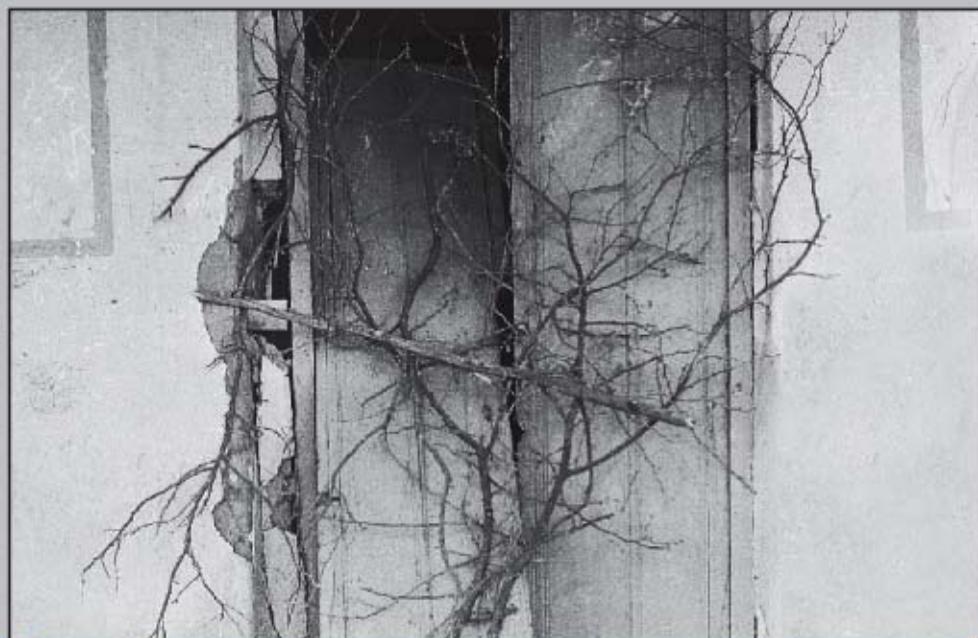


Mirar las grietas

diálogos interculturales en la Venezuela contemporánea



Compilación y prólogo: Carmen Díaz Drozco



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
VICERRECTORADO ACADÉMICO
PUBLICACIONES

[

Mirar las grietas

diálogos interculturales en la Venezuela contemporánea

]

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias

Rector

Léster Rodríguez Herrera

Vicerrector Académico

Humberto Ruiz Calderón

Vicerrector Administrativo

Mario Bonucci Rossini

Secretaria

Nancy Rivas de Prado

PUBLICACIONES
DEL VICERRECTORADO
ACADÉMICO

Director

Humberto Ruiz Calderón

Coordinación editorial

Luis Ricardo Dávila

Asistencia editorial

Yelliza A. García A.

Consejo editorial

Tomás Bandes

Asdrúbal Baptista

Rafael Cartay

Mariano Nava

Stella Serrano

Gregory Zambrano

COLECCIÓN

Ciencias Sociales y Humanidades

Comité editorial

Oscar Aguilera

Leonor Alonso

Daniel Anido

Luis Javier Hernández

Rocco Mangieri

Christopher Birkbeck

Los trabajos publicados
en la Colección Ciencias Sociales
y Humanidades han sido
rigurosamente seleccionados
y arbitrados por especialistas
en las diferentes disciplinas.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias

- *Rector*
Mario Bonucci Rossini
- *Vicerrectora Académica*
Patricia Rosenzweig
- *Vicerrector Administrativo*
Manuel Aranguren Rincón
- *Secretario*
José María Andérez

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO
ACADÉMICO

- *Dirección editorial*
Patricia Rosenzweig
- *Coordinación editorial*
Víctor García
- *Coordinación del Consejo editorial*
Roberto Donoso
- *Consejo editorial*
Rosa Amelia Asuaje
Pedro Rivas
Rosalba Linares
Carlos Baptista
Tomasz Suárez Litvin
Ricardo Rafael Contreras
- *Producción editorial*
Yelliza García A.
- *Producción libro electrónico*
Miguel Rodríguez

Primera edición digital 2011

Hecho el depósito de ley

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia
Edificio Central del Rectorado
Mérida, Venezuela
publicacionesva@ula.ve
publicacionesva@gmail.com
www2.ula.ve/publicacionesacademico

Los trabajos publicados en esta Colección han sido rigurosamente seleccionados y arbitrados por especialistas en las diferentes disciplinas

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias

- *Rector*
Mario Bonucci Rossini
- *Vicerrectora Académica*
Patricia Rosenzweig
- *Vicerrector Administrativo*
Manuel Aranguren Rincón
- *Secretario*
José María Andérez

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO
ACADÉMICO

- *Dirección editorial*
Patricia Rosenzweig
- *Coordinación editorial*
Víctor García
- *Coordinación del Consejo editorial*
Roberto Donoso
- *Consejo editorial*
Rosa Amelia Asuaje
Pedro Rivas
Rosalba Linares
Carlos Baptista
Tomasz Suárez Litvin
Ricardo Rafael Contreras
- *Producción editorial*
Yelliza García A.
- *Producción libro electrónico*
Miguel Rodríguez

Primera edición digital 2011

Hecho el depósito de ley

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia
Edificio Central del Rectorado
Mérida, Venezuela
publicacionesva@ula.ve
publicacionesva@gmail.com
www2.ula.ve/publicacionesacademico

Los trabajos publicados en esta Colección han sido rigurosamente seleccionados y arbitrados por especialistas en las diferentes disciplinas

[

Mirar las grietas

diálogos interculturales en la Venezuela contemporánea

compilación y prólogo: Carmen Díaz Orozco

]



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
VICERRECTORADO ACADÉMICO
P U B L I C A C I O N E S

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS
"Gonzalo Picón Febres"

COLECCIÓN
Ciencias Sociales
y Humanidades

Publicaciones
del Vicerrectorado
Académico

Primera edición, 2005

Mirar las grietas.
Diálogos interculturales
en la Venezuela contemporánea

- © Universidad de Los Andes
Vicerrectorado Académico
- © Instituto de investigaciones Literarias
"Gonzalo Picón Febres"

- *Corrección de textos:*
Marina Olivera
- *Concepto de colección y diseño gráfico:*
Kataliñ Alava
- *Fotografía de portada:*
Vasco Szinetar
- *Impresión:*
Editorial Venezolana C. A.

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY
Depósito Legal: lf23720053301978
ISBN: 980-11-0868-1

Derechos reservados.
Prohibida la reproducción total o parcial
de esta obra sin la autorización escrita del autor

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia
Edificio Central del Rectorado
Mérida, Venezuela
viceacad@ula.ve
<http://viceacademico.ula.ve>

Si algo puede afirmarse en relación con el tono de los ensayos que conforman el presente volumen, es el esfuerzo de sus autores por exponer, sin demasiados melindres académicos, y no obstante obsesivos por los rigores inherentes a su oficio, el resultado de sus investigaciones en áreas tan disímiles como complementarias. En este sentido, estos trabajos no sólo acentúan el interés de la crítica contemporánea por abordar los procesos culturales de espaldas a las engorrosas fronteras de antaño, sino que destacan por su original perspectiva en el tratamiento de los temas y por su ironía y desparpajo en la evaluación de la trama que se articula alrededor de las letras y la cultura latinoamericana actual.

Este volumen es también el resultado de un esfuerzo sostenido por el Consejo Directivo del Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres” durante los días 1 y 3 de diciembre del 2004, en el marco del *IV Encuentro de Investigadores de la Literatura Venezolana y Latinoamericana* “Cuerpos, Lenguajes y Configuraciones”. “Homenaje a José ‘Pepe’ Barroeta”. El mismo, reúne las *IV Memorias* editadas de un evento que, desde su primera edición, en 1997, ha sabido convertirse en un espacio de diálogo y confrontación de ideas tanto para los investigadores que conforman la planta docente del Instituto, como para aquellos colegas que desde otras latitudes se ocupan de problemas académicos similares.

Los artículos que conforman el presente volumen fueron solicitados a sus autores por el Comité Organizador de este *IV Encuentro* y, en este sentido, responden al urgente interés de ofrecer un panorama de las letras, el arte y la cultura desde una perspectiva desenfadada, cuando no corrosiva, acerca de los problemas que atañen a la cultura local e interna-

cional. Así, hemos articulado este texto alrededor de cinco ejes temáticos. El primero, titulado **Discursos Contemporáneos**, se inicia con el análisis que Lilibeth Zambrano hace a la obra de Augusto Roa Bastos; a Zambrano le interesa determinar de qué manera se emplea el artificio del monólogo y del soliloquio en la obra del autor paraguayo, cómo estas manifestaciones exponen una verdad encubierta por las “capas interiores” del sujeto que enuncia, pero, sobre todo, le interesa el diálogo entre Roa Bastos y otros autores menos conocidos de la literatura paraguaya y de qué modo se configuran las visiones del exterior en el interior de sus sujetos enunciativos. Le sigue Grégory Zambrano, quien analiza la poesía del poeta José “Pepe” Barroeta, distinguido homenajeado de este evento, para ubicarla en el centro de una generación que, sin lugar a dudas, transformó la faz de las letras y la cultura nacional, a través de las voces del arte y la literatura forjadas en los movimientos literarios de los años sesenta. El cierre de esta primera parte lo ocupa la aguda disección que Pedro Alzuru hace de la moral postmoderna, en la que el trabajo y el progreso, imperativos categóricos de la modernidad, parecen saturados y empiezan a ser sustituidos por otros (ocio, fiesta, juego, consumo, erotismo y hedonismo), no necesariamente nuevos, muchas veces arcaicos, pero que forman igualmente parte de las estructuras antropológicas, y del inconsciente colectivo y, sobre todo, de un nuevo espíritu del tiempo.

La segunda parte, denominada **Literatura del Caribe**, se ocupa de las proyecciones alcanzadas por la literatura producida en los países de esta área geográfica. Las relaciones que se entretujan entre música y literatura serán abordadas por Enrique Plata, a través del análisis del *corpus* discursivo producido en el Caribe hispánico entre 1963 y 2003; en este espacio geográfico se inserta, como recurso ficcional, un discurso múltiple, paradójico y paródico, pleno de distintos enunciados que configuran un código de lo popular; en cuanto hecho de reflexión acerca de las culturas caribeña y latinoamericana. Por su parte, Bettina Pacheco se ocupa del texto autobiográfico mediante el análisis de *Sonríe, por favor* de Jean Rhys. Desde las páginas de esta “autobiografía inconclusa”, Pacheco despejará lo que considera una constante de la autobiografía femenina: la estructura discontinua, digresiva y fragmentada. El cierre de esta segunda parte estará en manos de Arnaldo Valero, quien en agudo análisis, ofrece una panorámica del nacimiento de la poesía Dub; según Valero, esta forma discursiva

de origen jamaicano amerita ser considerada como el signo de la emergencia de una comunidad, cuyo espíritu revisionista reconstruye las condiciones políticas del presente, al proyectar la imagen de un escenario social donde está abierta la posibilidad de acceder o preservar la diferencia, sin que eso suponga la reafirmación implícita del dogma occidental de la universalidad.

No podía faltar en esta reflexión sobre las letras y la cultura contemporáneas un apartado dedicado a los alcances y usos del cuerpo en tanto espacio de elaboración discursiva, cuya simbología sólo puede ser juzgada a la luz de los temores y anhelos de su época. Tal es el caso del apartado **Lenguajes del Cuerpo** que inicia Laura Cuevas quien, en apretada síntesis, analiza el lenguaje del cuerpo masculino y su condición de subsidiario de la pulsión erótica en la narrativa de Salvador Garmendia. Por su parte, quien suscribe analiza la presencia de dos correlatos del cuerpo en la narrativa venezolana de entre siglos: la figura del chismoso (su oralidad y antropofagia) y la condición del chisme como elemento regulador de las jerarquías ciudadanas en el seno de comunidades cuyos miembros permanecen bajo la mirada inquisidora del otro. La lúcida reflexión de Eleonora Cróquer será la encargada de cerrar este apartado. Así, emprende el análisis de la paradójica instalación del cuerpo femenino, como auto representación icono-textual de cierto Ideal, adoptado por algunas escritoras que se abren al espacio público de la producción literaria, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX latinoamericano.

El cuarto eje temático de este volumen atiende aspectos relacionados con la literatura y su relación con las artes plásticas, en razón de ello ha sido distinguido con el título: **Diversos contextos y discursos literarios**. Respalada por un sólido aparato teórico, Maén Puerta de Pérez indaga acerca de los modos de recepción de la lectura infantil, tomando a la literatura y a las expresiones gráfico-plásticas como categorías de la recepción estética. De la misma envergadura resulta el abordaje de Juan Molina, quien partiendo de una reflexión sobre cómo leer las relaciones entre arte y literatura, traza la situación de un escritor (Borges) que al hacer un relato *La casa de Asterión* se nutre de la obra de un pintor inglés (Watts), para demostrar que la relación entre ambos artistas no opera como una simple transposición o incorporación de la pintura al relato, sino como una actualización del mito del minotauro desde la lectura. La ca-

racterización del relato policial en la vanguardia narrativa latinoamericana es el tema que ocupa a Álvaro Égar Contreras, quien parte de la certeza de que el enigma policial admite una construcción social, señalando una experiencia de límites y preguntas continuas sobre el saber en tanto verdad, aunque también sobre la solvencia narrativa y ordenadora del sujeto legal.

El quinto y último apartado de este libro, **Pensar lo nacional**, se ocupa de una temática ineludible. Lo inicia Vicente Lecuna con una esclarecedora intervención acerca de los alcances y proyecciones de la cultura de masas en Venezuela. De espaldas a las interpretaciones de antaño, que inscriben a la cultura de masas como un fenómeno más de la alineación, y partiendo de la propuesta de Jesús Martín Barbero que insiste en presentar a la cultura de masas como un apéndice de la cultura popular, Lecuna analiza las premisas de esta forma cultural en la Venezuela contemporánea a partir de su lectura del libro *Bulla y Buchiplumeo* (Rivas, 2002), dedicado al tema. Por su parte, Miguel Ángel Campos se ocupará, con corrosiva saña, de deshojar al menos dos novelas venezolanas, ligeramente leídas en su tiempo o desechadas por su capacidad de poner en aprietos la imagen de lo nacional; tal es el caso de *Todo un Pueblo* (1899) de Miguel Eduardo Pardo y *El señor Rasvel* (1934), de Miguel Toro Ramírez. Desde su perspectiva, ambas ofrecen momentos estelares de la comprensión de unas pulsiones y de la fijación de un carácter nacional en el que los elementos pintorescos han sido filtrados y el condicionamiento cultural es visto desde su acción más estable, esto es, desde las carencias de una comunidad identitaria y desde la argumentación de esta falta como fuente de la infelicidad de sus contemporáneos. Finaliza este apartado Luis Ricardo Dávila, quien nos ofrece el análisis de tres rasgos históricos que, en Venezuela, resultan íntimamente vinculados entre sí: el atavismo monárquico que se reproduce en la república y en sus prácticas, el itinerario de la palabra revolución que acompaña a cierta forma de hacer política y el papel de las armas y de la palabra para reproducir y justificar el orden republicano. Partiendo de la certeza de que éstos son los elementos que definen, interpretan y justifican a la comunidad, Dávila analizará una historia que condiciona actitudes, imágenes y conductas.

Se ha concedido un lugar especial a los trabajos de Margoth Carrillo y Ramón Ordaz en homenaje a la producción poética de José “Pepe” Barroeta, ellos figuran junto a la esclarecedora entrevista que el poeta Pepe concediera a Ramón Ordaz, a inicios de los años noventa del pasado siglo. El conjunto logra ubicar a Pepe como un verdadero hacedor de sueños y a su poesía como única vía de escape para desaguar el hervidero de las pasiones humanas.

Por fuera queda una parte importante de este evento que no quisiera dejar de mencionar; me refiero a la inenarrable informalidad de algunos y al humor, la pasión y la aguda participación de todos en la discusión de las ponencias. Pienso, sobre todo, en eso que al inicio señalé como ironía y desparpajo y que suele carecer de derecho de ciudadanía en los círculos académicos pues se piensa que más vale optar por la momificación del saber, y por el aburrimiento que le es concomitante, que por una crítica de altura, aunque de espaldas a la solemne y sempiterna seriedad. De allí que muchos congresos, que no éste, sean zonas de diálogo entre sordos, males necesarios u obligación académica a la que se acude como quien hace un mandado. Razón tenía Cortázar al afirmar que nada resulta ser más cómico que la seriedad entendida como valor previo a toda literatura importante.

Carmen Díaz Orozco

Mérida, abril de 2005



Discursos contemporáneos

Juegos enunciativos y modos de percepción en *Moriencia* (1969)
de Augusto Roa Bastos | Lilibeth Zambrano

Arte de amanecer: los laberintos órficos en la poesía
de José Barroeta | Grégory Zambrano

Por una ética inmoral | Pedro Alzuru



[Discursos contemporáneos

Juegos enunciativos y modos de percepción en *Moriencia* (1969) de Augusto Roa Bastos

Lilibeth Zambrano]

Ahora está de moda hablar de la realidad... La gente quiere ver, oler, tocar, pinchar la burbuja de su soledad. ¿Pero qué es la realidad? Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es la que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, soñarla, o imaginarla. Una cebolla. Usted le saca una capa tras capa, y ¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos...

Augusto Roa Bastos

“Contar un cuento”

Después de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) el Paraguay queda en ruinas y surge la urgencia de reorganizar política e institucionalmente al país. Por su parte los intelectuales se proponen la reivindicación y el rescate del pasado. En esta época prevalece el ensayo histórico o la historiografía en general. Cuando Paraguay empieza su proceso de recuperación de la Guerra Grande, Bolivia le exige parte del río Paraguay y cerca de la mitad del territorio del Chaco. Se desata así la llamada Guerra del Chaco (1932-1935). En 1938 se diseña un tratado de límites en el cual la posición jurídica e histórica paraguaya queda parcialmente protegida. Se firma en este año el tratado de paz y de límites. A pesar de que el Paraguay recupera el territorio del Chaco (antes ocupado por la ofensiva bo-

liviana), se halla en estado crítico, en una situación económica deplorable y con pérdidas humanas considerables. Para entonces y en este estado de miseria la narrativa paraguaya queda prácticamente anulada. Se propaga la actividad historiográfica, impidiendo el florecimiento de la narrativa de ficción. A los autores de esta época sólo les preocupa la restitución y corrección de la historia “verdadera” del período de la Guerra de la Triple Alianza y luego como modo de defensa de los derechos paraguayos sobre el Chaco.

Desde 1936 hasta el presente, en el Paraguay se suceden una serie de golpes militares con intervalos de gobiernos civiles. Comienza un movimiento migratorio hacia el exterior del país. En 1940 abandona el país un número significativo de intelectuales, profesionales liberales, dirigentes estudiantiles y sindicales. El destierro de la intelectualidad paraguaya y la situación hostil y represiva a la que ésta está sometida, impedirán el desarrollo de la literatura, especialmente la narrativa.

En 1947 se produce en el Paraguay una guerra civil con la cual se inicia un éxodo intelectual considerable. La migración rural se debe fundamentalmente a razones económicas. Esta se concentra en las zonas limítrofes de Argentina y Brasil. Los exiliados políticos en sentido estricto partirán hacia Argentina, Brasil y Europa. Esta migración será la que propicie el desarrollo de una narrativa del exilio. El destierro se convierte en uno de los temas recurrentes de la narrativa paraguaya. Herib Campos Cervera, Elvio Romero, Gabriel Casaccia, Augusto Roa Bastos, Rubén Bareiro Saguier, Lincoln Silva son algunos de los intelectuales que optarán por un exilio voluntario o forzoso. La literatura más relevante del Paraguay es así la producida, concebida y publicada fuera. Por otro lado la literatura de los escritores de dentro estará condicionada por las constricciones y limitaciones del sistema político-social-militar imperante. De este modo en la literatura paraguaya se darán dos tendencias fundamentales. La primera la llamada conservadora-idealizante desarrollada a partir de la “generación del 900”. Esta se origina a principios del siglo XX por escritores, ensayistas, políticos e historiadores que se proponen promover el rescate de los héroes nacionales y de ciertos episodios de la historia inmediata. También la idealización y mitificación de la figura del campesino y de la vida rural en general. La segunda la crítico-realista iniciada por Rafael Barrett (1877-1910). Hasta fines de la década del 30 predomina la mitificación de lo nacional. Esta inclinación termina con la aparición del libro de cuentos *El Guajhú* (1938) de Gabriel Casaccia, en el que se distancia de la visión idea-

lizada, edificante y estereotipada del sujeto rural paraguayo y sus modos de vida. En esta tendencia crítico-realista podemos ubicar la obra literaria de Augusto Roa Bastos. En este sentido Roa Bastos, como escritor del exilio, nos presenta en *Moriencia* una perspectiva nostálgica y crítica del universo rural paraguayo. Este trabajo se aproximará a los modos de comprensión del drama colectivo nacional paraguayo, desde la condición de exiliado de Augusto Roa Bastos.

El autor en cuestión es uno de los representantes de la narrativa del exilio y una figura importante de la literatura paraguaya contemporánea. Inaugura para aquélla una serie de elementos narrativos, temáticos e innovaciones estructurales y técnicas significativas. Son temas recurrentes en su cuentística la descomposición político-moral, la degradación social, la problemática del escritor paraguayo, la experiencia del exilio entre otros. La producción narrativa de Roa Bastos es posterior a su destierro en Argentina (1947) y, por lo tanto, se nos presenta dentro de los límites temporales de la creación del exilio. La crítica y la denuncia se constituyen en dos rasgos preponderantes en su narrativa.

En *Moriencia* (1969), Augusto Roa Bastos recoge los cuentos “Moriencia”, “Nonato”, “Bajo el puente”, “Ración de león”, “Cuerpo presente” y “Juegos nocturnos”. El conjunto de esta obra de Roa Bastos es de tendencia dialógica. Varios y diferentes sujetos de enunciación interactúan entre sí. Dentro de cada relato opera la confrontación de puntos de vista, valoraciones, creencias, mentalidades y modos de vida de las figuras narrativas. La interpretación del discurso de los personajes y los juicios de valor enunciados por el narrador, son la manifestación de una voz en concierto con otras voces diseminadas en el universo de la ficción. Las perspectivas de personajes y narradores se superponen y se da cabida a la intersección de focalizaciones o distintas visiones sobre un hecho. En el relato “Moriencia” el soliloquio es un recurso expresivo fundamental. Aparecen dos versiones sobre la historia –cada una un fragmento de ella en realidad– de un personaje mítico llamado Chepé Bolívar, telegrafista de Manorá. Las voces de los personajes se cruzan en la encrucijada temporal del presente y el pasado. La narración se despliega a partir del interés del narrador protagonista por un personaje que conoció y ha oído nombrar a una revendedora. Ocurren continuos desplazamientos del sujeto de enunciación: de la primera del singular, a la del plural y la tercera de singular. Una versión desmiente a la otra, entran en contradicción. Una desdice a la otra cuestionándose a sí la verdad sobre la historia. En este sentido, el

relato se erige por un proceso de acumulación de interpretaciones de diferentes informantes. Una versión dentro de otra se nos presenta como un pliegue sobre pliegue:

Alto, moreno lento, patas de pájaro. Siempre emponchado, en invierno y verano. De noche, cuando había luna, se encasquetaba un sombrero y encima, para más seguridad, se cubría con una sombrilla de mujer. Salía a caminar por ahí, asustando a la gente. ¡Cómo no lo iba a conocer! –garganteó la revendedora. No; si ya apenas salía de su rancho, la contradije con el pensamiento. Desnudo, las ronchas untadas de sudor con lo flaco que era, se quedaba encerrado trabajando la madera de su caja, a la luz de una vela... (Roa Bastos, 2000: 437)

La historia del personaje Chepé se articula a partir de los recuerdos de la revendedora y el narrador. Pero los recuerdos de unos no coinciden con los de la otra. Las evocaciones se inscriben en el discurso escrito a partir de una enunciación oral que reproduce los diálogos que en el pasado han tenido los personajes y el narrador. Por otro lado la frase “Hubo quien dijo que” –a propósito de la muerte de Chepé Bolívar– alude a otras versiones que el lector sabe a través de la revendedora y el narrador. No obstante estas interpretaciones son discordantes:

—Chepé murió cuando llegaron las tropas el año de la creciente grande. Murió en el tiroteo.
—No murió de bala –digo.
—Hubo quien dijo que del susto por la balacera y hubo quien dijo que de una bala perdida. Pero eso no fue verdad; tiene razón usted. El telegrafista murió porque ya tenía que morir nomás. Había estado esperando su muerte demasiado tiempo. Él debió haber muerto en la sublevación del año 12. Pero de eso usted no debe acordarse. Ni habría nacido todavía. (2000: 438)

Aquí se nos alude a la rebelión agraria del año 1912. Hay una parte de la historia que el narrador no puede recordar porque según la revendedora éste aún no había nacido. Cada uno parte de sus experiencias, vivencias y recuerdos para erigirnos la historia de Chepé. Así el cuento se nos presenta fragmentariamente. Está hecha de los retazos de cada una de las versiones y se nos invita a participar de la reescritura del rela-

to. Asistimos como intérpretes y espectadores a un universo mítico representado en el escenario imaginario de Manorá.

En la siguiente cita la verdad sobre la historia de Chepé Bolívar se confunde y fragmenta aún más:

Ni usted ni yo, como quien dice, habíamos salido aún del huevo. A Chepé lo conocimos ya viejo. Igual que al maestro Cristaldo. Usted se fue del pueblo mucho antes que yo, pero se acordará todavía lo parecidos que eran, a pesar de sus diferencias, el maestro y Chepé. Lo veíamos al uno reflejado en el otro, como formando una sola persona. Uña y carne. Flaquito, inacabado, muy blanco, el uno. Alto el otro, desgajado, muy oscuro. Cuando Chepé ya no se pudo mover, el maestro iba a su casa a darle una mano en el trabajo... (2000: 438)

El narrador agrega algo más a la historia de Chepé, su relación con el maestro Cristaldo. Pero se nos informa que tanto la revendedora como el narrador habían salido del pueblo. Ambos están de regreso a Manorá después de un tiempo de ausencia. Estuvieron exiliados. En el presente pretenden reconstruir el pasado a partir de lo que recuerdan. Sin embargo, existe una parte de la historia de Manorá y de Chepé que ellos desconocen porque no estuvieron allí. Se nota como el exiliado pierde sus lazos con la tierra natal y para él resulta difícil recuperar lo perdido. Hay un viaje de destierro inevitable en el que el sujeto del exilio va dejando sus rastros, para transformarse en su reverso. Los recuerdos son las huellas del sujeto del exilio que ha dejado tras de sí. El viaje de regreso es doloroso puesto que resulta imposible reconstruir el pasado cuando faltan datos fundamentales. Frases como “Se acordará que”, “Dicen que Chepé...” enfatizan el carácter parcial de la verdad sobre la historia que se nos cuenta. Y se nos agrega:

...¿Se acuerda usted que el telegrafista tartamudeaba un poco? Los escolares le hacíamos bromas. Un tartamudeo por falta de memoria, no por otro impedimento. Se le iba la memoria y se le iba la voz. De eso la revendedora no se acordaba. Estaba contando una historia que se la habían contado. (2000: 439)

Contar una historia que otro ha contado no es la misma historia. La revendedora dice que fueron veinte años lo que duró la muerte de Chepé. Pero el narrador considera (para sí) que no se puede hablar de veinte años:

¿No piensa usted, señora —estuve a punto de increparla—, que para contar eso con verdad su frase debió durar exactamente la misma cantidad de tiempo, y que aun así faltaría o sobraría algo? Para qué iba a discutir; al fin y al cabo, lo que sucedió no se arregla con palabras. (2000: 440)

Por su parte la revendedora dice “La boca de cada uno es su medida” (2000: 440). Esto quiere decir que cada uno circunscribe los hechos en un horizonte que limita su visión sobre los mismos. Desde la subjetividad de cada quien no puede existir un horizonte abierto, abarcante. Tal como dice Gadamer es preciso ponerse en situación de las opiniones del otro para poder alcanzar una mejor comprensión de los mismos.

En la versión de cada uno se presentan ausencias y omisiones. El narrador está consciente de las faltas de cada uno: “...la vieja me vigilaba las ausencias...” (2000: 440) Una perspectiva no dice todo sobre la muerte de Chepé y la “moriencia” que padeció el pueblo Manorá. La verdad sobre la historia que nos entregan es parcial. La voz colectiva carece de toda la información. Las versiones están llenas de “espacios indeterminados”. Cada uno recuerda-cuenta-desteje “la hebra negra del no-ser”. La revendedora, el narrador y todos en el pueblo recuerdan lo que su memoria ha registrado. Percibimos la percepción que los personajes y narrador tienen de los sucesos que se nos cuenta. El personaje-narrador de “Moriencia” evalúa la vida narrada de Chepé como un proceso de reconstrucción de su memoria de los hechos. Tanto la revendedora como el narrador dominan sólo fragmentos de la realidad. La historia de Chepé Bolívar adquiere un sentido según la perspectiva de la revendedora y otro diferente según la visión del narrador.

El cuento “Nonato” se articula a partir de una focalización interna. El foco de emisión se sitúa en el interior de la historia. La enunciación del relato está a cargo de un sujeto que nos habla desde la primera persona de singular. Predomina la actitud narrativa homodiegética o autodiegética pues el narrador forma parte de la historia que cuenta, habla de sí mismo. La estrategia discursiva empleada por Augusto Roa Bastos en este cuento es la del monólogo. Un sujeto establece un diálogo “interioriza-

do”, en el que se muestra escindido en un “yo” que habla y en un “tú” imaginario que escucha. Sujeto que narra “desde adentro” y que somete lo narrado a “olvidos”, “mentiras”, “alteraciones de las acciones”. Yo se dirige a usted:

Cuando usted me dice que yo no puedo acordarme tan lejos, nadie en su sano juicio puede hacerlo, y que ya estoy crecido para andar perdiendo el tiempo en chocheras de chico, yo me callo. Sólo por fuera. Sin nadie a quien hablar de estas cosas, ya que usted tampoco quiere escucharme, me quedo hablando conmigo mismo, para adentro... (Roa Bastos, 2000: 443)

El personaje-protagonista de “Nonato” opta por el silencio. Él está incomunicado. Sujeto incomprendido por su madre. La voz de la madre alterna con la voz interior del hijo. La voz de ella es indicada por el yo a través de “Y usted:”, como vemos seguidos de dos puntos. Ella interviene en la narración para interpelar al hijo, en tono de reclamo.

Y usted: No siga murmurando ahí, no sea temático. Por cabeza hueca usted se va a arruinar la vida. Igual que su padre con la guitarra. Pero él por lo menos era un hombre cabal. Y usted no sabe más que cuchichear zonceras, o darle todo el día a ese maldito tambor, para quebrantarla a una. Póngase de una buena vez a hacer algo de provecho... (2000: 443)

El chico aprovecha entonces para hablarle de ciertos recuerdos de antes de nacer. Estos recuerdos lo llenan de pesadumbre y lo lanzan al abismo de la soledad: “...Cuando me quedo a solas con ellos, viéndolos removerse en la oscuridad, me entra un desamparo muy grande; no miedo, me entiende; solamente mucha soledad...” (2000: 444). Los modos de percepción de esos recuerdos varían en uno y otro: “...lo que para usted son recuerdos, para mí no lo son; lo que para usted ha sucedido una vez, para mí vuelve a suceder una y otra vez, de la misma manera, sin descanso.” (2000: 445). El niño desea que su madre pueda entender la forma como él percibe a aquellos recuerdos que a ambos atormenta. Estos recuerdos vuelven a suceder una y otra vez. Él no tiene tregua. La voz del recuerdo –de aquél del pasado– se topa con la voz que recuerda –memoria en el presente. La voz del chico que viene del pasado, de antes de nacer, se cruza con la del presente. Igual la voz de la madre que resuena dentro de él y sale de su interior. Él la reproduce como a la suya. Se articulan en el re-

lato como ecos en los que el ser y el no-ser se repiten y reflejan incansablemente. Por otro lado el niño señala que su visión del padre es distinta que la perspectiva de la madre. Es su imagen del padre la que lo separa de su madre:

Sin otro padre con quien conversar de estos asuntos, yo oigo lo que usted quiere contarme del muerto, de ese muerto que nunca va acabar de morir en usted. Y claro: si yo tengo que verlo con sus ojos, le encuentro esa figura que a usted le hace crecer el alma. Pero yo lo veo de otro modo, y esto es lo que más la enoja... (2000: 447)

La visión es siempre limitada. La existencia para sí de su padre no pertenece al campo de percepción de la madre. Una nueva dimensión del padre se insinúa a través de la visión del niño, quien desde el encierro en sí mismo ha fraguado encuentros con el ausente, interpretando las huellas indelebles del dolor y la soledad de la madre. Surge en el niño la necesidad de ser escuchado y comprendido por ella, de poder compartir el sufrimiento y la soledad:

Pero si usted me escucha, es distinto; yo me arrepollo en lo feliz, por tristes que sean esos recuerdos, y bien que lo son. Bueno, pues yo no tengo con quien hablar de esas cosas; los muchachitos de mi edad pronto han aprendido a reírse de mí... (2000: 444)

El colmo de la incomunicación y la sensación de soledad se confirma cuando el chico expresa: "...El único que me escucha es Usebio, ... Pero él es sordomudo y yo no sé si me entiende cuando me escucha con sus ojos lagañosos..." (2000: 444-445). Con Usebio se da una forma especial de comunicación, con él comparte simbólicamente su mundo íntimo y secreto. La imposibilidad de comunicarse con la madre lo lleva a experimentar su propio destierro al ser despojado del vientre materno, sujeto que se muestra doblemente exiliado: un exilio físico cuando toma el tambor y se retira al socavón y el exilio espiritual al refugiarse en su propio ser; cuando se calla para hablar consigo mismo, "para adentro". Se guarda, busca la protección que le fue negada cuando abandonó el vientre materno. En el relato "Nonato" pugnan dos versiones, la de la madre (con la marca "usted") y la del hijo (en primera persona, presente como voz interior). Como en "Moriencia" en "Nonato" es la primera persona del sin-

gular la que reconstruye la otra voz que se inserta con su otro relato en el de él. Esta vez el hecho de recordar determina el relato de ambos.

El fenómeno de la enunciación del soliloquio en “Moriencia” y el monólogo interior en “Nonato”, consiste en un juego de manifestación y disimulación. Lo que está encubierto permanece entretelado indisoluble en el discurso íntimo del que monologa. El fenómeno enunciativo permanece oculto en lo que aparece a primera vista: se da en él algo manifiesto y algo encubierto. En el sentido griego que recupera Heidegger lo que aparece en la enunciación del sujeto que dialoga en soledad se muestra como lo que no es. Doble proceso el del “hacerse ver” y el de “encubrirse”. También la doble situación de des-encubrirse y volver al encubrimiento. Lo que se da y sin embargo sigue quedando oculto. “Des-velamiento” entretelado con el volverse a “velar”, característico de la mostración-encubrimiento del ser de la enunciación en monólogo interior.

Así las figuras narrativas aparecen con revestimientos. En cuanto hay sentido hay huella. La huella se evidenciaría en una no-presencia, en un “diferir”, en el sentido de Derrida. En la “capa expresiva” del lenguaje del sujeto solitario se exterioriza un otro, un “aún-no-expresado” del sentido. Significa una donación silenciosa del sentido y sobretodo un “querer-decir” (bedeuten). Una “voz viva” que aunque silenciosa sigue apelando a sentidos. Como expresión del silencio y su imposibilidad de ser indicación. La expresión auténtica es significación “en la soledad del yo”. En la existencia solitaria no es posible la comunicación. El “querer-decir” supone la intención de decirse a sí mismo, siendo presente sólo para sí. Toda palabra que comunica indica no expresa. Anunciar las propias vivencias a otro no significa “querer-decir”, como este “querer-decir” no equivale a hacer ninguna referencia. Es la “vida solitaria del alma” la única esfera en donde el ser es presencia inmediata ante sí. Así la reducción de la indicación supone la reducción de la comunicación. El que monologa es presencia de un sí mismo para sí. La suspensión de la relación con un otro es una forma del exilio. Las palabras en un soliloquio y un monólogo son signos representados debido a que el sujeto se los propone a sí mismo. En cambio en la comunicación los signos existen empíricamente se refieren a otro, pura pretensión. El signo en el soliloquio y el monólogo adquiere una pura idealidad (no existencia empírica), puesto que no se comunica nada. Roa Bastos representa al sujeto del exilio comunicándose algo a sí mismo. El sujeto enuncia para sí desde dentro. El discurso ficticio de la “vida solitaria del alma” se pone en juego a partir de la representación que cobra sentido

en cuanto que desdoblamiento del sujeto de la enunciación y de la estrategia de la repetición. El yo que habla se representa al mismo tiempo: una voz interior; una voz de sí a sí (voz ideal). En la “voz fenomenológica” (voz interior) queda excluida la alusión a un afuera del sujeto en sí. La voz interior en su relación consigo misma se oye hablar; operación llamada por Derrida “auto-afectación”.

