y amena, nos sumerge en un baño de peruanidad, que es lo mismo que decir de latino-americanidad, en lo mejor de lo popular, en su música y costumbres. Es cierto que al final, su cierre, es su gran debilidad, algo flojo e intrascendente, máxime si la

comparamos con sus grandes novelas. También se extraña el humor mordaz del autor, pero ello no la desmerece. Leer *Le dedico mi silencio* es hacerlo bajo la resonancia de *La flor de la canela*, de la gran Chabuca Granda, tan mencionada en estas páginas, de *Fina estampa* o de *El plebeyo*. El título de la novela es una frase que el enamorado Lalo Molfino le dice a la gran artista Cecilia Carranza, personaje real ficcionalizado que aparece varias veces hasta el final de la novela, amor secreto del mismo Toño Azpilcueta y de pronto hasta del propio Vargas Llosa, quien le ofrece ese silencio amoroso, al igual que a su exesposa Patricia, a quien está dedicada la obra. Deliciosa lectura, altamente recomendada para los amantes de la literatura latinoamericana y de tantas ficciones del connotado autor, entre las que me cuento.

Bettina Pacheco

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.19>



*Revista Cárcava*  
*Arte, literatura y pensamiento*

Año 2, n.º 13, abril- junio 2023  
Ciudad Guayana, Venezuela

José Armando Santiago Rivera

Universidad de Los Andes, Venezuela

Orcid: 0000-0002-2355-0238



¿Cómo citar?  
Santiago, J. *Revista Cárcava*.  
Contexto, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 228-229.  
<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.19>



La *Revista Cárcava* (<https://revistacarcava.wixsite.com/inicio>) es una publicación que ha aprovechado los aportes de los avances tecnológicos para divulgar los temas referidos al arte, la literatura y el pensamiento, en sus ediciones. Desde su fundación, se ha convertido en una excelente oportunidad para difundir propuestas de sus colaboradores; en ocasiones, invitados en el tratamiento del contenido del dossier previsto.

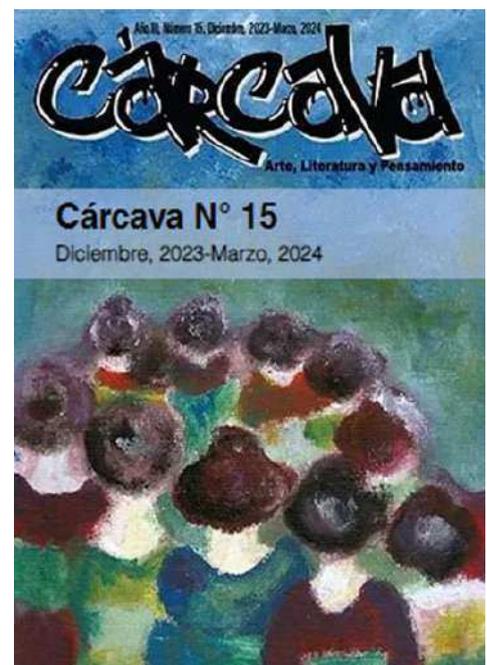
En esa labor divulgativa están presentes autores residenciados en Ciudad Guayana, en la región del estado Bolívar, en el sur del país, aunque también estudiosos dispersos en el ámbito nacional que, motivados por la iniciativa de la *Revista Cárcava*, han expuestos sus perspectivas personales sobre los temas inherentes de esta prestigiosa publicación.

Al respecto, en su edición año II, número 13, en el lapso abril- junio 2023, en el texto, el lector podrá apreciar los abundantes aportes pictóricos, mostrados con expresiones de acento atractivo e interesante, que complementan los contenidos alusivos al tema central, en este caso el objeto de estudio es el escritor y político venezolano José Rafael Pocaterra.

Se trata de reflexiones que opinan sobre su producción en ensayos, lecturas, entrevistas y explicaciones con el propósito de resaltar las condiciones versátiles del autor valenciano. Eso asegura calidad para la edición, por el hecho de estimar la diversidad interpretativa sobre su pensamiento y contribuciones a la literatura venezolana.

También es necesario destacar que la *Revista Cárcava* abre la posibilidad para quienes tienen el afecto por la literatura, en manifestar su perspectiva personal en textos referidos a la redacción de ensayos, poemas, cuentos, entrevistas, reseñas y otros escritos que consideren son aportes, en lo referido a la literatura y el pensamiento, como tarea específica de su dirección editorial.

Por tanto, la visita a la *Revista Cárcava* será una agradable cita con autores y sus contribuciones sobre el desarrollo de la literatura regional guayanesa, del país y del ámbito iberoamericano. Igualmente es posible aprovechar la receptividad para enviar los productos del esfuerzo intelectual, con explicaciones que revelen planteamientos originales, derivados de la subjetividad crítica y creativa. Finalmente, el acceso a la revista es: <https://revistacarcava.wixsite.com/inicio> y el correo de contacto es: [revistacarcava@gmail.com](mailto:revistacarcava@gmail.com).



# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

# Creación Literaria

## Selección de poemas de Roberto Piva

Roberto Piva. Traducción al castellano y selección por Gladys Mendía.  
Selección de *La catedral del desorden* (ARC, Edições, 2018). ISBN-13  
9781980638063. 184 páginas.

Antología de la poesía de Roberto Piva (1937-2010), uno de los más fuertes nombres de la vanguardia en su país, conectado con el surrealismo, la Beat Generation y la grande poesía clásica visceral de todos los tiempos. El libro fue organizado por dos otros brasileños, Claudio Willer y Floriano Martins, y traducido al español por Gladys Mendía. Hace parte de las conmemoraciones de sus 80 años de nacimiento, y la edición fue posible gracias a la confirmación de derechos de autor señalada por Gustavo Benini, confirmación basada en el deseo manifiesto en vida por el mismo poeta.