Por otro lado “Bajo el puente” y “Nonato” son relatos que adquieren las características de una representación escénica. En ellos el narrador desaparece momentáneamente y los personajes se transforman en cierto modo en actores y sus discursos operan como componentes de un diálogo dramático. La forma como se inserta el discurso de éstos es a través de dos puntos. Tal como se expone en “Bajo el puente”:

Por qué no come, le dijo taitá: Y el viejo: De noche no. Usted ya sabe, don Chiquito. Si no hay luz sobre mi comida, no puedo comer. Taitá se rió fuerte: Bajen el lampión y pónganle delante, dijo. El viejo miraba la oscuridad; casi sin mover los labios dijo: No. Tiene que ser luz del día, y si hay sol, mejor... (2000: 451)

Además, tanto en el cuento “Bajo el puente” como en “Cuerpo presente” aparecen simultáneamente distintos sujetos. Varias voces aportan la visualización de la historia. En estos textos el narrador fluctúa en variables focos. A partir de la mirada de los distintos informantes nos llegan valores, juicios, creencias, perspectivas psicológicas, ideológicas, etc. Dentro de estos relatos se dan cambios de narración y de situaciones narrativas. Se tejen a partir de un juego de voces y citas de hablas que configuran el dialogismo del discurso narrativo de Augusto Roas Bastos. Interrelación del habla de los personajes en la del narrador y viceversa. En el interior del propio discurso narrativo de estos relatos el discurso de los personajes funciona como simulacro del acto de la enunciación. Las distintas perspectivas que se hilvanan a través de las diferentes voces de los personajes, se transforman en una estrategia discursiva significativa en la configuración del modo narrativo de “Bajo el puente” y “Cuerpo presente”. Así, en el texto “Bajo el puente” se refiere al cuento “Niño-Azoté” del libro *Los pies sobre el agua* (1967). A su vez en “Cuerpo presente” se hace referencia a “Él y el otro” del libro *El baldío* (1966) y al relato “Morienca” del libro que nos ocupa. La alusión de relatos dentro de otros constituye un subterfugio narrativo recurrente en la cuentística de Augusto

Roa Bastos. Con estas citas intertextuales se hace énfasis en algún sentido redescubierto y/o se amplía el horizonte textual en el que se insertan. De este modo “Bajo el puente” y “Cuerpo presente” responden a la estrategia discursiva de la reflexividad y la recursividad. Un texto se refleja en otro para autorrepresentarse. Unas historias se integran a otras como capas de una cebolla, tal como se nos explica en “Contar un cuento” del libro *El baldío* (1966). Un texto aparece encerrado en otro como si fueran uno solo. En los cuentos de Roa Bastos se articulan, al modo de ver de Deleuze, “agenciamientos” orientados hacia estratos de otros relatos que convierte el conjunto de ellos en una totalidad significativa. Es decir, el universo de significaciones tejido en los relatos se nos presenta de forma “rizomática”, debido a que cualquier cuento puede aparecer vinculado a otro. El entramado textual de los cuentos de Augusto Roa Bastos se configura a partir de un discurso lúdico, que conecta de manera estratégica diferentes versiones, distintas focalizaciones y modos de enunciación particulares. Los sentidos de los textos evolucionan por “flujos subterráneos” a través de los cuales circulan nuevas dimensiones de sentido. Los cuentos vistos como sistemas de representaciones rizomáticas establecen diálogos entre sí:

... Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas... un rizoma o multiplicidad no se deja codificar, nunca dispone de dimensión suplementaria al número de sus líneas... Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otros... (Deleuze, 1997: 14-15)

Cada vez que un texto se refiere dentro de otro se traza una “línea de fuga” a partir de la cual se produce una doble “desterritorialización”: el relato al que se alude adquiere una nueva dimensión en la medida en que se transforma el cuento donde se inserta, atribuyéndole a éste, al mismo tiempo, una significación distinta. De esta manera los horizontes de ambos textos se fusionan. La reescritura de un relato en otro es una propuesta lúdica que forma parte de un movimiento de vaivén, en constante repetición: “... lo que caracteriza al vaivén de acá para allá es que ni uno ni otro extremo son la meta final del movimiento en la cual vaya és-

te a detenerse. También es claro que de este movimiento forma parte un espacio de juego...” (Gadamer, 1996: 66-67). En la cuentística de Roa Bastos se presenta un constante ir y venir; un impulso libre de conexión de unos textos con otros.

“Ración de león” es un cuento articulado por un sujeto que nos habla en primera persona del singular. Al igual que la figura protagonista de “Nonato” la de este relato participa de un monólogo interior. La historia se nos manifiesta desde la visión particular de un sujeto infantil. Esta instancia narrativa nos habla de lo relativo de la percepción: “... cualquiera solo ve lo que quiere, y lo demás no existe...” (2000: 464). Así, en “Ración de león” el narrador autodiegético está consciente del carácter parcial de su versión de la historia.

En “Juegos nocturnos” se da una yuxtaposición de textos, el que lee el lector y el que lee el narrador al mismo tiempo que nos cuenta la historia. El texto que lee el narrador se incrusta en la historia que se nos relata. Se mezclan las secuencias narrativas con el contenido del texto que lee el narrador. Se presentan así entrelazados los dos textos: el relato sobre una pareja y sus juegos amorosos y la problemática de la pobreza a la que se refiere el libro que lee el narrador.

Para concluir, Augusto Roa Bastos concibe *Moriencia* como un escenario teatral en el que múltiples informantes y personajes-narradores se enmascaran de actores no para ser reconocidos por detrás de sus disfraces, sino para mostrarse en lo que representan. En cada cuento aparece un narrador homodiegético que participa de los acontecimientos que se narran, en general en situación de soliloquio o monólogo interior; y otros, por el contrario, heterodiegéticos que se mantienen fuera de lo que se enuncia y actúan como espectadores, testigos, informantes u observadores que aportan sus opiniones o versiones de los hechos. Así mismo estos cuentos participan de la perspectiva de otros textos anteriores.

Lilibeth Zambrano

Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Bibliografía

DELEUZE, Gilles. (1997). "Introducción: Rizoma" en: *Mil Mesetas*. Gilles Deleuze y Félix Guattari. Valencia, España: Editorial Pre-Textos.

GADAMER, Hans-Georg. (1996). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, España: Editorial Paidós Ibérica.

ROA Bastos, Augusto. (2000). *Cuentos completos*. Asunción, Paraguay: Editorial El Lector.

[Discursos contemporáneos

Arte de amanecer: Los laberintos órficos en la poesía de José Barroeta

Grégory Zambrano]

Gozo la entrada de la muerte que sueño. Hablo con ella/ en este espacio
donde cabe el mundo/ donde mi cuerpo y el abismo tienen su silla.

José Barroeta

"Fuera de orden", *Culpas de juglar* (1996).

En 1956, Vinicius de Moraes había estrenado en Río de Janeiro *Orfeu da Conceição*, obra de teatro cuya metáfora de la soledad —que trascendía lo individual para convertirse en una representación dramática de la soledad brasileña— motivó tres años más tarde la película del director francés Marcel Camus basada en la obra de teatro, la cual obtuvo la Palma de Oro en Cannes y también el Óscar a la mejor película extranjera. La música, compuesta especialmente Antonio Carlos Jobim y Luis Bonfá dan el toque mágico al drama mítico que quiero recuperar en esta oportunidad, solamente para traer una imagen que por su belleza expresiva y su significado, podría emparentarse con la propuesta de Pepe Barroeta, en alguno de sus textos. Se trata del momento en que unos jóvenes, casi niños, cautivados por la belleza interpretativa de Orfeo en la guitarra, le pedían a éste que cantara para que hiciera amanecer:

En un texto de José "Pepe" Barroeta, titulado *Cartas a la extraña*, y publicado en 1972, puede leerse:

Qué sabes tú, reina sin edad y sin tiempo del errar al que me someto. Qué de la música que me domina. Qué de la noche donde no ocurre el sueño y el espíritu despierta y fustiga sus muertos sobre la carne. Ya no quedan para mí colinas ni ciudades. Tu fantasma me conduce, lámpara en mano, a una tiniebla menos miserable, donde prohibidos los retornos la carne es burlada por la imaginación.

El texto es enigmático por la convergencia de un reino de luces y sombras, donde algo que se busca parece alejarse, donde el sueño y la vigilia cruzan sus fronteras y una atmósfera fantasmal teje un hilo finísimo que ata el deseo a la muerte. Ése es sólo un ejemplo de cómo el mito del hacedor de cantos se extravía en su búsqueda de la luz, de la palabra, del canto. Es Orfeo negado ante la pérdida definitiva de la amada. Es la búsqueda de una segunda oportunidad para la vida, pero que resulta inútil ante lo inevitable del destino.

Releyendo la poesía de Pepe, encuentro una paradójica virtud que tienen sus versos para convertir la oscuridad, el pesimismo, la mala fortuna, y los escarceos de la muerte, en un pretexto para cantar a la luz, a la fuerza vital, a la vida. Quizás uno de sus libros más profundamente impregnados de esos elementos disonantes sea *Arte de anochecer* (1975), que he citado desde su sentido opuesto, y que guarda muchas de las claves poéticas de su poemario anterior *Todos han muerto* (1971), las cuales no abandona del todo en otros de sus libros posteriores. Estas notas indagaban en las recurrencias temáticas de Barroeta, en sus búsquedas creativas a lo largo de tres décadas; proponen una lectura abierta hacia la consolidación de una “poética” personal e intentan al mismo tiempo de la valoración crítica, justificar las razones de pertenencia a una gran generación de fundadores y renovadores de la poesía venezolana del siglo XX.

La reciente publicación de la *Obra poética* de José Barroeta¹ en un solo volumen, devuelve al lector la bibliografía dispersa de este autor andino que viene trasegando con la palabra momentos importantes de la literatura venezolana del siglo XX. En su conjunto podemos hallar una propuesta estética que en mucho nos permite leer los signos de su desarrollo —o mejor— de su hacer, vinculado a unas “generaciones” hoy un tanto perdidas de los panoramas literarios de nuestro país. Su participa-

¹ José Barroeta, *Obra poética* (1971-1996), Mérida, Ediciones El otro el mismo, 2001.

ción en los grupos “En Haa”, “Sol cuello cortado”, “La Pandilla de Lautrè-amont”, confirma su vocación creadora y sus búsquedas para definir lo ancestral del sentimiento, la amistad, el amor y el que parece ser el motivo de sus más memorables poemas, el tema de la muerte. Como ha dicho Miguel Márquez: “Los muertos de José Barroeta son muchos, habría alguna vez que tomárselos más en serio y darles el lugar, el nombre, los epítafios que nos permitirían acercarnos a las identidades biográficas y epocales de quienes han conformado su mundo de referencias”². En *todos han muerto*, la más espléndida metáfora del sentido de la muerte está en el poema que da título al libro:

La última vez que visité el pueblo/ Eglé me esperaba / dijo que tenía ojeras de abandonado y le sonreí con la beatitud de quien asiste / a un pueblo donde la muerte va llevándose todo³. (*Todos han muerto*, p. 95)

Es su propuesta poética, una larga reescritura de la nostalgia y la muerte como signos de permanencia. El poeta con su voz traspasa al lector las angustias, los sueños, pero también los goces del cuerpo y el espíritu, la libazón en el vino de Dios y el de la vid. Barroeta ha hurgado en el misterio, a veces insondable, del sueño. Ha deslindado su aluvión de metáforas sobre el saber; que busca comprender la inteligibilidad huidiza de la razón; por ello sus versos a veces apuestan por convertir en certeza lo que en un plano ajeno a lo poético sólo alcanza lo intuitivo. La dicotomía vida/muerte construye una genealogía de nombres: Néstor, el padre, Néstor, el hijo, alfa y omega: “No recuerdo con exactitud/ cuándo empezaron a morir/ Asistía a las ceremonias y me gustaba colocar flores en la tierra recién removida.” (*Todos han muerto*, pp. 95-96)

El sentido de la muerte teje una filigrana que atraviesa los puntos nodales de su propuesta poética. Hay aquí también una asunción, consciente o inconsciente, de la tradición poética venezolana: “Adiós a la patria”, de Rafael María Baralt, “Canto fúnebre” de José Antonio Maitín,

² Miguel Márquez, “José Barroeta: Dormir, morir, tal vez viajar”, “Verbigracia”, *El Universal*, Caracas, 6 de abril de 2002 [<http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N201/central3.shtml>].

³ Todas las referencias en José Barroeta, *Obra poética* (1971-1996), Mérida, Ediciones El otro el mismo, 2001.

“Vuelta a la patria” de Pérez Bonalde, que en el siglo XIX estarían señalando el apego a una melancolía retórica en la que se sustentó el romanticismo venezolano. Traspasada la frontera cíclica del siglo, considera Lubio Cardozo en el prólogo a la *Obra poética* de Barroeta, que *Todos han muerto* se podría considerar; no obstante su extensión, “una compleja elegía moderna de la infancia y adolescencia del autor”, y en tal sentido una de las más bellas de la lírica nativa del siglo XX junto a *Elegía 1830* de Ramón Palomares⁴:

Siendo yo adolescente, mi padre taló un sendero de robles/ y los echó boca abajo al río. Desde entonces he vivido imitando/ los ademanes de mi padre rural. Como él, tomaba el agua de la roca/ pálida y me adentraba en los yerbazales. No temía a las iluminaciones. Era sencillo y diestro./ Hablaba poco de su padre. Ha debido quererle mucho. En noviembre/ reza, le coloca flores. Bajo su peso no obtendré ninguna dicha. Su demonio arderá/ en la noche campestre y la silueta de sus ojos ha de ser borrada/ en los inviernos. Sin embargo, cuando trato de reconocerme,/ voy a su encuentro. Abandono la ciudad y me tiendo sobre la tierra roja,/ bajo el cielo rojo. Junto a él, mi infancia no conoce límites. Tejió en mí muchos encantos,/ mucho de lo que mi memoria ha perdido, y así le sueño delicado,/ llevando trozos de hojas verdes a su boca. (Testimonio, pp. 85-88)

El Mito Órfico

En la tradición occidental, Orfeo representa varias fisuras por las que se cuelan algunos sentidos: la fidelidad, la perseverancia, la música y el acto fallido. En cada uno de ellos se han situado significaciones que dilatan la caída inevitable. Orfeo, que espera una segunda oportunidad la pierde, condenado por su impaciencia, labor indetenible del destino:

Cuando me encuentre con el sucio otoño y el paño/ primaveral./ Cuando estés tú desnuda sobre los/ cráneos que amaron/ y los fervientes estemos muertos,/ y las hojas sean más sobre esa colina. Oh,/ Amapola. / Cuando mi

⁴ Lubio Cardozo, “La estructura de la lírica de José Barroeta”, prólogo a *Obra poética*, p. 15.

alma atraviese la Estigia y mi memoria teja ruidos/ en el vacío./ Cuando tú y yo amapola/ conozcamos a Vivaldi y a Enrique Ibsen. Y yo duerma sobre ti/ y tú sobre mí. Oh, amapola,/ Oh dulce y bella flor mía. (Amapola, p. 51)

Tantos años de vivir no pueden contenerse entre los pliegues de un libro. Son las muchas puertas a una manera de decir; que se acota en cada verso como sucesión de imágenes, sentimientos, sueños, batallas ganadas y perdidas. La premonición del alba en la dedicatoria de su primer libro, *Todos han muerto*, presagia el punto de reconocimiento en la idea de primavera como renacer. La vida es también compromiso con lo que queda por decir:

Arte de anochecer

Es un gran mural de homenajes. Al padre, a los hermanos, a la amada, a los escritores amigos, todos atravesados por la idea del movimiento, que a veces se torna punto de mediación del viaje como artificio poético. Este libro puede leerse como una historia de vida atravesada por múltiples signos que tienen un solo surco y un solo recorrido, la síntesis consciente de la caída. Una vida de aprendizajes, también de sortilegios, síntesis de quien ha amado hasta el hartazgo la vida y se toca los pies llenos de heridas:

Hay un arte de anochecer,/ un descenso en la entrada del día/ a la completa oscuridad./ Un intermedio / donde es necesario / recibir y saber todo sin estremecimiento./ Hay un arte, / un paisaje a veces amable, a veces torvo, / donde ascenso y descenso son accesorios / de la materia limpia. / Hay un arte de/ anochecer. / Quien haya vivido o soñado con bosques, / luces y demonios,/ lo sabe. (*Arte de anochecer*, p. 166)

Entre la pena y el gozo: Culpas de juglar

Culpas de juglar es un libro hondo y doloroso. En él resume los entreactos, las pequeñas victorias contra los avatares de lo cotidiano y de los grandes proyectos truncos de vida. Para nombrar la caída: *Culpas de juglar* es una apoteosis, no del misterio, de lo insondable, sino de lo que está por verse, por vivirse.

En *Culpas de juglar*, no es ya un poema sino todo el conjunto donde un nombre plena la genealogía: abuelo, padre, hijo, todos atados inevitablemente a la fuerza indestructible del destino. Esta filiación poética retumba en las heredades de la palabra y su sentido elegíaco, paradójicamente, se aferra a la certeza de la vida, ¿qué decir de la premonición? El poeta vidente que confecciona el relato de su origen y el poeta que alestargado por la idea de la muerte hurga en el misterio, en la visión, esa de la que hablaba Rimbaud:

El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio conocimiento, entero. Él busca su alma, la inspecciona, la tienta, la comprende. Desde que la conoce, debe cultivarla: esto parece simple: en todo cerebro se cumple un desarrollo natural: ¡tantos egoístas se proclaman autores; hay tantos otros que se atribuyen su progreso intelectual! Pero se trata de hacer el alma monstruosa; a semejanza de los comprachicos, ¡Y qué! Imagínesse un hombre injertándose y cultivándose verrugas en la cara. Digo que es preciso ser vidente, hacerse VIDENTE. El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor; de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos para no guardar de ellos sino las quintaesencias. Inefable tortura para la que se tiene necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito ¡Y el supremo Sabio! ¡Puesto que llega a lo desconocido!⁵.

Vivencia concreta de los sentidos ocultos del mundo que el poeta logra revelar (re-velar), con su manera única de percibirse en el sueño,

⁵ Jean Arthur Rimbaud, *Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud*, Buenos Aires, Poseidón, 1945 (Traducción de Braulio Arenas).

la vigilia, el goce, el dolor; la risa, el llanto. Todo lo que necesita y busca para reconstituirse en el camino, lo hallamos en esta gran alforja donde siempre pasa un río, donde llueve y el poeta logra verse hacia su yo interior, dolorosamente. El fuego sagrado de la poesía brota aquí para llevarnos en su atadura sideral. Ya lo decía Víctor Valera Mora en uno de sus célebres poemas, "Nombres propios", de *Amanecí de Bala*, "Pepe, Pepe Dionisius, Pepe Dionisius Paolini, yo soy el diablo".

El contacto con esos universos cerrados a veces y en sintonía mítica con lo dionisiaco nos permite asimos a un grado amplio del goce, de los goces, del vino, del cuerpo, de la amistad. Lo físico, lo sensorial se dan las manos, se encuentran y no hay un por qué más allá del instante.

Ya lo decía María Antonieta Flores:

Pepe Barroeta, ferviente oficiante de la palabra. En su hacer evoca lo enajenado, el signo del andariego, lo siniestro, lo oculto y lo perdido. La condición del iluminado deja la huella en toda la realidad que penetra su subjetividad: alunado bajo los encantamientos de lo nocturno como fuerza arquetipal y simbólica enuncia una palabra que cruza las fronteras del presente, se hunde en la noche de los tiempos y se proyecta hacia los presentidos lugares donde habita lo futuro⁶.

La poesía de Barroeta impulsa una alta consciencia de la temporalidad. En ella se entretrejen los tiempos míticos e históricos, trenzados por las vicisitudes del hombre que se asume en su presente pero que no logra, no quiere, dejar que su voz se desparrame en el caos. Su voz: "Es una voz que porta un tiempo trascendente y circular que arropa todos los tiempos. Viajar y retornar al pulcro fuego de la noche", así lo acuña en un limpio verso que puede leerse como una definición de la poesía considerada como vida, vivencia y razón de ser⁷.

He allí un manojito de enigmas que la poesía misma nos revela,

⁶ María Antonieta Flores, "José Barroeta, iluminando el arte de anochecer", *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 30-11-02, p. 2.

⁷ María Antonieta Flores, loc. cit.

nos da la clave, sólo que es necesario ir a buscarla, más allá de los sentidos, donde se exige una atenta percepción, que se esconde, se diluye, se metamorfosea, como los cantos de sirena, prestos a producir extravíos. En el prólogo que Lubio Cardozo escribe para presentar la poesía reunida de Barroeta, dedica sentidas palabras para reconocer la singularidad de *Culpas de Juglar* (1996). De este libro afirma:

Macizamente hermoso en la valentía de revelar la verdad de un espíritu, espejo de una extremada y auténtica ventura de trovador, exigió asimismo una ódica rica en sus visiones, en sus intuiciones intelectuales, provenientes de una tajante concepción de la existencia cuya sabiduría, cuya kalosofía, escapa de la mera razón sensible y penetra el dominio de la surrealidad⁸.

La conciencia de la historia, el rictus frente a los íconos de su tiempo se vuelven actos de rebeldía, de ironía y parodia, donde confluyen sus más preciados elementos, la vitalidad, el amor, la pasión y la frontera diluida entre sueño y realidad.

Razón de ser

El día y la noche son la fuerza lacerante que se convierte en embriaguez perpetua; de vida, de luz, de belleza. Hay allí una forma que pudiéramos llamar el oráculo del vidente; la búsqueda de certezas lo lleva a un recorrido que es plenitud cuando logra vaciarse hacia dentro. Después su palabra va a entregarse como acto de comunión con quienes le acompañen. Quizás por esta razón, José Barroeta puntualiza elementos esenciales y criterios específicos que nos podrían conducir a la poética implícita de sus versos, y que él mismo había señalado en el breve texto que introduce la *Antología poética* que editara Fundarte en 1985:

En mi obra es fácil observar el uso de diversos lenguajes, siempre unidos o vinculados por un lirismo espontáneo, por una aceptación del universo ínti-

⁸ Lubio Cardozo, "La estructura de la lírica de José Barroeta", prólogo a *Obra poética*, p. 24.

mo, en el que las sombras domésticas se multiplican y abordan los temas de la muerte, el amor y en un tiempo último, los variados rostros o confines que surgen del encuentro de lo vivencial, de una realidad en la que ser huésped supone rebelarse contra la idea de azar y situarse en otras regiones en las que todo acto prodigioso es humo, revés de una historia de iluminaciones que ceden paso a la miseria⁹.

Sin duda que una experiencia de vida intensa, a veces en el filo de la renuncia, nos sitúan frente a una sensibilidad que choca con la dureza de la realidad, que se evade también como acto de creación, donde el enunciador se desdobra y se asume vitalmente creador junto a la sombra de la muerte:

Era aborrecer la multitud, aborrecer todo cuanto me impedía sentarme a la sombra de mi cadáver y acusar desde allí el origen de una enfermedad, el alcohol, que desde la adolescencia se aposentó en mí en forma sagrada. Una enfermedad que tú detestas cuando sobrepasa el extremo y que yo admiro porque es la derrota del cuerpo, la fiebre del espíritu, la devoción a la muerte, la casa de la infancia hecha polvo bajo nuestros pies (IV Carta)¹⁰.

La poesía de José Barroeta ha recibido numerosos elogios, su estudio va ganando nuevos lectores, y sin duda su propuesta conforma uno de los proyectos poéticos mejor sostenidos en el tiempo, que es signo de permanencia, con esa calidad que no da lugar a las caídas, con una madurez que se afianza en cada libro y que consolida al autor como una de las voces poéticas más profundas y sostenidas del siglo XX venezolano.

Otro elemento que no por menos importante he dejado para el final de estas notas. Se trata de su potencial oficio de hermeneuta, de intérprete de las voces y los sueños de los otros. Tres volúmenes plantean un surco donde ha estado presente no sólo su sensibilidad creadora, sino la filigrana de un derrotero que lo ha llevado a incursionar en grupos, movimientos, propuestas personales de otros poetas. Ya en la mencionada

⁹ José Barroeta, *Antología*, Caracas, Fundarte, 1985, p.5.

¹⁰ José Barroeta, *Cartas a la extraña*, Valencia, Universidad de Carabobo, Dirección de Cultura, 1972.

nota introductoria de su *Antología* (1985), deja clara la “poética” que define su propio hacer y el arte no menos exigente de mirar afuera:

El oficio de escribir y la intuición son los grandes recursos que orientan al poeta. Es probable que ambos contradigan el mundo de hoy y de ese rechazo de la poesía a lo que podríamos llamar nuestro alrededor, advenga lumbre, símbolos y palabras que nos sirvan para confirmarnos el asombro¹¹.

Esta sumatoria de oficio e intuición son los ejes, las coordenadas de un mapa que intenta deslindar su escritura poética y el discurso reflexivo que se concentra en tres títulos: *La hoguera de otra edad. Aproximación a dos grupos literarios*, “El Techo de la Ballena” y “Tabla Redonda” (1982)¹², *El padre, imagen y retorno* (1992)¹³, y *Lector de travesías. Estudios sobre la poesía de Luis Camilo Guevara, Rafael Cadenas y Víctor Valera Mora* (1994)¹⁴. Ambas líneas de bregar con las palabras se cruzan, se retroalimentan, se continúan, como dando crédito a la certeza de que en la palabra escrita subyacen ocultas reescrituras.

¹¹ José Barroeta, *Antología*, pp. 5-6.

¹² José Barroeta, *La hoguera de otra edad. Aproximación a dos grupos literarios* “El Techo de la Ballena” y “Tabla Redonda”, Mérida, Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones, 1982.

¹³ José Barroeta, *El padre, imagen y retorno*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.

¹⁴ José Barroeta, *Lector de travesías. Estudios sobre la poesía de Luis Camilo Guevara, Rafael Cadenas y Víctor Valera Mora*

Final

Aquí los dejo, la página requiere de vacíos, la palabra también de silencios. Aquí los dejo con el aire iluminado de José Barroeta, que aguarda en sus versos, como los fantasmas en las esquinas, donde moran los sueños de la infancia, las sombras del presente y los asomos de lo porvenir. Aquí dejo sus metáforas, sus desvelos, y la conciencia de que en todo lugar nos acompaña el vértigo del presente incierto, las culpas del juglar; la fuerza del día y ese indetenible juego de espejos, máscaras y celebraciones, envuelto de enigmas, como un perpetuo arte de anochecer, que luego se llena de coloridos, de luces nuevas. La voz de José Barroeta, como la del intérprete de Orfeo, canta para que sea su voz la que indique el paso siguiente en la huida del laberinto, y en su plenitud de vida esa misma voz se convierta en un perpetuo arte de amanecer.

Grégory Zambrano

Facultad de Humanidades y Educación

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Bibliografía

- BARROETA, José. (1985). *Antología*, Caracas: Fundarte.
- ———. (1972). *Cartas a la extraña*. Valencia, Venezuela: Universidad de Carabobo, Dirección de Cultura.
- ———. (1982). *La hoguera de otra edad. Aproximación a dos grupos literarios "El Techo de la Ba-llena" y "Tabla Redonda"*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones.
- ———. (1994). *Lector de travesías. Estudios sobre la poesía de Luis Camilo Guevara, Rafael Cade-nas y Víctor Valera Mora*. Mérida, Venezuela: Ediciones Solar.
- ———. (2001). *Obra poética (1971-1996)*. Mérida, Venezuela: Ediciones El otro el mismo.
- ———. (1992). *El padre, imagen y retorno*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- CARDOZO, Lubio. (2001). "La estructura de la lírica de José Barroeta", prólogo a José Barroeta, en *Obra poética (1971-1996)*. Mérida, Venezuela: Ediciones El otro el mismo, pp. 13-25.
- FLORES, María Antonieta. "José Barroeta, iluminando el arte de anochecer", en *Papel Literario, El Nacional*, Caracas, 30-11-02, p. 2.
- MÁRQUEZ, Miguel. "José Barroeta: Dormir, morir, tal vez viajar". "Verbigracia", *El Universal*, Caracas, 6 de abril de 2002. [<http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N201/central3.shtm>].
- RIMBAUD, Jean Arthur. (1945). *Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud*. Buenos Aires: Posei-dón, (Traducción de Braulio Arenas).

[Discursos contemporáneos

Por una ética inmoral

Pedro Alzuru]

Tanto ética, en su raíz griega, como moral, en su raíz latina, remiten a las costumbres, al conjunto de actitudes que se desprenden de nuestras acciones y nos insertan en un determinado grupo humano con determinadas perspectivas sobre lo que debemos y no debemos sentir, pensar y hacer. Sin embargo, con el paso de los siglos y ya lejos de su origen, estos términos han dejado de ser sinónimos, designan fenómenos distintos.

Una distinción ya clásica se establece entre moral, entendida como conjunto de valores y costumbres en las que se manifiesta la visión que tiene del bien y del mal un determinado grupo social, y ética, entendida como filosofía moral, reflexión filosófica sobre nuestros actos y creencias morales.

Otra es la que establece el sociólogo francés Michel Maffesoli, quien interpreta la moral de forma idéntica a como señalamos anteriormente pero reduce ese “determinado grupo social” a los detentores del poder, el gobierno, el estado, las instituciones que representan el sistema social e interpreta la ética como la moral que se genera “desde abajo”, desde el conjunto de miembros ordinarios de determinado grupo, a partir de sus costumbres de su sentir juntos y compartir las experiencias de todos los días, sin relación con las instancias del poder.

Esta distinción, probablemente no muy ortodoxa filosóficamente hablando, nos parece sin embargo pertinente para entender las relaciones entre ética y estética en la cultura actual, que caracterizaría a Occidente (Europa Occidental, América del Norte y también América del Sur; aunque menos evidentemente) y cada vez más también al resto del mundo.

Estas relaciones estarían caracterizadas por un inmoralismo ético que encuentra sus más antiguas raíces en la religión que se formó en torno al dios griego Dionisio. El mismo nexo ética-estética que impregna nuestra contemporaneidad, es uno de sus rasgos, a imagen de algunos momentos de la antigüedad, salvando las distancias. A diferencia de otros momentos de la cultura occidental, la modernidad por ejemplo, marcada por la paradójica conquista de la independencia de las artes, que las llevó a desvincularse de las técnicas y de los otros ámbitos de lo humano, convirtiéndose en el Arte (el arte tutorado por la filosofía).

Un nuevo nexo social, un nuevo *ethos*, estaría naciendo de las emociones compartidas, de los sentimientos colectivos, del ludismo generalizado, del espíritu festivo que renace en las culturas actuales y se convierte en uno de sus factores esenciales. En tal sentido, sostiene Maffesoli, Dionisio puede ser tenido como figura emblemática, de un espíritu del tiempo que no se limita ya a la seriedad y a la asepsia a las que nos había sometido la modernidad.

Estaríamos asistiendo al cambio de aquel empeño moderno, marxista, de dominar el mundo y de transformarlo a una perspectiva global, holística, que integra lo vivido, la pasión, los sentimientos comunes —factores todos que habrían sido reprimidos por el productivismo—, y que hoy nos unen al mundo y nos permiten contemplarlo. La valoración de lo estético, la conciencia ecológica, las diferentes formas del amor propio (el cultivo del cuerpo, de la salud, las dietas, la práctica deportiva) entrarían en este dionisismo posmoderno. Las concentraciones multitudinarias por motivos deportivos, festivos, musicales, religiosos y hasta políticos que ocasionalmente movilizan a las sociedades —independientemente de la instrumentalización que de ellas hacen las instituciones—, estarían también bajo “la sombra de Dionisio”.

El trabajo y el progreso, imperativos categóricos de la modernidad, son valores que se han saturado y empiezan a ser sustituidos por otros, no necesariamente nuevos, muchas veces arcaicos, pero que forman igualmente parte de nuestras estructuras antropológicas, de nuestro inconsciente colectivo o, en cualquier caso, de un nuevo espíritu del tiempo. Algunos de estos valores que reaparecen son el ocio, el juego, el consumo, la errancia, la fiesta, lo erótico, el hedonismo, antes reprimidos y estigmatizados por el productivismo moderno. Este productivismo, cuyas expresiones más representativas fueron el taylorismo y el fordismo, concebía el cuerpo sólo como un instrumento de trabajo, nunca como suje-

to del placer, del juego, del derroche. Todo esto contribuye a conformar una ética del presente, del instante, inmoral, si la vemos como señala Maffesoli, desde la moral oficial y no desde la ética generada por las emociones y sensaciones, afectos y experiencias que nacen del mismo estar juntos.

Considerar estos elementos, antes reducidos al ámbito del arte y de la estética, ya no es un estetismo o un irracionalismo precisamente porque ahora los reconocemos como arquetipos, constantes que fundan y atraviesan toda realidad humana, tanto la vida privada como la vida colectiva.

Esta ética, por supuesto, relativiza y confronta la moral de la producción y del trabajo que heredamos de la modernidad, y no se expande por esto en la cultura contemporánea sin reacciones. No podemos obviar que paralelamente reaparecen numerosos e inquietantes signos de intolerancia y sobre el origen de estos signos debemos interrogarnos. Contra el odio evidente y el resentimiento rampante no son suficientes los llamados abstractos y beatos a la libertad, la igualdad y la fraternidad. Estas reacciones vienen sobre todo de las iglesias y de sus expresiones modernas, los partidos e ideologías políticas que siempre nos quieren vender el paraíso, un paraíso futuro e inaccesible por supuesto, así sea quebrando el presente. De lo humano y de lo social, esencial y afortunadamente plural, multidimensional, las ortodoxias clericales y políticas tienen una concepción dicotómica, ven el mundo en blanco y negro, dividido entre buenos y malos y ellos son, de manera esquizoide, siempre los buenos. Es a partir de estos pares de opuestos, como creen se estructura el mundo, que se generan las inquisiciones, las persecuciones, la exclusión y la eliminación simbólica y física del otro, del diferente, visto como el malo.

Estas visiones maniqueas se generan por un "deber ser", la recuperación de un origen o el alcance de un destino paradisíaco que termina justificando el infierno del presente. En la lógica del deber ser está la raíz del fanatismo, es ese deber ser, ese modelo, el que justifica, desde su punto de vista, las imposiciones, ese fin idealizado justifica cualquier medio.

De la ética inmoral, sobre la cual nos proponemos reflexionar acá, es desde la antigüedad griega figura emblemático Dionisio, uno de los dioses del panteón griego. No casualmente Maffesoli titula uno de sus libros *La sombra de Dionisio* (1984), entendiéndolo como figura arquetipal, constante antropológica, actuante también inevitablemente en el presente, haciéndose uno de sus rasgos definitorios. La ética inmoral, lo dionisia-

co, reaparece en el presente a pesar de y se confronta con la moral oficial, contra los vendedores de ilusiones, sea cual sea su signo. Frente a la imposición de la igualdad, frente a las tentaciones totalitarias, está la aventura dionisiaca, el pluralismo, estos rasgos hedonistas que marcan la relación ética-estética en la cultura contemporánea. Frente a un saber que se pretende absoluto está el relativismo, esta sabiduría dionisiaca, pluralista, polisémica como la dinámica de la vida, que se confronta con los valores modernos (burgueses y revolucionarios), supera las ilusiones y sabe que todo es posible.

El pluralismo, el relativismo son lo que podemos oponer al desprecio y al desconocimiento del otro, a las imposiciones de un 'deber ser', un 'deber pensar', un 'deber hacer' y hasta de un 'deber sentir' que pretenden los fundamentalismos religiosos y políticos desde su arrogancia que no acepta la esencial pluralidad de lo humano y la escamotea con sus arengas e injunciones, con su 'amor por el pueblo'. Es desprecio pensar e imponer desde la abstracción ideológica lo que es 'bueno para los otros', lo que 'pensamos y hacemos por su bien'. Ese desprecio abre una fosa entre el país oficial y el país real, los que pretenden representarlo y dirigirlo y los que simplemente lo viven, esa fosa es causa y efecto de los discursos demagógicos que destilan odio, racismo y xenofobia.

La cultura contemporánea surge del tráfico e influencia de los elementos más diversos, del encuentro entre gente diferente que mantiene sus diferencias sin dejar de formar una entidad superior que las comprende. Nada puede justificar el dejar de relacionarnos con los otros, el ensimismamiento de la cultura es su lento fallecer. La cultura surge de la circulación de bienes, personas, ideas y afectos; del debate posiblemente, jamás de la estigmatización y del desconocimiento del otro, del cierre de puertas y puentes que nos relacionan con el mundo entero. Por olvidar esto la cultura oficial suscita el desinterés y la abstención.

Esto ocurre también cuando el debate de ideas es reemplazado por el discurso del resentimiento y la estigmatización. Y si esto lo encontramos diaria e irresponsablemente escenificado por la dirigencia política y difundido a través de los medios de formación de masas termina siendo una cultura, la cultura de la vulgaridad y del fratricidio. Estas querellas no son sino la expresión de la mezquindad y de la incapacidad de construir y mantener un pacto social en el que se armonicen las diferencias, lejos de buscar eliminarse, son irrisorias frente a los verdaderos objetivos tecnológicos y existenciales que el presente nos exige.

No dedicarnos a las cuestiones de fondo que tienen que ver aquí, como en cualquier otro horizonte, con la creación, la producción, el propósito firme y colectivo de dar lo mejor de nosotros, de cada uno sin excepción, para que todos podamos vivir mejor; es prepararnos para un mañana que no desean ni esos mismos líderes engeguados por sus ideologías decimonónicas. Estas ideologías y la pretensión de su ejecución en fallidos proyectos y procesos políticos implican una negación del presente, en nombre de ese “deber ser” se ejerce la peor de las violencias, la negación de lo que es, ese desprecio más o menos solapado ha recogido sus frutos y seguirá reuniéndolos.

Pero el riesgo más grande de esta cultura política basada en el desconocimiento del otro, en el desprecio y el fratricidio, es el fastidio, el rechazo de argumentos preelaborados y monológicos que imposibilitan todo diálogo, de las marramuncias partidistas y de los acuerdos oportunistas, de un sistema prepotente que pretende ‘iluminar’ los espíritus y guiarlos hacia un destino que no les interesa.

La salida ante este *impasse* es el refugio en los nexos locales, regionales, los lazos emocionales, éticos, que se generan en la cotidianidad compartida, la proximidad vivida que se constituye por concatenaciones sucesivas, que nos permite crecer en un terruño cultural constituido por los afectos compartidos. Las respuestas politiqueras no responden jamás a estas necesidades societales hechas de emociones, de imaginarios, de sueños, de juegos colectivos. Y esta constatación marca esta ética inmoral que no encuentra solución colectiva, a lo sumo encuentra soluciones triales que no llegan a cristalizarse en un nuevo pacto social debido al bloqueo politiquero.

Como indicio de esta ética inmoral, de esta sensibilidad distinta que estaría formándose ante nuestros ojos, el sociólogo francés nos plantea un ejemplo inusitado, aunque no por esto desconocido en nuestros predios, sobre todo para los jóvenes, la fiesta *rave*.

Desde la obra fundamental de Michel Foucault se ha venido elaborando en Occidente un amplio y detallado discurso sobre la muerte del sujeto, con tonos más o menos apocalípticos, por ejemplo, el filósofo italiano Gianni Vattimo, prefiere plantear, prudentemente, un debilitamiento del sujeto y no su desaparición. Precisamente Maffesoli es uno de los que más ha reflexionado sobre este asunto.

El individuo racional y amo de sí mismo es tenido como el fundamento de toda la cultura moderna desde las más diversas teorías. Para

el autor de *La sombra de Dionisio*, este sujeto pleno y seguro de sí mismo tiende a detenerse, las agrupaciones multitudinarias, las masas, los eventos políticos, religiosos, deportivos, lúdicos que cada vez más caracterizan la cultura contemporánea serían el más evidente síntoma de este fenómeno. La popularidad de la música *tecno* y de la fiesta *rave* entra en este proceso de desestructuración del ego. En el paroxismo que estas agrupaciones generan prevalece la comunión, la desaparición y la disolución del sujeto, allí sólo existe el deseo de fundirse en el grupo, hacer, pensar y sentir como el otro, lo que hasta hace muy poco se consideraba exclusivo del fenómeno religioso. Crear un vacío en el lugar en el que estaba el sujeto y llegar a través de él, más allá del pequeño yo individual, a una entidad más amplia: la de la comunidad, de la unión cósmica con la naturaleza.

Esta *epohé* de la comunicación verbal y racional, permitiría otra comunicación, más horizontal, en todo caso más global porque en ella intervienen todos los sentidos. Estas acciones colectivas, intervenidas con las más novedosas técnicas musicales, estarían sustituyendo la ritualidad que antes satisfacían las religiones, esta pulsión hacia un ser total, hacia la unión con el todo, en el éxtasis, superando los límites de los cuerpos de cada uno para llegar a la exaltación del cuerpo colectivo.

En esta exaltación aparece una ética inmoral, que no discrimina el bien y el mal, que más precisamente diluye esta discriminación por ser moral. Las instancias ideológicas y clericales –interesadísimas en la separación entre el bien y el mal y, sobre todo, entre los buenos y los malos–, sustentadoras de la moral oficial, siempre han reprimido el éxtasis místico, el transe colectivo, en sus diversas manifestaciones, porque se escapa de su control.

La fiesta *rave* sería un laboratorio, entre otros por supuesto, donde aparecen los valores alternativos a aquellos que habían constituido el ideal moderno del control de sí y del mundo. Los lugares donde estas fiestas se realizan son muy significativos, galpones abandonados, edificaciones inconclusas, lejos de la vida ‘civilizada’, son una reapropiación de espacios concebidos desde la óptica prometética del trabajo y de la producción. Como los define acertadamente Maffesoli: “Confinos de la vacuidad. Concavidad donde el misterio de la conjunción con el otro puede, de una manera alquímica, operarse. Se trata de una ‘experiencia primordial’, que nos recuerda la importancia del estado salvaje del ser humano. El éxtasis suscitado por la música, el transe de los cuerpos, el uso de ciertos ‘produc-

tos' ilícitos, todo concurre a la constitución de un cuerpo colectivo" (*Raves extatiques*).

Si valoramos estas manifestaciones del éxtasis desde una perspectiva antropológica, podremos entender que la fuerza creativa está allí y que no puede reducirse a la utilidad. Estas manifestaciones de la pérdida de sí implican el mal, entran en los mecanismos del intercambio generalizado con los otros y con la naturaleza, nos recuerdan que las situaciones límite son generadoras de sentido. Como si el proyecto rimbaudiano de la lenta y consciente destrucción de los sentidos hubiese dejado de ser marginal y se hubiera expandido a todo el cuerpo social. Como si la necesidad del riesgo, del goce que genera el derroche de sí, el placer de vibrar juntos, no pudiera ser ahogada de manera permanente.

La música *techo* por su tempo específico genera una sensación de detenimiento del tiempo, de instante eterno o de estabilidad en el movimiento. Nos permite detener el tiempo que pasa con la carga de nuestras angustias. El desbordamiento, el derroche físico de la danza colectiva permite paradójicamente un plus de energía que la monótona vida cotidiana no da, convoca el monstruo, expresa el mal, exalta el exceso, destruye los límites del cuerpo individual haciéndolo parte del cuerpo colectivo y hace de él un espectáculo.

Somos, entre otras cosas, pedazos de la naturaleza y la naturaleza no tiene moral, no podemos exorcizar el mal recurriendo a la razón, a sus conceptos y a su asepsia, es necesario que encontremos un medio para integrar el mal en nuestra cotidianidad, amansarlo de alguna manera. Fue una ilusión típicamente moderna, creer que podíamos permanecer lejos de lo oscuro, que podíamos desembarazarnos del mal sin ninguna consecuencia y la modernidad ha pagado un pesado tributo por esta ilusión: los genocidios, las masacres y las guerras nos lo han mostrado; el saqueo de la naturaleza, la crisis ecológica, también, consecuencia lógica de la razón exacerbada.

Podemos tener una actitud distinta, considerar que esta parte oscura, que esta parte animal, nos es constitutiva y su espectacularización puede ser una manera de vivirla a menor costo, aceptándola en vez de denegarla.

De todas formas lo erótico se ha inscrito siempre sobre un fondo de violencia, aunque lo ritualicemos; ésta seguirá siendo una de sus constantes y es mejor que la consideremos con realismo, que apreciemos su carácter humano. La violencia exteriorizada puede controlarse y cana-

lizarse, puede remitir en fin de cuentas a la armonía societal. El desbordamiento festivo, los excesos en el comer y el beber, el relajamiento de las costumbres, este sentirse parte de un cuerpo colectivo, con todo lo que ello implica, forma parte del *ethos* de la comunidad y tiene su razón de ser; es la otra cara del espíritu iluminado que en su prepotencia olvidó que valores distintos a los impuestos por el racionalismo y el instrumentalismo operan en toda vida social y restauran el equilibrio global.

No se trata sólo de estetizar la violencia, algo muy frecuente en el arte contemporáneo, pero tampoco podemos dejar de reconocerla como un dato social, sobre todo cuando están en juego las pasiones, el amor, el odio, la orgía. Los momentos fundamentales de la vida, marcados en las sociedades tradicionales con los ritos de pasaje y señalados en el catolicismo con los sacramentos, el nacimiento, el matrimonio, la mayoría de edad, la muerte tienen de alguna forma una carga de violencia, el desbordamiento festivo y orgiástico reestablece el equilibrio. De la misma forma, la fiesta *rave* ocupa el vacío dejado por una sociedad que ha perdido la vida en común, que ha perdido sus ritos, es una de las formas actuales de la búsqueda de un equilibrio global, cósmico si se quiere.

Tanto la vida individual como la vida colectiva parecen estar marcadas en su estructuración, este es uno de los objetos de la literatura universal, por los polos opuestos de la perfección y el caos, polos ideales que no encontramos en la realidad, por más que la moral oficial sostenida por las ideologías políticas y religiosas se empeñe en convertir la perfección —generalmente desde una doble moral, por supuesto—, en proyecto. Frente a estas imposiciones, el cuerpo social siempre construye sus márgenes de resistencia y de libertad, sin necesidad de ninguna ideología de la liberación.

El intercambio afectivo, la vida societal, no regida por las limitaciones institucionales, implica una sombra, una parte oscura, si la iluminamos toda, si la hacemos transparente, la destruimos. La dinámica de la sombra y la luz se yuxtapone a la del orden y el caos, después de siglos de luz, la sombra ha vuelto a reclamar su espacio, su función en un nuevo equilibrio, siempre precario.

Pedro Alzuru

Centro de Investigaciones Estéticas. Facultad de Humanidades y Educación.
Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

- **Lecturas**

http://www.ceaq-sorbonne.org/maffesoli/ar_diony.htm

http://www.ceaq-sorbonne.org/maffesoli/ar_inmor.htm

http://www.ceaq-sorbonne.org/maffesoli/ar_mepris.htm

http://www.ceaq-sorbonne.org/maffesoli/ar_techno.htm

http://www.ceaq-sorbonne.org/maffesoli/ar_eros.htm



Literaturas del Caribe

El caribe cuenta y canta | Enriqueta Plata

Recuerdos del Caribe: *Sonríe, por favor* de Jean Rhys | Bettina Pacheco

¿Qué es la poesía dub? | Arnaldo Valero



[Literaturas del Caribe

El Caribe cuenta y canta

Enrique Plata Ramírez]

Mamá yo quiero saber/ mamá yo quiero saber/ de dónde son los cantantes/
que los encuentro galantes/ y los quiero conocer:

Miguel Matamoros

"Son de la Loma"

En los corpus discursivos de la narrativa caribeña publicada entre 1963 y 2003 se inserta, como recurso de ficcionalización, un discurso múltiple, paradójico, paródico, pleno de distintos enunciados que configuran un código de lo popular; en cuanto hechos de reflexión acerca de las culturas caribeña y latinoamericana. Nos referimos a lo que la crítica ha dado en llamar "Narrativa de lo musical popular"¹, o a través de variantes significativas como "Narrativa del bolero", "Narrativa musical caribeña", o "Narrativa de la música popular latinoamericana", como si a partir de la articulación entre la literatura y la música popular, alterna y paradójicamente se sacralizaran y desacralizaran, tanto la música como la literatura. Como si en esa imbricación textual, en esas transversalidades significativas, hubiese más un encuentro erótico, pulsional, que cultural.

¹ Cfs: Héctor López. *La música caribeña en la literatura de la postmodernidad*. Mérida. Universidad de Los Andes, 1998. 127p; Gisela Kozak Rovero. *Rebelión en el Caribe Hispánico*. Caracas, Edcs. La Casa de Bello, 1993. 136p; Pausides González Silva. *La*

La canción popular, como apunta Vicente Francisco Torres, deviene en religión para el latinoamericano, en donde el altar es el aparato de sonido —la radio, la televisión, los equipos de música, las rocolas, etc.— y los supremos sacerdotes los ídolos, los cantantes, que tienen en sí mismos todo aquello que carecen la mayoría de los habitantes de estos espacios periféricos. Los escritores de esta tendencia devienen, a más de cronistas de lo cotidiano, en intermediarios, como los santos u orishas que conectan a los fieles —los lectores— con sus deidades populares, con sus areítos, bembés o moyubas, a través de distintos textos sagrados cuyos títulos se asumen desde diversos intertextos musicales.

Este nuevo discurso narrativo, que se apropia de lo musical-popular, resulta como herencia de aquel amplio proceso de transculturación suscitado en Latinoamérica. Asimismo, mantiene una desacralización paródica de lo mágico-maravilloso, del discurso del *boom*, a través de esa frecuente intertextualidad con lo musical-popular que establece un dialogismo narrativo por todo el Caribe. Hay, igualmente, una nueva manifestación de lo urbano, pues como anota Héctor López, esta narrativa resemaniza a los barrios y a sus espacios: el bar, la calle, la plaza, el cine, etc. Es también una diégesis que imbrica diversos correlatos: erotismo, hedonismo, perversión, música popular, individualidad, ejercicio del poder, seducción, lo melodramático, lo societal y la manifestación de la falta de ansias de trascendencia por la instauración de la cotidianidad. Encontramos allí la mixtura de géneros, lo transfronterizo, la hibridez discursiva, el pastiche, desde la reescritura de la memoria hasta las recurrencias a relatos orales, a escenas cinematográficas, a lo epistolar, los desplazamientos del centro hacia las periferias y el impacto de los mass-media. En definitiva, ha-

música popular del Caribe Hispano en su literatura. Identidad y melodrama. Caracas, Fundación Celarg, 1998. 110p; Elissa L. Lister: "Literatura: Resemantización de lo histórico en la narrativa caribeña contemporánea", en *Hoy*. Santo Domingo, 13-10-2002; Lulú Giménez. *Caribe y América latina*. Caracas, Monte Avila, 1990; Frances Aparicio: "Entre la guaracha y el bolero: Un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña", en *Revista Iberoamericana*. N.º. 62-63. Pittsburgh, 1993. pp. 73-89; Juan Otero Garabís. *Nación y ritmo: Descargas desde el Caribe*. San Juan, Edcs. Callejón, 2000; Vicente Francisco Torres. *La novela bolero latinoamericana*. México, UNAM, 1998; Juan Carlos Báez. "La música toma la palabra. El Caribe leído y cantado". En: *Imagen*. N.º. 118. Caracas, mayo, 1986. pp. 29-31.

blamos del discurso de la postmodernidad que, de cierta manera, contrapuntea la realidad y sus meandros, sus intersticios, que se detiene en la intertextualidad rítmica y en la sonoridad musical caribeña.

Así, toda esta narrativa deviene en intertextos de la cultura popular caribeña, en correlatos de lo periférico y del melodrama. Vicente Francisco Torres considera que el Caribe y Latinoamérica se vieron en la necesidad de formular sus propios textos, más alegres y festivos, desenfadados y desprejuiciados, como forma de manifestar la independencia frente al discurso cultural etnocentrista. Este discurso finisecular se reconoce como contradiscurso de la historia oficial literaria, al asumirse en cuanto discurso de contracultura, de resistencia, por sostener y articular en su interior correlatos del melodrama como lo folletinesco, lo fotográfico, lo cinematográfico y los múltiples intertextos musicales.

Esta auténtica saga literaria latinoamericana de finales de siglo, alucinante corpus narrativo, se despliega en múltiples líneas transversales para metaforizar, desde cada una de ellas, a la cultura popular caribeña, mostrándose como producto de la asimilación que los escritores latinoamericanos han hecho de la llamada “cultura popular”. En ella, como venimos afirmando, se dan cita distintos intertextos musicales-populares como el bolero, la salsa, el vallenato, etc., que en alguna forma sostendrán el hilo narrativo y la tensión necesaria, creando atmósferas, situaciones y motivos que nada tienen que ver con los grandes archivos forjadores de la memoria continental.

Así, podemos afirmar que entre los iniciadores de este nuevo discurso se encuentran el venezolano Renato Rodríguez y los cubanos Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante. Renato Rodríguez es autor de las novelas *Al sur del Equanil*, *El bonche*, *Viva la pasta*, *La noche escuece* e *Insulas*. Al abordar su narrativa debemos estar siempre alertas, con los sentidos aguzados a cuanto se suscita en torno al sujeto narrador. El humor y la ironía campean a lo largo del discurso, no sólo en cuanto manifestación festiva, sino como forma de satirizar al sujeto y a la sociedad, incluso a la escritura misma. En *El bonche*, la connotación musical está implícita desde el título mismo. “Bonche” es una palabra que en el Caribe designa jolgorio, parranda, fiesta. El autor recurre constantemente a distintas manifestaciones musicales como el merecumbé, la salsa, el bolero y el mambo, para hablarnos del sujeto de la diáspora, de su desterritorialización y posterior inserción en un contexto cultural totalmente distinto al que ha habitado desde su niñez.

Guillermo Cabrera Infante aborda, en su vigorosa narrativa, los espacios sincréticos y periféricos. Las recurrencias musicales serán parte de los motivos que le permitan aproximarse a la cotidianidad del sujeto. Así, desde el bolero, el mambo y el chachachá, nos irá contando las peripecias de los personajes. Toda la bullanga del Caribe, pleno de ritmos populares e ídolos mestizos, se imbrican en su lúdico discurso para, junto a los cuestionamientos políticos, sociales y culturales, señalar los vértices en donde se cruzan el despertar a la urbanidad de aquellas ciudades que se insertan en las metrópolis y se ensanchan, por efectos de la inmigración interna, hacia sus ámbitos periféricos. Todo ello puede apreciarse en obras como *Tres tristes tigres*; *La Habana para un Infante difunto*; *Delito por bailar el chachachá* y *Ella cantaba boleros*. En ellas recurre a la canción popular cubana de mediados de los cincuenta: boleros, mambos, sones y chachachá. Los recorridos narrativos sitúan los espacios del desencanto, la nadería y el erotismo.

Severo Sarduy, por su parte, reconstruye en *Gestos*, la ciudad mestiza, alegre y pueblerina que era La Habana de los años cuarenta y cincuenta, a través de una artista mulata, pobre, que subsiste alrededor de uno de aquellos *Night Clubs* que durante años simbolizaron la bullanga, la perversión y lo dionisiaco cubano y caribeño. En *De dónde son los cantantes*, cuyo título remite a la música popular cubana, al “Son de la Loma”, viaja en el tiempo para instaurarse en el sincretismo cultural, político, religioso y festivo que conforma al pueblo caribeño, desde distintos personajes, mujeres, hombres y travestis, quienes siempre contarán la historia de sus deseos, anhelos y carencias. El discurso articula el intenso barroquismo de las fiestas carnavalescas: la seducción de hombres vestidos como mujeres; los amores frustrados, conquistados, padecidos; los cantos, tambores y bailes, los lenguajes expresivos corporales y la fusión de ritmos.

De esta manera, gran cantidad de autores latinoamericanos —muchos de los cuales, por razón de espacio y tiempo no podemos señalar aunque apuntaremos algunos en la bibliografía final— se han apropiado de este discurso postmoderno, articulando lo musical-popular, lo melodramático, lo subalterno, para desde allí dar cuenta de su sociedad, de su realidad e incluso de sus sueños, perspectivas, pulsiones y ficciones. Entre estos autores señaláremos a Mirtha Yáñez, cubana, con una serie de cuentos recogidos en el volumen titulado *Todos los negros tomamos café*. Su título, en cuanto intertexto musical, remite en lo inmediato al son montuno, “¡Ay, mamá Inés!”.

Referimos también esa torrente creación verbal, lúdica y rítmica llamada *La guaracha del Macho Camacho*, del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. En su reticulado, la novela se impregna de distintos discursos, en un collage que va desde lo musical, lo narrativo, lo publicitario, lo televisivo, lo melodramático, lo irónico, lo político, etc., sosteniendo no sólo el pastiche discursivo sino el fenómeno cultural del kitsch. La ficción transcurre en medio de una tranca fenomenal en una de las autopistas puertorriqueñas, lo que permite a la voz narrativa desmenuzar las distintas historias que conforman su narratividad. La tranca –o el atasco vehicular– remite al caos urbano, al desconcierto de los conductores, a los miedos, temores y pulsiones de los sujetos perdidos en el tráfigo de la ciudad. El mismo Luis Rafael Sánchez publica otra novela incisiva, soez, titulada: *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Su paródico discurso da cuenta de la celebración del ídolo popular; la glorificación de las masas, la actuación y la cultura de los habitantes de los márgenes. Novela del espectáculo, parodia musical que ironiza y satiriza a la sociedad desde la figura de aquel cantante de boleros.

Qué viva la música!, del colombiano Andrés Caicedo, es una de las obras fundacionales en esta narrativa y difícil de obviar en estos estudios. La novela muestra la cruda visión del desmoronamiento de una sociedad pacata: la caleña. La ficción se detiene en María del Carmen Huerta, llamada “La Mona” o “La Siempreviva”, quien inicia su proceso de degradación social: de niña bien, burguesita, a prostituta de barrio. En el discurrir narrativo asistimos al vértigo de las drogas y de la música. David Sánchez Juliao, colombiano, aborda el discurso de lo musical popular; de los sujetos periféricos, mestizos y algunas veces desarraigados, para ficcionalizar a un pueblo de la costa caribeña: Lorica. Los discursos narrativos se articulan con los musicales –vallenatos, merengues y boleros rancheros–, para resignificar las miserias humanas, sus pequeñas victorias y grandes derrotas. Discurso de la hibridez que conjuga la ironía, la parodia y el humor en obras como *El Pachanga*; *Buenos días América*; *Pero sigo siendo el rey* y *Mi sangre aunque plebeya*.

Asumiendo los discursos musicales para mostrar las pulsiones, figuras, triunfos, fracasos y perversiones de los ciudadanos, Umberto Valverde, colombiano, ficcionaliza los ámbitos caribeños, resemantizando su cultura y resignificando al sujeto periférico. Así, en *Bomba Camará*; *Celia Cruz: reina rumba* y *Quítate de la vía Perico*, articula estos discursos a través de la

puesta en escena de diversos correlatos, como lo erótico, la nadería, la diáspora, lo musical, la vida del barrio, la reificación del ídolo, etc., logrando una intensa polifonía a través del pastiche, la parodia y la inserción de intertextos musicales.

Desde las nociones del ídolo, los correlatos musicales populares, el sincretismo, lo erótico y cierta perversión festiva, Edgardo Rodríguez Juliá publica unas obras igualmente mixtas, fronterizas, elusivas, que superan su anterior preocupación por lo historiográfico mas no así su interés por resignificar la cultura caribeña. Nos referimos a *El entierro de Cortijo* donde narra los funerales y pormenores del velatorio del gran intérprete de la plena, Rafael Cortijo, y *Una noche con Iris Chacón*, suerte de ensayo narrativo o crónica periodística en la cual muestra los temas del ídolo y de la cultura de masas, esta vez desde la aproximación a la gran vedette Iris Chacón. El discurso cartografía el cuerpo, muestra el hedonismo, lo apolíneo y lo dionisíaco.

Con el cuento *El inquieto anacobero*, Salvador Garmendia se vio envuelto en una ridícula y ácida polémica que lo llevó hasta los tribunales, con una demanda por haber subvertido la moral social y literaria venezolana de los años setenta. El cuento, irreverente desde todo punto de vista, gira a través de los recuerdos en torno a presuntas relaciones pecaminosas o prohibidas: la homosexualidad y la prostitución, esbozadas durante el velorio de un amigo, e instaura recurrencias hacia el cantante de boleros, Daniel Santos –uno de los ídolos populares caribeños más ficcionalizados por la literatura–, llamado “El inquieto anacobero”, o “El Jefe”.

La puesta en abismo, una vez más, de la vida del legendario Daniel Santos, será el motivo central de *Vengo a decirle adiós a los muchachos* del puertorriqueño Josean Ramos. Hay, a lo largo de la narración, una desacralización de la figura del cantante, acusado de borracho, pendenciero, comunista y un largo etcétera. Es una narración que se hace desde un triple discurso, o desde una voz que se multiplica, que por instantes presenta a Daniel Santos contándose a sí mismo, viéndose repetido en el espejo de los recuerdos, que luego se hace otra, para dar paso al representante, al Secretario, a un otro que lleva la narración.

Pedro Vergés, dominicano, se decanta por la articulación de estos discursos en *Sólo cenizas hallarás* (bolero), para narrar el proceso político previo y posterior a la caída de la dictadura de Trujillo, poniendo en abismo a unos seres sumidos en la desesperanza, en las cenizas, que es lo que

queda del país. En ella, lo musical no es más que la excusa para narrar la intensa soledad, la desesperanza y el lento desmoronamiento del pueblo dominicano aquellos aciagos días previos y posteriores al asesinato del dictador: Laura Antillano, venezolana, abordando los discursos del bolero, instaura los recuerdos para, a través de ellos y desde la mirada múltiple de tres mujeres, la abuela, la madre y la hija, recuperar la memoria familiar y mostrar la inserción de la mujer en la sociedad latinoamericana, todo narrado con sutil maestría en ese mosaico discursivo llamado *Perfume de gardenia*, título de un bolero que cantara Marco Tulio Maristani. Narrativa fragmentaria, del pastiche y el *kitsch*; álbum de las evocaciones familiares; discurso musical, epistolar, erótico; de la violencia doméstica y la subyugación femenina.

En el mencionado motivo del culto al ídolo, el cubano Lisandro Otero fabula, en su abigarrada crónica narrativa *Bolero*, la vida de uno de aquellos seres que pueblan la cultura y el imaginario caribeños, emergiendo hacia el estrellato de la música popular; en este caso Esteban María Galán, bolerista que pasea exitosamente su voz y su estilo musical por todo el Caribe. Es una obra densa, que muestra las fisuras de aquellas idolatrías, los marasmos, las pequeñas victorias y las grandes derrotas de los seres cotidianos.

La articulación del discurso del bolero con el narrativo, permite mostrar al sujeto marginal que puebla ciertos espacios violentos, desde los cuales deberá asumir una realidad desquiciante y mostrar la posesión de una cultura fragmentada, todo ello en obras como *Tuyo es mi corazón* del colombiano Juan José Hoyos; *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, título de un bolero de Agustín Lara; *Un vestido rojo para bailar boleros* de la colombiana Carmen Cecilia Suárez, en donde la música será la excusa para narrar distintas historias que abordan lo erótico, el fracaso, el desamor y el guayabo; discurso éste del bolero que admite el enmascaramiento, la seducción, lo onírico y lo erótico, en la polifónica novela del venezolano Víctor Fuenmayor; *Qué tengo yo contigo?* Las fiestas de carnavales, el disfraz, que trasluce un no disimulado travestismo, ciertas ambigüedades homosexuales y la presencia de la muerte, permiten la alternancia de lo trágico y lo cómico.

Asimismo en *Si yo fuera Pedro Infante*, de Eduardo Liendo, venezolano, quien desde la inserción de los discursos musicales mexicanos –boleros, rancheras y corridos–, resignifica la vida, la cultura, la cotidianidad

y la perifericidad del latinoamericano. La figura del gran ídolo mexicano, cantor y cineasta adorado en toda Latinoamérica, será el motivo para el desarrollo de la ficcionalización narrativa. El sujeto marginal, de los bordes, anhela con instaurarse como Otro, reconocerse en aquel gran ídolo, para llevar a cabo las hazañas que en su cotidianidad no se atreve; en una obra muy densa titulada *Entre el oro y la carne*, el venezolano José Napoléon Oropeza, fabula la vida, éxitos, fracasos y el posterior asesinato del cantante venezolano Felipe Pirela, llamado “El Bolerista de América”. La narración no evade las fronteras entre la realidad y la ficción, por el contrario, desde su ambigüedad, sus espacios difusos sostienen la tensión y la intensidad necesarias que permiten establecer algunas atmósferas de seducción, enmascaramientos y perversiones. Dorelia Barahona, costarricense, utiliza el bolero ranchero para publicar su novela *De qué manera te olvido*, mostrando la situación de la mujer latinoamericana, su estado marginal, las utopías juveniles y un erotismo desacralizador. Igualmente, desde los ámbitos de la radionovela y el amor cortés, lo erótico, lo sensual, el discurso femenino y algunos aspectos de lo policiaco, la venezolana María Luisa Lazzaro, publica *Habitantes de tiempo subterráneo* y *Tantos juanes o la venganza de la sota*.

Del colombiano Jesús Alberto Sepúlveda Grimaldo es el libro de cuentos *Si la muerte me la dieras tú*, cuyo título remite a la canción mexicana. El discurso sincrético que da cuenta de la tensión existente entre la alta cultura y la cultura popular, se aprecia en la narrativa de la cubana Mayra Montero. En *La última noche que pasé contigo*, la letra de los boleros será el recurso ficcional que permita instaurar el discurso narrativo, aproximarse hacia el erotismo, la sensualidad y las historias paralelas de los sujetos periféricos que se sienten al borde de sus vidas. Denzil Romero, venezolano, publicó *Parece que fue ayer*, en donde parte del bolero para situar sus historias narrativas. Trabajo éste que desarrolla, igualmente, el dominicano Marcio Veloz Maggiolo en *Ritas de cabaret*. La letra de los boleros, así como el vudú y la santería, serán los motivos que permitan ficcionalizar los últimos días de la dictadura de Trujillo.

No obviamos las obras del cubano Pedro Juan Gutiérrez, en especial aquellas que conforman la *Trilogía sucia* de *La Habana*, las novelas *Anclado en tierra de nadie*; *Nada que hacer* y *Sabor a mí*. Obras que se sustentan desde un discurso irreverente, soez, para mostrar las miserias del ser humano, el marginal que habita en los más sórdidos espacios de una

metrópoli semiderruida, con prostitutas, delincuentes, seres perversos desde la pasión, el deseo y la lujuria; del venezolano Igor Delgado Senior reseñamos *Si me han de matar mañana*, que recoge trece cuentos plenos de ironía, en donde alternan lo trágico y lo frívolo, lo trascendente y lo banal. Ambitos éstos que bordea la puertorriqueña Carmen Lugo Filippi en *Narromaniando con Mirta o No me platiques más*. La ficción narrativa se regodea con los intertextos del bolero, que le permiten mostrar diez historias de pasión amorosa, eróticas, lúbricas; de despechos, fracasos y desgarres.

Erotismo y desgarres que ficcionaliza Mireya Krispin, venezolana, en *Intersticios de bares*, relatos en donde la música permite ir mostrando el recorrido femenino por distintos espacios y sitios nocturnos, en la medida en que va contando sus trivialidades lúdicas. Igualmente damos cuenta de *Sirena Selena vestida de pena*, de la puertorriqueña Mayra Santos-Febres, en donde la ficción se apropia de la realidad para mostrar el mundo en que subsisten los personajes en medio de su música, de ciertas fisuras y enfrentamientos, finalmente, de Bertha Balestra Aguilar, mexicana, mencionamos su novela *Por eso vivo penando*, cuyo discurso narrativo parte de la apropiación intertextual y articulación con lo literario del son jalisciense, “*El Son de la negra*”, para ficcionalizar la vida de dos artistas del ballet folklórico mexicano, Gloria y Alicia.

Así, puede apreciarse cómo la narrativa caribeña se apropia del discurso musical, para dar cuenta del caribeño en cuanto ser pluricultural, de su cultura, su identidad y su perifericidad. Estas apropiaciones discursivas musicales permiten sostener el encuentro de lo heterogéneo y la transgresión de una alta cultura que dará paso a la cultura popular. Esta tradición narrativa es ya larga e intensa y no parecer tener punto final en lo inmediato. El discurso musical-popular se inserta dentro de la literatura, para resignificar y resemantizar la cultura del mestizaje y a su vez para dar cuenta de la cultura popular y su relación, a veces tensa, a veces armoniosa, con la alta cultura.

Este nuevo discurso narrativo-musical deviene en crónica de la cotidianidad, que se cuenta desde un mundo periférico y reseña la nadería del barrio. Muestra la transgresión de la cultura popular con los ámbitos de la alta cultura, a través del contrapunteo pluricultural que se fermenta en los bordes. Este discurso se instaure también como lo escatológico, irreverente, festivo, paródico, que reifica los ámbitos de lo dioni-

síaco y la perversión; que se sustenta desde la cultura de masas, lo melodramático, el *kitsch*, a través del cual muestra la veneración hacia el ídolo, en cuanto personaje divinizado, desmitificado y adorado hasta la muerte o abandonado a su suerte. En definitiva, será un discurso de resistencia y contracultural. Será esta, igualmente, una literatura que se regodea en el melodrama, para desde allí mostrar al sujeto periférico que hemos mencionando y explotar los sentidos del lector que vibra a través de la lectura de estas obras y le pone a temblar ciertas fibras emocionales y muy íntimas.