De *Los que vieron la carroña* (1962)

### La máquina de matar el tiempo

La máquina de matar el tiempo

Aquí nosotros atacamos el alma inmortal de los gabinetes. Buscamos amigos que no sean serios: los macumberos, los locos confidentes, emperadores desterrados, monjas sordas, canallas con hemorroides y todos los que detestan los sueños incoloros de la poesía de las Arcadas. Nosotros sabemos muy bien que la ternura de los lacitos es un lujo protozoario.

Sean violentos como una gastritis. Abajo las mariposas doradas.

Miren el brillante contenido de las letrinas.

## La Piedad

Yo rugía en los poliedros de la Justicia mi momento abatido en la  
extrema  
    empalizada  
los profesores hablaban de las ganas de dominar y de la lucha por la  
vida  
las señoras católicas son piadosas  
los comunistas son piadosos  
los comerciantes son piadosos  
sólo yo no soy piadoso  
si fuese piadoso mi sexo sería dócil y sólo se levantaría los  
    sábados en la noche  
yo sería un buen hijo mis colegas me llamarían culo-de-hierro y me  
harían preguntas por qué el navío flota? Por qué el clavo hunde?  
yo dejaría proliferar una úlcera y admiraría las estatuas de  
    fuertes dentaduras  
iría a bailes donde yo no podría llevar mis amigos pederastas o  
barbudos  
yo me universalizaría en el sentido común y ellos dirían que tengo  
    todas las virtudes  
yo no soy piadoso  
yo nunca podré ser piadoso  
mis ojos resuenan y se tiñen de verde  
Los rascacielos de carroña se descomponen en los pavimentos  
Los adolescentes en las escuelas jadean como perras asfixiadas  
arcángeles de azufre bombardean el horizonte a través de mis sueños

## Plaza de la República de mis sueños

La estatua de Álvares de Azevedo es devorada con paciencia por el  
paisaje

de morfina

la plaza tiene puentes colocados en el centro de su cuerpo y niños  
jugando

en la tarde de estiércol

Plaza de la República de mis sueños

donde todo se hace fiebre y palomas crucificadas

donde beatificados vienen a agitar a las masas

donde García Lorca espera su dentista

donde conquistamos la inmensa desolación de los días más  
dulces

los niños tuvieron sus testículos atravesados por la multitud

labios coagulan sin ruido

los urinarios toman un lugar en la luz

y las palmeras coagulan se fijan donde el viento despeina los cabellos

*Delirium Tremens* delante del Paraíso traseros lampiños sexos de  
papel

Ángeles acostados en los canteros cubiertos de cal agua  
humeante en las

letrinas cerebros surcados de señales

los veterinarios pasan lentos leyendo *Dom Casmurro*

hay jóvenes pederastas embebidos en lilas

y putas con la noche paseando en torno de sus uñas

hay una gota de lluvia en la cabellera abandonada

mientras la sangre hace naufragar las corolas

Oh mis visiones recuerdos de Rimbaud plaza de la República de mis

Sueños última sabiduría inclinada en una puerta santa

Stenamina Boat

*Prepara tu esqueleto para el aire*  
García Lorca

Yo quería ser un ángel de Piero della Francesca  
Beatriz apuñalada en un callejón oscuro  
Dante tocando piano al crepúsculo  
pienso en la vida soy reclamado por la contemplación  
ojo desconsolado el contorno de las cosas copulando en el caos  
Reclamo una leyenda instantánea para mi Mar Muerto  
Tiempo y Espacio posan en mi antebrazo como un ídolo  
hay un hueso cargando una dentadura  
Yo veo a Lautréamont en un sueño en las escaleras de Santa Cecilia  
él me espera a lo largo del Arouche en el hombro de un santuario  
hoy por la mañana los árboles estaban en Coma  
mi amor escupía brasas en los culos de los locos  
había tinteros medallas esqueletos vidriados hojuelas dalias  
          explotando en el culo ensangrentado de los huérfanos  
niños visionarios arcángeles de suburbio entrañas en éxtasis  
agujereados  
          en los urinarios atómicos  
mi locura tiene la extensión de una alameda  
los árboles lanzan panfletos contra el cielo ceniza

## L'ovale delle apparizioni

*...e quindi il vivere e di sua  
propria natura uno stato violento.*  
Leopardi

Yo quería ver las caras de los extraños embajadores de la Bondad  
cuando me  
viesen pasar entre las rosas de barro fermentando en las  
callecitas donde  
la Muerte es tal cual una golpiza  
tintinean campanillas en las alas de los ángeles que van a pasar  
tanto las ciudades que recorren como las ciudades que abandonan  
están vacías  
sonido muerte tiempo huesos verdes ganas energía y las habituales  
viejas  
locas distribuyendo bombones a los niños pobres  
el silbato disentérico de las fábricas expulsando esclavos  
bailarines trayendo la marejada asquerosa de los fiordos  
enloqueciendo detrás  
de las tapias indefendibles  
gruesas tajadas de penumbra en los ojos vencidos por el alcohol  
ejes titánicos montados en la mente donde la heterosexualidad nos  
quiere  
comer vivos  
partos desenfundados extrayendo larvas angulosas  
y los niños haciendo haraquiri al sonido de Lohengrin  
sobre los pavimentos desolados el firmamento está distante como  
nunca  
nosotros probamos la esperanza desesperada que acompaña cada  
gusto ritual  
mientras nuestras tripas agonizan en los indefensos tallos de las  
hortensias

De *Piazzas* (1964)