Enrique Plata Ramírez

Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres"

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Bibliografía

A- Escritores Caribeños

- ANTILLANO, Laura. (1983). *Perfume de Gardenia*. Caracas: Seleven. 323p.
- BALESTRA AGUILAR, Bertha. (2000). *Por eso vivo penando*. México: Ayuntamiento de Metepec. Instituto Mexiquense de Cultura.
- BARAHONA, Dorelia. (1990). *De qué manera te olvido*. México: Era. 94p.
- BARRERA LINARES, Luis. (1985). *Beberes de un ciudadano. Autorelatos*. Caracas: Caribana. 73p.
- ———. (1980). *En el bar la vida es más sabrosa*. Caracas: Ediciones Colegio Universitario Pedagógico de Caracas. 72p.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. (1995). *Delito por bailar el chachachá*. Madrid: Alfaguara. 100p.
- ———. (1996). *Ella cantaba boleros*. Madrid: Alfaguara. 309p.
- ———. (1979). *La Habana para un Infante difunto*. Barcelona, España: Seix Barral.
- ———. (1968). *Tres tristes tigres*. Barcelona, España: Seix Barral.
- CAICEDO, Andrés. (1977). *Qué viva la música!* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 266p.
- CHIRINOS, César. (1993). *Sombrasnadamas*. Caracas: Planeta. 188p.
- DELGADO SENIOR, Igor. (1999). *Si me han de matar mañana*. Caracas: Monte Avila.
- FUENMAYOR, Víctor. (1988). *Qué tengo yo contigo?* Maracaibo: Ediciones Comisión Presidencial para el Bicentenario del Natalicio del General Rafael Urdaneta. 278p.
- GARMENDIA, Salvador. (1976). *El inquieto anacobero y otros cuentos*. Caracas: Suma.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. (1998). *Anclado en tierra de nadie*. Barcelona, España: Anagrama. 359p.
- ———. (1998). *Nada que hacer*. Barcelona, España: Anagrama. 147p.
- ———. (1998). *Sabor a mí*. Barcelona, España: Anagrama. 198p.
- HOYOS, Juan José. (1984). *Tuyo es mi corazón*. Bogotá: Planeta. 470p.
- INFANTE, Ángel Gustavo. (1987). *Cerrícolas*. Caracas: Fundarte. 72p.
- ———. (1992). *Yo soy la rumba*. Caracas: Grijalbo-Mondadori. 141p.
- KRISPIN, Mireya. *Intersticios de bares*. (2000). Mérida, Venezuela: Asociación de Escritores del Estado Mérida. 56p.
- LAZZARO, María Luisa. (1990). *Habitantes de tiempo subterráneo*. Caracas: Pomaire.
- ———. (1993). *Tantos juanes o la venganza de la sota*. Caracas: Planeta. 156p.
- LIENDO, Eduardo. (1993). *Si yo fuera Pedro Infante*. 3ª edición. Caracas, Alfadil-Orinoco. 96p.
- LUGO FILIPPI, Carmen. (1999). *Narrromaniando con Mirta o No me platiques más*. San Juan: Isla Negra Editores. 198p.
- MASTRETTA, Ángeles. (1985). *Arráncame la vida*. México: Océanos. 226p.
- MEJÍA VALLEJO, Manuel. (1983). *Aire de tango*. Bogotá: Plaza y Janés. 375p.
- MONTERO, Mayra. (1991). *La última noche que pasé contigo*. Barcelona, España: Tusquets. 199p.
- OTERO, Lisandro. (1991). *Bolero*. Buenos Aires: Punto Sur Editores. 174p.

- OROPEZA, José Napoleón. (1990). *Entre el oro y la carne*. Caracas: Planeta.
- RAMOS, Josean. (1993). *Vengo a decirle adiós a los muchachos*. 3ª edición, Santurce, Puerto Rico: Sociedad de Autores Libres-Josean Ramos editor. 199p.
- RODRÍGUEZ, Renato. (1963). *Al sur del equanil*. Caracas: Ediciones El Cuento Venezolano.
- ———. (1976). *El bonche*. Caracas: Monte Avila. 257p.
- ———. (1996). *Insulas*. Caracas: Fundarte.
- ———. (1985). *La noche escuece*. Caracas: Libros Raro. 350p.
- ———. (1984). *Viva la pasta!* Caracas: Libros Raro. 175p.
- RODRÍGUEZ JULIA, Edgardo. (1991). *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Huracán. 96p.
- ———. (1986). *Una noche con Iris Chacón*. Río Piedras, Editorial Antillana.
- ROMERO, Denzil. (1991). *Parece que fue ayer. Crónica de un happening bolerístico*. Caracas: Planeta. 187p.
- SÁNCHEZ, Luis Rafael. (1997). *La guaracha del Macho Camacho*. 17ª edición, Buenos Aires: Ediciones de la Flor. 233p.
- ———. (1988). *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Hannover: Ediciones del Norte.
- SÁNCHEZ JULIAO, David. (1988). *Buenos días, América*. Bogotá: Planeta. 309p.
- ———. (1977). *El pachanga*. Bogotá: Plaza y Janés.
- ———. (1983). *Pero sigo siendo el rey*. Bogotá: Plaza y Janés. 269p.
- ———. (1986). *Mi sangre aunque plebeya*. Bogotá: Planeta. 218p.
- SANTOS-FEBRES, Mayra. (2000). *Sirena Selenia vestida de pena*. Barcelona, España: Mondadori. 266p.
- SARDUY, Severo. (1980). *De dónde son los cantantes*. Barcelona, España: Seix Barral.
- ———. (1973). *Gestos*. 2ª edición. Barcelona, España: Seix Barral. 111p.
- SEPÚLVEDA GRIMALDO, Jesús Alberto. (1990). *Si la muerte me la dieras tú*. Tolima: Unión Nacional de Escritores, Fundacultol, Pijao Editores. 100p.
- SUÁREZ, Carmen Cecilia. (1988). *Un vestido rojo para bailar boleros*. Bogotá: Ediciones Pijao. 93p.
- VALVERDE, Umberto. (1979). *Bomba camará*. Bogotá: La Oveja Negra. 106p.
- ———. (1981). *Celia Cruz: Reina Rumba*. Bogotá, La Oveja Negra. 150p.
- ———. (2001). *Quítate de la vía Perico*. Bogotá: Planeta. 256p.
- VELOZ MAGGIOLO, Marcio. (1999). *Ritos de cabaret*. 2ª edición, Santo Domingo: Editora Cole. 154p.
- VERGÉS, Pedro. (1981). *Sólo cenizas hallarás (bolero)*. Barcelona, España: Ediciones Destino. 366p.
- YÁÑEZ, Mirtha. (1976). *Todos los negros tomamos café*. La Habana: Arte y Literatura. Instituto Cubano del Libro.

B- Teórica-Crítica

- APARICIO, Frances. (1993). "Entre la guaracha y el bolero: Un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña", en *Revista Iberoamericana*. N^o 62-63. Pittsburgh. pp. 73-89.
- BÁEZ, Juan Carlos. (1986). "La música toma la palabra. El Caribe leído y cantado". en *Imagen*. N^o. 118. Caracas, mayo. pp. 29-31.
- GIMÉNEZ, Lulú. (1990). *Caribe y América latina*. Caracas: Monte Avila.
- GONZÁLEZ SILVA, Pausides. (1998). *La música popular del Caribe Hispano en su literatura. Identidad y melodrama*. Caracas: Fundación Celarg. 110p.
- KOZAK ROVERO, Gisela. (1993). *Rebelión en el Caribe Hispánico*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello. 136p.
- LISTER, Elissa L. "Literatura: Resemantización de lo histórico en la narrativa caribeña contemporánea". en *Hoy*. Santo Domingo: 13-10-2002.
- LÓPEZ, Héctor. (1998). *La música caribeña en la literatura de la postmodernidad*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes. 127p.
- OTERO GARABÍS, Juan. (2000). *Nación y ritmo: Descargas desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón.
- TORRES, Vicente Francisco. (1998). *La novela bolero latinoamericana*. México: UNAM.

[Literaturas del Caribe

Recuerdos del Caribe: *Sonríe, por favor* de Jean Rhys

Bettina Pacheco]

Impulsada por la necesidad perentoria de muchos autobiógrafos de contar su vida con el fin de dejar un testimonio “veraz” de lo que ésta fue, ante las versiones poco edificantes que circulan en torno a ciertos pasajes de la misma, Jean Rhys escribe la primera parte de un libro autobiográfico, *Sonríe, por favor. Una autobiografía inconclusa*, en el que relata su niñez transcurrida en Dominica. Compuesta por viñetas que reconstruyen fragmentariamente esa etapa de su vida, la publicación realizada póstumamente por su editora, Diana Athill, incluye una segunda parte a la que ésta tituló “Empezó a hacer frío”, la cual recoge algunos pasajes escritos a manera de notas o borradores terminados hacia 1923, estando Rhys establecida ya de manera definitiva en Europa, y por ello debe valorarse tan sólo como apuntes, ya que la autora no logró una versión definitiva para su publicación.

La estructura del libro en viñetas se impone, según el parecer de su editora, por la dificultad de atrapar los “restos” de un pasado sólo recuperable por la traicionera memoria, ya que gran parte de la materia prima de lo que debía ser su autobiografía, los avatares de la existencia, había sido utilizada en sus novelas, puesto que éstas, aunque no totalmente autobiográficas, sí contenían aspectos importantes de su vida pues su “función terapéutica era purgarla de toda infelicidad” (Athill, 1989: 8). Sin embargo, no hay que olvidar que, junto a estas razones, tal composición tam-

bién se explica porque se trata de una constante de la autobiografía femenina la estructura discontinua, digresiva, fragmentada.¹

Otro aspecto que es importante destacar de este libro es la singularidad de su composición puesto que Rhys empezó su escritura a lo 86 años, tres antes de su muerte. Dada su precaria salud, ante la dificultad de sostener la pluma y lo mucho que la agotaba cualquier esfuerzo, aceptó la ayuda de su amigo y escritor David Plante, quien en los inviernos comprendidos entre 1976 y 1978 anotó las palabras que le dictaba la escritora, las mecanografió y se las leyó para que ella pudiera realizar las correcciones. De modo que, sin olvidar lo tremendamente cuidadosa que era Rhys con sus escritos, con los cuales se mostraba siempre inconforme por lo que los corregía una y otra vez, según testimonian sus cartas, podemos hablar de que se trata de una autobiografía por interpósita persona, al menos en lo relativo a la disposición del material, o de parte de él, realizada gracias a los consejos y variadas observaciones de Plante, según revelación de Athill. (1989: 9)

El primer recuerdo apuntado en la viñeta que le da nombre a todo el libro, es el de la autora a la edad de seis años, en el momento en que un fotógrafo “negro amarillento” la retrata ataviada con un “mágico” vestido blanco. Tal escena es registrada, más que por la fotografía y la escena en sí misma, para derivar las consecuencias de ella: tres años más tarde, la niña vuelve a ver la fotografía que había olvidado para constatar con desaliento que ya no es la misma, que ya no está tan bellamente trajeada, que no tiene los mismos rizos ni los hermosos hoyuelos en la cara; de allí derivó el tremendo aprendizaje, la confrontación con la tiranía del tiempo: “Yo no lo sabía, ya no era yo. Tal vez fue la primera vez que tuve conciencia del tiempo, del cambio y de la melancolía del pasado. Tenía nueve años”. (Rhys, 1989: 22)

Y quizá en esa frase “la melancolía del pasado” pudiera estar la clave de lectura de este texto, así como la comprensión de la vida y obra de Jean Rhys. En su estudio sobre las novelas y algunos relatos de esta autora, Corina Yoris-Villasana demuestra que la justa valoración de su personalidad literaria es la de concebirla como una escritora que “cabalga entre dos mundos culturalmente distintos”, los cuales se esmera por

¹ Véase al respecto Bettina Pacheco (2001). *Mujer y autobiografía en la España Contemporánea*. San Cristóbal: Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, p. 98.

armonizar a través de su escritura (Yoris-Villasana, 2004: 9). Es decir, ante el dilema planteado sobre si de verdad podemos considerarla como una escritora del Caribe insular anglófono o sólo como una europea que escribió sobre el Caribe, hallaremos la respuesta si consideramos algunos de los rasgos sobresalientes y comunes a la mayor parte de su obra narrativa señalados en el estudio aludido: la presentación de situaciones donde se toma partido por los débiles y marginados; la conformación de unos personajes femeninos preocupados por la adquisición del dinero y por el buen vestir como fórmulas que garantizan el ascenso social, y la representación de las Antillas como geografía privilegiada, dueña de un paisaje ensañador y de una espacialidad nueva imposible de encontrar en la vieja Europa. (Yoris-Villasana, 2004: 194)

Ahora volvamos a la primera viñeta del libro que nos ocupa para hacer algunas constataciones: la niña de seis años sonrío a petición del fotógrafo, sólo descrito por su color negro amarillento; de entrada se registra el éxtasis de la que observa la fotografía con melancolía, tres años después, destacando un especial interés en el bellísimo traje y la muy estimada belleza infantil. En contraste, se retrata a la niña que observa: mal vestida, demasiado alta y delgada, mal peinada y, para colmo, casi rubia: “¿por qué me había escogido el destino para ser la única rubia, para que me llamaran Gwendolen² que, según me dijeron, quiere decir ‘blanco’ en galés”? El sorprendente desprecio a una cualidad que debía ser su máximo orgullo, si tenemos en cuenta los privilegios que en esa sociedad disfrutaban los blancos, la convierte en una “chica rara”, para utilizar la feliz denominación de Carmen Martín Gaité, aplicada a personajes femeninos de carácter poco común dentro de la narrativa escrita por mujeres. (Martín Gaité, 1993: 101)

Andando el relato, la narradora nos pone al tanto de cómo se convierte en paria voluntariamente para distanciarse de las demás niñas que estudiaban en el convento; con “orgullo desafiante” provocaba a las monjas puesto que se mantenía sucia, despeinada y alejada de las niñas de buen comportamiento y mejor estampa. Igualmente da cuenta de su gusto por comer calabaza con los dedos, como lo hacían los negros, porque así la comida sabía mejor; y de sus largas conversaciones con Ann, la res-

² Recordemos que Jean Rhys es un “nombre de pluma”, su nombre de soltera fue Gwendoline Rees Williams.

petada y temida cocinera obeah. Una frase que se convierte en *leit motiv* de esta viñeta complementa lo que demuestra su imborrable filiación caribeña y su simpatía por los negros: “nunca lo olvidaré”, refiriéndose a la cocinera obeah, al olor de la hierba mojada después de la lluvia, sobre la que caminaba descalza, transgrediendo las prohibiciones, y al “sonido de preparar cocteles, el revolver y el tintinear de hielos contra el cristal que, para mí aún significa las Indias Occidentales”. (Rhys, 1989: 27)

Y ese Caribe que se hace significativo en la obra de Jean Rhys por su continuo volver a él a través de la narración, además de la constante pregunta por su identidad y pertenencia, así como la cosmovisión apreciable en su obra, según Yoris-Villasana (2004: 193), se revela por contraste en algunas de sus cartas que vendrían a ser el complemento de su impulso autobiográfico, con las ventajas que ofrece el género epistolar, más espontáneo y de menor elaboración literaria, lo que permite una manifestación de la intimidad más libre. En ellas da cuenta de su personalidad dividida entre una formación europea y una larga vida en varios de estos países y su origen antillano, el que marcó sus vivencias durante dieciséis años, hasta su partida a Europa. El desapego hacia Inglaterra lo manifestará constantemente en su epistolario, en el que se queja de la fealdad de los lugares en los que vive, de la hostilidad de sus vecinos, junto al obsesivo registro de males diversos y de un frío intenso que la agobia siempre. Así, en una carta dirigida a Diana Athill en 1964 dirá lo siguiente: “Nunca me ha gustado Inglaterra ni la mayoría del pueblo inglés, o permítaseme decir que me aterrorizan. Los ingleses son aterrorizantes, ¿no lo crees? Supongo que no. Sólo es cuestión de “soportarlos” (Wyndhan/Melly, 1990: 372). Esta cita demuestra el problema de identidad y pertenencia de la autora, testimonio que se complementa con lo dicho en otra carta a su amiga Evelyn Scott, escrita desde Dominica en 1936, que citaré *in extenso* dada su elocuencia y encanto:

Me siento terriblemente celosa de este lugar (como lo habrás comprendido sin duda). No puedo imaginar que alguien escriba acerca de este lugar, ni se atreva a hacerlo, sin amarlo, o haber vivido aquí 20 años o haber nacido aquí. Y de cualquier manera no me gusta que los extranjeros lo amen, excepto unos pocos a los que yo elegiré. Son muy sentimentales (Pero son algo protectores, tú sabes). Sin embargo, creo que con la lluvia, las cucarachas y los malos caminos, etc., Dominica se protegerá de los amantes vulgares. (Wyndhan/Melly, 1990: 35)

También es destacable, en la primera viñeta que comentamos, la imagen que nos dibuja el episodio que le da inicio, la de las muñecas rusas: la autora, una anciana, se autorrepresenta, a través de la escritura y con la ayuda de la memoria, valiéndose del ejercicio autobiográfico que le permite retratarse como la niña que mira una foto de sí misma cuando estaba aún más pequeña, creando con ello una bella metáfora del tiempo y su devenir inexorable.

Hay que notar, además, cómo en este libro los temas relativos a la feminidad, la religión y el racismo aparecen estrechamente ligados. Los personajes a los que dedica mayor atención y cuidado serán los femeninos y, a pesar de que incluye un interesante espacio reservado al padre —para señalar que era generoso y condescendiente con ella, aunque lejano en ocasiones—, son las abuelas, tías, la madre y las amigas de la casa hacia las que dirige su atención. Y también en este aspecto esa conflictividad entre dos mundos, a la que ya he hecho referencia, se hará presente: primero, con el mundo femenino representado por la madre y la tía B, quien no le manifestaba afecto porque la pequeña sobrina detestaba coser; porque se escapaba de los mecanismos de control de la conducta femenina ejecutados por esta tía, quien al oírla silbar como los hombres la recrimina y censura diciéndole: “Mujer que silba y gallina que cacarea no conviene ni a Dios ni a los hombres”. (p.59)

En lo que respecta a la madre, la autora registra de manera directa, sin dramatismo alguno, el desapego de una madre “severa y contenida”, una madre distante hacia la cual sentía un amor reprimido que la sumía en una timidez y mutismo que no le permitía manifestar sus afectos o exponer sus dudas, lo que la llevó al distanciamiento definitivo: “Gradualmente llegué a preocuparme cada vez menos de mi madre hasta que, por último, fue casi una desconocida, y yo dejé de imaginarme lo que sentiría o pensaría” (p. 50). Años después la misma Rhys vivirá separada de su hija, Maryvonne Moerman, quien se estableció en Indonesia, pero su epistolario revela el inmenso cariño que se profesaban ambas; son muy conmovedores su preocupación por la falta de dinero y el fervoroso deseo e imposibilidad de enviar regalos y libros a la nieta a quien añora y lamenta no tener cerca³.

³ Véase Francis Wyndham/Diana Melly (comp.) (1990). *Las cartas de Jean Rhys*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 111-171.

Otro aspecto que revela la ambigüedad en la que se debatió esta etapa de la vida de Rhys es la relación con el mundo de los negros. Quizá por esa necesidad de atraer la atención y el amor materno y porque oyó decir a su madre que los bebés negros eran más bonitos que los blancos, Jean confiesa el intenso deseo que sintió en su infancia por ser negra, por lo que rezaba todas las noches para que ocurriera el milagro, de manera que al levantarse corría todas las mañanas a mirarse al espejo a ver si Dios la había complacido. Su admiración se extendía al modo de ser y de estar en el mundo de los negros; a pesar del terror que le inspiraba Meta, su niñera negra, quien jamás sonreía y la maltrataba manifestándole abierta animadversión, llenándola de miedos a las cucarachas, zombies y demás fantasmas, la autora confiesa la misteriosa atracción, mezcla de desconfianza y envidia, que le inspiraban uno seres que revelaban una fe religiosa más profunda que los blancos, así como una mayor pertenencia al lugar que habitaban. Pensaba que los negros la pasaban mejor porque reían más, eran más fuertes, estaban más vivos que los blancos. Y sobre todo, lo que más le interesó fue constatar que las mujeres negras eran más libres, puesto que no estaban preocupadas por casarse, suprema misión en la vida de las blancas, que provenía de una falsa apreciación de la realidad que la niña constató bien pronto al darse cuenta de que conocía solteras más felices y vivarachas que las casadas.

Sin embargo, esta apreciación favorable a los negros, que la llevó a querer profesar la religión católica porque en sus iglesias se mezclaban blancos y negros, al contrario de la iglesia anglicana en la que se destinaban puertas y asientos separados, una gran injusticia a los ojos de la pequeña Gwendolen, la sumió en sentimientos confusos, de atracción y rechazo, de admiración y miedo, al constatar el odio racial que le demostraron las niñas mestizas con las que quiso hacer amistad en el convento donde fue inscrita para estudiar, a pesar del predominio de las niñas "de color", lo que le hizo tratarlas sólo con cortesía, sin atreverse a propiciar mayor intimidad con ellas. La confrontación de la tensión social que se vivía en su entorno, delineó ese yo dividido que se nos retrata en estas memorias, un yo que desea ser libre como los negros, bailar en los carnavales y disfrutar de la vida tal como lo hacen ellos, pero que a la vez se da cuenta de que no es aceptada y de que, a la postre, el gran sueño del mundo al que pertenece es la bella Inglaterra, poder partir a esa tierra prometida, como ella hace al fin, en plena adolescencia

De modo que, pesar de que reconoce que la memoria exagera, la nostalgia y el “nunca olvidaré” de su infancia caribeña son las marcas que identifican a este yo dividido, amante de una tierra a la que vuelve desde su universo de ficción para convertirse en la materia prima de sus relatos, pasión y nostalgia que confiesa reiteradamente:

Fue allí, no en la agreste y hermosa Bona Vista, donde empecé a sentir que amaba la tierra y a saber que nunca la olvidaría (...) La tierra era como un imán que me atraía y yo a veces lograba llegar cerca de esta identificación o aniquilación que anhelaba. Una vez, contemplando las hormigas, me tendí, besé la tierra y pensé: “Mía, mía”. Deseé protegerla contra los extranjeritos. ¿Por qué estaba yo tan segura de que al final serían vencidos? No pueden derribar las montañas silenciosas o vaciar el eterno mar; pero pueden hacer mucho. Los árboles y las flores que destruyen volverán a crecer; y ellos serán olvidados. (p.90)

Y a pesar de que su regreso a Dominica le acarreó unas cuantas decepciones porque ya no existían casas o parajes amados o por encontrar contaminados los limpios ríos de su infancia, es posible concluir diciendo que estos primeros años de existencia caribeña marcaron la escritura de Jean Rhys, por lo que este libro debe valorarse como el cierre de una obra narrativa en la que puede apreciarse cómo su origen alimentó el universo imaginario de la autora, potenciando su discurso femenino y concediéndole su innegable interés y originalidad.

Bettina Pacheco

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela
Núcleo Táchira

Bibliografía

- MARTÍN Gaité, C. (1993). *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe.
- PACHECO, B. (2001). *Mujer y autobiografía en la España Contemporánea*. San Cristóbal: Universidad de Los Andes, Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe.
- RHYS, J. (1989). *Sonríe, por favor. Una autobiografía inconclusa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- YORIS-VILLASANA, C. (2004). *El Caribe tiene nombre de mujer*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, Grupo Editorial Eclepsidra.
- WYNDHAM, F, y D. MELLY. (1990). *Las cartas de Jean Rhys*. México: Fondo de Cultura Económica.

[Literaturas del Caribe

¿Qué es la poesía dub?'

Arnaldo Valero]

!

Cada pueblo, cada comunidad, tiene su estela de hechos sencillos, espontáneos, accidentales, inesperados que, paradójicamente, han contribuido a modificar de forma decisiva sus coordenadas culturales. El nacimiento de la poesía dub tiene que ver, sin duda alguna, con uno de esos inesperados acontecimientos. Afortunadamente, la gente de Jamaica guarda en su memoria el cuándo, el dónde, el cómo y el quiénes estaban presentes en esa ocasión...

Todo ocurrió en Forresters Hall, en la esquina de North Street y Love Lane, en el centro de Kingston, el 26 de diciembre de 1950. Tom The Great Sebastian animaba una fiesta de fin de año, organizada para celebrar su triunfo como mejor operador de *sound systems* del año. Esa fiesta era una *blues dance*. En un *blues dance* el DJ es el maestro de ceremonia y su *sound system* es la atracción principal. En un *blues dance* el DJ obsequia el espectáculo pero vende la bebida. Era una fiesta de fin de año con el mejor *sound system* de toda Jamaica y se había acabado la bebida, por lo que The Great Sebastian salió a buscar más, dejando a cargo de su máquina musical a Count Machuki, su *selecter*. Siendo apenas un joven que acababa de entrar en la adolescencia, Count Machuki se atrevió a improvisar ri-

¹ Esta ponencia es un primer resultado de un proyecto de investigación denominado "Reggae, diáspora y poesía dub", cuya realización cuenta con el apoyo del CDCHT bajo el código H-772-04-06-B.

mas sobre los acetatos que estaba pinchando. Deslumbrada con lo que escuchaba, la audiencia celebró la original ocurrencia de Machuki. Al parecer, el joven estaba emulando la tendencia de algunos locutores de radios norteamericanos cuyas transmisiones llegaban a ser escuchadas ocasionalmente en la isla; sin embargo, con sus improvisaciones verbales Count Machuki dio inicio a la tradición del DJ que incorpora sus inflexiones vocales con el propósito de salpicar de originalidad ciertas secuencias musicales. (Salewicz & Boot, 2001: 16-18)

II

Antonio Benítez Rojo afirma que si existe algo característico de los caribeños eso es que, “en lo fundamental, su experiencia estética ocurre en el marco de rituales y representaciones de carácter colectivo, ahistórico e improvisatorio (...) Quizá por eso las formas más naturales de la expresión cultural caribeña sean el baile y la música populares” (Benítez Rojo, 1998: 37-38). Por consiguiente, no resultaría exagerado señalar la memorable *performance* de Count Machuki como una manifestación paradigmática de la cultura antillana... Sensación absoluta y centro de atención, mago y profeta, bromista y shamán, brujo y predicador, artista del espectáculo, estrella del *dancehall* y maestro de ceremonias: con semejante flujo de identidades, cómo no arriesgarnos siquiera a pensar que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX el DJ antillano llegó a ser el epítome de esa cultura de la espectacularidad tan ponderada por Antonio Benítez Rojo a lo largo de las páginas que conforman *La isla que se repite* (1989). En los *performances* de los DJ, en sus representaciones escénicas, es posible percibir “las fuentes elusivas de donde manaron los variadísimos elementos que contribuyeron a la formación” de la cultura caribeña. En el *blues dance* que dio origen a la hoy en día mundialmente cultivada “tradicción” del *toasting* no sólo tenemos un acontecimiento original sino originario porque, como diría Benítez Rojo, “entre los velos y pliegues de su atuendo de pacotilla, es fácil advertir la piel oscura del mito, el tatuaje ceremonial, los colgantes ombligos que llevan a África, a Asia, a Indoamérica y a la Europa pagana”. (Benítez Rojo, 1998: 261)

En efecto, lo ocurrido en Forresters Hall aquel 26 de diciembre ofrece todo un *cotinum* de significados procedentes de la América prehispanica, de la Europa pagana y de la dinámica afroantillana. En cierta me-

dida un *blues dance* es un *areíto*, la fiesta taína cuyo significado es “bailar recordando” o “bailar para recordar” (Al parecer, para los taínos el baile propiciaba la inmersión en un ritmo primigenio, que marcaba y recuperaba el tiempo perdido. Por consiguiente, bailar era una manera que ellos tenían de preservar su pasado, su tradición y su memoria) (Kutzinski, 2004: 48). Además, el *blues dance*, como todo carnaval antillano, es semejante a esas festividades al dios Saturno celebradas por los antiguos romanos del 17 al 23 de diciembre en las que amos y esclavos intercambiaban papeles e indumentarias y que, a principios del siglo XX, el polígrafo cubano Fernando Ortiz acertadamente relacionó con la fiesta afrocubana del Día de Reyes, en la cual los esclavos gozaban de la libertad de regresar simbólicamente a la madre patria gracias a la “amalgama y refundición de multitud de escenas” (Ortiz, 1992: 64), ritos y hábitos seculares de los viejos continentes: danzas guerreras, combates ceremoniales, pantomimas bélicas para expulsar los malos espíritus, largas procesiones con bandas musicales, ritos agrarios, festivales cuyas escenas de libertinaje conducen a portentosas orgías. Finalmente, hay un tipo de cultura de la cual el *blues dance* también participa: aquella que existe en la tradición de la palabra, primordialmente en el sonido que ésta produce como parte de su significado, pero no sólo en el patrón de acentuación, sino en sus variantes de entonación. En dicha cultura, los sonidos y ruidos producidos por el emisor son correspondidos por una audiencia, dando origen a un *continuum* en el cual realmente reside el significado. Edward Kamau Brathwaite ha denominado *total expression* a esta dinámica cultural y la considera característica de aquellos procesos de comunicación donde los interlocutores son el *griot* y su audiencia, es decir, donde la comunicación es posible gracias al aliento de la comunidad. (Brathwaite, 1995: 17-19)

III

Después de la II Guerra Mundial, el *Acta de Nacionalidad Británica* ofreció a los nativos de las colonias inglesas la ciudadanía británica y la oportunidad de permanecer en Gran Bretaña todo el tiempo que quisieran para que participaran en la reconstrucción de la madre patria. En este marco legal, el transporte público londinense, el Servicio Nacional de Salud y la Asociación de Restaurantes y Hoteles Británicos, ofrecieron trabajo a un número significativo de antillanos en Gran Bretaña. Hacia 1962

esta nación había recibido 250.000 inmigrantes procedentes del Caribe de expresión inglesa. Simultáneamente, un movimiento migratorio de similar magnitud se estaba produciendo desde Asia y África. Esta dinámica característica de los tiempos postcoloniales generó una enorme manifestación de xenofobia por parte de los ingleses que pudo verse registrada en una encuesta realizada en los años '70 y que arrojó como resultado que el 74% de la población blanca quería una completa eliminación de la inmigración. El conservador Enoch Powell se hizo el vocero oficial del extendido sentimiento xenófobo cuando clamó por un cese a la migración en su tristemente célebre discurso "Rivers of Blood". La xenofobia de la población británica adquirió status jurídico en el *Commonwealth Immigrants Act*, "Ley de inmigración" que expresaba las aspiraciones del neofascista National Front y que fue conocida como la "Ley de la franja de color". Las leyes originales de inmigración habían establecido diferencias en el tratamiento a extranjeros y a los ciudadanos de la Commonwealth. Sin embargo, las actas de inmigración de 1968 y 1971 establecieron que sólo aquellas personas que pudieran comprobar su vínculo con ancestros nacidos en Gran Bretaña podían estar exentos de controles migracionales. Eso significaba que las personas blancas que habían viajado en calidad de funcionarios del imperio británico, y/o sus descendientes, podían retornar libremente a Gran Bretaña sin temer por su ciudadanía, mientras que las personas que no fuesen blancas y que habían obtenido la condición de ciudadanos de la Commonwealth como resultado del dominio que su país natal había experimentado a raíz de la expansión del imperio británico no podían estar seguros de su condición jurídica en Inglaterra. El Acta de Nacionalidad de 1981 continuó con la política segregacionista al establecer categorías de ciudadanía en función del color de la piel y el lugar de procedencia de quienes aspiraban a obtener la ciudadanía británica.

IV

En "No, Woman no Cry", ese formidable himno a la voluntad de vivir que logra sobreponerse a la miserias del gueto, Bob Marley dice: *My feet are my only carriage*, sugiriendo con ello que la cultura es todo lo que puedes llevar contigo y, que a su vez, te permite continuar el camino. Pues bien, desde hace medio siglo, una de las cosas que los jamaicanos han lle-

vado consigo y que no sólo les ha permitido seguir adelante sino incorporar a otros en su recorrido es la cultura del *sound system*.

Para entender el papel de excepción que este original componente de la cultura antillana ha jugado en la historia de la diáspora postcolonial, sería conveniente detenernos brevemente en una conferencia que Michael La Rose² impartiera a finales de los años 90 en el Instituto George Padmore y que fuera recogida *in extenso* en el volumen *Changing Britannia* (1999):

Lejos de pretender mistificar la cultura del *sound system*, John La Rose aclara que las ganas de hacer algo de dinero era una de las razones que impulsaba a los jóvenes de su generación a formar una máquina musical, ergo con un *sound system* se buscaba, en principio, dar inicio a una actividad comercial. Sin embargo, la dinámica propia de toda actividad económica obligaba al colectivo a organizarse y a planificar sus actividades; en consecuencia, los *sound systems* propiciaron la formación de células a partir de las cuales fue posible organizar a la comunidad negra en general, creando frentes y estrategias de batalla contra aspectos inaceptables de la política británica, como el perfil racial de los operativos policíacos, la innegable discriminación existente en los programas de seguridad social, o la evidente tendencia de los programas escolares oficiales a condenar a los

² Hijo de John La Rose, quien en 1969 fundara la George Padmore Supplementary School y, años más tarde, el George Padmore Institute, Michael La Rose (Trinidad, 1957) fue, junto a su hermano Keith, DJ del West Indian-run Hibiscus Club en Stoke Newington. En 1975 creó el *Peoples' War Sound System*, una de las primeras máquinas musicales en tocar desde una plataforma móvil en la historia del Carnaval de Notting Hill. Miembro destacado de la Association for a Peoples Carnival (APC), cuyo propósito fundamental es informar y educar a la gente en Bretaña y en Europa acerca de la historia y la cultura del Carnaval y de proyectar al Carnaval de Notting Hill como el más grande y quizás el más significativo festival de cultura popular en Bretaña, Michael La Rose publicó en 1990 un folleto titulado *Mas In Nottinghil: documents in the struggle for a reppresentative and democratic Carnival 1989/1990*. En 1983 se unió al equipo de New Beacon Books en calidad de director de ventas y gerente de distribución. Entre 1982 y 1995, fue uno de los organizadores de la Feria Internacional del Libro del Negro Radical (Harris & White, 1999: 147-148).

inmigrantes de color a capacitarse exclusivamente para la realización de actividades laborales que impedían su ascenso social. Obviamente, a partir de tal capacidad de convocatoria fue posible hacerle frente a los miembros del National Front, el grupo fascista que se irguió como el más enconado adversario de la diáspora postcolonial en el territorio británico. En acción conjunta con el Black Parents Movement y el Black Youth Movement, los grupos de jóvenes unidos en torno a los *sound systems*, obligaron al gobierno británico a incrementar la calidad de los programas de educación destinados a los jóvenes de color. Además, contribuyeron a modificar el conocimiento musical que poseían los jóvenes británicos (acontecimientos harto relevantes en el panorama musical de las tres últimas décadas, incluido la consolidación de la estética punk, no habrían sido posibles de no ser por la cultura de los *sound systems*). Gracias a esta dinámica cultural, las radios piratas empezaron a multiplicarse, hecho que permitió el desarrollo de un mercado de la música negra y que obligó a las cadenas de medios oficiales a contratar e incorporar figuras negras como miembros de su personal para mantener sus niveles de audiencia. Con el paso del tiempo, nuevos sonidos empezaron a emerger del reggae proveniente de los *sound systems* de todo Londres. Se distinguía porque las letras ya no hablaban más de regresar al África, sino de lo que pasaba en Bretaña... A juicio de Michael La Rose, fue la cultura del *sound system* lo que hizo germinar en la comunidad de la diáspora la idea asentarse en Bretaña. Orgullosamente erguido tras la serie de batallas que fue capaz de organizar y pelear gracias a su máquina musical, el sujeto antillano finalmente pudo decir: "Aquí estoy, soy negro... y británico". (La Rose, 1999:129-147)

Al parecer, el testimonio de Michael La Rose no hace sino confirmar esa tesis de Paúl Gilroy según la cual la lucha anticolonial emprendida por la comunidad negra asentada en Gran Bretaña adquirió una nueva fisonomía tras la Segunda Guerra Mundial cuando, a partir de instituciones como los clubs, cafés y *blues dances*, entre otros, los jóvenes de color reelaboraron los conceptos de raza y clase, aniquilando "toda idea eurocéntrica de dónde debía ser trazada la línea divisoria entre política y cultura". (Gilroy, 1991: 37)

V

En el punto en el cual confluyen las aspiraciones democráticas de la diáspora del Caribe de expresión inglesa con la cultura del *sound system*, la tradición del *toasting* iniciada por Count Machuki y el ímpetu underground del reggae, en la exacta intersección de todos esos elementos, insisto, nace la poesía dub.