Introducción

Una tarde en que oía Palestrina por toda una vida sin obstáculo, sin el bosque del ahogamiento, mi compañero surgió en el balaustre de mi cuarto sus cabellos ondulando con la curvatura de la Tierra & me dijo con su desgracia de Ángel: el estado originario de la imaginación se reencuentra en la primera figura de la naturaleza & esto es en la aspereza codiciosa que guía su figura a través del mundo oscuro & hasta el fuego - El intervalo sacó su hilo decapitado entre nosotros & el soplo de la Sustancia de Rodillas se perdió de vista - El pequeño corazón me retuvo en flor: Escucha yo soy el Tríptico - los pájaros me envolvieron & él me retuvo. A las cinco horas recomienzo una vida a partir del caprichoso hálito que Jacob Böehme me acusa en aquella tarde de hielo & tristeza originales Mi compañero decía: es fácil aprisionar a alguien en el hambre de una flor Así la Estrella estaba sólida en el diente cansado La negra diligencia ofrecía sus ramos sin chance Su rostro permanecía insolado por la dulzura A las cinco horas aquel que Devora se mostró entre las ondas Infantil entre los párpados como en un entierro Sollozando Aquel que Devora tuvo sus nupcias de piedra - Freud es el Infierno Musical Nietzsche es el Paraíso Mi compañero es el Jardín de las Delicias La Figura Negra está impertinente como un Porta-Estandarte Heliogábalo el nuevo día recomienza Este es el único torbellino que mis ojos poseen - El Karma colectivo me aborrece yo despierto con una luz que me señala por encima de los techos aquellas mismas flores después la larga lluvia de corazones, sacuden para siempre los instantes pegajosos que se precipitan en la Roca Yo despierto & ellas existen como luz encarnada creciendo en escalas hasta el supremo Girasol - Como un enorme cerdo verde cerca de un lago el Demonio estuvo 2 noches a mi lado plantando sus pesadillas entre mis manos & el Sueño Él supervisó las puertas que me retienen dentro de las raíces de la Mandrágora Yo muevo la cabeza como un órgano múltiple & hierve un Mensaje - Una luz azul moribunda a través del vidrio Dante & Beatriz con sus nuevos rostros podrían venir hasta mí ahora Frankenstein Rimbaud Blake todos por las duchas todos por las paredes, entre mitos, estos griegos adolescentes en el domingo de sus amores como pequeños niños ruborizando a todo el mundo Calles Plazas llenas de silencio los árboles otra vez todos estos mitos con sus cuerpos púrpuras desnudos todos llamando a mi amigo & a mí para vivir con ellos cráneos galopantes Rimbaud Shelley Caravaggio & el brazo sonriente también En los oscuros tapetes cenicientos de la luz En las caminatas de sábado En las cenas, a través de la Tierra

Roberto Piva  
SP agosto 1964

## Heliogábalo

### I

*El eros quiere el contacto,  
pues tiende a la unión,  
la eliminación de los límites espaciales  
entre el Yo y el objeto amado.*  
Sigmund Freud

En el gran tejado de carne la mano Cuadrilátero palpitaba su aureola en torno al minúsculo huevo de hueso negro tus ojos extendidos sobre las mismas órbitas de hojas el soplo rítmico de todas las ventanas rozando muchos periscopios en la superficie de tu boca inflamada yo estaba listo a deshacerme como un ojo sonoro dentro de un reloj sumergido donde las algas clavaran sus uñas de sueño vegetal en la colina herida del corazón. Algunas rupias perdidas entre un peñasco de nácar, picaflores acuáticos con plumas caníbales & anos de perla avanzaban al mismo tiempo que mis tristes palpitaciones. Miedos de una alucinación feroz en giros excéntricos por las bodegas de los viejos navíos donde fui sacado en segmentos perpendiculares a los rincones arqueados de las rodillas mientras tus vísceras me envuelven & yo me quedo prisionero para siempre. Un dulce sofoco nos hace levitar a través de las ondulaciones crispadas en el estómago del GRAN POLVO. Mi boca presa a tu nuca de seda roja en los abismados en el chorro líquido de lilas & violetas. Así transformados en ESTRELLA tus pestañas - lanza- llamas incineran mi cuerpo al nivel de la Luna. Hotel de caricias - pelusas al alcance de las alas arbóreas y sollozos arrastrados por los barrancos encasillados, bulevárdicos. Tus manos azules son un contrapeso, un solo distante inanimado de un saxofón en un desierto de besos. Nuestras bocas sólo ahora medio despiertas hacen pasar pájaros en bandadas bajo la piel. Nuestro destino es construir palacios sensoriales en las playas oscuramente favorables. Una botella a la deriva me seduce de paso en aquel espasmo de la vigilia como el chico heráldico hastiado en una garra que avanza & que juega. Cinco golpes en las bisagras de los corazones todas las tardes sobre patios y jardines en tropel en una Flor Roja (tu único suspiro) alerta en las águilas de miel subyacentes en todas las direcciones. El trópico de dolor concibe un magnetismo especial, burbujeante cuyos pétalos son cisnes & alambiques que caen de las nubes. En las plazas desiertas a los estertores se extienden monumentales. La cabellera química en las hendiduras de las lámparas ornamentales inscribe el ligero sollozo de ANGEL NAMOR en una galería de niños-soles simétricamente fascinados.