El término *Dub-poetry* fue acuñado a mediados de los setenta por Linton Kwesi Johnson para hacer referencia al lirismo cultivado por algunos *Disc Jockeys* jamaicanos como Big Youth, I-Roy, U-Roy y Dillinger, entre otros (Morris, 1997:1). Sin embargo, con el paso del tiempo dicho concepto ha llegado a englobar “un estilo literario ampliamente fundamentado en los principios de belleza derivados del reggae”. (Dawes, 2003:1)

En 1978 Linton Kwesi Johnson grabó *Dread Beat and Blood*, su primera edición integral de poesía dub. Los ocho temas que componen este trabajo seminal poseen una visión política tan clara que llegaron a insuflar “vida nueva a la idea del poema político, el poema como canción de protesta, el poema como crónica de la historia social y como instigador de la acción revolucionaria” (Dawes, 2003:1), de manera que cambiaron definitivamente el imaginario de la diáspora antillana en la metrópoli inglesa. En este sentido, Bruce King afirma que Linton Kwesi Johnson jugó un rol decisivo en la consolidación de una dicción y un lenguaje para la poesía británica negra. Además, consolidó la idea de que los antillanos no eran aves de paso por Inglaterra, sino que eran, legal e históricamente, británicos; aclarando que no iban a ser el diálogo político lo que iba a cambiar la actitud de la población blanca hacia la negra sino mediante el enfrentamiento constante contra el orden social imperante. (King, 2004:108-109)

Uno de los poemas de Linton Kwesi Johnson cuya factura no sólo da cuenta de la riqueza expresiva y la fuerza comunicativa alcanzadas por la poesía dub, sino de su capacidad de instigar a la acción revolucionaria es “Sonny’s Lettah”, texto editado de manera integral y original en el disco *Forces of Victory* (Island, 1979) y que fuera posteriormente incluido en el poemario *Inglan is a Bitch* (1980). Siendo que en el subtítulo el autor ha catalogado al texto en cuestión como “poema anti-sus”, la valoración y comprensión de este clásico indiscutible de la poesía dub amerita unas breves líneas acerca de la ley SUS.

Tipificado en el Acta de Vagancia 1824, el cargo de SUS fue utilizado por la policía británica para arrestar a toda persona sospechosa de “merodear con el propósito de cometer un delito”. De acuerdo a lo establecido en dicha acta, un magistrado podía condenar a prisión a cualquier persona valiéndose tan sólo del testimonio de policías que afirmaran que habían visto al detenido actuando sospechosamente en dos ocasiones distintas. Según un artículo publicado en el número 6 del panfleto *Race and Class* de 1979, más del 40% de los arrestados y condenados a prisión de acuerdo a esta “medida judicial preventiva” fueron jóvenes negros (Campbell, 1997: 194). Sin embargo, tal vez nada haya sido más decisivo en la denuncia de la naturaleza arbitraria de la ley SUS que el poema “Sonny’s Lettah”:

“Carta de Sonny”

(Poema anti-Sus)³

Prisión de Brixton
Avenida Jebb
Londres Sudoeste 2
Inglaterra

Querida Mamá,
Buen día.
Espero que cuando
estas pocas líneas den contigo,
te halles bien de salud.

Mamá,
realmente no sé cómo decirte esto,
porque te hice la promesa solemne
de cuidar del pequeño Jim
y hacer lo mejor por velar por él.

³ La realización de esta versión al español ha sido posible gracias al competente asesoramiento del colega Erwin Lacruz, catedrático de la Escuela de Idiomas de la Universidad de Los Andes.

Mamá,
realmente he tratado de hacer lo mejor
y sin embargo
siento mucho tener que decirte
que el pobre del pequeño Jim fue arrestado.

Fue en medio de la hora pico
cuando todo el mundo anda en el ajetreo
de llegar a casa para ducharse
yo y Jim estábamos
esperando el bus
sin causar alboroto
cuando de pronto
una patrulla de la policía se detuvo.

Tres policías salieron,
todos traían rolos.
Luego caminaron derecho hacia nosotros.
Uno de ellos agarró a Jim

Jim le dijo que lo dejara ir
que él no estaba haciendo nada
y que no era un ladrón,
tampoco un buscapleitos.
Jim empezó a escabullirse
el policía empezó a reírse burlonamente.

Mamá,
déjame decirte qué le hicieron a Jim
Mamá,
Déjame decirte que le hicieron a él

lo golpearon en la barriga
hasta sacudírsela como gelatina
lo golpearon en la espalda
hasta que le crujieron las costillas
Le golpearon en la cabeza
Pero la tumusa es espesa

le patearon la entrepierna
hasta que le empezó a sangrar

Mamá,
yo no podía quedarme ahí
sin hacer nada:

Así que le pegué a uno de ellos en el ojo
y empezó a llorar
golpeé a uno en la boca
y empezó a gritar
pateé a uno en la espinilla
y empezó a dar vueltas
lo golpeé en el mentón
y cayó en un cubo de basura

y crujió
y murió.

Mamá,
vinieron más policías
y me lanzaron al piso:
arrestaron a Jim por Sus,
me arrestaron por asesinato.

Mamá,
no temas,
no te deprimas
ni entristezcas.
Mantén tu coraje
hasta que vuelva a saber de ti.

Queda de ti
tu hijo,
Sonny.

Formalmente, “Sonny’s Lettah” apela al género epistolar. Así pues, el sujeto lírico es el remitente de una carta en la cual le revela a su madre algunas cosas lamentables que le han ocurrido a él y a su hermano. Siendo que el remitente no ha podido valerse de otra alternativa para comunicarle semejante noticia a su madre, uno supone que ésta no vive en Londres. Sonny cuenta su historia, ergo, literalmente actualiza el rol del cuentacuentos, y es tal la espontaneidad de su performance diegética que toda ella está exenta de consignas ideológicamente adoctrinantes, tan común en cierta “poesía de compromiso social”, incluida, ¿para qué negarlo?, buena parte de la producción del mismo Linton Kwesi Johnson. Además, todo el texto está inmerso en una atmósfera musical que acentúa el carácter dramático de los acontecimientos relatados, este aspecto, a su vez, es reforzado por la naturaleza onomatopéyica de los vocablos escogidos por el poeta en los versos que comunican la máxima tensión dramática del poema, versos literalmente conformados por una metralla de impactos acústicos, significantes idóneos para retratar una secuencia de acciones tan violentas que desembocan en el homicidio.

VI

a- Forjada a partir de signos de violencia propios de las crisis desencadenadas a raíz de un conflicto de diferencia racial y cultural, la *dub poetry* es un discurso que emergió ante el reto que la iniciación intercultural fuera del lar nativo representó para la diáspora antillana, por eso ha obligado a la comunidad británica a enfrentar su historia postcolonial.

b- Vinculada a las formas de identificación cultural y a las “temporalidades disyuntivas” experimentadas por la diáspora y la migración antillana hacia los centros de poder político y económico, la poesía dub es un discurso que ha buscado subvertir el tipo de racionalidad que ha impedido el desplazamiento hacia y la reubicación de signos híbridos en los escenarios metropolitanos. Además, ha realizado una interpelación poética y política del nacionalismo británico, exhibiendo la renuencia o incapacidad que tiene su modelo de articular la heterogeneidad, aspecto distintivo de la población postcolonial.

c- Resultante de un esfuerzo por dar voz a una comunidad forjada en las fronteras de la privación étnica, la poesía dub es de una naturaleza profundamente antagónica y conflictiva (como todo legítimo reclamo formulado desde la perspectiva de la minoría), afirma la existencia de una cultura insurgente e intersticial mediante el *performance* de una voz migrante, proveniente de los márgenes del inglés, para hacerse visible social, cultural e históricamente en el mundo hostil de la modernidad. En consecuencia, su horizonte absoluto de aspiraciones es conseguir la articulación social de la diferencia, contribuyendo a redefinir la idea que la comunidad británica tiene de sociedad porque, como afirma Homi Bhabha: “vivir en el mundo extraño, encontrar sus ambivalencias y ambigüedades realizadas en la casa de la ficción, o su división y resquebrajamiento realizadas en la obra de arte, es también afirmar un profundo deseo de solidaridad social” (Bhabha, 2002: 36). Desde lo que el autor de *El lugar de la cultura* define como “perspectiva intersticial”, la poesía dub enciende el debate sobre la solidaridad y los límites, sociales, históricos e ideológicos, de la comunidad entendida como un sistema resultante de la transmisión contigua de tradiciones histórico-culturales, lógica que cimenta los totalitarismos. Por consiguiente, la poesía dub amerita ser considerada como el signo de la emergencia de una comunidad cuyo espíritu revisionista reconstruye las condiciones políticas del presente al proyectar la imagen de un escenario social donde esté abierta la posibilidad de acceder o preservar la diferencia, sin que eso suponga la reafirmación implícita del dogma occidental de la universalidad.

d- La poesía dub es un *performance* “de la identidad como iteración, (de) la recreación del yo en el mundo del viaje (d)el reasentamiento de la comunidad fronteriza de la migración” (Bhabha, 2002: 25) porque, como llegara a decir Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*: “En el mundo en que viajo estoy incesantemente creándome. Y es yendo más allá de las hipótesis históricas e instrumentales que iniciaré mi ciclo de libertad.”

Arnaldo Valero

Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Bibliografía y discografía

- BENÍTEZ ROJO, Antonio. (1998). *La isla que se repite*. Edición definitiva, Barcelona, España: Editorial Casiopea.
- BHABHA, Homi. (2002). *El lugar de la cultura*. Traducción César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- CAMPBELL, Horace. (1997). *Rasta and Resistance. From Marcus Garvey to Walter Rodney*. Londres: Hansib.
- BRATHWAITE, Edward Kamau. (1995). *History of the Voice. The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. Londres, Puerto España: New Beacon Books.
- DAWES, Kwame. (2003). "Dread Beat and Blood" en *BBC Education-Windrush*. <http://www.bbc.co.uk/arts/books/windrush/dread.html>. (consulta: 13 de enero de 2003)
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. 3ª edición, Valencia, España: Pre-textos.
- HARRIS, Roxy & Sarah WHITE (eds). (1999). *Changing Britannia. Life Experience With Britain*. Londres, New Beacon Books-George Padmore Institute.
- JOHNSON, Linton Kwesi. (1979). *Forces of Victory*. New York, Island Records, Inc. CD.
- JOHNSON, Linton Kwesi. (1991). *Tings an Times. Selected Poems*. Londres, Bloodaxe Books Ltd.
- KING, Bruce. (2004). *The Internationalization of English Literature. The Oxford English Literary History*. Volume 13. 1948-2000. New York-Oxford, Oxford University Press.
- KUTZINSKI, Vera. (2004). "Limbo Negro: Jay Wight y su mitología de la escritura". *Mandorla. New Writing from the Americas*. (Normal, Illinois)(7): 34-61.
- LA ROSE, Michael. (1999). "Sound System Culture". *Changing Britannia. Life Experience With Britain*. Roxy Harris & Sarah White (ed.). Londres: New Beacon Books-George Padmore Institute.
- MORRIS, Mervyn. (1997). "Dub Poetry?". *Caribbean Quarterly*. (Kingston, Jamaica) 43 (4): 1-10.
- ORTIZ, Fernando. (1992). *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- SALEWICZ, Chris & Adrian BOOT. (2001). *Reggae Explosion. The Story of Jamaican Music*. Kingston, Ian Randle Publishers.
- VVAA. (1993). *The Story of Jamaican Music*. Investigación, compilación y texto del folleto "Tougher than Tough. 35 Years of Jamaican Hits", Steve Barrow. Londres, Island Records. 4 Cds.



Lenguajes del cuerpo

La visión de la figura masculina en la narrativa
de Salvador Garmendia | Laura Cuevas

Cartografías del rostro: la lengua de los chismosos | Carmen Díaz Orozco

Poner el cuerpo / hacer semblante: algunas consideraciones
en torno al autor (a) latinoamericana | Eleonora Cróquer



[Lenguajes del cuerpo

Lenguajes del cuerpo: la visión de la figura masculina en la narrativa de Salvador Garmendia

Laura Cuevas]

El encuentro erótico comienza con la visión del cuerpo deseado. Vestido o desnudo el cuerpo es una presencia: una forma que, por un instante es todas las formas del mundo... Al abrazar la presencia dejamos de verla y ella misma deja de ser presencia. Dispersión del cuerpo deseado: vemos sólo unos ojos que nos miran, una garganta iluminada por la luz de una lámpara y pronto vuelta a la noche, el brillo de un muslo, la sombra que desciende del ombligo al sexo.

Octavio Paz

La llama doble.

Bajo la palabra inquietante y ensordecedora del "NO" como etiqueta representativa de las prohibiciones y censuras, surge la idea de abordar desde una perspectiva diferente, ese vasto mundo que significa la literatura planteada desde la transgresión del límite.

Ante las imposiciones propias del canon muchas veces protagonizadas bajo la mano inquisidora de los censores, se nos abre un abanico de perspectivas que develan de una manera nítida aquellos mundos de seres y espacios que, como elementos de una pintura, se dibujan y desdibujan para formar todo un mosaico fragmentario establecido dentro de una visión pendular entre los mundos de la realidad y los de la ficción. Todo esto planteado dentro de un contexto que intenta señalar y establecer una normativa acogida a las reglas que dictamina el canon escriturario,

canon que vive de las interdicciones y del aniquilamiento de todo lo que sobrepase el límite, con la fuerte idea de crear una cortina de prohibiciones que imponen, como bien señalaría Foucault, "... el no hablarás, no tocarás, no experimentarás placer, en definitiva no existirás, salvo en la sombra y el secreto." (1987: 102)

La ruptura de aquella normativa centrada en las formas edificantes, nos da paso, pues, a interesarnos en las producciones que atentan contra ese canon escriturario. De este modo, para el abordaje de la investigación, se toma como figura emblemática al escritor Salvador Garmendia con el propósito de darle una nueva lectura a su producción específicamente en la cuentística concebida en las décadas del 60 al 70.

El planteamiento de toda esta problemática, parte del estudio de su producción dentro de una visión contestataria caracterizada por actos de rebeldía e irreverencia que originaron un estallido en la literatura y la sociedad venezolana de esos años, ya que pusieron en cuestión los modelos instituidos por el canon. Así pues, con la revisión del contexto socio-cultural que reviste al escritor, nos adentramos en el estudio de su cuentística para observar desde allí los elementos de la transgresión y de la negación cuestionados por aquella figura endiosada del rinoceronte blanco que simboliza la literatura edificante. Esta ruptura que se consolida a partir del surgimiento de grupos como "Sardio" y "El Techo de la Balleña", constituye la expresión de un acto contestatario que condensa la idea romper con lo anterior para luego construir modelos y propuestas estéticas alejadas de la mimesis y de las concepciones unívocas apegadas fuertemente a las normas constituidas.

Un universo de posibilidades abre paso a lo plural y al juego de contrarios, poniendo en crisis las estructuras del pasado. Aquí se da paso a la confrontación planteada entre el centro y los márgenes, el canon como autoridad ocuparía los centros en un intento de colocar a la literatura en el plano de la subordinación, y los textos de transgresión estarían pues relegados a los márgenes o a la periferia ya que se salen del marco de lo regular y lo admitido. Esto da paso a un combate, según la idea de Lotmaniana, entre el "ayer" y el "hoy" (Pozuelo, 1998), considerándose este último como antiarte y antiliteratura desde la visión del canon oficial que convierte a la literatura en una lista reducida de imprescindibles.

En el marco de las concepciones canónicas y las posturas asumidas por los censores practicantes de una suerte de inquisición o Santo Oficio, según la idea de Picón Salas, que obliga a vestir el sambenito a quie-

nes disientan de lo convencional. Encontramos que el discurso de la transgresión se resiste a esta idea e implanta una nueva propuesta desde la negación de las normas y modelos acogidos a la tradición escrituraria. Los elementos que rompen con el interdicto se fundamentan en posturas que parten desde la ironía, para mostrar un atrevimiento y un deseo de franquear el límite impuesto, límite que, como diría Jankelevich, estaría simbolizado en una jaula a la que se acerca el escritor con el firme propósito de burlarse de lo que está adentro e incluso traspasar ese límite para entrar en la jaula y hacer el acto de provocación aún más peligroso (1992).

La narrativa de Garmendia no escapa a esta postura irónica, en cuanto a que desarrolla, desde la fragmentariedad, una escritura que devela de una u otra forma un caos frente al orden. Los elementos disonantes, propios de la negación, se manifiestan en su discurso para crear un universo poético dentro de la geografía urbana donde convive el hombre sujeto a la angustia, representación de aquel ángel negro baudelairiano con el traje roído y manchado de grasa. Su discurso plantea una visión de ruptura fuertemente cuestionada por una censura que niega lo otro con el objeto de legitimar un orden, y sobre todo de castigar en nombre del colectivo. Por una parte se señala a los textos al no cumplir con la normativa canónica y por otra el hecho de atentar contra aquella cortina de falsa moral y falsos convencionalismos de la sociedad pacata y pudibunda que pretende negarse a sí misma una naturaleza que se abre indefectiblemente hacia lo sexual y lo prohibido.

Con la transgresión se vislumbra un resquebrajamiento a partir de un conjunto de elementos que aparecen en la obra de Garmendia como el erotismo, la abyección y el humor. El erotismo se plantea desde diversas perspectivas, objeto de múltiples señalamientos y prohibiciones que tienen como propósito aniquilarlo en cuanto a que no se ajusta a los marcos referenciales que flotan dentro de un sistema evidente de represiones y censuras.

Ante esta problemática, es importante señalar que la cultura y la sociedad venezolana han sido fuertemente implacables ante el desarrollo de los textos que abordan el tema erótico, provocando así una confrontación que no impide bajo ninguna circunstancia su desarrollo ya que el erotismo mismo vive de la transgresión del interdicto, interdicto que provoca, al decir de Bataille, cierta atracción maligna, que se mantiene en constante pugna con aquello que “debería ser”.

Con la idea de transgresión el escritor encuentra una liberación

y, es justamente a través del desarrollo de un lenguaje irreverente y corrosivo libre de eufemismos, donde Garmendia logra construir universos de posibilidades que muestran, como un espejo, toda una geometría de pasiones a las que está sujeto el hombre moderno.

El elemento erótico desarrollado en su narrativa descubre aquel cuerpo cerrado, lo desnuda, lo vuelve promiscuo, lo libera para ir más allá del límite a partir del tratamiento de los cuerpos en su más clara desnudez, descritos desde la voluptuosidad y el deseo pero también desde la abyección que provoca la repulsión de los mismos. Los personajes garmendianos son seres abiertos plagados muchas veces de una gran lubricidad, son personajes que defecan, eyaculan, se masturban dentro de un claro desbordamiento de sus instintos y pasiones donde los órganos internos se toman con cierta independencia para volverse centros de cultos o simbolizaciones.

El cuerpo abierto implica ya una transgresión donde se franquea la línea impuesta por las prohibiciones para crear un universo que se abre hacia la revelación del deseo y del goce, planteado desde un lenguaje metafórico. Entre la desnudez y el revestimiento, el cuerpo aparece para imponerse como eje de la acción. El cuerpo erótico, voluptuoso y sediento se descubre en su esplendor para mostrar no la presencia de un cuerpo integrado sino más bien la de la fragmentarización que se enfoca en la visión, en algunos casos, de las partes y no del todo. Esto se puede ver en la representación del cuerpo femenino que se centra en la descripción de los senos, los muslos, los glúteos y la vulva, y en la caracterización de la figura masculina que se enfoca exclusivamente en la presencia imponente y viril del falo como símbolo de una fuerza y masculinidad que se impone. Así, vemos su figura en cuentos como *Aquello la primera vez*:

Tendida de espaldas, con las piernas encogidas,... unía y separaba acompasadamente las rodillas... en ese momento algo vivo comenzó a crecer para mí allá abajo. El pequeño durmiente despertaba. Sacudió la cabeza y finalmente se enderezó como un soldado... mi primera vez había llegado (1990- A: 76).

Por el contrario, el cuerpo femenino aparece para ser tocado, contemplado por esa figura viril que lo hace vibrar. Está pues la presencia de lo que admira y lo que resulta admirado como parte del goce erótico que se abre para descubrir lo vedado por medio del instinto y de la imaginación como elementos claves del juego erótico, donde se representa lo

corpóreo y sus encantos como producto humano de la transgresión misma. En los cuentos de Garmendia el cuerpo femenino es contemplado y admirado a través de la descripción de los atributos rodeados de luces, lentejuelas que se desbordan tras la representación del semidesnudo en el *strip-tease* de los bares de las ciudades, y las caracterizaciones de cuerpos desnudos con formas redondeadas y líneas perfectas que niegan, a qué dudar, otras de sus representaciones inscritas en lo abyecto y repulsivo.

Ahora bien, si nos adentramos en la descripción del cuerpo masculino, vemos que éste pareciera autocontemplarse, se masturba, se admira a sí mismo observándose frente al espejo como un segundo ego a partir del cual surge la figura imponente de su miembro como *summum de belleza* que muchas veces aparece sólo en la imaginación no simplemente como un órgano sino más bien con implicaciones estéticas. Dentro del discurso erótico, se representa la visión del cuerpo abierto como negación de lo cubierto, del cuerpo desnudo que es mostrado a la luz en todas sus formas, sin remilgos ni ataduras, en la búsqueda de su trascendencia. Como bien se observa en algunos de sus cuentos como en "Ensayo de vuelo" de *Difuntos, extraños y volátiles*, donde el personaje se contempla a sí mismo como un "claro compendio de anatomía" al describir sus formas desnudas en toda su extensión y contemplarlas ante el espejo como un segundo ego que admirablemente se refleja dividiéndose en dos estados: la figura endiosada del falo imponente y alucinante contrapuesta a la figura degradada de lo real:

...una piel ociosa, herencia de mis pobres años de demencia carnal, que cuelga y se arruga en los lugares más inverosímiles; iba a decir como un escroto, y esto me recuerda que cuando me contemplo desnudo ante el espejo..., suelo verme de veras como un miembro a punto de inflamarse de deliciosa virilidad. Siento en ese momento que la figura del espejo se independiza y que algo radiante y poderoso va a irradiar de ella. (1970: 59)

Esta revelación del desnudo y visión del falo, manifestada por medio de la fantasía, es, pues, el estado mismo de la negación, es lo disonante, lo prohibido, el exceso. El desnudo, al decir de Perniola "...revela el cuerpo abierto, la vestimenta es lo cerrado, el desnudo el tabú. Bataille decía que la desnudez es la negación del ser encerrado en sí mismo..." (1991: 66). El cuerpo abierto nos muestra la totalidad humana, el deseo de continuidad que busca el ser humano; la trascendencia por medio de la carne

y el deseo reflejado en las líneas de un cuerpo y en la visión del mismo sexo desde la cúspide misma del placer.

Pero, ¿en qué lugar ha quedado la presencia del cuerpo erótico masculino en la crítica literaria? Yo diría que esta presencia ha sido fuertemente relegada al lugar del silencio, de la no presencia. Ya que, respecto a su producción se puede decir que no ha sido tan escasa sino más bien marginada por la crítica misma que se centra en la figura específica del cuerpo femenino, como elemento erótico. Esto igualmente suele suceder en el cine y en algunas expresiones de arte. Si no repasemos algunos fragmentos donde se describe o se proyecta al cuerpo femenino como ceremonia, como imagen que invita al juego erótico donde la figura masculina, como personaje activo, hace vibrar ese instrumento; instrumento abierto y voluptuoso que se muestra en su esplendor frente a la figura masculina dibujada en un rincón de la sala, desde donde se oculta su sexo que pareciera estar más vinculado a lo pornográfico que a lo erótico.

Por esto, cabe resaltar que la mayoría de los estudios sobre el cuerpo, desde la perspectiva del erotismo en nuestra literatura venezolana, han estado más enfocados a la visión del imaginario femenino en cuanto a que, según mi perspectiva, el masculino ha estado más asociado a lo pornográfico, a lo obsceno, a lo escatológico como se representan en otras producciones literarias que sí lo plantean de ese modo. Los personajes masculinos garmendianos muestran una virilidad manifestada en erecciones y pulsiones que más que representarse de una manera ruda y tosca se vislumbran más bien como metáfora, como símbolo de un deseo desbordado que muestra un lenguaje erótico cuya representación se encarna en la majestuosidad del falo como centro. Así, vemos representado el juego erótico en otro de sus cuentos "Las hormiguitas", donde una hiperbólica fantasía se hace presente para hacer de lo erótico un rito por medio de seres imaginarios:

Las sintió como gatas robustas moviéndose encima de su cuerpo; era un centenar de manos y rodillas... brincando por todas su carnes... Tú cierras tus ojos y dejas que ellas te den gusto... y que por fin te ordeñen entre las tres... y así, en la oscuridad, él empezó a crecer desde adentro de sus pensamientos como si empezara a soñar y era tan grande ya como el mismo páramo... y encima de él muchas criaturas que la inmensidad las hacía pequeñitas, que jugueteaban por sus parajes y se aferraban a su cartílago gigante y henchido de sangre que se empinaba hacia las nubes. (1976: 91)

En el horizonte imaginario del deseo y la pulsión erótica, la figura y presencia masculina revela la fuerza y virilidad, es el ojo que mira, que contempla la figura de la mujer pero que a la vez se auto contempla buscando el goce en sí mismo o por medio de la presencia de olores y sensaciones. La desnudez masculina, en los cuentos de Garmendia, no es representada como una totalidad donde se describen voces roncadas, pechos amplios, musculosos, sino que se hace más bien fragmentaria centrándose en la presencia fálica representada en la masculinidad que alude como señala Indalecio Fernández, “a una subjetividad que será la encargada de investir al cuerpo, de marcar tanto su anatomía, sus funciones, como al deseo sexual, con las múltiples significaciones y fantasmas que modelan sus siluetas y comportamientos diferenciales”. (1992: 217)

En la obra de Garmendia se advierte una pluralidad de sentidos representados en la mirada, el tacto y el olfato, a partir de allí se logra desarrollar todo un universo erótico que revela un lenguaje sin cortapisas donde el placer se manifiesta desde todas sus perspectivas e incluso las más abyectas en cuanto a que, como señala Savater; “...el placer mismo nos humilla porque nos gusta obligatoriamente, su delicia no requiere de nuestro permiso” (Castilla del Pino Comp. 1993:15). De este modo, en su cuento “Maniqués” la respuesta sexual del narrador se ve reflejada en lo corporal que se despierta al mezclar olores nauseabundos que surgen del espacio y de los cuerpos abiertos:

En este sentido, valga la confianza, ofrezco mi predilección a las letrinas, de manera especial a las menos asépticas de bares y cafés baratos, a las cuales me introduzco sin el propósito deliberado de usar el retrete. Encontrarme en sus maculadas paredes, es efectuar un suave proceso de inmersión en un pozo de tibios vapores... pierdo entonces los hilos de la trama y mi verdadero personaje sale a flor; festejado y alabado por todos mis deseos secretos, sin importarle este cuerpo semidesnudo que me pertenece tan fielmente, con toda la materia húmeda que se mueve dentro como una ostra en su valva. (1968: 69)

El símbolo fálico es descrito en esta narración en todo su esplendor para revelar el éxtasis provocado por el espacio que lo rodea y por la fantasía erótica que se abre hacia la exploración del goce y las sensacio-

nes que desembocan en un acto secreto y transgresivo, acto materializado en la masturbación que va a estar subordinado por el miedo a ser descubierto:

A todas éstas, mi cartílago se ha hinchado con su más hermosa robustez y se estremece de gozo. Le echo mano enseguida y lo sacudo vigorosamente, sólo que ya todo ha languidecido a mi alrededor: despierto completamente aturdido y salgo de ahí a toda prisa tratando de olvidar (1968: 70).

El falo se revela en toda su magnitud y comienza entonces el desahogo en el acto masturbatorio que da fin a la experiencia imaginativa, dando un paso de la fantasía al plano de la conciencia, de la magia a la razón, donde el espacio se cierra para crear en el personaje un sentimiento de culpa y de arrepentimiento. Se franquea entonces el límite de lo prohibido en un acto de transgresión por medio de la imaginación para luego regresar al plano de la realidad con el sentimiento de la culpa, el personaje huye tratando de borrar todo ese "horror" en el que se ve envuelto.

Esta relación íntima entre los sentidos y el deseo se vuelve una vez más a manifestar en "Muñecas de placer", donde los olores y el placer se entremezclan para crear toda una amalgama materializada en una fuente inagotable que va de lo erótico a la abyección y la escatología, estableciendo una relación pendular que despierta el instinto sexual.

En este texto, tal como se manifiesta en "Maniqués", existe una conjunción entre los sentidos, específicamente en los olores y la visión. Si bien vimos que en "Maniqués" el personaje disfruta y se abre al éxtasis con esa mezcla representada en un ambiente de paredes sucias y de olores putrefactos emanada de las letrinas; ahora tenemos en "Muñecas de placer" a un personaje que establece una relación directa entre los olores y sus "frecuentes erecciones". El olor a incienso y a aceite quemado emanado de una iglesia despierta en él todo un mundo de fantasías que va mezclando con otros elementos presentados en el transcurso de la narración:

Existe una relación absolutamente personal entre mis frecuentes erecciones y el olor del incienso. En este instante en que mis dedos, desde el interior del bolsillo, amasan la pequeña criatura que se abomba lenta y dulcemente, ese aroma se apodera del aire y yo lo aspiro hasta saturar mis pulmones... (1968: 59)

Otra vertiente erótica de la narrativa garmendiana se observa en la conjunción humor y erotismo: la risa y el sexo se conectan para provocar otro efecto transgresor que revela un nuevo discurso. Por vía de ejemplo podemos mencionar algunas de sus crónicas publicadas en el famoso *Sádico ilustrado* (posteriormente recogidas en su libro *Crónicas sádicas*) como “El elogio de las burras”, “Rico es rico carajo”, “Josefita tiene cangrejera”, “Historia de un virguito fino”, símbolo de aquel virgo que se resiste a morir. Dice el personaje representado en el virgo que todavía hay personas que nos conservan como a “la niña de sus ojos”:

Claro, que también se vuelve fastidiosa una vida sin zozobras, sin sobresaltos, sin esos momentos angustiosos en que sientes que te llegó la hora; pues ya el enemigo rompió la línea de defensa, aplicando sabiamente lo de paciencia y salivita; o sea, que nuestra joven ama bajó finalmente la guardia y aquello ya viene mandado, silbando como un chuzo. Entonces uno se encurruca todo esperando el trancazo... que finalmente no llega a producirse. (1990 B: 73)

La narrativa garmendiana, con su fuerte carga ideológica y contestataria forma parte importante de ese **Contracánon** que rompe la estructura edificante, para irrumpir con el tratamiento del elemento erótico que, como diría Paz, “se despliega en la historia y es inseparable como todos los actos”

Pero la valoración del discurso de tinte erótico y transgresor, obviamente no va a depender del autor sino del papel que le imprima el lector y específicamente la figura, muchas veces, implacable del crítico como el ente principal que puede hablar allí, como señala Notrop Frye, donde “las otras artes son mudas”. La crítica en consecuencia cumple una importancia en la difusión la valoración de los textos, que en el caso de los que abordan el tema de los sexual, ha sido realmente muy escasa, impidiendo que estos textos se conozcan y se difundan con la calidad y relevancia que los mismos poseen.

Laura Cuevas

Maestría en Literatura Iberoamericana

Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Bibliografía

- BATAILLE, George. (2000). "De la risa erótica a lo prohibido", en *Las lágrimas de Eros*. España: Tusquets.
- FERNÁNDEZ, Indalecio. (1992). "La máscara de la masculinidad", en *Las perversiones en la práctica psicoanalítica*. Caracas: Editorial Psico analítica Vadell.
- FOUCAULT, Michel. (1987). "El dispositivo de la sexualidad", en *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*; México: Siglo XXI
- GARMENDIA, Julio. (1968). *Doble fondo*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- ———. (1970). *Difuntos, extraños y volátiles*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- ———. (1976). *El Inquieto Anacobero y otros cuentos*. Caracas: Librería Suma.
- ———. (1990-A). *La Vida buena*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes Editores.
- ———. (1990-B), *Crónicas sádicas*. Caracas: Pomaire.
- YANKELEVICH, Wladimir. (1992). "El movimiento de conciencia irónico", en *La ironía*. Madrid: Taurus.
- PERNIOLA, Mario. (1991) "Entre vestido y desnudo", en *Revista de Occidente* (124), Madrid: septiembre, p. 66.
- POZUELO, José María. (1998). "Lotman y el canon literario", en Eric Sullá comp. *El canon literario*. Madrid, Arco libro.
- SAVATER, Fernando. (1993). "La obscenidad de cada día" *La obscenidad*. Carlos Castilla (Comp.). España, Alianza Universidad. p 15

[**Lenguajes del cuerpo**

Cartografías del rostro: la lengua de los chismosos¹

Carmen Díaz Orozco]

Providencia Pérez vive con su malignidad, su desvergüenza y su atroz alma proterva. Murmuradoras así, que se alimentan de morder la honra ajena, antropófagas terribles que abrevan deliciosamente la sed y hartan las hambres con sangre y carne de Susanas e Isabeles a quienes besan en los labios con el beso de la traición siniestra, conozco yo por centenares, y dan miedo cuando hablan, cuando hieren con los ojos, cuando destrozan con la lengua viperina, cuando matan con la risa de hiel emponzoñada.

Gonzalo Picón Febres²

Cualquier bestiario humano que no contemple un ingreso al chisme en tanto exponente de la más morbosa de las pasiones del alma sería inexacto. En ello reside el sitio de honor que el chisme ocupa en la casilla de las miserias del hombre. Animada por esta certeza, pretendo demostrar su condición de herramienta al servicio de intereses de alta prosapia mediante al análisis de la conducta oral de un personaje indefectiblemente ligado a la narrativa venezolana del siglo XIX. Me refiero a la fi-

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación titulado: "La santa y la prostituta. Lenguajes del cuerpo femenino en la narrativa venezolana del siglo XIX", financiado por el CDCHT de la Universidad de Los Andes bajo el código: H-801-04-06-B

² Picón Febres, Gonzalo, 1947: 396.

gura del chismoso y a la condición del chisme como elemento regulador de las jerarquías ciudadanas que, para el caso de la narrativa que me interesa, opera en el seno de comunidades cuyos miembros permanecen bajo la mirada inquisidora del otro.

En este sentido apuntan las afirmaciones de Gonzalo Picón Febres que me han servido de epígrafe; y aunque el argumento sólo aplica al personaje de Providencia Pérez de la novela *Todo un pueblo* (1899) de Miguel Eduardo Pardo, éste bien podría servir para otros ejemplares literarios de análoga envergadura, como aquél de doña Mariquita Rocafuerte, que unos años antes habría sido usado por el propio Picón Febres para dibujar a “la beata más temible de Bolivia” en su *Fidelia*, de 1893. La corrosiva acotación de Don Gonzalo, no sólo perfila gran parte de la morfología del chisme y de sus diversos modos operativos: al confirmar el carácter antropófago del personaje que me interesa también presenta al chisme como un correlato más del cuerpo y como una síntesis de la axiología que a él se asocia.

El chismoso ejerce a través del cuerpo y de algunas de sus funciones orgánicas más notables. Es antropófago: devora, vomita y excreta sobre la honra ajena. Su oficio supone la presencia de una boca, aunque no sólo por su condición de órgano de la avidez, sino por el despliegue de una de sus más notables funciones: la oralidad. En la conducta oral converge todo el lenguaje de su cuerpo. Así, tanto la boca como el rostro sintetizan sus funciones orgánicas y emotivas.

La noción del rostro en tanto síntesis del cuerpo a partir de la era moderna ha sido ampliamente desarrollada por la antropología francesa. Según uno de sus más destacados cultores contemporáneos (Le Breton, 1992), la Modernidad genera la transformación de la geografía corporal del rostro con respecto a la época que le antecede. En este orden de ideas, mientras que en la Edad Media la boca supo imponer su hegemonía en tanto órgano de la avidez y de la algarabía propias de su época, en la Modernidad ésta pierde protagonismo frente a la mirada que ahora se destaca como el sentido más capaz de albergar la sensibilidad de los nuevos tiempos.

En relación con el chisme que me interesa, tanto la mirada como la boca son de capital importancia, pues mientras la primera garantiza la vigilancia de la conducta ajena, sin la cual el chisme mismo sería impensable, la segunda se encarga de propagar los resultados de la observación, o

de la suposición, como ocurre en más de un caso. No obstante, el chisme al que me refiero se erige de espaldas al uso de la boca en tanto órgano de la avidez y del grito propio de la cultura popular medieval, pues aquí no se trata de una conducta oral legítimamente pública y jactanciosa que expresa la fiesta y lo bajo corporal (Baktín, 1971), sino de una que actúa a escondidas, que propaga a media voz las migajas de un orden moral compartido por el resto de la comunidad.