### II

*Corre el río de mi amor  
hacia lo insuperable!  
Cómo no encontraría un río  
finalmente, el camino del mar?*  
Nietzsche

Nunca más saldré. Los puentes incandescentes contornan frágilmente la pista de tu corazón bordado a fuego. Cuernos azulados hieren la silenciosa atmósfera donde caen las penas de los dragones salvajes. Mirando cada punto de la cantera esquimal yo veo un oblató con el sexo arrancado durante la noche, la sangre coagulada entre los muslos formando un tenebroso lago Polar. Las alamedas marítimas fajaban un horóscopo con moluscos-cartomantes embriagados de bombones viejos. La seda nocturna descendía sobre mi cráneo con un espejo de Amor. Nosotros todavía escapábamos una vez a los terremotos de silencio anaranjado demencia enamorada encerrándonos en una concha en el largo párpado del bosque. ¿Serás tú el pequeño príncipe minotauro cuyos guantes de frenesí atraviesan el cielo? ¿Serás tú Anubis náufrago adornado con pañuelos de hortelana? Poco a poco los trapecios de neón a través de las cejas cerradas de la media noche. Los ojos de los pájaros carnívoros abandonaron peligrosamente sus dulces órbitas vacías. Cortinas de lluvia suave depositan su polen luminoso en las ancas crispadas de Amianto. Una rosa giratoria en permanente destrucción sobre los caminos del vals salpicaba perfumes en las gargantas puntiagudas del Otoño de bárbaros. El sol levantaba su pabellón oscilatorio. Planetas de crema explotaban. En las emanaciones de los velones de alabastro, flotaba un chico de belleza Azul.

### III

Ciertos arcángeles ahuecados como lacras se agrupan en una danza de alas. El color del mundo es un pulmón verde claro. El viento indiscutible desfila un largo cometa testigo del tremor lunar bajo mis huesos. Las voces se mezclan en el caparazón de la tortuga hasta la más tierna altitud (sus ojivas más simples) en el punto más acústico del corazón de porcelana. En este minuto los escafandros se inclinaron en las ventanas del océano de cipreses. Un navío milagroso (su único sobreviviente es un pequeño pirata color de pomarrosa) cruza la masa híbrida del DILUVIO. La orquestación de Saturno flecos de luz sobre barracudas balbuceando su creencia en la vida. El chico-pirata conduce las sangrientas lujurias del León & de la Risa. De su muslo rubio él arranca las retinas del Diablo, de su muslo moreno los sueños donde echó su magnificencia. El horror de ser su presa planta calamares de cristal en mi memoria recién llegada del fondo del mar. Un ojo gigantesco ultrapasa mi deseo de flores finas & ciegas.

IV

*Je te connais et t'admire en silence*

Rimbaud

Así hablan las medusas en el medio de los relámpagos. Ropajes lechosos deshilachados en sus miradas friolentas. En los maxilares de las constelaciones nacen geranios. Vientres boreales esperando el nacimiento de déspotas que giran cenicientos. Lucha & vértigo en las mágicas geológicas. Los ejes en la inmensa vibración exaltan la tinta del follaje seco en la esfera de las trombas marinas un poco a mi disposición en brillos de Tómbola. Espinos de carga eléctrica en los túneles de huevos fritos. El barco seguro llevará la tripulación de protozoarios & banderas. El prepara mi sorpresa preciosa: enormes manos blancas en los fragmentos de las lágrimas dilatadas.

## De Muslos (1979)

### Los escorpiones del sol

El adolescente se arrodilló abrió la bragueta del pantalón de Pólen & comenzó a chupar.

Eran las 4 de la tarde del mes de junio & el sol pegaba en la cima del Edificio Copan sus ráfagas paulistas donde Pólen & Luizinho fueron a hacer el amor & tomar vino.

El adolescente vestía una camisa negra con el dibujo en el pecho de un puño cerrado socialista, pantalones Lee desteñidos & calzaba zapatos deportivos blancos de cordones azules. Tú eres mi putica, dijo Pólen. Eso, gritó Luizinho, me gusta que me llamen putica, puto, afeminado, bichita, afeminadito ah

creo que voy a gozar todo el esperma del Universo!

En ese instante un helicóptero del Citibank se acercaba pidiendo lugar para aterrizar & los dos ni se dieron cuenta continuaron con sus blasfemias eróticas heroicas & asesinas.

El guardia que estaba en el helicóptero miró & abrió fuego.

Luizinho quedó muerto allá en la cima del Edificio Copan con una bala en el corazón.

Por dónde es necesario comenzar?

Pólen no sabía, pero su ojo sabía, su mano sabía, su política cósmica sabía.

Hermafrodita muerto en el musgo más alto. Sus ballenas de ternura, sus folladas del más puro oro, sus manchas en la naricita medio

respingada & insolente.

Luizinho era una sombra dentro de su corazón anarquista & rápido sus lágrimas quebraron el acero de los ascensores con sus chillidos de momias electrificadas ondas de reflejos polaroid en frente a la Iglesia de la Consolación rostros picados en los escritorios & sus violines monótonos, el amor comenzaría por una pérdida?

La atmósfera color de aceituna era un alivio para el corazón ametrallado por el dolor construido al crepúsculo enfermo en cargas eléctricas & sordos hechos de peludo & espinas de pez una variedad de aberraciones crispó el rostro de Pólen que ahora tomó un bus & recorrió San Pablo en un suspiro rodando & rodando por aquella masa cenicienta del capitalismo periférico sin escapatoria & sus grandes alas cubrían el Sol & sus escorpiones.

Mientras tanto los cines sufrían ataques continuos de

office boys armados con tirachinas & bolitas de godet & compartían la turbulencia del Gran Terror con máscaras hechas de hojas de plátano & bermudas ajustadísimas donde se podían magníficos muslos & lindos pies descalzos con tobillos rodeados con florecitas amarillas & muchos traían la palabra CÓMEME cosida en la bermuda en la altura del culo.

En aquella tarde todo el mundo estaba con ganas de nadar en sangre. Angeles de la verdad pensó Pólen en su calma estranguladora de babuinos ahora deben comenzar las quermeses con lectores coloridos puré de manzana delicados tutús a la minera ostras de Cananéia picantes servidas con retumbantes batidos de Maracujá (la fruta de la pasión) codornices rellenas con uvas pasas & dulcitos con queso rallado el verano bien podría llegar con su perfume de pastel de frijoles invadiendo los colegios haciendo a los adolescentes tener erecciones & las chicas desmayando de deseo con sus pequeñitos senos latentes

ahora

un ángel se posó

en su hombro

& Pólen se durmió.