El chisme se alimenta del honor de las personas. Es por eso que casi siempre apunta a la conducta sexual de sus víctimas e incluso cuando se interesa por la corrupción política, ésta siempre vendrá asociada con toda suerte de vicios y, sobre todo, con una conducta sexual licenciosa. Para ejercer su oficio, el chismoso debe transgredir la vida privada de sus congéneres. Su técnica consiste en hacer de lo privado un asunto público; en este sentido, logra fragilizar las fronteras entre ambos espacios al tiempo que perfila la moral de su época. El hecho de que cierta crítica (Panessi, 2000) insista en ver al chisme como un escarmiento contra sus víctimas, aclara la condición de regulador social que, en este contexto, ostenta la figura del chismoso. El chisme fustiga las pretensiones de respetabilidad de las personas y muestra aquello que debe permanecer oculto atravesando un margen que lo saca de las tinieblas para enviarlo al espacio público. El chismoso se nutre de una picaresca de temática vergonzosa que la gente “decente” prefiere mantener oculta.

Un aspecto singular de la conducta del chismoso es su capacidad de oscilar entre las fronteras del orden. Adentro, cuando a través de la denuncia de la conducta moral indeseada expone el mundo de valores de su época; afuera cuando para ejercer su oficio depende de las mismas conductas que denuncia. Así lo certifica un amplio corpus literario, decimonónico y venezolano, articulado alrededor de los rumores proferidos por la más amplia caterva de chismosos de toda índole: del menos decente hasta el que más; de bárbaros, pendencieros y arribistas; de aristócratas y patricios; de celosos, envidiosos y moralistas.

Son innumerables los personajes literarios obsesados por esta desbordante conducta oral en la novela venezolana del siglo XIX.

Porque faltos de esos consoladores placeres que en otras ciudades constituyen la alegría de vivir y distancian de la maldad y de la calumnia, los moradores de aquél pueblón sin alicientes para el espíritu y sin sanos regocijos para la inteligencia, vivían en un continuo tejer y destejer

enredos, chismes y anécdotas, poniendo en cada reputación una sospecha y en cada sospecha una injuria³.

Al tiempo que asociada a su condición de provincianos ociosos, esta oralidad también anuncia un gran número de prejuicios morales en torno a la sexualidad de los individuos. En este sentido, el chisme se presenta como una forma de control social, pues fundamentalmente ocupado en “vomitar” la sexualidad de ciertos personajes con pretensiones de ascenso, constituye un arma poderosísima al servicio de la restitución de las jerarquías, en una sociedad signada por un amplio proceso de movilidad social como lo fue la Venezuela de entonces. He aquí esbozado, *grosso modo*, lo que considero la función del chisme en la narrativa que me interesa. Lo que sigue forma parte de mis primeras observaciones en torno al chisme como un elemento de regulación social en pequeñas comunidades sujetas por una elite que no está dispuesta a ceder su espacio frente a posibles intrusos, que por las razones mencionadas pretendan compartir los beneficios y privilegios de una clase social a la que no pertenecen.

Desde esta perspectiva analizaré la presencia del chismoso y las características de su oficio en las citadas novelas de Pardo y Picón Febres, pues ellas exponen lo que me interesa demostrar en relación con la función del chisme. En ambas he podido detectar la presencia de al menos tres tipos de chismosos. En primer lugar, se encuentra el que habla del otro, aunque sin intenciones verdaderas de hacerle daño; en segundo lugar, está el que habla del otro para difamarlo y en tercer lugar aparece la figura de quien no solamente difama, sino que habla del otro para sembrar la disputa, para herir y causar daño. A mí me han interesado, naturalmente, estos dos últimos personajes y analizaré los alcances de sus acciones a través de la presencia de dos pasiones: la envidia y los celos.

Las víctimas son dos personajes de singulares características: Fidelia, para el caso de la novela homónima de Picón Febres y Julián Hidalgo de *Todo un Pueblo* de Miguel Eduardo Pardo. Ambos son de condición inferior (la primera por razones económico-morales y el segundo por razones raciales) y por distintos medios han alcanzado cierto ascenso dentro de la escala social. Empecemos con la historia de la protagonista de Picón Febres. Fidelia es hija de una libertina incorregible que, gracias a la muerte de la madre y a los favores del cura del pueblo, logra convertirse en una recatada criada de casa cural que sueña con casarse y tener hijos. Po-

³ Pardo, Miguel Eduardo, 1995: 197

see una conducta moral irreprochable; además, es hermosa como pocas y, por lo tanto, tan deseada como envidiada. “...El despecho de quienes aspiraban a ponerse en la garrida hembra, la envidia de todas las muchachas de su misma condición social...” (262) precipitaron su caída a la condición de amante del Dr. Sánchez Azuero. Quien propaga el chisme es el novio resentido y lo hace de manera deliberada ocupando la condición del chismoso que difama para sembrar cizaña y causar daño a su víctima. Los celos son el motor de su hundimiento, y su destino el mismo de la madre lujuriosa. Lo que nadie parecía tolerar, esto es, la pretensión de Fidelia de ser mejor que el resto de sus iguales atizó el odio contenido durante años hasta enviarla al lugar del que nunca debió haber salido.

El chisme cobra forma escatológica en algunos pasajes, unas veces se expresa mediante “esputos harto hediondos” o “cuchilladas que ahondaban en las carnes hasta el hueso”, o bien, “albañal de injurias”, “vómitos de hiel”, etc. Las lenguas que lo profieren suelen ser ponzoñosas, carneceras y dañinas. El chisme se alimenta de carne descompuesta el órgano corporal que lo propaga es la boca y lo hace bajo el efecto de una avalancha:

...Gerardo y Chico Flores se lo dijeron a todas las sirvientas callejeras; las sirvientas se lo pusieron en pico a las señoras; las señoras hablaron con sus maridos allí mismo, y por la tarde no había ya quien no lo supiera en la ciudad. La noticia comenzó a rodar por donde quiera, fresquecita, provocativa, deliciosa, llena de aditamentos falsos, interpolada de afirmaciones inexactas, curiosísima en fuerza de los agudos pormenores que cada tipo iba agregándole al vaciársela a otro en el agaje⁴.

¿Y qué decir del chisme que corre por Villabrava acerca de los amoríos lujuriosos de Susana Hidalgo, la madre del belicoso protagonista de *Todo un Pueblo*, con Anselmo Espinosa? Pues que en su caso también el chisme sirve para ejercer controles sobre individuos amenazantes como es el caso de Julián Hidalgo, quien ha ascendido socialmente gracias a una inconclusa formación universitaria y que en razón de ello elabora osados discursos para insultar a la nueva nobleza criolla. En una disertación desbocada que marcará el debut de su caída, exclama:

⁴ Picón Febres, Gonzalo, (1890) 1995: 261.

Insoportables, frívolos, inútiles hasta dejarlo de sobra, no sabiendo ni siquiera lucir su frac y su apellido en los saraos, los nobles improvisados, a pesar de sus parentescos y enlaces con el primer mantecaje adinerado del país, siguieron juzgándose de origen divino, milagros de la merced celeste, concepciones supremas del rancio feudalismo... (116)

De ascendencia indígena, orgulloso, altivo y beligerante, Julián Hidalgo escupe a todos su condición de iguales en un país de “mescolanzas impuras” de “ennoblecidos sin nobleza”. Semejante alarde engrosará la factura que más tarde pagará por su osadía. Y así partirá de Villabrava con su madre “...como si lo agobiase aún el odio de la sociedad que lo arrojaba de su seno” (231). El chisme sobre la madre lo envía a ese estrato inferior que él mismo denuncia como ficticio, por racialmente semejante. Veamos en qué términos lo hace:

... si en este país (...) viniera un inspector de razas y de seres humanos a juzgar de jerarquías, de títulos, de nombres (...) y de genealógicas naturas, acabaría por levantar una pirámide tal de plebeyismo, que ni aun las águilas de más alto vuelo serían capaces de llegar hasta su cumbre... (121)

Aquí el chisme también supone vecinazgo, implica la presencia de individuos que habitan en pequeñas comunidades asediados por la vigilancia de unos sobre otros:

Se olfateaban mutuamente las existencias; se sabían al dedillo sus costumbres; se echaban unos a otros en cara sus vicios, no para corregirlos, sino para aumentárselos; las mujeres se atisbaban a través de las celosías y los hombres se escudriñaban, se abofeteaban, se herían de muerte a través de la indumentaria. (197)

La saña contra Susana coincide con la que se cierne sobre Fidelia, pues la rivalidad ante su hermosura y su intachable moralidad esparcirá la inquina de los despechados y la envidia de las mujeres de su misma condición. Al pregonar por todas partes la deshonra de Susana, la sociedad de Villabrava se desquita de haberla respetado durante tanto tiempo y aprovecha para rebajar la vanidad del hijo insolente, para difamar a Isabel, la cándida novia de Julián “y en mengua de la reputación de don An-

selmo, odiado y destrozado por la envidia de los que no podían alcanzar los favores de la mujer que él tan indebidamente poseía". (198)

Aunque menos escatológico que Picón-Febres, Pardo también explorará las posibilidades del rostro para expresar la actividad del chismoso. Aquí los chismes también se vomitan, también implican cuerpos que devoran, secretan, escupen; lenguas lacerantes que descuartizan y que expelen sustancias corrosivas. Así mismo destacan algunas topografías del rostro:

Las husmeó a distancia [las relaciones entre Susana y Espinosa], siguió la pista a la pareja y publicó el hallazgo. Desde aquel mismo instante todas los ojos se abrieron llenos de espanto; todos los labios se prepararon para verter especies y todas las orejas para recogerlas. (197)

Un aspecto a desarrollar en una investigación más sistemática sobre el chisme es su asociación con la figura femenina, pues ciertos prejuicios insisten en mostrarlo como un arma privativa de este género e, incluso, cuando los hombres toman su plaza la sociedad los considera como seres en desorden, afeminados, desocupados y de sexualidad sospechosa. Otro asunto a revisar es el papel de la prensa en la difusión del chisme, pues sabido es por todos que las publicaciones periódicas de la época constituyen uno de sus más asiduos colaboradores. Sin temor a equivocarme pienso que el chisme impreso ostenta las mismas formas discursivas que el oral y esto cuando apenas se revisan someramente y se consideran, a la luz del encono de algunos sectores por censurar este tipo de prácticas discursivas.

Pero el trabajo más arduo consiste en desentrañar la noción de honor de la época y su relación con la moral y la figura femenina. Es evidente que un modelo moral de larga data se articula en este razonamiento sobre el honor femenino. Pienso en el peso que la tradición española otorga a la noción de honor en la literatura de los Siglos de Oro, por ejemplo; en los nexos que se establecen entre honor y sexualidad, indispensables para determinar la calidad moral de las familias; en la enmarañada trama de aspectos que se articulan alrededor de la noción de honor: estatus social, reputación y virtud. Pienso en las diferentes apreciaciones de estos valores según el género al que aplican: para la mujer, la castidad, para el hombre, el valor. Pienso en los problemas concomitantes a las nociones de honor y honra⁵, y de sus contrarios: deshonor, deshonor.

⁵ Salto deliberadamente la discusión inconclusa entre partidarios y contrarios de la si-

ra, así como de sus múltiples variantes: oprobio, agravio, afrenta, ofensa e ignominia, entre otros.

Si de la posesión del honor; y por ende de la virtud y el recato femenino, depende la apreciación del otro y aun la preservación del linaje de las grandes familias, como parece demostrarlo toda esta narrativa, se entiende por qué este mismo honor pone en marcha un culto exacerbado de las apariencias, una vigilancia permanente de todos contra todos y un respeto ciego a las jerarquías que conforman la pirámide social. Finalmente, convendría analizar algunos cambios espaciales, pensar en las implicaciones de la calle, la fiesta, y la apertura del cuerpo femenino al espacio público, pues no olvidemos que en el marco de la nueva sensibilidad acaecida a todo lo largo del siglo XIX, el valor que el pensamiento cristiano había acordado a la virginidad está sometido a las tentaciones de una moral social no necesariamente religiosa. Y en este sentido, el cambio de escenario implica un cambio de estrategias que reclaman ser analizadas.

No quisiera terminar sin exponer una certeza: estos intrigantes carniceros dispuestos a devorar la honra ajena y a abrevar su sed de sangre con ojos, lenguas y risas son la prueba más fehaciente de la condición del cuerpo como un espacio de elaboración discursiva que sólo puede ser juzgado a la luz de los temores y anhelos de su época. Ellos son también la certificación de que cuando hablamos de los diversos lenguajes del cuerpo, o de alguna de sus partes, nos situamos indefectiblemente frente a determinados procesos sociales cuya morfología depende de las tensiones e intereses de su época. En consecuencia no se puede hablar de los lenguajes del cuerpo, ni de los valores que se le asocian, de espaldas a la sociedad que los articula.

Carmen Díaz Orozco

Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres"

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

nonimia en las nociones de honor y honra y acepto sin más la postura de la crítica en favor de la sinonimia. El lector interesado encontrará una abundante reflexión sobre este aspecto en Chauchadis, Claude, 1982. "Honor y Honra o cómo se comete un error en lexicología". En Chauchadis, Claude, sf. *Etudes sur L'honneur. Recueil de communications et d'articles publiés sur le thème de l'honneur de 1977 à 1991*. Toulouse, Université de Toulouse, Le Mirail, U.F.R. D'Études Hispaniques. Pgs. 108-129.

Bibliografía

- BAKTIN, Mijail. (1971). *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona, España: Seix Barral.
- BOUGEROL, Christine. (1997). *Une Ethnographie des conflits aux Antilles. Jalousie, commérages, sorcellerie*. Paris: PUF.
- LE BRETON, David. (2001). *Anthropologie du corps et Modernité*. Paris: PUF.
- MOLHO, Maurice. (1995). *Don Juan. La vie est un songe*. Paris: José Corti.
- PANESI, Jorge. (2000). "Cambaceres, un narrador chismoso", en *Críticas*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- PARDO, Miguel Eduardo, (1899) 1998. *Todo un pueblo*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- PICÓN FEBRES, Gonzalo. (1947). *La Literatura venezolana en el siglo XIX*. Buenos Aires: Ayacucho.
———. (1899) 1995. *Fidelia*. Mérida, Venezuela: Ediciones Solar.

[Lenguajes del cuerpo

Poner el cuerpo / hacer semblante: algunas consideraciones en torno al autor (a) latinoamericana

Eleonora Cróquer Pedrón]

Las notas de este trabajo, aparecen al final del capítulo

I. Me gustaría recorrer un fenómeno de advenimiento cultu(r)al y subjetivo, en gran medida marcado por la posición de minoridad desde donde las jóvenes naciones de América Latina asumen su ingreso a lo moderno. Esto es: el advenimiento de las mujeres al espacio público de la producción (más o menos) literaria de esa “América” recién inaugurada que, en el marco de un sostenido anhelo de reconocimiento, reclama su lugar entre la(s) cultura(s) del mundo. O, más concretamente aún: el paradójico *instalarse* como “representantes” icono-textuales de cierto Ideal —“La Autor(a) latinoamericana”— de algunas “mujeres que escriben” entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, al interior de las máquinas culturales que las *producen y reproducen* en cuanto “suyas” —que como tales las “viven”, quiero decir, conmemoran y rememoran¹...

Sin duda reconocidas (aunque sean siempre “a reconsiderar” las razones por las cuales), y en mayor o menor medida víctimas de su propia decrepitud, cuando menos es así como se nos presentan hoy: reclamando atención desde esa cosa “queer” que atraviesa sus muy apuntalados y “amorosamente” compuestos *archivos tipo-álbum*... En principio: fotografías (unas más “estudiadas” que otras) de La Autor(a), junto a textos de su “propiedad” que tienden a confundir las fronteras entre el sujeto de la enunciación y el sujeto que en su interior se postula como posible (poemas líricos o “ficciones del Yo”). Pero, además: apariciones públicas de La Autor(a), en cuerpo-con-texto, envueltas en reseñas periodísticas de sus obras y acuses de recibo a “Ella” dirigidos (más o menos impactados); o episodios (a veces más y a veces menos reseñables) de la vida-

con-escritura de *La* Autor(a), subrayados por esos “Hombres de Letras” que insistieron en “descifrarlos”, y resguardados en un espacio más “blando”, quizá, que el de la “Historia” –estos archivos híbridos, armados “sobre la marcha” y articulados siempre por medio de la intervención de un tercero; estos archivos casi históricos, decía, se repiten hasta el cansancio en historias literarias, libros de divulgación, programas de educación media, novelas, películas y hasta sociodramas televisados... y en un tono entre nostálgico e institucional

Así, pues... las privilegiadas “Ella” a las que me refiero funcionan al mismo tiempo como “Objeto(s)” del deseo masculino del campo al que advienen (en tanto significantes, además, de un “femenino” supuesto y supuestamente “moderno”), y como “Sujeto(s)” (biográficos, históricos) de una palabra “propia”. Una palabra que podríamos pensar como desplegándose (con mayores o menores grados de ironía) desde ese “lugar Otro de enunciación” que Occidente ha puesto (a veces más y a veces menos pesadillezadamente) en boca de “*La* Mujer”. Esfinge, Posesa, Loca, Histórica... son variaciones, todas, de esa fascinante (Pan)Dora que porta un enigma “*quietantemente familiar*” (y “fatal”, por supuesto) al Hombre: el enigma de su sexo –*Ella también quiero*”, parecen manifestar estas “visiones parlantes” de *La* Mujer en el entre siglos latinoamericano, expuestas en la vitrina-paréntesis de su diferencia y dispuestas a pagar el precio por *estar ahí*... esas Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral o Teresa de la Parra, modernos *artefactos cultu(r)ales*, exhibidos y exhibiéndose en su *ambivalente posición de iconos de cierto star system cultural de La Nación*... o esas “Autor(a)s”, casi esquemáticamente baudelaireanas: a medias “Autor”, de una palabra “original”; a medias “(a)”, de *La* Mujer-que-escribe-como-Mujer-en-Latinoamérica (una versión de esa “*La* Mujer” que, afortunadamente para nosotras, no existe salvo en la fantasía masculina que sobre cuerpo de mujer se escribe)².

Mi presente intervención, en este sentido, gira (Lacan con Benjamin y viceversa) en torno a algunos problemas que traslucen de estos tan “afectados” archivos cultu(r)ales y del “acontecimiento” subjetivo que suponen. E, insisto: entre el diseño de un ángulo de visibilidad oblicuo y la exhibición de ciertos “hallazgos” bio-bibliográficos en extremo elocuentes cuando desensamblados y reintervenidos, se propone como un desplazamiento. Un desplazamiento alrededor y a través de ese *artefacto cultural* que denomino “*La* Autor(a) latinoamericana”; del carácter libidinal que lo impulsa –como “Imagen plena” o como “Fetiché”, estas “Ella” son en cual-

quier caso “Objetos” de admiración— y del espacio intersubjetivo que traza —estas “Ella” parecen hacer del *hacerse* la “Ella” su manera de participar³.

2. Una impresión se impone cuando hurgamos en los archivos de estas mujeres distinguidas como “La Autor(a) latinoamericana”. Me refiero a su funcionar confuso en el tejido referencial de la cultura (a medias personaje, a medias persona), y a la dinámica deseante que tal confusión señala. Pero, asimismo, al *intercambio de cuerpos por lugares* —ellas ponen el cuerpo, ellos otorgan los lugares— que parece producirse tanto en la dinámica escópica que anima la *investidura* de quienes ocupan esta “excepcional” posición en vida, como en el *devenir residual* que estigmatiza su pervivencia en esa suerte de “Museo de cera” del “Haber Patrio” en el que habitan “entrañables” después.

Confusión e intercambio, entonces... Sobre el cuerpo-con-texto de estas “Ella”, dispuesto a manera de espectáculo en la escena cultural de la “Nación moderna”, cristalizan deseos históricos más o menos privados (entre “ángel” y “demonio”, “Ella” se oferta a las demandas de su época). Y esos deseos históricos cristalizados tienden, en efecto, a fosilizarse con el tiempo. Así, las “rarezas” llamadas a ser La Autor(a) de aquella época (“Pitonisa”, “Monstruosa” o cualquier equivalente de fascinante Mujer-que-dice) siguen significando en su devenir Fetiche nacional posterior —esa significación pasa, por supuesto, por una cuestión de estilos: los que la propia máquina modela, desde el ángulo de sus “visiones” y los que privilegia a fines del recuerdo.

Ahora bien, si ciertamente resulta obvio apuntar que la misoginia latino-americana de entre siglos determina el reconocimiento público de estas “Mujer-que-dice”, toda vez que “a sus ojos” representan una seductora duplicidad —son “Autor(a)”, recordemos: signo de una cultura que parece encontrar en el espiar la privacidad del cuerpo femenino (sus deseos, sus humores) el territorio privilegiado para satisfacerse—... *confusión e in-*



tercambio, toca considerar también el hecho de que las propias autoras ensayan las *figuras* –poses-con-vozes– que pueden permitirles un espacio de intervención en ese mapa de diversidades (y contradicciones) estilísticas, sociales y de difusión que rige la experiencia de lo moderno desde la periferia. Coherentes con el “exhibicionismo” que se les “achaca”, en efecto, estas “Damas de (las) Letras” parecen actuar sus papeles a sabiendas (a veces más, a veces menos... aunque no necesariamente desde una lógica transparente) de la escena a la que corresponden. Ponen su cuerpo, pues: hacen semblante (ante el deseo de quienes otorgan los lugares) –después de todo, lo sabemos, no hay como dejarse ver para ser mirada.

Desde esta perspectiva, considero que las “Autor(a) latinoamericana” a las que me refiero son como espejos; elocuentes espejos de su presente que, por el carácter estructuralmente metonímico del sistema que los envuelve, envejecen con el tiempo. Por ello, rehacer las escenas de sus apariciones y reapariciones, rearticular el complejo montaje de imagen visual y texto escrito en el que viajan contenidas hacia el futuro, reconocer la leyenda que las reúne y significa, perseguir los caminos de su desgaste... son alternativas de experimentación. Pero sin olvidar, y esto es importante si lo que buscamos son “alternativas” (al regodeo nostálgico de trabajos más estrictamente institucionales, por ejemplo), que las mujeres que eligen “hacerse pasar por Ella” lo hacen en nombre de un deseo más o menos asumido de ingreso a esa escena “cultural” que no sólo conocen, sino de la que se quieren partícipes: *un deseo que “hace” para ser escuchado*⁴.

Excepcionales y entrañables...

*Un aparte en torno a los “casos” de Delmira Agustini
y Teresa de la Parra*

Pivada de toda sustancia real, la Dama funciona como un espejo hacia aquello que el sujeto proyecta de su ideal narcisista. En otras palabras –aquéllas de Christina Rossetti, cuyo soneto “En el estudio de un artista” habla de la relación de Dante Gabriel Rossetti con su Dama, Elizabeth Siddal–, la Dama aparece “no como es sino como llena su sueño”.

Slavoj Žižek.

El acoso de las fantasías

Con respecto a las cosas, la muñeca es, por una parte, infinitamente menos, porque es lejana e inasible [...] pero, por otra, quizá justamente por eso, es infinitamente más, porque es el objeto inagotable de nuestros deseos y de nuestras fantasías [...] La muñeca, a la vez ausente y presente, aparece entonces como el emblema –suspendido entre este mundo y el otro– del objeto que ha perdido su peso entre las “manos del mercader” y no se ha transformado aún entre las del ángel. De ahí su carácter inquietante [...] Pero de ahí también su aptitud para proporcionarnos informaciones sobre la esencia de la cosa convertida en objeto de deseo.

Giorgio Agamben

Estancias

La exhibición, como forma cultural, es el género preferido del siglo diecinueve, la escoptofilia la pasión que la anima. Todo apela a la vista y todo se especulariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en las grandes paradas [...] se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos, se exhibe el sexo artístico en los “cuadros vivos” (“tableaux vivants”), se exhiben mercaderías en los grandes almacenes [...] se exhiben tanto lo cotidiano como lo exótico en fotografías, dioramas, prosas panorámicas. Hay exhibición y también hay exhibicionismo. La clasificación de la patología (“obsesión morbosa que lleva a ciertos sujetos a exhibir sus órganos genitales”) data de 1866; la creación de la categoría individual, exhibicionista –categoría que marca el paso del acto al individuo– de 1880.

Sylvia Molloy

“Diagnósticos del fin de siglo”

A manera de ilustración... quiero sugerir alguna entrada posible a dos de estos artefactos “Autor(a)” del entre siglos latinoamericano: Ła “enigmática” uruguaya Delmira Agustini (1886-1914) y Ła “rebelde” venezolana Teresa de la Parra (1889-1936); en esa compleja duplicidad que precisamente circunscribe el funcionamiento semiótico de su “obra” y riige su tránsito del terreno histórico de la autoría literaria hacia el ámbito de la ficción nacional:

En el caso de Delmira, es el “enigma” lo que me interesa... La imagen-parlante de quien fuera La Poetisa del Novecientos Uruguayo se va deslizado: de su primera aparición en el semanario ilustrado *Rojo y Blanco* del 27 de septiembre de 1902, como “niña-promesa” de las “Letras nacionales”; a la última, asesinada a manos de su ex marido y amante, en las páginas rojas de la prensa nacional y continental... Allí, entonces, inscritas en el contundente soporte melodramático que estos extremos comportan, las sucesivas y todas estereotipadas poses-con-vozes de La Autora parecen amalgamarse en una suerte de “pastiche” que, como una Verónica, vela su “verdadera naturaleza”; ¿Quién era Ella?... es la pregunta en torno a la cual giran los retazos de la vida-escritura de Delmira Agustini; una pregunta en cuya respuesta trabajan por igual las “observaciones” de la crítica y las “suposiciones” de la ficción⁵.



No obstante, en lo que podríamos pensar como un ejercicio de desmantelamiento, es posible identificar un cierto sucederse entre estas amalgamadas “caracterizaciones” de Delmira, en gran medida sujeto a las oscilaciones del campo al que se ofertan...

En vida, “Ella” es etérea entre las páginas “frágiles” de un primer libro de “vestal” (*El libro blanco*, 1907); posesa, en la expresión de un deseo cada vez más explícitamente sexual (*Cantos de la mañana*, 1910); neurasténica, en el exceso histriónico de un apetito que insiste en indicar a gritos su voracidad (*Los cálices vacíos*, 1913; y los últimos poemas de un proyecto a medio hacer; *Los astros del abismo*). Y ese sucederse sugiere, cuando menos, la búsqueda de un estilo “propio”... Años después de su muerte y gracias al “descubrimiento” de los “baúles de la calle Sayazo”, Delmira deviene un híbrido entre “niñita” (es indicio la medio-lengua balbuceante de una supuesta correspondencia privada) y “artista” (prueba de ello son sus intercambios epistolares con sus “semejantes”) –dual (y tranquilizantemente maniquea, por ende) esta Delmira parece descono-

cer lo que las “otras” no dejan de manifestar: la propia deriva identitaria de quien quiere “parecer”, en definitiva y ante todo, “Autor(a)”.

Detengámonos, por ejemplo, en uno de los documentos más desatendidos del archivo Delmira; una carta publicada en la prensa montevideana, donde resulta evidente este deseo de “(a)parecer” Autor(a):

Señor Vicente A. Salaverri

Según su carta abierta de ayer, o yo dije del señor Sux más de lo que pensé, o lo defiende usted demasiado. Nunca supuse de su amigo intenciones criminales a mi respecto... *Felizmente no me ha atacado aún el delirio de las persecuciones...* Si repara usted con calma mi anterior epístola, verá que al yo decir “según el Sr. Sux se llegaron a inventar no sé con qué siniestras intenciones ciertas influencias” me refería a los inventores de “influencias” y no a su amigo. Al hablar del colega comedido y de la amarga fuente, no atacaba tampoco al Sr. Sux sino a algún mal informador. Por eso hacía notar que su amigo se encuentra actualmente alejado de *nuestro* movimiento intelectual. Creo que con esta más franca explicación quedarán desagaviados sus amistosos sentimientos. Ahora le diré Sr. Salaverri, que yo no he confesado nada de eso de las “influencias”. Me he limitado a *reproducir íntegramente las únicas frases que pudieran producir equívoco*. Creo que si al decirme el Sr. Botana, en su laudatorio juicio, que mi tecnicismo poético “*era la técnica maestra de Nervo, Darío y Lugones. La de todos los maestros americanos en el difícil arte de expresar lo bello de forma bella*”, hubiera pretendido hacerme una acusación, envolvería en ella a todos los nombrados que resultan, interpretándolo así, influenciados los unos por los otros. *En tal caso los cómplices no serían malos...*

En lo que se refiere a “mis jóvenes panegiristas”, me limitaré a reproducir unas pocas palabras de varias personalidades uruguayas, a las que no sé si se atreverá usted a negar *autoridad literaria*.

- De Samuel Blixen:

Creo que es usted una eximia, una admirable poetisa, y que sus versos son por lo general magníficos.

- De Roberto de las Carreras:

Poetisa centelleante: he sido presa de la dicha de agasajar los sueños que han volado de sus páginas...

- De Carlos Vaz Ferreira:

Si hubiera de apreciar con criterios relativos teniendo en cuenta su edad, diría que su libro es simplemente “un milagro”.

- De Carlos Reyles:

Una deidad benigna le ha hecho a usted el inapreciable don de ponerle en el oído una “infalible conciencia”, dándole además la ciencia encantada del adjetivo y la imagen.

- De Guzmán Papini:

Estilista gloriosa, alma de Ensueño y Belleza; blanco alaje de la Musa Nacional.

- De Francisco A. Schinca:

Sus poesías son hondas y sugestivas como pocas...

- De Luis Scarzolo Travieso:

Se merece públicos himnos de alabanza quien de tan honda manera siente y expresa la Belleza.

- De Raúl Montero Bustamante:

Sus versos, de forma marmórea, además de ser muy musicales y estar llenos de riqueza verbal, realizan algunas de las imágenes más suntuosas y originales que conozco...

Si se agrega que José E. Rodó llegó a llamarme “inspiradísima poetisa” y a manifestarse “mi admirador” creo que habrá suficiente.

Y por si todo esto no le bastara citaré varias firmas que, como más exóticas pudieran resultarle más *respetables*:

Villaespesa me dijo: “Actualmente no conozco ninguna personalidad femenina que pueda igualarle”. Barret poco después me escribió: “Será tal vez en Sudamérica lo que en Francia es hoy Mme. Noailles”. Y luego Ugarte: “Pocas veces me ha impresionado tanto una alma como la que acabo de ver a través de sus libros...”. Del imponente Unamuno publiqué oportunamente en La Razón una carta de las más halagüeñas. De Amado Nervo recibí honroso homenaje. Y... la lista pudiera prolongarse demasiado.

Concluyo por mi parte esta especie de polémica. No quisiera se pensase en un reclamo artístico. No he buscado la exaltación de mi obra que usted tampoco puso en tela de juicio. En todos los casos *ella valdrá siempre lo que vale. Ni usted, señor Salaverri, ni yo, podremos quitarle ni darle brillo.*

Delmira Agustini

PS: Los originales de todos los juicios citados, y muchísimos otros de valer, los tengo a su disposición. Viéndolos en toda su amplitud se penetrará usted de las “frases comunes” de mis “jóvenes panegiristas” (En: Rocca, 2001: 61-63; énfasis mío).

En el caso de Teresa de la Parra... posterior y sin duda mucho más cosmopolita que su homónima uruguaya, la “monstruosa soltería” (al decir de Arturo Uslar Pietri) de La Autor(a) parece entretenerse en la imagen en gran medida “complacien-te” de una hermosa y “rebelde” *Star* cinematográfica: siempre plena de *savoir faire*, casada con la demanda de sus “admiradores” y versátil en sus “representaciones” –puede “hacer” de señorita tímida”, como de “intelectual mundana”.



La *Iconografía* compilada y co-mentada por Velia Bosch para la colección Documentos de Biblioteca Ayacucho (“Lunes 23 de abril de 1984, fecha que recuerda los cuarenta y ocho años de su muerte prematura”) es elocuente al respecto. En tono de “Homenaje” y sin mayores precisiones historiográficas, van apareciendo: primero, algunos manuscritos; más adelante, los facsímiles de sus ediciones (alguna dedicada); y, finalmente, la galería de Poses de La Autor(a). En barroco alarde de histrionismo, también Teresa actúa ante las cámaras –y no está de más resaltar a propósito de esto alguna coincidencia visual interesante: en una foto parece como trucada a lo Louise Brooks, la famosa actriz norteamericana de principios de siglo XX cuyo oscurísimo y lacio cabello corto, mirada desafiante y temperamento obstinado convirtieron en la estrella que los hombres deseaban y las mujeres imitaban; en otra, sin embargo, se asemeja más bien quien fuera su personaje en *Lulú o La caja de Pandora*⁶.



Son casi todas cinematográficas las tramas sugeridas por estas fotografías: impactantes y glamorosas, como puede llegar a ser el inolvidable delirio de María Eugenia Alonso; esa palabra que a veces nos acompaña al verlas –o por lo menos a mí– como una suerte de voz *en off*:

Sí... A esta hora augusta de la medianoche: ¡cómo habla en silencio la negrura del sillón, y cómo calla a gritos la blancura desmayada entre los brazos negros! El sillón parece un amante sádico que abraza a una muerta. El vestido desgonzado con sus dos manas vacías que se abren en cruz y se descuelgan casi hasta llegar al suelo, es un cadáver... parece el cadáver violado de una doncella que no tuviese cuerpo... ¡sí! en este momento, bajo la luz fantástica de mi lamparilla verde, el vestido vaporoso y vacío es el cadáver de un alma... ¡uno de esos cadáveres que se entierran en los sacrificios cruentos donde no se mata el cuerpo!...

Y es sin duda por eso por lo que toda yo, de la cabeza a los pies me siento vivir ahora en el grupo amoroso...

Desde mi sitio con la mirada fundida en él, lo miro, lo miro largamente, y como de costumbre, veo mucho, siento más y no comprendo bien...

¡Ah! el misterio de ese vestido que se desmaya muerto en el sillón, ¿es el símbolo de mi alma sin cuerpo en los brazos de Gabriel, o será el símbolo de mi cuerpo sin alma en los brazos de Leal? [...]

...¡Mi cuerpo sin alma!...

¡Ah, fruición altísima de las almas que se entregan intangibles, sin haber sentido nunca el contacto impuro de los cuerpos!... ¡Ah, voluptuosidad perversa, voluptuosidad hondísima de los cuerpos destinados a retorcerse de fingimiento bajo la repugnancia de unos besos que no tocan el alma!... ¡Ah, mentira sublime del sufrir callado!... ¡¡Sacrificio!!... ¡Sol de mi camino! ¡Dominator que quieres para ti toda mi vida! en esta hora augusta de las altas comprensiones, con los dos ojos clavados en esa blancura muerta sobre mi silloncito confidente, he querido descifrar los misterios que rigen mi destino, y sólo tu nombre miro pasar flotando por la espuma simbólica... ¡Tu nombre!... tu nombre: ¡Sacrificio!... ¡Ah! ¡Ah! pero aguarda, aguarda, que ahora ya, en éxtasis, iluminada por tu nombre sobre la espuma simbólica voy, por fin leyendo la hermosura de mi sino.

¡Sí! como en la tragedia antigua soy Ifigenia: navegando estamos en plenos vientos adversos, y para salvar este barco del mundo que tripulado por no sé quién, corre a saciar sus odios no sé dónde, es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo de esclava marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre. Sólo él puede apagar las iras de ese dios de to-

dos los hombres, en el cual yo no creo y del cual nada espero. Deidad terrible y ancestral; Monstruo Sagrado de siete cabezas que llaman: sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios. Divinidad omnipotente que tiene por cuerpo el egoísmo feroz de los hombres; insaciable Moloch, sediento de carne virgen en cuyo bárbaro altar se inmolan a millares las doncellas!...