Cuando despertó alguien había dejado en sus manos el libro *Las Américas y la civilización* de Darcy Ribeiro & él descendió del autobús para sentarse en la plaza Buenos Aires & leer.

Abrió en la página 503 & leyó:

“Los guerreros del Apocalipsis.

Una vez implantadas las bases del Estado militarista en América del Norte, una serie de acontecimientos conmovió la opinión pública, los gobernantes, los militares, conduciendo a toda la clase dirigente del país a crisis sucesivas de terror e histeria.”

## Hueso & libertad

El infierno de Dante es un paraíso. Ese era el slogan del club cerrado Hueso & Libertad cuya bandera era un hueso blanco en un campo negro.

Adolescentes vestidos de terciopelo y rosa sentados en almohadones también negros & de terciopelo escuchaban su jefe Linda Mirada declamar las estrofas finales del Purgatorio de Dante.

Ellos eran especialistas en Dante & Mário de Andrade. Para ser admitido en el club Hueso & Libertad el chico Debería saber de memoria 2 o 3 capítulos de *Macunaíma*. Querían la destrucción maravillosa del Carácter, como lo entendía W. Reich. Esos adolescentes venidos de la Penha, Vila Diva & Jardim Japão fundaron el Club Hueso & Libertad con la finalidad de divulgar a Mário de Andrade, Dante & vicios refinados.

Linda Mirada miró a su querido amigo Pólen & acarició la cabeza morena de Muslos Ardientes sentado a su lado.

Muslos Ardientes quería saber si Virgilio en el Infierno de Dante podría ser interpretado como el símbolo de la sabiduría humana. Un chico mecánico llamado Rabo Loco con ojos negros centelleantes & agresivos dijo que sí.

Vamos a oír a Villa-Lobos? Preguntó Linda Mirada Dirigiéndose al piso de arriba donde Funcionaba el Club. Todos lo siguieron. Pólen se quedó en el piso de abajo con la secretaria del Club, Una chica llamada Onza Humana.

Onza Humana quiso saber si Pólen conocía un chico medio Chiflado llamado Oscar Amsterdam que tenía vicios Refinados & que le gustaba ser comido por mujeres arregladas con falos de goma & que le gustaba servirse carne de armadillo asado en el restaurant Sujinho los sábados & coleccionar amantes revisionistas para envenenarlos (influencia de los personajes de *El príncipe*) & tirarlos en el río Tietê después de haber saciado hecho una Messalina adolescente su apetito sexual loco & tener la cara dura de ir a cenar pollo con polenta & declamar poemas de Lorenzo de Médici bebiendo cerveza o leyendo algún artículo sobre Yugoslavia o trabajando en algún manifiesto de Política Cósmica golpeando su linda mano en la

mesa con manchas de vino en el mantel blanco & cubierto con algunos restos de salsa.

Pólen dijo que sí.

Onza Humana aparró a Pólen & fueron a follar detrás de la Cortina, porque Onza Humana le gustaban los roedores dignos de la sabiduría felina de la Onza animal totem de muchas tribus de indios brasileiros & con ellos amenazada de desaparecer sin que nadie hable de eso o pocos hablen de eso & Onza Humana quería que eso viviese en la mente permanente de los chicos del Club & a ellos les gustaba Onza Humana que los observaba golosa cuando los veía follándose mutuamente oyendo la Novena Sinfonía o Chico do *Calabar* o Guerra Peixe. Onza Humana había leído *Thalassa: Psychanalyse des origenes de la vie sexuelle* do Dr. Ferenczi & creía que toda mujer debía querer apropiarse del sexo del hombre tragándolo con la vagina húmeda simbolizando la gran caverna feliz donde nadamos despreocupados. los chicos del club no follaban con Onza Humana.

Ellos querían revivir el ideal griego de la Polis. El Eros griego con sus cabellos rizados y sus relámpagos sexuales.

Follaban entre sí, con Pólen & algunos invitados especiales.

En el piso de arriba Linda Mirada estaba siendo follado por Rabo Loco mientras Muslos Ardientes sodomizaba a Labios de Cereza. Linda Mirada contorsionaba su cuerpo imberbe & maravilloso debajo de Rabo Loco que lo devoraba.

Muslos Ardientes besaba a Labios de Cereza & lo pedía en casamiento.

en el piso de abajo Pólen & Onza Humana veían un filme sobre sociedades secretas & se besaban.

Linda Mirada se juntó a los dos & comenzó a lamentar su gran amor perdido Mário que fuera fusilado por rebelión & destiló su amargura con la cabeza en el pecho de Pólen que pasaba las manos por sus cabellos & Onza Humana lloró & Linda Mirada quería que Mário renaciese en la forma de un pájaro etrusco volando hacia afuera del túmulo & acumulando nidos amorosos en la Luna o en un planeta solitario donde él Linda Mirada iría a encontrarlo & besar sus manos nuevamente & ser su esclava enloquecida & vestirse de cardenal adolescente renacentista & aparecer delante de una inmensa hoguera en la playa con una tanga de piel de leopardo mientras las gaviotas pondrían huevos de terciopelo en los peñascos del amor.

La sensibilidad de Pólen estaba sin andamios.

De *El siglo XXI me dará la razón* (1983)

## Manifiesto utópico-ecológico en defensa de la poesía & del delirio

### INVOCACIÓN

Al Gran dios Dagon de ojos de fuego;  
al dios de la vegetación Dionisio;  
al dios Escorpión atravesando la cabeza del Ángel;  
al dios Lúper, que desafió las galaxias roedoras;  
a Baal, dios de la piedra negra;  
a Xangó, dios-carajo fecundador de la Tempestad.

Yo defiendo el derecho de todo ser Humano al Pan & a la Poesía  
Estamos siendo destruidos en nuestro núcleo biológico, nuestro  
espacio vital & el de los animales está reducido a proporciones ínfimas  
quiero decir que el torniquete de la civilización está provocando dolor  
en el cuerpo & baba histérica  
el delirio fue alejado de la Teoría del Conocimiento  
& nuestras escuelas están atrasadas por lo menos cien años en  
relación a los últimos descubrimientos científicos en el campo de la  
física, biología, astronomía, lenguaje, investigación espacial, religión,  
ecología, poesía cósmica, etc.,  
provocando el abandono de las escuelas por parte de los niños, que  
perciben que el profesor no tiene nada que transmitir,  
inmovilizando nuestras escuelas en el vicio del lenguaje & pérdida de  
tiempo  
en currículos de adiestramiento, donde nunca nadie va a estudiar  
Einstein, Gerard de Nerval, Nietzsche, Gilberto Freyre, J. Rostand,  
Fourier, W. Heisenberg, Paul Goodman, Virgilio, Murilo Mendes,  
Max Born, Sousândrade, Hynek, G. Benn, Barthes, Robert Sheckley,  
Rimbaud, Raymond, Roussel, Leopardi, Trakl, Rajneesh, Catulo,  
Crevel, San Francisco, Vico, Darwin, Blake, Blavatsky, Krucënych,  
Joyce, Reverdy, Villon, Novalis, Marinetti, Heidegger & Jacob Boehme  
& por esta razón la escuela se congeló en Gallinero donde chocan la  
histeria, el tortícolis & la represión sexual,  
no existiendo más salida que cerrarla &  
transformarla en Cine donde los niños &  
adolescentes sigan de nuevo los juegos de la  
Fantasía con mucha imaginación en lo oscuro.  
Los partidos políticos brasileiros no tienen ninguna preocupación en  
traer la UTOPIA a lo cotidiano.

Por eso, en nombre de la salud mental de las nuevas generaciones yo reivindico lo siguiente:

1. Transformar la Plaza de la Sede en huerto colectivo & público.
2. Distribuir obras de poetas brasileiros entre chicos de la Febem, únicos capaces de transformar la violencia & angustia de sus almas en música de las esferas.
3. Saunas para el pueblo.
4. Construcción urgente de baños públicos (existen poquísimos, lo que prueba que nuestros políticos nunca andan a pié) & espejos.
5. Hacer de la onza (pintada, negra & onzaroja) el Tótem de la nacionalidad. Organizar grupos de protección a la Onza en su *hábitat* natural. Devolver las onzas que viven trancadas en zoológicos a los bosques. Apertura de inscripciones para voluntarios que quieran comunicarse telepáticamente con las onzas para saber de sus reales dificultades. De esa manera las onzas podrían pasar una temporada de 2 semanas entre los hombres & en ese período podrían servir de guías & profesores en la orientación de los niños ciegos.
6. Creación de una política eficiente & con gran información al público en relación a los discos voladores. Formación de grupos de contacto & cambio de información. Facilitar relaciones eróticas entre terrestres & tripulantes de los ovnis.
7. Nueva orientación de las neuronas por medio de la Gastronomía Combinada & de la Respiración.
8. Distribución de manuales entre sexólogas (os) explicando por qué el coito anal destruye el Kapital.
9. Banquetes ofrecidos a la población por la Federación de las Industrias.
10. Provocar el surgimiento de la Bossa-Nova Metafísica & del Porno-Samba.

El Estado mantiene las personas ocupadas el tiempo integral para que ellas NO piensen eróticamente, poéticamente, libertariamente.

Novalis, el poeta del romanticismo alemán que contempló la Flor Azul, afirmó: “Quien es muy viejo para delirar evite reuniones juveniles. Ahora es tiempo de saturnales literarias. Cuanto más variada la vida tanto mejor”.

Firmo y doy fe,

Roberto Piva

SP 1983

Hora Cósmica del Tigre

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

# Galería

# Ender Rodríguez: Un ecléctico posmo<sup>1</sup>

Oswaldo Barreto Pérez

Fundación Jóvenes Artistas Urbanos

oscuraldo@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8005-9712



Ender Rodríguez / Autorretrato / 2023  
fotografía digital intervenida

La pintura de Ender Rodríguez (Erro) ha pasado por diversas etapas tanto técnicas como temáticas, desde unas muy abstractas que se nutren de cierto primitivismo y del automatismo surrealista, así como de lo intuitivo del expresionismo abstracto hasta llegar a las obras figurativas no menos expresionistas y surrealistas que abordaremos en esta ocasión. Se trata de obra reciente, perteneciente a estos últimos años incluida la temporada de cuarentena pandémica, un periodo donde muchos artistas tuvieron que adoptar posturas resilientes para no sucumbir ante el sinsentido. Quizá es ese sinsentido el que está sublimado en estas piezas.

Hablamos de una pintura desarrollada sobre soportes poco convencionales y es que Ender suele pintar sobre cualquier cosa, lo cual es algo que no le causa ninguna preocupación. Puede trabajar sobre objetos encontrados en la calle o en la basura, en billetes discontinuados, en catálogos de artistas, en libros viejos o sobre barajitas de cartón. Esta despreocupación por el soporte entabla cierta relación con el arte *povera*, lo cual es lógico en una sociedad precarizada como lo es la Venezuela actual.

---

1. Posmo como apocope de posmoderno y entendiendo que la posmodernidad es una noción ambigua, que ha sido fuertemente cuestionada hasta el punto de que se niega su existencia en tanto corriente filosófica. Toda esa caoticidad de la que es sinónimo la “posmodernidad” es justamente lo que nos impulsa a catalogar a Ender Rodríguez como un artista posmoderno o, más apropiado aún, posmo.