¡Y dócil y blanca y bella como Ifigenia, aquí estoy ya dispuesta para el martirio! Pero antes de entregarme a los verdugos, frente a esa blancura cándida que ha de velar mi cuerpo, quiero gritarlo en voz alta, para que lo escuche bien todo mi ser consciente:

—¡No es al culto sanguinario del Dios ancestral de siete cabezas a quien me ofrezco dócilmente para el holocausto, no, no!... ¡Es a otra deidad mucho más alta que siento vivir en mí; es a esa ansiedad inmensa que al agitarse en mi cuerpo mil veces más poderosa que el amor, me rige, me gobierna y me conduce hacia unos altos designios misteriosos que acato sin llegar a comprender! Sí: Espíritu del Sacrificio, único Amante mío; Esposo más cumplido que el amor, eres tú y sólo tú el Dios de mi holocausto, y la ansiedad inmensa que me rige y me gobierna por la vida. En mi carrera loca de sierva enamorada, era a ti a quien perseguía sin saber quién eras. Ahora gracias a las revelaciones de esta noche altísima, acabo de mirar tu rostro, te he reconocido ya, y por primera vez te contemplo y te adoro. Tú eres el esposo común de las almas sublimes; las regalas de continuo con las voluptuosidades del sufrimiento y las haces florecer todos los días en las rosas abiertas de la abnegación y la misericordia. ¡Oh! Amante, Señor y Dios mío: yo también te he buscado in descanso, y ahora que te he visto te imploro y te deseo por la belleza de tu hermoso cuerpo cruel que abraza y besa torturando; yo también tengo ansia de sentir tu beso encendido y hondo, que labio a labio ha de besarme enteramente sobre mi boca de silencio; yo también quiero que desde ahora me tomes toda entre tus brazos de espinas, que te deleites en mí y que me hagas de una vez y para siempre intensamente tuya, porque así como el amor engendra en el placer todos los cuerpos, tú, mil veces más fecundo, ¡engendras con tu beso de dolor la belleza infinita que nimba y redime al mundo de todas las iniquidades! (1990: 280-282).

El largo monólogo que cierra los ejercicios de escritura de María Eugenia (y cede su voz a esa Ifigenia que se hace cargo del discurso) entrega, finalmente, el prometido *diario* de esta “señorita que escribía porque se fastidiaba” –en el sentido que le da Barthes a lo que es un “diario”: diarrea y flema, “excrecencia” del Yo. Es decir: rasga la verónica del maquillaje y abre la caja de lo que debe quedar oculto para que toda esa complacencia sea posible. Algo así como lo que hubiera podido plantear la versión fílmica de la novela, por el venezolano Ivan Feo (1986), si más allá del narcisismo desnudo de la protagonista frente al espejo extradiegético del relato hubiese hurgado un poco más en lo que *La Mujer*, al desnudo, (des)vela: no la “verdad” de una vida, ciertamente; ni la unicidad yoica de un cuerpo pleno... sino el carácter definitivo del acto en el que se despliega lo que (en) Ella (a)guarda: su falta –algo “inquietante” que, así pensado, no deja de coincidir con lo que el prólogo de Francis de Miomandre promociona de la novela: “*Ifigenia* es, pues, antes que nada y por sobre todas las cosas un retrato de mujer: Sencilla y compleja, natural y enamorada de todo artificio, tierna, coqueta y llena de vida; eso sí, infinitamente llena de vida: Una mujer” (1985: 21)... *un acto*.

Eleonora Cróquer Pedrón

Universidad Simón Bolívar. Caracas, Venezuela

• Notas

- ¹ En la medida en que esta primera observación involucra la duplicidad misma de eso que, para Occidente, han revestido las mujeres –son al mismo tiempo “personas” del cuerpo social e “imágenes” del ojo masculino que las va construyendo a lo largo del tiempo– utilizo tanto “Mujer” como “ L ” durante mi exposición en el sentido en que lo hace Lacan –para distinguir entre lo que traduce una fantasía masculina y los agentes sociales en quienes eventualmente esa fantasía se *posa*. Cf. el Seminario 20 de Lacan (*Aun* [1991]) y una pequeña conferencia de Slavoj Žižek, *La política de la diferencia sexual* (1986) sobre el mismo.
- ² A partir de un artículo publicado en el no. 588 de *El Hogar* (1921), en contra de las “poetisas” del continente y del carácter estandarizado de sus textos (por lo general poemas de tono “íntimo”), Delfina Muschietti se refiere a las difíciles condiciones de emergencia del sujeto social escritora y al pulso que se establece entre su posición de género y los modos a través de los cuales adquiere espacios de intervención. Al respecto, especifica: “Una de las estrategias con las que el poder responde esta modificación del orden social, que por otra parte promueve, es la de otorgarle un ‘reino’ a la mujer. Así: las *nacidas para amar*, con el corolario de virtudes y defectos que las constituyen, son en realidad cuerpos manipulados por los que ejercen el control de la economía, la política, la cultura y la circulación de los discursos” (1989: 83; énfasis de la autora). En esta misma dirección, Sonia Mattalía se refiere al “caleidoscopio” de imágenes de la mujer escritora que promueve la modernidad en América Latina y al tratamiento que en función de ellas reciben las que llegan a convertirse en emblemáticas. Una, afirma la investigadora, es la de la “escritora hipersensible e inadaptada; desmesurada en sus actos o agresiva consigo misma; de vida enigmática o marcada por avatares biográficos. El suicidio de Storni, el asesinato de Agustini a manos de su marido, la extraña soltería de Teresa de la Parra, la singular santidad de Mistral, la liberalidad amorosa de Victoria Ocampo, el intento de homicidio contra un antiguo amante de Bombal... las convirtió en ‘raras’. La institución cultural las presentó como ‘casos’ y, si las incluyó en su canon, fue usando sus biografías ‘defectuosas’ para explicar el sentido de sus obras y colocarlas en un espacio institucional excéntrico. Rarezas que difuminaron la potencia disidente de sus escrituras” (2003: 146-147)... Entre uno y otro apuntes fundamentales, me refiero a “máquina cultural” del modo en que lo hace Beatriz Sarlo en su libro homónimo: como ese gran aparato en el cual se insertan (y funcionan) desigualmente los acontecimientos registrados como propios en y por la memoria nacional (historias de vida, prácticas cotidianas y haceres textuales de específicos actores sociales) (1998: 273 y ss.). Y pienso, asimismo, en “ L La Autor(a)

latinoamericana” como un artefacto: un montaje texto-visual en varias direcciones atravesado por eso que Rama describió como el difícil tránsito de la ciudad letrada a la ciudad modernizada (1984), con lo que tuvo de incorporación de nuevas tecnologías de reproducción, apertura hacia el heterogéneo público de las clases medias en ascenso de los centros urbanos y cambio de lugar del intelectual profesionalizado, desvinculado del aparato político y arrojado a la lucha por un espacio de “visibilidad cultural ante el modelo indiscutido de la cultura europea” (Montaldo, 1997: 7).

- 3 Como ha reseñado una ya larga tradición de crítica feminista (desde el clásico volumen *Una habitación propia*, de Virginia Wolf [1929] hasta los trabajos más recientes de Celia Amorós [1991], pasando por las reflexiones imprescindibles de Simone de Beauvoir [1949], Elaine Showalter [1981] y Sandra Gilbert y Susan Gubar [1979]), el ingreso de las mujeres al espacio público de la cultura cuenta con una larga historia de dificultades: desde las jóvenes que acudían a los conventos durante la colonia, porque eran éstos los lugares en los que podían dedicarse al estudio, hasta las que adoptaron la firma o el vestido masculino para poder ser editadas o para ejercer con fuerza un papel de gestión durante los siglos XVIII y XIX, muchos han sido los obstáculos y muchas las estrategias para hacerles frente. Con respecto a las escritoras consideradas relevantes de entre siglos, como me interesa destacar aquí, tal marginación se expresa de otro modo: a manera de una legitimación incierta, que *inciertamente* se vale de su persona y de su trabajo. Estéril, éste, según observa Beatriz Sarlo; puesto que si bien para ese momento “ya es admisible que las mujeres escriban, deben hacerlo como mujeres o más bien poniendo de manifiesto que, al escribir, no contradicen la cualidad básica de su sexo. El hombre es cultura, la mujer naturaleza. Las operaciones que el hombre realiza con la cultura (partir, enfrentar a los otros con ismos y tendencias), la mujer las repara: ella no parte sino que conserva; opera en el río de la evolución y no en el torrente de la fractura” (1988: 71). Y aislada, aquélla; ya que las pocas elegidas para adornar el parnaso de las Bellas Letras nacionales (y hay una o dos en cada nación latinoamericana que se precie de ser moderna) son vistas siempre en tanto que *excepción*. Aun haciéndolas en particular históricas, tal lugar enunciativo las excluye de la Historia (o, cuando menos, de la literaria), hecha de episodios centrales y transformaciones significativas. Pero paralelamente, y algo de este procedimiento señalaba Adorno cuando pensaba el uso del cuerpo femenino como emblema de “grandes” valores nacionales y morales en el marco de la Ilustración (2001: 129 y ss.), las pone a circular hacia el futuro de otra manera. A partir del anecdotario que suele acompañar cualquier mención a lo que hicieron, entonces, estas mujeres se vuelven protagonistas de un relato entre legendario y novelesco que recurre a to-

do aquello que pueda servir para completar el retrato de quien funciona no tanto como individualidad sino como bizarra materialización de un vínculo imaginario (fotos, anécdotas, rumores... son todos *shifters* de "familiaridad", fundadores de relato identitario). Puede que el ejemplo más evidente al respecto sea la canción *Alfonsina y el mar*, compuesta por Félix Luna y Ariel Ramírez a partir del cruce entre un poema de la argentina (el último) y el episodio final de su suicidio en el mar: a la vez motivo de orgullo y materia de lucubraciones para quienes insisten en revisar el doble suceso

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo. (1985). *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)*. Montevideo: Arca editorial.
- ADORNO, Theodor y Max Horkheimer. (2001). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- AGAMBEN, Giorgio. (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, España: Pre-Textos.
- AMORÓS, Celia. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, España: Anthropos.
- BENJAMIN, Walter. (1982). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- ———. (1982). *Para una crítica de la violencia*. México: Premià.
- ———. (1998). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- DE BEAUVOIR, Simone. (2001). *El segundo sexo*, vols. I y II. Madrid: Cátedra.
- DE LA PARRA, Teresa. (1990). *Ifigenia*. Caracas: Monte Ávila editores.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1982). *Invention de L'hysterie. Charcot et l'icographie photographique de la Salpêtrière*. París: Macula.
- ———. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- DIJKSTRA, Bram. (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. (1996). *La mujer fatal (según ellos)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. (1998). *La loca del desván*. Madrid: Cátedra.
- GLENN, Susan. (2000). *Female spectacle. The theatrical roots of modern feminism*. Cambridge: Massachusetts and London, Harvard University Press.

- GUBAR, Susan. (1999). "La página en blanco y los problemas de la creatividad femenina", en *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: F.C.E.
- ISRAËL, Lucien. (1979). *El goce de la histérica*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- LACAN, Jacques. (1991). *Aun. El Seminario 20*. Argentina: Paidós, 1981.
- ———. (1990). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. El Seminario II*. Argentina: Paidós.
- ———. (1994). *La relación de Objeto. El Seminario 4*. Argentina: Paidós.
- LUDMER, Josefina. (1985). "Tretas del débil", en *La sartén por el mango*. Río Piedras: Huracán.
- MATTALÍA, Sonia. (2003). *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuet.
- MOLLOY, Silvia. (1994). "La política de la pose", en *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. (Josefina Ludmer compiladora). Rosario: Beatriz Viterbo.
- ———. (1996). "Diagnósticos del fin del siglo", en *Cultura y tercer mundo*. (Beatriz González compiladora), vol. 2. Caracas: Nueva Sociedad.
- MONTALDO, Graciela. (2000). *La sensibilidad amenazada*. Caracas: Equinoccio.
- MULVEY, Laura. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. València: Eutopías.
- ———. (1995). "Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad", en *Feminismo y teoría fílmica*. (Giulia Colaizzi, editora). Valencia, España: Episteme.
- MUSCHIETTI, Delfina. (1989). "Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor", *Nuevo texto crítico*, 4.
- ROCCA, Pablo. (2001). *Polémicas literarias del Novecientos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- RAMA, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: F.I.A.R.
- ———. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: F.I.A.R.
- ———. (1985). *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- RIVIÈRE, Joan. (1979). "La femineidad como máscara", en VV.AA. *La femineidad como máscara*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- SARLO, Beatriz. (1985). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos editora.
- ———. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ———. (1998). *La máquina cultural*. Buenos Aires, Ariel.
- SILVA BEAUREGARD, Paulette Cécile. (2000). *De médicos, idilios y otras historias. Relatos sentimentales y diagnósticos del fin de siglo (1880-1910)*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- WOOLF, Virginia. (1997). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- ŽIŽEK, Slavoj. (1986). *La política de la diferencia sexual*. Cuadernos Eutopías, 2ª. época, vol. 126, València, España: Ediciones Episteme.
- ———. (1999). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI.



Diversos contextos y discursos literarios

La expresión gráfica, una categoría de la estética de la recepción de la literatura.
Un estudio exploratorio en niños | Maén Puerta

El Portabotellas y el Minotauro.
Una lectura entre Duchamp y Borges | Juan Molina

Para matar el tiempo.
Sobre el relato policial de vanguardia | Álvaro Égar Contreras



[Diversos contextos y discursos literarios

La expresión gráfica, una categoría de la estética de la recepción de la literatura

(Un estudio exploratorio en niños)

Maén Puerta de Pérez **]**

Hoy en día la lectura ha sido enfocada como un proceso interactivo, se ha transformado en una preocupación para nuestra sociedad, especialmente para los docentes, conscientes de su importancia como herramienta básica para acceder al conocimiento y a la información en general; es innegable su contribución a una formación más abierta, rica e integral del niño. De igual manera la expresión artística y la literatura en la vida del niño y del joven ha sido revalorizada al partir de la funcionalidad formativa de las mismas. En nuestro caso nos orienta el poder simbólico del discurso literario infantil para fundar universos, recrearlos y generar un espacio en el niño, por tal razón nos interesamos en indagar los modos de recepción de la lectura tomando a la Literatura y a las expresiones gráfico-plásticas como una categoría de recepción.

La estética: Un camino

Entendemos a la lectura como un diálogo en el cual es necesario que estén presentes niveles de comprensión en el lector y en la interacción de éste durante su transacción con el texto. Para esto además es importante tomar en cuenta los datos del texto y el conocimiento preexistente del lector; para logra cierta convergencia entre lo que el texto dice y lo que el lector predice. De esta manera, la lectura implica un diálogo entre el texto/autor/mensaje y la recepción del lector; este dialogo que por momentos puede ser silencioso en el niño se manifiesta en una aven-

tura que lo lleva a expresar estéticamente lo vivido y sentido durante la lectura.

La Recepción Estética es un enfoque que se centra en la lectura de la obra literaria y en su relación con el lector. El tema de la recepción estética tiene su fuerte en los modos y los resultados del encuentro de una obra y su lector.

Las modalidades de recepción, los efectos que provoca en el lector, la complementariedad generada a partir de la experiencia estética, así como, la importancia de los aportes de esta relación y su impacto en el campo educativo, requieren un tratamiento particular, dentro de los estudios relativos a la enseñanza de la literatura y a la teoría literaria para la infancia.

Uno de los estudiosos del proceso de lectura y su recepción, Iser (1987), define a la obra literaria “no como un registro documental de algo que existe o ha existido sino como una reformulación de una realidad ya formulada que trae al mundo algo que no existía antes”. (p.86)

Plantea que la obra literaria posee dos planos. Uno artístico (creado por el autor) y otro estético (dado por la concreción realizada por el lector), el proceso de lectura está concebido en virtud de una realidad dada por la actualización que del texto hace el lector. Introduce también el término de “indeterminación”, el cual debe entenderse como “lugares vacíos” que articulan la relación texto-lector. Estos lugares vacíos le van a permitir al lector incorporar la experiencia del texto a su experiencia de vida.

En otros términos, diríamos que la experiencia ofrecida por el texto al relacionarse con los conocimientos previos del lector, le permite a éste llenar esos espacios vacíos, con los que se logran verdaderos planos comunicativos entre el texto y el lector.

De igual manera, nos habla de la naturaleza del lector y señala que, durante el proceso de lectura, la obra literaria va asumiendo su carácter específico y el lector va construyendo “el sentido potencial” inmerso en la obra. Iser también efectúa una caracterización de un lector “implícito” y de la obra literaria que son fundamentales para nuestro trabajo, ya que distingue en ella los dos polos mencionados anteriormente: el artístico (el texto creado por el autor) y el estético (la realización cumplida por el lector).

En cuanto a la definición del lector, nos dice que el “lector implícito” no es más que el acto de lectura implícito en el texto, el rol del lector factible en el texto y que le va a permitir llegar a implicaciones más profundas. En tanto que, el lector es “explícito” cuando está determinado social e históricamente. La participación de lector, para Iser, debe ser real y creativa, donde prevalezcan sus actos imaginativos y permitiendo así encauzar su lectura, para resurgir modificado después de culminada la misma.

Definitivamente, para él debe existir una complementariedad entre texto y lector; convirtiendo las respuestas del lector el eje de la recepción.

De igual manera, Eco (1981, 1998), quién también ha trabajado el tema de la recepción, nos habla de la cooperación interpretativa en el texto narrativo, el lector modelo y la obra abierta, aspectos que abren un discurso sobre la actualización del texto y el papel del lector como constructor de significados. Nos dice en cuanto al lector y al texto que:

Un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. El lector empírico es aquel que formula una conjetura sobre el tipo de lector modelo postulado por el texto. Lo que significa que el lector empírico es aquel que intenta conjeturas, no sobre las intenciones del autor empírico, sino sobre las del autor modelo. El autor modelo es aquel que, como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo (p. 41).

Es una afirmación que profundiza aspectos de interpretación y uso del texto, partiendo del hecho de que el lector no asume una función pasiva frente al texto sino que participa en su construcción, señala, de igual manera, que una obra bien hecha crea a su lector; por lo tanto será “el lector” el producto de una lectura y de un texto. Sostiene además que: “El funcionamiento de un texto (no verbal, también) se explica tomando en consideración, además o en vez del momento generativo, el papel desempeñado por el destinatario en su comprensión, actualización e interpretación, así como la manera en que el texto mismo prevé esta participación”. (p.22). Aboga Eco siempre por la libertad interpretativa. Para él cada autor elige a un lector y puede existir una estética de las infinitas interpretaciones que puede tener un texto poético. La obra literaria puede trascender las experiencias de la conciencia del autor y del lector; por lo tanto, presenta esos lugares de indeterminación citados por el autor; que le permiten al lector en su proceso de recepción llenar o com-

pletar para construir concreciones estéticas, que lo lleven a formular significados particulares, sobre el material leído. Ya que el valor artístico de la obra se mezcla con las concreciones logradas por el lector, éste a través de representaciones experimentadas y percibidas de modo concreto y afectivo durante su lectura, podrá desplegar su imaginación.

Otro autor, Gadamer (1989), en cuanto a la recepción de la obra literaria, sostiene que ésta tiene como tema central la historia del efecto y la aplicación, desde el punto de vista de la conciencia histórica del sujeto y de los esfuerzos interpretativos del lector que se involucra con la obra. Lo que este autor ha llamado “una comunión misteriosa de las almas”. Para él la interpretación no es un “acto accesorio” de la comprensión sino que es la forma explícita de la comprensión, plantea una especie de fusión entre los términos interpretación y comprensión. Señala que “la historia del efecto es una serie continuada de fusiones interpretativas de horizontes por un lado el potencial de texto y por otro el horizonte interrogativo del intérprete “. (Gadamer, 1989: 20)

En tanto que Jauss (1989), asume en parte los postulados de Gadamer para ampliar el concepto de “historia de la recepción al de la historia de los efectos, entendiendo el efecto de una obra en dependencia de la participación activa del receptor” (Jauss, 1989: 22). Él plantea que el efecto o la provocación así como los distintos estratos de lectores y el horizonte de expectativas que puede plantearse a través de la lectura, determinara la recepción de la literatura.

Establece una distinción entre “el efecto como elemento de concretización, condicionado por el texto y la recepción como elemento de concretización, condicionado por el destinatario” (Jauss, 1989: 70).

Este autor nos dice que:

El lector solo puede convertir en habla un texto es decir convertir en significado actual el sentido potencial de la obra, en la medida que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. Ésta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales específicas de cada estrato social y también las biográficas. (Jauss, 1987:77)

La experiencia previa del lector juega un papel fundamental para su identificación con la obra y su modo de recepción. Por eso es importante que el niño desde muy temprana edad tenga un acercamiento a los materiales literarios, que le van a permitir jugar con el lenguaje y la literatura para disfrutar sus dimensiones estéticas.

El comportamiento en este sentido del lector-niño, destinatario es activo y le permite desplegar su comprensión previa del mundo, así como sus conocimientos previos en cuanto a literatura, los cuales condicionarán su recepción de la misma. La historia de la estética ha sido llamada, en nuestros tiempos la historia de las teorías de la interpretación o los efectos que producen en el destinatario, de igual manera la historia de la reconstrucción de los textos literarios. También ha sido entendida como un enfoque que se centra en la lectura de la obra literaria y así en el lector, como partícipe de este acto. Son muchas las concepciones con las que ha sido designada y las visiones con las cuales ha sido abordada.

En el plano educativo otro autor, Gennari nos explica que: "La formación estética del hombre se explica en el horizonte de lo humano, connatural al evento estético vivido en la práctica de la convivencia cultural, de la actitud receptora crítica y de la búsqueda expresivo-comunicativa" (Gennari, 1997:16). Sostiene que la educación estética del hombre implica tanto la dimensión de la intertextualidad como la de la transcodificación, dimensiones necesarias para lograr un equilibrio en el desarrollo del ser humano, desde muy temprana edad. Es por esta razón que creemos que la experiencia estética, la sensibilidad y la afectividad deberían ir de la mano en un proyecto de aprendizaje para la formación artística en la infancia.

La Experiencia

Para nuestro análisis describimos los alcances obtenidos en nuestra investigación, en caracteres que hemos llamado: "Efectos en el lector", es decir, los tipos de identificación y apropiación de la literatura por parte del niño-lector; los cuales están representados en varias categorías que manifiestan expresiones de sentimientos, identificación con los personajes, comparaciones inmediatas con situaciones vividas, reelaboración de la historia, inferencias, deseos de representación por medio de una expresión gráfico-plástica sin previa sugerencia del docente, entre otros aspectos,

que nos ayudarán a sumergirnos en sus mundos privados intentándonos acercarnos a él. Estas categorías nos llevaron a formular cinco modos de apropiación y que hemos descrito de la siguiente manera: Efecto Asociativo, Efecto Admirativo, Efecto Expresivo, Efecto Corporal y Efecto Perceptivo.

En el Efecto Expresivo se manifestó con recurrencia la categoría: representaciones por medio de expresiones gráfico-plásticas, las cuales describimos a continuación:

Representación por medio de expresiones gráfico-plásticas

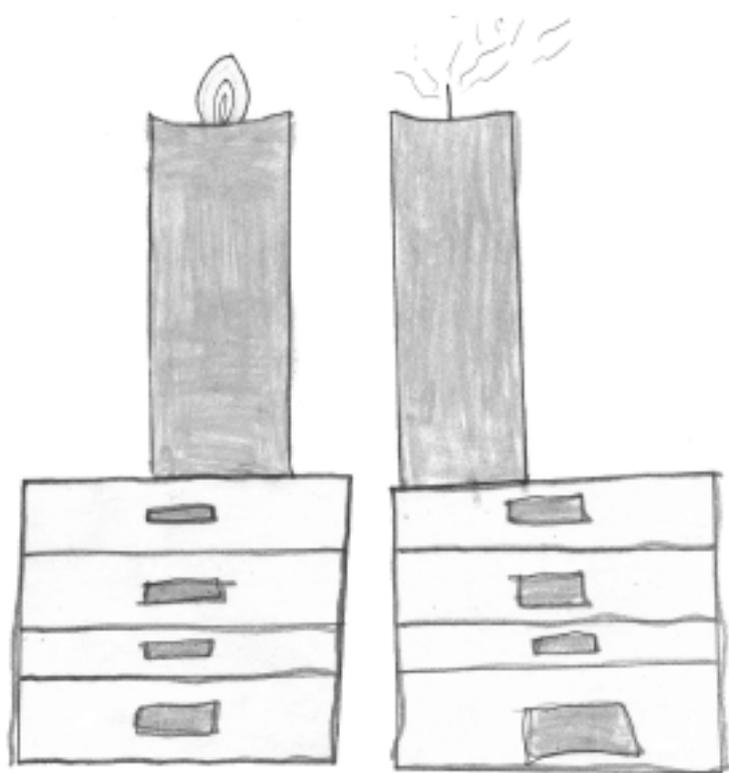
Al hablar de representaciones por medio de expresiones gráficas y plásticas, necesariamente nos acercaremos al hecho creativo, para abordar a la creatividad en planos de una capacidad estética que produce los sentimientos y las emociones a través de imágenes.

Cuando se trabaja con la literatura, surge para el niño la posibilidad de manifestar los intereses despertados por las narraciones en formas figurativas, y estos se pueden canalizar a través del lenguaje gráfico y plástico. En nuestras observaciones, las producciones de los niños se presentaron como un modo de la recepción de la literatura plasmada, en sus deseos de dibujar y modelar las situaciones que les llamaron la atención de las historias, generando un camino para la expresión y el desarrollo de la sensibilidad.

Enfatizamos esta situación porque nos pareció relevante ya que la docente no les había exigido previamente a las lecturas, ninguna expresión de este tipo. Estas expresiones surgieron de forma espontánea, debido a las situaciones emocionales vividas.

El dibujo infantil es equivalente en el niño a las palabras. A través de él, puede proyectar un lenguaje particular, creativo y su visión de las experiencias vividas.

Al observar sus creaciones pudimos apreciar las posibilidades de comunicación. Los estados emocionales y la identificación que tuvieron con las lecturas se enriquecieron con los caracteres particulares y rasgos específicos de las historias; sus producciones nos permiten afirmar que, a través de sus dibujos, reelaboraron las historias, sustentándolas en los elementos que consideraron más significativos. Las producciones de los niños



estuvieron teñidas de emotividad y les permitieron confirmar sus construcciones sobre los textos trabajados.

Otra forma de expresión plástica que utilizaron para expresar sus sentimientos fue el modelado, a través de materiales como la plastilina; varios niños moldearon personajes. Fue ésta una actividad espontánea, efectuada en la casa y que llevaron a la investigadora para compartir sus trabajos. Eran sus descripciones de los personajes tal y como los habían representado desde su construcción interior de la lectura.

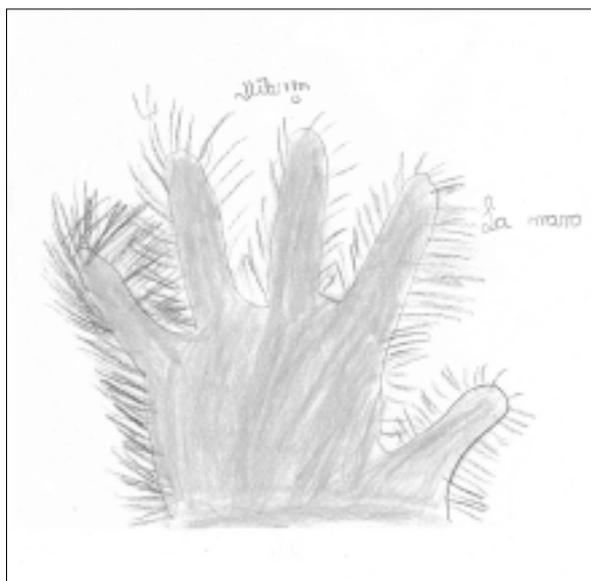
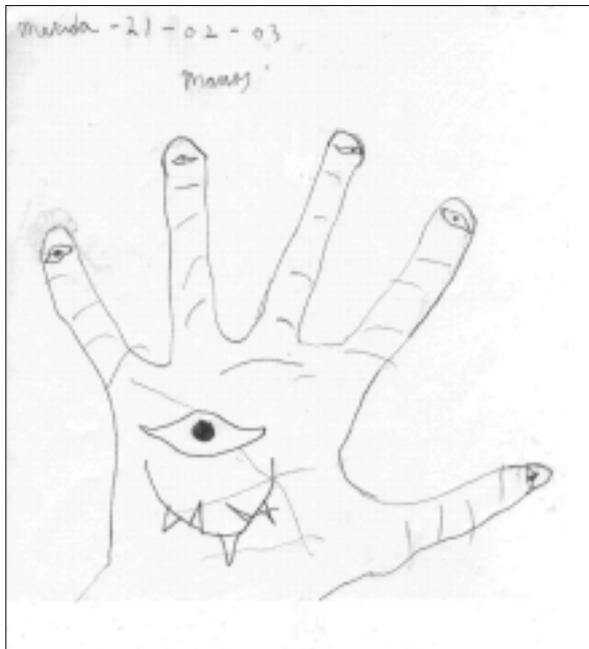
Los dibujos y el modelado les brindaron a los niños el camino de un intercambio, que les permitía ir manifestando, a través de sus producciones, las interpretaciones por ellos logradas; además de manifestar en la entrega del dibujo un entusiasmo que nos demuestra como va surgiendo en ellos la necesidad de expresión.

El dibujo ha sido considerado, desde el punto terapéutico, como una manifestación del inconsciente. Al igual que los sueños, puede convertirse en una expresión del individuo en la que manifiesta los elementos de una situación que lo han impresionado y que se transforma en indicios de su interpretación.

En el caso de la historia "Manos", como se representa en la producción, descubrimos un acento particular en la figura lograda por el niño, adjudicándole un rasgo específico al incluir un ojo, una boca y unos dientes dentro de la mano, lo cual brinda un carácter abrumador a su trabajo. El niño representa como ha sido su recepción del tema del terror; el impacto que generó la historia le permite efectuar una producción cargada de detalles como un ojo que se transforma en cinco ojos en las terminaciones de los dedos, impregnando un matiz especial a su producción.

Otro niño, después de la lectura de esta historia, nos brindó esta producción. Después, al entrevistarlo nos señaló, que quiso destacar los pelos de la mano erizados debido al temor y al miedo que sentía el personaje.

También L. S. plasmó en un dibujo su interpretación de otro aspecto del cuento "Manos", al señalar en su producción un cuarto con dos mesas de noche, en las cuales había dos velas, una encendida y otra apagada, un aspecto que resaltó con suficiente especificación. Al ser entrevistada expresó: "Me pareció dibujarlo así porque una de las velas describía la fuerza de las niñas y la otra la tiniebla de la noche unida al terror que sentían las niñas".



Después de la lectura de la leyenda “Un enano en la Catedral”, pudimos recoger una producción donde J.B. nos presentó la figura de un enano frente a un espanto con rasgos particulares y expresivos.

De igual forma, en la sesión de lectura de algunas poesías de Guillen, *Por el Mar de las Antillas anda un Barco de Papel*, pudimos observar como se apropiaron de los elementos de la naturaleza, y el colorido impregnado a su producción. La impresión inicial que despierta en nosotros el dibujo nos lleva a pensar en la emoción que provocó el texto.

En este sentido, para finalizar apoyándonos en las observaciones, las entrevistas y los materiales recogidos durante la exploración en el aula, podemos señalar que la expresión gráfica se convirtió en una vía de recepción la cual generó una serie de situaciones expresivas que permitieron a los niños expresarse creativamente y reconstruir la emoción estética que los textos infantiles provocaron en ellos.

Maén Puerta de Pérez

Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela



Bibliografía

- BARTHES, R. (1997). *El Placer del texto y Lección Inaugural*. México: Siglo XXI
- BETTELHEIM Y K. ZELAN. (1983). *Aprender a leer*. Barcelona, España: Grijalbo.
- ECO, U. (1981). *Lector in fábula*. Barcelona, España: Lumen educativa, Madrid, Ediciones Morata.
- GENNARI, M. (1997). *La Educación Estética. Arte y Literatura*. Barcelona: Paidós.
- ISER, W. (1987). *El Acto de leer*. Madrid: Taurus Ediciones.
- JAUSS, H. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. España: Taurus.
- JESUALDO. (1982). *La Literatura Infantil*. Argentina: Losada.
- LARROSA, J. (1998). *La Experiencia de la lectura*. Barcelona: Alertes, S.A.
- NAVAS, G. (1995). *Introducción a la literatura Infantil: fundamentación teórico-crítica*. Caracas: Universidad Experimental Libertador; Fedeupel.
- PETIT, M. (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: Fondo de Cultura Económica, Espacios para la lectura.
- PUERTA, M. (1999). *Lectura, Teatro y Escuela*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Instituto de Investigaciones literarias "Gonzalo Picón Febres".
- ROSEMBLATT, L. (1996). *Textos en contextos*. Buenos Aires: Paidós
- ———. (2002). *La literatura como exploración*. México: Fondo de Cultura Económica, Espacios para la lectura.
- SÁNCHEZ, L. (1999). "Discurso literario y Comunicación infantil", en *Literatura Infantil y su didáctica*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla, La Mancha.
- VYGOTSKY, L. (1995). *Pensamiento y Lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.

[**Diversos contextos y discursos literarios**

El Portabotellas y el Minotauro (Una lectura entre Duchamp y Borges)

Juan Molina]

A Claudia Cavallín.

El desafío del lenguaje cruzado entre la literatura y las artes plásticas, tiene como inconveniente la necesidad de dilucidar sobre el problema de cómo leer un texto, y de cómo leer un cuadro. Colocarse en la dificultad de la lectura misma y de la lectura de una obra, una pintura. Cuando las imágenes encarnan en la tela, hacen cuerpo y, a su vez, se disipan en el acto de la contemplación. Además del vértigo que suscribe a menudo el mismo Borges: la obra dentro de la obra; la pintura incrustada en el relato. Dice Borges en el epílogo de *El Aleph* (1949), “a una tela de Watts, pintada en 1896¹, debo *La casa Asterión* y el carácter del pobre protagonista”. Desde el epílogo el autor de *El Aleph*, directa o indirectamente, plantea el dilema del trabajo paralelo, o, al menos, traza la situación del escritor que al hacer el relato se nutre de la obra de un pintor inglés, simbolista, de finales del siglo XIX. Sin embargo, la relación entre Watts y el texto de Borges no se da como una simple transposición o transformación sino que se produce de una manera más compleja. Más que la incorporación de la pintura al relato, el interés nuestro es intentar ver el procedimiento de la elaboración del texto de Borges. La actualización que, desde la lectura, hace Borges del mito, empresa nada fácil, por cuanto, pa-

¹ En el libro sobre el simbolismo de Michael Gibson de la editorial Taschen, la fecha de la pintura “El Minotauro” de George Frederick Watts, a la que hace referencia Borges, es de 1886.

ra introducir el tema, los deslindes se hacen necesarios. Primero, hay que tratar de pasar la mirada por el acto mismo de la lectura. Y, luego, ver la magia de la pintura que nos entrega un mundo sombrío, donde el protagonista es un ser monstruoso, el Minotauro, que desde una cornisa mira el atardecer y, aparentemente, sin darse cuenta aplasta un ave con sus pezuñas, en espera de otras víctimas.

La lectura es el punto de partida y, el acto de la lectura, en el sentido estricto, parece ser siempre el mismo, se lleva a efecto cuando la mirada hace el recorrido por el texto escrito o por la superficie pintada del cuadro. Pero, desde una apreciación más amplia, la lectura –tal como la entendiera Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*– sólo se realiza a partir de nuestra actualidad, es decir, desde nuestra competencia como lectores en un momento dado. Y en Borges, curiosamente, esa actualización del texto presupone la diferencia tanto como la semejanza. Como se recordará en el relato “El Evangelio según Marcos”, de *El informe de Brodie*, (1970), donde la pampa es el fondo y escenario, para la puesta en escena de la lectura. Su protagonista, Baltasar Espinosa, un estudiante de medicina, a los treinta y tres años le faltaba rendir una materia para graduarse. Decide veranear con su primo Daniel en Los Álamos. Donde encuentra la familia de los Gutres: el padre, el hijo y una joven. El joven Baltasar, al ausentarse su primo, para distraerse de la sobremesa inevitable, leyó, primero, un par de capítulos de una novela reciente *Don Segundo sombra*, pero para la familia la lectura de esta novela carece de interés. El segundo libro que lee es la *Biblia* (una versión en inglés), ahora el sorprendido es Baltasar por la atención que ha provocado en los Gutres. Éstos al finalizar el Evangelio según Marcos, enterados que Cristo murió para salvarnos a todos del infierno y que perdonó hasta sus victimarios, después del almuerzo le pidieron que leyera los últimos capítulos y deciden actualizar la lectura: crucifican a Baltasar. Esta es una de las caras de la lectura: leer para tropezarse con lo mismo parece ser una clave en Borges. El otro perfil de la lectura afirma la imposibilidad de una identidad tan rigurosa, pues, para Borges “el mundo de los libros no es un mundo estático sino creciente, que se está moviendo y que puede hacer que se modifiquen totalmente las cosas”².