Respecto a lo propiamente pictórico, su pincelada es corta y salvaje, en ella se nota el ejercicio de un desenfadado gestualismo. El color resulta bastante preponderante en el discurso, tiene algo de pop, es escandaloso e incluso podría decirse que es cítrico.

Los elementos anteriores están al servicio de una figuración grotesca que evita cualquier preciosismo y que recuerda en algo al *art brut*, además son evidentes los tintes caricaturescos e ilustrativos, pues sí se siente una preocupación por transmitir la idea, aunque esta sea absurda, inverosímil o estrafalaria. En tal sentido, estamos ante una dibujística de temática variada que nos permite apreciar figuras antropomorfas que no respetan el canon, que se tornan monstruosas, se animalizan o hibridan, no sin sátira, ironía o sarcasmo.

Así pues, a manera de planteos críticos hacia el mismo mundo del arte, realiza parodias de cuadros icónicos con un sentido iconoclasta o recupera elementos de los *mass media* para reiterarlos una vez más a su estilo, y en esa recuperación podemos encontrar algo del espíritu del *pop art*.

Vemos entonces que estamos ante una obra ecléctica, característica fundamental de todo el arte posmoderno, donde las purezas ya no existen, donde todo es pastiche, donde todos se apropian y reciclan los discursos sin permisología o metodología, donde el inconformismo y el hastío se subliman en el acto artístico y donde los símbolos desgastados de nuestro tiempo reciben otra descarga de electrochoques para mantener vivo el corazón de ese Frankenstein que es el arte contemporáneo.

Nota: Este texto sirvió de presentación a la exposición de Ender Rodríguez titulada “Ni tan rococó”, inaugurada el 29 de noviembre de 2023 en los espacios de Bordes galería-café en San Cristóbal, Táchira, Venezuela. Esta muestra estuvo abierta al público hasta el 1 de marzo de 2024. Las obras que aquí se reseñan son solo un fragmento del conjunto total que incluía objetos intervenidos, pintu-esculturas, ensamblajes e intervenciones en soportes no convencionales.



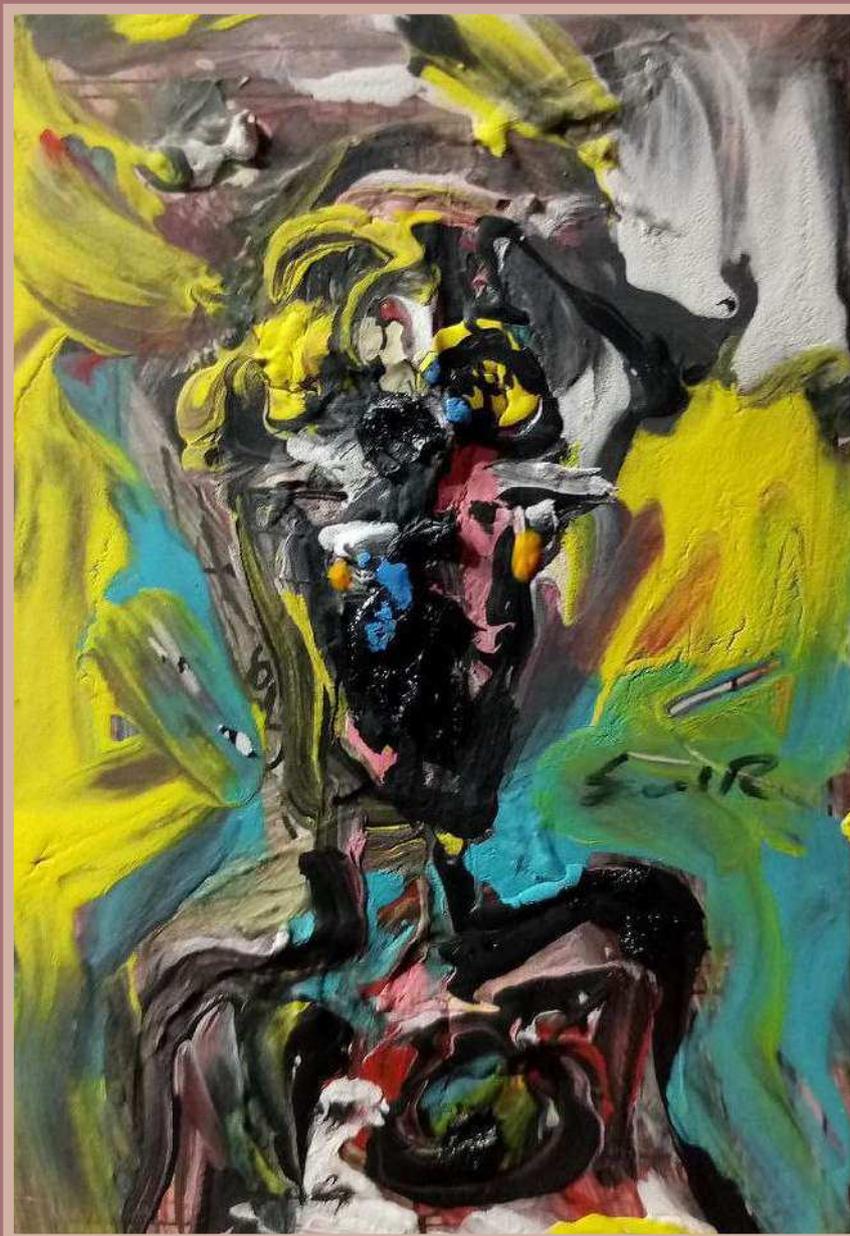
Ender Rodríguez / Miniaturas de la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre barajas de cartón / 11,5 x 7,5 cm



Ender Rodríguez / Miniaturas de la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre barajas de cartón / 11,5 x 7,5 cm

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

Seminario Escritoras Venezolanas (2023)

## Seminario Escritoras Venezolanas (2023)

En Venezuela hay muchas escritoras, pero por diversas razones sus obras son poco difundidas y, por tanto, poco leídas y discutidas. El Seminario de Escritoras Venezolanas quiere hacer una contribución para visibilizarlas y promover la lectura de sus obras. Por esta razón, desde febrero de 2023 hemos realizado una actividad mensual dedicada a una escritora, para ello hemos contado con el entusiasmo de los(as) docentes e investigadores(as) venezolanos(as), dentro y fuera del país.

En esta iniciativa participan la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe y la Fundación Cultural Bordes (FCB). La realización de las actividades se hace por Zoom y algunas son presenciales en la sede de la FCB. Su divulgación se realiza a través de un grupo de WhatsApp, una lista de correos electrónicos, el repositorio de la ULA (<http://www.saber.ula.ve/>), una cuenta de Twitter (<https://twitter.com/EscritorasVen>) y el canal de YouTube de la FCB (<https://www.youtube.com/@FundacionBordes>).

Si quieres asistir a las actividades, puedes contactarnos a través del email [profesoramarisolgarcia@gmail.com](mailto:profesoramarisolgarcia@gmail.com), para enviarte la información.

Hasta noviembre de 2023, hemos realizado 10 homenajes que nos han permitido encontrarnos para conocer a una escritora, es decir, su obra y la crítica que se le ha hecho. Para 2024 ya hemos programado 11 actividades. Esperamos contar con tu asistencia o, en el caso de que no puedas hacerlo, verlas a través del canal de la FCB.

**Marisol García Romero**

Coordinadora del Seminario Escritoras Venezolanas

Universidad de Los Andes

# Seminario Escritoras Venezolanas (2023)

**RECORDANDO A VICTORIA ES SITTIANO**  
Una escritora y su obra.  
MÉRCOLES 22 DE FEBRERO - 7PM, 12:30M  
Moderadora: Carolina María Vinyaza  
Alicia Jiménez de Sánchez (Venezuela)  
Estelina Pacheco SGA (Venezuela)  
Cristó S. Martí  
Araceli Vinyaza (Venezuela)  
Directora del Programa Doctoral y el primer Premio Araceli SGA (Venezuela)

**Novelas Lévia y Paleografías**

**22-03-2023**  
CICLO: ESCRITORAS VENEZOLANAS  
ELISA LERNER  
MÉRCOLES 12 DE ABRIL 10:30 HORAS VENEZUELA  
Moderadora: Fania Castillo  
Yolán Rodríguez (PUERTO RICO)  
Luzmila López (COLOMBIA)  
Luzmila López (COLOMBIA)  
Tatiana Herrera (PUERTO RICO)  
Venezuela  
Lucas Torres (E.U.A., VENEZUELA)

**Homenaje a Eliza Lerner Crónicas**

**23-02-2023**  
Moderadora: Fania Castillo  
Hombres de Rodrigo Otero, hijo de la escritora  
Claudia Miranda (COLOMBIA)  
Javier Ispuria (Venezuela)  
Alonso Berroa (España)  
Alicia Jiménez de Sánchez (Venezuela)

**Homenaje a Enriqueta Arvelo**

**19-04-2023**  
Moderadora: Fania Castillo  
Carola Cuervo SGA (Venezuela)  
María Josefina Barrios (E.U.A., VENEZUELA)  
Nancy Mendoza (E.U.A., VENEZUELA)  
Tatiana Herrera (PUERTO RICO)  
Eduardo, Colombia  
Cristó S. Martí (E.U.A., VENEZUELA)

**Homenaje a la poeta Lydda Franco**

**20-06-2023**  
Moderadora: Fania Castillo  
Conferenciante de Luz Marina Rivas (E.U.A., VENEZUELA)  
Yolán Rodríguez (PUERTO RICO)  
Cristó S. Martí (E.U.A., VENEZUELA)

**26-06-2023**  
Moderadora: Fania Castillo  
Luzmila López (COLOMBIA)  
Cultural Berleas  
Financiera La Justicia en la Justicia  
Ingenieros, una aproximación a Malagrisa María Gil a cargo de la doctora en investigación, Luz Marina Rivas (E.U.A., VENEZUELA)  
Cristó S. Martí (E.U.A., VENEZUELA)

**Mata el caracol Novela**

**27-09-2023**  
Moderadora: Claudia Miranda (E.U.A., VENEZUELA)  
Belen Ojeda (Venezuela)  
Gloria Koper (Venezuela)  
Ana María Hurtado (Venezuela)  
Rafael Rodríguez (Venezuela)

**Homenaje a Teresa de la Parra**

**16-08-2023**  
Moderadora: Lorena Saez  
Mónica de la Torre (España)  
Belen Ojeda (Venezuela)  
Jesús Martínez (España)  
María Antonieta Rivas (Venezuela)  
Nancy Gómez Carillo (Venezuela)

**Homenaje a Jda Gramcko Poesía**

**04-10-2023**  
Moderadora: Marcela García  
Marlene Espinosa (E.U.A., VENEZUELA)  
Carmen Muela (E.U.A., VENEZUELA)  
Luzmila López (COLOMBIA)  
Fania Castillo (E.U.A., VENEZUELA)  
Luz Marina Rivas (E.U.A., VENEZUELA)  
Yolán Rodríguez (PUERTO RICO)

Hasta octubre de 2023, hemos realizado nueve homenajes que nos han permitido encontrarnos para conocer a una escritora, es decir, su obra y la crítica que se le ha hecho. Para 2024 ya hemos programado once actividades. Esperamos contar con tu asistencia o, en el caso de que no puedas hacerlo, verlas a través del canal de la FCB.

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / *Lechera batiendo choco oil para la Chevron* / 2023 / mixta sobre tela / 86 x 66 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