² María Esther Vázquez. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas. Monte Ávila, 1977, p. 74.

Desde esta premisa de la repetición y de lo creciente del mundo del libro, se hace interesante interrogar el acto mismo de la lectura.

La repetición según Sigmund Freud, tiene dos vertientes: una repetición por identidad y una repetición por diferencia. Apostemos a que el acto de la lectura es siempre el recorrido de la mirada por el texto impreso, si así fuera, sin duda, estaríamos frente al tedio y el aburrimiento. O, para ejemplificar mejor, apostemos a la lectura de géneros que ha llegado a agotarse, como la literatura policial donde el consabido mayordomo descubre el consabido crimen o el criminal es descubierto por el consabido detective, después de haberlo descubierto el consabido lector³. Ante una historia así, sin duda, estamos ante una “pulsión de muerte”. El otro rostro de la repetición es el “principio de placer” de la lectura. Desde el creciente mundo del libro y desde la competencia textual en crecimiento, se constata la diferencia. Pues no siempre nos gustan los mismos libros. Por eso, en el vivir cotidiano los días y las noches son los mismos pero distintos. De igual modo, en la literatura. Por suerte, un relato policial puede transformar los puntos de vista, cambiar los mecanismos de pesquisa, definir de manera distinta la criminalidad, entonces, los textos policiales empiezan a parodiarse, se construyen sobre falsos indicios, o como en Borges, se juega con los enigmas. Ésta pareciera ser la repetición por diferencia de la que hablara Freud. Y que aquí la usurpamos en un contexto completamente distinto al de la clínica o al del psicoanálisis. Pero Borges también, desde la lectura, parece decir lo mismo. En *Pierre Menard, autor del Quijote*, Borges, como se sabe, repite el texto de Cervantes. Pero, el *Quijote* de Menard repetido en otro contexto de espacio y tiempo (1934), es distinto. Dice Borges, casi, infinitamente más rico que el de Cervantes, leído en plena época de la recuperación de la fe católica, o de guerrear contra los moros. La lectura es generosa, si los tiempos cambian las lecturas también. Según las épocas, dice Borges, otros son los énfasis, otras las fealdades, otros los méritos. Así la lectura puede ser repetición y creación al mismo tiempo. Menard, desde la actualización, enriquece “el aire detenido y rudimentario de la lectura”. Propósito no muy distante ni distinto al de Cervantes, quien lee las novelas de caballería a destiempo, y, el resultado final fue muchísimo más lejos, pues funda la novela moderna.

³ La frase es tomada de un artículo de T.S. Eliot sobre Wilkie Collins, citado por Borges en Wilkie Collins “La piedra lunar”, en *Obras completas IV*. Barcelona. Emecé, 1996, p. 49.

Además, podría aducirse al acto de la lectura de Menard el método y el contexto: ser el lector (Pierre Menard) y llegar al texto (al *Quijote*) a través de las experiencias del lector (Pierre Menard); y ser, al mismo tiempo, según el relato, francés, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry (que engendró a Edmond Teste, siendo este último, como se sabe, un personaje ficticio). Menard, como lo señalan Nicolás Helft y Alan Pauls en *El factor Borges* (2000), “se apodera de un texto de tres siglos atrás y, sin cambiarle un solo signo, desfigurándolo por completo, lo preña de sentidos y usos inesperados, lo obliga a citar a William James, lo vuelve contemporáneo de Bertrand Russell, lo expone a la influencia de Nietzsche”⁴. Incluso, estos autores, han puesto de manifiesto la deuda que este relato tiene con Duchamp, de ahí la importancia del contexto saturado de referencias de las vanguardias. El relato de *Pierre Menard, autor del Quijote* es el manifiesto del escritor “no retiniano”. De esta lectura se deduce la analogía de Borges y Duchamp. El no agregar ni un color ni un trazo al objeto “ya hecho”, al *ready-made*, que arrancado de su contexto y de su significación de útil se actualiza bajo un nuevo punto de vista. O lo que es mejor, dirá Duchamp, se crea un nuevo pensamiento para el objeto. Casi está de más mostrar la relación pues es evidente: Menard, el escritor “no retiniano”, no agrega ni una coma ni un punto de más al texto de Cervantes. Simplemente el texto de Cervantes ha sido arrancado de su contexto original. La misma idea de manipulación de contextos y de plagio pasa por la cabeza del lector o del espectador; plagio de un texto de Cervantes o un plagio de un pedazo llano de plomería, en el caso de “La Fuente”, 1917. Borges y Duchamp, dentro del arte y la literatura, son los dos grandes manipuladores de contextos.

Estamos frente a una manera de hacer que se contrapone a la idea de la creación que dominó hasta el siglo XIX. Duchamp es el gran artista del siglo XX, no por las obras que hizo sino porque inventó procedimientos. Él descubrió nuevas maneras, una nueva “idea” para el objeto y un nuevo “concepto” para el arte mismo. Con Duchamp es con quien fundamentalmente se produce el desplazamiento a un arte más intelectual, conceptual, desde una desublimación violenta del arte. Esta es la gran

⁴ Nicolás Helft, Alan Pauls. *El factor Borges*. Argentina. Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 122.

aventura del arte moderno. Aventura que tiene que ver con la liberación del arte —la liberación de los cánones tradicionales, de la profesionalización del artista, etc., y, a su vez, con su propia desaparición —la negación de la obra de arte en su carácter de única, para la contemplación singular en un lugar especial, el museo—: el objeto no-artístico. Mientras Borges lo que hace es cambiar de eje, de perspectiva, de la escritura a la lectura. Para desde la lectura dar la vuelta de guante a la literatura. *Pierre Menard, autor del Quijote*, evidencia este desplazamiento, pues, como señala Rodríguez Monegal, “todo texto (desde la perspectiva de Menard), es definitivamente original porque el acto de creación no está en la escritura sino en la lectura”⁵. Borges hace de la lectura la legítima aventura, pues ésta es tan importante como la escritura misma e incluso, advierte que el leer “es un arte más elevado que escribir”⁶.

Duchamp y el Menard (de Borges), por encima de todo, lo que hicieron fue inventar procedimientos.

El *modus operandi* de las vanguardias y especialmente de Duchamp, con el paso del tiempo, se convirtió en la fuente de ideas para ulteriores movimientos como el *arte pop* o el *arte conceptual*. El arte contemporáneo se caracterizará por las diversas entonaciones de este momento primordial de las vanguardias. Sin embargo, estos procedimientos, en el sentido negativo, como advierte Jean Baudrillard en *La ilusión y la desilusión estéticas* (1998), crean un ciclo de peligrosas repeticiones por identidad. El peligro más grande está justamente en repetir una y otra vez estos procedimientos, que Baudrillard llama “simulacros”. En el sentido positivo, como asegura César Aira en *La nueva escritura*, “las vanguardias, entendidas como creadoras de procedimientos, siguen vigentes”, ya que, según Aira, “han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Constructivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, azar, indeterminación”. De manera determinante Aira afirma que “los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obras, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran”. Dice Aira, “¿para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¿Como si no hubiera bastantes

⁵ Rodríguez Monegal citado por John Incledon. “La obra invisible de Pierre Menard”, en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) (100-101): 665-669. diciembre de 1997

⁶ Borges citado por Nicolás Helft, Alan Pauls, p. 71.

ya!"⁷. Según esta apreciación, lo que hay que inventar son procedimientos, maneras, no obras.

Borges (y en especial Menard) hereda de las vanguardias este inventar de procedimientos. Que no es otro sino la ya mencionada actualización de la lectura. Repito, el texto de Borges: "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el aire detenido y rudimentario de la lectura... Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida"⁸. La técnica de Menard es un mero procedimiento, su texto es un *ready-made*; un texto "ya hecho" (un texto de Cervantes). En efecto, ni el "Portabotellas" (1914) de Duchamp ni el texto Menard son originales. A ambas producciones las caracteriza la repetición. Una repetición por identidad (desde el proceso de la escritura o la hechura: la literalidad) y una repetición por diferencia (desde el proceso de la lectura o de la contemplación). Desde la intención se puede actualizar los objetos cotidianos como *ready-made*; desde la lectura, repitiendo el procedimiento de Menard, podemos actualizar el *Quijote*, *La Divina Comedia*, *La metamorfosis*, etc., pues esta técnica es de aplicación infinita. En ambas producciones el procedimiento permite que las obras se hagan solas, o no se hagan. Si miramos bien, dice Daniel Link, en *Borges, él mismo*, el Cervantes que repite Menard equivale a las series de Campbell que debemos a Andy Warhol; sin embargo, pienso, que si se retoma un poco la historia, se advierte que el gesto de Duchamp fue primero que el de Warhol. Además, el texto de Menard es "no retiniano"; mientras que el *arte pop*, como dice el propio Duchamp, emplea los *ready-made* para descubrir "valores estéticos". La austeridad de Menard es más próxima a la austeridad de Duchamp que a la explosión de color de Warhol. Lo que sí es cierto, en todo caso, es que Duchamp, Menard y Warhol atacan el concepto de originalidad, sin duda, de una manera original.

Otro punto de encuentro entre Borges y Duchamp es la importancia que ambos le confieren al lector como al hacedor (escritor-pintor). Dice Duchamp, el producto artístico es "un producto con dos polos; hay el polo del que hace una obra y el polo del que la mira. Y concedo al que

⁷ César Aira. "Crónicas del postboom. La nueva escritura", en *La jornada semanal*, 12 de abril de 1998. <http://www.jornada.unam.mx/1998/abr98/980412/sem-aira.html>.

⁸ Jorge Luis Borges. *Ficciones, El aleph, El informe de Brodie*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 22.

la mira tanta importancia como al que la hace”.⁹ Desde esta perspectiva podemos entender la importancia que tiene la lectura en la producción de la obra de arte. Quizás sea exagerado decirlo, pero desde Duchamp y Borges entramos en el tiempo del lector. Para Duchamp el acto de creación no está en la hechura sino en la lectura del objeto: el *ready-made*. Para Borges, como se sabe, la lectura sólo se puede realizar a partir de nuestra actualidad: “Una literatura”, dice Borges, “difiere de otra, ulterior u anterior; menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta por ejemplo— como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del dos mil”¹⁰. Borges pareciera decir lo mismo de los géneros literarios: “los géneros literarios dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos”¹¹. Así, el *Quijote* de Cervantes leído en tono policial sería un texto policial. ¿En qué se diferencia este “tono” del lector, de Borges, con el decir que la obra de arte reside primordialmente en la intención de Duchamp? ¿Parece que en nada! Sin embargo, Duchamp lee los objetos del mundo para, desde la ironía, simular representaciones; Borges, en cambio, lee las representaciones del mundo, la literatura, para hacer literatura.

Este alejamiento es importante porque muestra una de las movi- lidades del arte contemporáneo, de la representación a la reproducción. Respecto a la reproducción, su contexto es el simulacro, la repetición y, desde luego, el hacedor mantiene la distancia y la neutralidad frente al objeto que hace. La “anestesia”¹² que inaugura en los *ready-made* Duchamp, la “máquina” en las reproducciones de Warhol, o la admirable ambición de Menard de producir unas páginas que coinciden palabra por palabra y línea por línea con el *Quijote* de Cervantes. En realidad, desde la perspectiva de la reproducción, como afirma Daniel Link, “el artista sólo señala o descubre (*ready-made*, minimal) y es en ese sentido literal que hay que

⁹ Pierre Cabanne. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona. Anagrama, 1972, p. 110.

¹⁰ Jorge Luis Borges. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires. Emecé, 1960, p. 218.

¹¹ Jorge Luis Borges. *El cuento policial*, en *Obras completas IV*, p. 189.

¹² Dice Duchamp que la “elección (de los *ready-made*) se basaba en la reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho anestesia completa”. En *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 164.

entender los complicados sistemas enunciativos borgeanos: libros encontrados, manuscritos hallados. Escribir; lo que se llama escribir... no se escribe: se copia o se muestra lo que se encontró"¹³. Pero también hay que pensar en Borges, como un escritor para quien la tradición es algo vivo y presente. Dice Octavio Paz, que su curiosidad literaria iba, en el tiempo, de los contemporáneos a los antiguos, y, en el espacio, de lo próximo a lo lejano, de la poesía gauchesca a las sagas escandinavas¹⁴. Borges, como escritor moderno, repite el gesto inaugural de Cervantes en el *Quijote*: leer para escribir; y, leer para ironizar lo leído. Leer es tropezarse con lo mismo (las novelas de caballería), y así, desde la identidad alcanzar la diferencia (la ironía, la novela moderna). Piénsese en el relato *El fin*, desde la lectura —y no desde la verdad de la literatura— Martín Fierro muere en el combate que entraba con el personaje de color; no en el poema de José Hernández sino en el relato de Borges. Dice Borges en el prólogo a *Artificios* (1944): "Todo lo que hay en 'El fin' está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo". Borges lo que hace en *El fin*, es cambiar el final de ese libro famoso de la tradición gauchesca. Su propósito no es muy distinto al de Cervantes: leer la tradición para cambiarla. Así la lectura puede ser representación y puesta en crisis de la representación al mismo tiempo. La otra cara de la lectura en Borges, repetir es el pretexto para la aparición de la diferencia.

Desde este punto de vista, se puede leer *La casa de Asterión* como una representación y a su vez como una reproducción. La escritura en el relato del Minotauro pasa inadvertida al emular la lectura. Así como *Los dos reyes y los dos laberintos* intenta pasar por una página más de *Las mil y una noches*, *La casa de Asterión* pareciera ser una reseña del mito del Minotauro. Sin embargo, dice Borges que el relato y "el carácter del pobre protagonista" se lo debe a una tela de Watts, *El Minotauro* (1886). Es probable, dice Anderson Imber en *Crítica interna*, que Borges viera la reproducción del cuadro en la biografía que Chesterton hace del pintor G. F. Watts (1904), pues éste es el libro del autor inglés más citado por Bor-

¹³ Daniel Link. "Borges, él mismo", en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, (505-507): 183-193, julio-septiembre, 1992.

¹⁴ Octavio Paz. *El arquero, la flecha y el blanco. Vuelta* (México) (Año X): 26-29, agosto, 1986.

ges¹⁵. La tela de Watts y el relato de Borges coinciden en la actualización de la lectura del mito. Como también puede coincidir con Picasso y la actualización del mito del Minotauro, en *Minotauromaquia* (1935). La plaza de toros es el escenario donde el pintor ubica el mito y tiende puentes entre el final de *Edipo Rey* de Sófocles, y el Minotauro, creando así la bella imagen del Minotauro ciego, que extraviado recibe ayuda de Ariadna-Antígona, en espera de Cristo que baja por unas escaleras al ruedo. O con la actualización que hace René Magritte del mito de las Sirenas. Dice Magritte, “puse en la playa una ondina aún desconocida, cuya parte superior del cuerpo constaba de la cabeza y tronco de un pescado, y la inferior; del vientre y piernas de una mujer”¹⁶. En la versión moderna del mito, como en la Sirena de Magritte, se ha producido una inversión. El énfasis ya no está puesto en Teseo sino en el Minotauro, en la soledad del monstruo; lo cual dota al mito de una nueva significación. Pero Borges no es Picasso ni Watts ni tampoco Magritte. Aunque en algunos momentos Borges y Magritte coinciden en la paradoja. El libro en Borges; la pipa en Magritte. Dice Borges, “Doté a su segunda y apócrifa edición con un editor real, Víctor Gollancz, y con un prefacio de una escritora real, Dorothy L. Sayers. Pero autor y libro son enteramente de mi invención”¹⁷. El texto de Borges, *El acercamiento a Almotásim*, se corresponde con la imagen realista de una pipa acompañada de la inscripción *Ceci n'est pas une pipe*, (1929), de Magritte. En ambos la disociación entre afirmación y semejanza, así como la destrucción de los límites de lo verdadero y lo falso.

Pero volvamos a *La casa de Asterión*. El Minotauro se parece más a la literatura, o lo que es mejor, a los orígenes de la literatura moderna. Aunque apartado de todo lo familiar y conocido es, a su vez, tan próximo como el héroe que comienza a configurarse con el *Quijote*. El Minotauro es ejemplar de modo irónico. El Minotauro es un ser fronterizo, que combina rasgos diversos o contradictorios. Tiene algo de animal, de lo humano y hasta de lo divino. Grandilocuencia que sólo es verosímil gracias al carácter del “pobre protagonista”. El Minotauro es doble y expresa ese antagonismo no sólo de manera manifiesta, hombre-bestia, sino también

¹⁵ Enrique Anderson Imber. *Crítica interna*. Madrid. Taurus, 1960, p. 254.

¹⁶ René Magritte citado por Jacques Meuris, en *René Magritte*. Germany. Taschen, 1997, p.36.

¹⁷ Borges citado por Nicolás Helf y Alan Pauls, p. 116.

de manera latente: niega y afirma que está solo. Confiesa su ignorancia pero se jacta de ella. Es tan magnánimo que no sabe leer. Pesa sobre él el sino de la inocencia pero comete crímenes horrendos. Le duelen las acusaciones de soberbia y misantropía pero está orgulloso de ser único como el sol. El Minotauro es doble, a diferencia del héroe clásico que siempre parece decir lo mismo: salvar a Atenas es el propósito de Teseo.

Hasta la diversión preferida del Minotauro es el desdoblamiento: la recreación del otro Asterión. Y el juego es uno de los rasgos que permite configurarlo. Primero es uno de los pocos momentos en que Asterión se contrapone a la soledad al tomar en el juego aspectos de gratitud o de dones de hospitalidad: "Pero de tantos juegos el que prefiero es el del orto Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: Ahora volvamos a la encrucijada anterior..."¹⁸ Luego evidencia sus equivocaciones y su debilidad: el otro Asterión es él mismo. Jugar solo y reírse buenamente. Manifestar regocijo y resignación por ser lo que se es parece ser su condición. El Minotauro juega, y sabe que juega en un primer momento. El segundo momento del juego es en sí mismo el laberinto. Borges reproduce el juego del laberinto sobre todo en el sentido de la adivinanza. Paolo Santarcangeli, en *El libro de los laberintos* advierte que "El laberinto del mito griego fue una adivinanza en la que se apostaba la vida: es decir, se moría en la lucha contra el monstruo y por no haber encontrado el camino de salida. Fue pues un juego mortal"¹⁹. Y en los juegos sagrados, reseña Huizinga en *Homo Ludens*, desaparecen los límites entre la "broma" y lo "serio". "Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos"²⁰. El tercer momento del juego es la profecía que pesa sobre el Minotauro. La profecía crea la tensión, habrá que decir la incertidumbre del juego del que viene. El que viene, el redentor, anima su imaginación: "¿Cómo será mi redentor? ¿Será toro o un hom-

¹⁸ Jorge Luis Borges. "La casa de Asterión". *Ficciones, El aleph, El informe de Brodie*, p. 124.

¹⁹ Paolo Santarcangeli. *El libro de los laberintos*. Madrid. Siruela, 1997, p. 191.

²⁰ Jorge Luis Borges. *Ficciones, El aleph, El informe de Brodie*, p. 124.

bre? ¿O será como yo?²¹” Lo que podría interpretarse, ¿será su semejante o su adversario? También la profecía aviva su emotividad: “Si mis oídos alcanzaran todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos”²². Es muy probable que el primer momento, como el segundo del juego, sea una preparación para el futuro encuentro con el redentor. Semejante juego activa en el Minotauro también un rito de salida: “Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas”²³. El triunfo de la salida del héroe clásico, es el triunfo de la inteligencia sobre la bestia y sobre el artificio del laberinto. Triunfo que, como se sabe, se festeja, dibuja y danza. En cambio, en el relato, el juego del Minotauro es el de un ser solo frente a la perplejidad del laberinto, frente a su adversario y frente a sí mismo. El ritual de salida del Minotauro se paga con la muerte, el salir de la perplejidad de estar perdido en el laberinto, es el triunfo de lo finito, de lo humano en la bestia. Son dos versiones (y visiones) muy distintas del mito. Con dos héroes completamente diferentes. Uno, en la privación padecida, juega; el otro es un victorioso héroe épico, al que Ariadna proporciona un largo hilo que lo lleva hasta el monstruo y lo devuelve a la salida. Además, en el relato, la acción última del ritual de salida del Minotauro es la incompreensión del héroe épico: “¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El Minotauro apenas se defendió”²⁴.

Asterión es doble: él y la casa son iguales. La monstruosidad del huésped se corresponde con la de la casa, pues la imagen del laberinto conviene a la del Minotauro. “Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso”²⁵, dice Borges. Y la casa, como su huésped, también es doble: “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo”²⁶. A quienes les ha sorprendido esta casa monstruosa han intentado buscar correspondencias con las arquitecturas imposibles de Escher. Sin embargo, pienso en Piranesi; alguien muy anterior a Escher y casi tan importante como Goya, pero más olvidado que el pintor

²¹ Loc. Cit.

²² Loc. Cit.

²³ Loc. Cit.

²⁴ Loc. Cit.

²⁵ Jorge Luis Borges. “El libro de los seres imaginarios”, en *Obras completas en colaboración*. Barcelona. Emecé, 1997, p. 664.

²⁶ Jorge Luis Borges. *Ficciones, El aleph, El informe de Brodie*, p. 124.

de los *Caprichos*. Sus grabados de cárceles no sólo muestran el *inremediabilis error* de escaleras y galerías que no conducen a ninguna parte, sino también el *mysterium tremendum* de lo diferente, de lo ajeno y enajenante de las edificaciones. Como dice Aldous Huxley, “el hecho más inquietantemente obvio de todos estos calabozos es la absoluta falta de sentido que impera en ellos. Su arquitectura es magnificente y colosal. Uno tiene la impresión de que el genio de grandes artistas y el trabajo de innumerables esclavos han intervenido en la creación de estos monumentos, donde cada detalle carece por completo de intención. Si, (arquitectura) sin ningún propósito”²⁷. Borges conocía estos monumentos sombríos y magnificentes de Piranesi. María Esther Vázquez en la descripción de la casa de Borges, en su cuarto, en una de sus bibliotecas, descubre un Piranesi. “Detrás del vidrio de una de ellas (de las bibliotecas) vive, fuera de tiempo, el bello rostro adolescente de Adolfo Bioy Casares. Un Piranesi y una Anunciación de grandes dimensiones, pintada por Norah Borges”. Y no dudo que pueda establecerse alguna relación entre las cárceles de Piraneses y los laberintos de Borges. Cuanto nos deja perplejos de las cárceles de Piranesi es sobre todo la formidable omisión de Dios, dice Gérard Macé²⁸. Cuanto nos deja perplejos en Borges, es que el sin sentido de la casa es extensivo al universo. Y ese huésped que lo habita, quizás haya creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no se acuerda.

Juan Molina Molina

Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

²⁷ Aldous Huxley. “Variaciones sobre las cárceles”. *El Alcaraván* (Oaxaca) (10): 3-9, julio-agosto de 1992.

²⁸ Gérard Macé. “Roma o el firmamento”.

[**Diversos contextos y discursos literarios**

Para matar el tiempo. Sobre el relato policial de vanguardia

Álvaro Égar Contreras]

En el libro del inglés Thomas De Quincey (1785-1859), *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* —obra integrada por tres ensayos, los dos primeros uno de 1829, y otro de 1839 formaron parte de unas conferencias leídas en la Sociedad de Conocedores del Crimen, el tercero es un epílogo escrito en 1854 donde se cuentan dos asesinatos— se señala dos maneras de evaluar un crimen: por el lado de las leyes morales, y como principio estético, siendo el primero “su lado malo” (1985:17), la forma incorrecta de mirarlo. “Empezamos a darnos cuenta de que la composición de un buen asesinato, exige algo más que un par de idiotas que matan o mueren, un cuchillo, una bolsa y un callejón oscuro. El diseño, señores, la disposición del grupo, la luz y la sombra, la poesía, el sentimiento se consideran hoy indispensables en intentos de esta naturaleza” (16). Este aspecto formal del crimen, la cuidadosa disposición del escenario, nos acerca a una composición pictórica del romanticismo inglés. Pero la proposición de una estética del asesinato opuesta a las leyes de “Su Majestad” (id.), pretende algo más que la mera estetización de lo ilegal, apunta, creo, a través de una argumentación paradójica e irónica, a la erosión de los límites de lo racional, lo virtuoso, lo regular y homogéneo. La función preventiva de las leyes morales es rebasada por la autonomía del “Juicio Crítico” basado en el “buen gusto” y en las “Bellas Artes”. Esta noción de claridad no se inscribe en el horizonte de la moralidad sino de la estética. El asesino se convierte así en el artista que debe cultivar tres elementos para obtener un efecto escénico en su actuación: “cualidad de misterio”, “originalidad del diseño”, “audacia y amplitud de la ejecución”

(37-38). A estos elementos se suman los tres “principios del asesinato”: la escogencia de la víctima, el escenario, y “el momento justo” (47). Estas aclaraciones la hace De Quincey en virtud de que la “mayoría de los asesinos son personajes incorrectos” (45), seres vulgares irrespetuosos de las reglas de urbanidad. Por ejemplo, “es absolutamente bárbaro asesinar a una persona enferma, que por lo general no está en condiciones de soportarlo. Conforme a este principio, no ha de elegirse a ningún sastre mayor de veinticinco años, ya que pasada esta edad será sin duda dispéptico” (49). Si el arte de asesinar humaniza los sentimientos es porque la “finalidad del asesinato considerado como una de las bellas artes es, precisamente, la misma que Aristóteles asignaba a la tragedia, o sea ‘purificar el corazón mediante la compasión y el terror’” (48).

Hasta aquí la reflexión artística sobre el asesinato. Sin embargo en el “Post Scriptum” el cuerpo-objeto del crimen se convierte en una fuente de terror social donde se leen los rasgos, “los signos” del asesino. El “*diagnóstico*” del crimen pierde aquel efecto estético en el momento que se desplaza la reflexión del criminal-artista hacia una tipología social del asesino. Es el horror no como efecto estético sino como señalización de los cambios en el tejido de la sociedad moderna.

En este sentido, el enigma del relato policial, admite una construcción social, señala una experiencia de límites y preguntas continuas sobre el saber como verdad, pero también sobre la solvencia narrativa y ordenadora del sujeto legal. Como modelo de relato, el enigma va a proporcionar un acercamiento a lo extraño, a lo otro, a lo ajeno y lejano desde el punto de vista cultural, bajo los signos de un conocimiento oscuro, productor de extrañeza y ruido en las formas de conocer del narrador. Desde este punto de vista leer los enigmas se convierte en un desafío a los instrumentos que miden y miran lo racional, desde donde son reducidos a un elemento teratológico, irregular, peligroso, tanto para la subjetividad moderna como para la construcción de una memoria nacional. Es así como se intensifica un modelo de relato basado en la estructura del enigma para intentar indagar los desarreglos políticos y sociales de la nación. El criminal es un monstruo, alguien con instintos ilimitados. Quizás este problema de los instintos, enlace el relato policial a la representación de la animalidad.¹

¹ Apunta Foucault: “Me parece que la irrupción súbita de la literatura de terror a fines del siglo XVIII, en los años que, poco más o menos, son contemporáneos de la

Como todos sabemos, el relato policial clásico presenta en primer plano un enigma, un crimen, un robo. Todos los elementos de la trama apuntan a algo irresoluble, y a una solución que reposa en el método deductivo del detective. La revelación del enigma detecta a su vez la oscura identidad del criminal. En el proceso narrativo del policial se deja ver el enigma a través de los pasos de la investigación, es decir, la reconstrucción de la historia del crimen es paralela a los pasos lógicos del relato. De allí la importancia de los indicios al dibujar una identidad, despejando las sombras del crimen. El mecanismo indicial estaba interesado más en dar un rostro al criminal —a la motivación del crimen— que en el cuerpo del delito. Es quizás por ello que en la solución del *caso*, la verdad y la paz social coinciden como finales y finalidades del relato. La sorpresa final es la verdad y el orden.

No resulta extraño y redundante hablar de Edgar Allan Poe (1809-1849), en especial de su relato “Los crímenes de la calle Morgue” (1841). En este relato están los elementos pertinentes del policial clásico: la pareja detectivesca, un cuerpo policial ciego a las huellas del crimen, la importancia de la ubicación del crimen (una habitación, o un espacio de las afueras urbanas), los signos de sospecha sobre algunos personajes, la introducción de falsas pistas. Para todos, excepto para la mirada legal de Dupin, poseedor de un método que le permite leer lo más profundo, según aclara su amigo el narrador; el asesino es un bárbaro, alguien que balbucea la verdad: una presencia que gruñe, de voz áspera, ronca. Lo “misterioso y enigmático” del asesinato está en estos detalles: al no haber rastros familiares ni señales legibles, el asunto deviene en horror. La descripción del asesino es llevada así a un plano de misterio cultural. El enigma clásico pareciera estar liberado de la causalidad; entre menos causalidad, más asombro, perturbación. Como ha explicado Roland Barthes el

Revolución, debe asociarse a esa nueva economía del poder punitivo. Lo que aparece en ese momento es la naturaleza contranatural del criminal, el monstruo. Y, en esa literatura, lo vemos surgir igualmente en dos tipos. Por un lado, vemos al monstruo por abuso de poder: es el príncipe, es el señor, es el mal sacerdote, es el monje culpable. Después, en esa misma literatura de terror, tenemos también al monstruo de abajo, el monstruo que vuelve a la naturaleza salvaje, el bandolero, el hombre de los bosques, el bruto con su instinto ilimitado [...]. Las novelas de terror deben leerse como novelas políticas” (2000:101-102).

caso aberrante implica un énfasis pertinaz en lo causal: “referido a una causa, el asombro implica siempre una perturbación, puesto que, en nuestra civilización, todo lo que no sea la causa parece situarse más o menos declaradamente al margen de la naturaleza, o al menos de lo *natural*” (1983:228-229). El terror y lo monstruoso nacen pues de la perturbación o alteración de la causalidad; pero de este mismo misterio emerge el deseo de interpretar, es decir, de satisfacer “febrilmente la brecha causal”, “hacer cesar una frustración y un desasosiego” (229).

En el “Post Scriptum” que escribiera en 1852 De Quincey a su obra *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes* se traza una reflexión sobre el horror basada en una tipología social del enigma: son los temores de la mirada de un inglés para quien lo otro deviene en algo ilegible, en un crimen a la razón y la ambición de comprender:

Para comenzar —dice de Quincey—, dos palabras sobre el escenario de los asesinatos. Ratcliffe Highway es una avenida del lado Este —o náutico— de Londres, que por entonces (1812), cuando no existía un buen servicio de policía, con excepción de los *detectives* de Bow Street —admirables en lo que toca a sus propios fines pero completamente insuficientes para toda la capital—, era un barrio peligrosísimo. Por lo menos uno de cada tres hombres era extranjero; a cada paso se encontraban indios, chinos, moros y negros. Y, aparte de las muchas maldades ocultas bajo los diversos sombreros y turbantes de gentes cuyo pasado era indiscutible para cualquier ojo europeo, ya se sabe que la marina de la Cristiandad (sobre todo, en tiempo de guerra, la marina mercante) es seguro refugio de asesinos y rufianes que tiene en sus crímenes buenas razones para retirarse durante una temporada de la atención del público (73).

Si vemos este párrafo en dirección al relato policial, entendemos cómo el enigma genera una forma de relato, y de búsqueda de verdades, que se afianza en las ciencias humanas, y cómo este paradigma de indicios —como lo llama Carlo Ginzburg— tiene como “base, precisamente, la sinomatología”. La cita de De Quincey incluso podemos hacerla girar, siguiendo la misma modalidad interpretativa de las huellas, hacia los sujetos peligrosos de la nación.

Resulta interesante estudiar la motivación del crimen para pensar la cultura, pues este ejercicio supone la idea de un elemento ubicado fuera de la ley y, por lo tanto, generador de infracción, haciendo inteligible lo

anómalo, lo irregular en la sociedad, es decir, una idea de enigma y, ligada a ella, lo monstruoso como noción jurídica y política, pues lo representado como tal no tiene lugar en la ley así como tampoco en la sociedad, y sólo encuentra un recinto habitable o en la naturaleza o en los márgenes de la sociedad. En el caso de De Quincey las figuras de la desproporción están relacionadas a los temores de un “ojo europeo” y sus modos de construir las dinámicas sociales, y las identidades entre diferencia cultural (inmigrantes, negros, moros...) y criminalidad. Son estos nuevos sujetos culturales, contrafiguras del orden natural de la sociedad, los que dan rostro social a la narrativa de horror y policial del siglo XIX.

El relato policial indaga este anonimato en la compleja red de lo social. Para ello acude al examen de los detalles, al “método de los rastros” (Ginzburg, 1999:139), al giro de la mirada de lo evidente y objetivo –como la “firma”–, hacia lo menos trascendente; no hacia el centro de la escena sino sus márgenes. En esta idea de “captar la realidad” a través de indicios, síntomas o rastros, radican las afinidades entre los métodos de Sigmund Freud, Giovanni Morelly y Sherlock Holmes. “En los tres casos –apunta Carlo Ginzburg– se presiente la aplicación del modelo de la sintomatología, o semiótica médica, la disciplina que permite diagnosticar las enfermedades inaccesibles a la observación directa por medio de síntomas superficiales, a veces irrelevantes a ojos del profano (un doctor Watson, pongamos por caso)” (143). Agrega Ginzburg: “hacia finales del siglo XIX, y con más precisión en la década 1870-80, comenzó a afirmarse en las ciencias humanas un paradigma de indicios que tenía como base, precisamente, la sintomatología, aunque sus raíces fueran mucho más antiguas” (144). Narrar e interpretar signos, elaborar historias (de alguien o algo) a través de detalles o síntomas, he ahí el paradigma indicial. La realidad se presupone en tal caso armada como una trama que es urgente destejer.

El caso vanguardista

Para el relato policial de vanguardia el enigma-crimen deja de ser una experiencia a descifrar; un reto a la razón moderna, y un desafío a los atributos del sujeto moderno. Aquellas sombras de la modernidad que rodeaban el crimen ya no interrogan las luces del sujeto. Si Dupin está en posesión y a disposición del saber legal, para los sabuesos vanguardistas el caso no es definido de acuerdo a una norma legal.

El enigma vanguardista a través de la parodia, el chiste, desafía ese imperativo de racionalidad de la modernidad técnica, la maximización de la causalidad; escapa a la lógica racional y al lado utilitario de la sociedad moderna por medio del divertimento y el disparate. De esta manera sitúa el concepto de razón junto a lo arbitrario y absurdo. La subversión del concepto de pesquisa indicial desarrollado por la ley, esconde una desconfianza y percepción de la pobreza “objetiva” de las tácticas regulares por donde pretende la ley llegar a la “verdad”². Esto no supone una apuesta narrativa por el restablecimiento de los viejos conceptos ligados a la ley –la verdad y objetividad–, sino lo contrario, la falsedad de lo legal, de los mecanismos acusatorios contruidos por el aparataje racional.

Me detengo brevemente en el relato del escritor ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947), “Un hombre muerto a puntapiés” [1926]. Este cuento presenta la historia de un hombre muerto en extrañas circunstancias. Todo comienza para el investigador –no ligado a alguna institución legal, sino un individuo cotidiano, me abstengo de llamarlo normal por razones que más tarde explicaré– al leer la noticia en un periódico ciudadano. Esta “crónica roja” es el punto de partida del cuento de Palacio y demarca ya una idea de suceso, presente también en los dos epígrafes periodísticos del relato: “¿Cómo echar al canasto los palpitanes acontecimientos callejeros?” y “Esclarecer la verdad es acción moralizadora” (99). En un primer momento, el narrador es impulsado a “reconstruir la escena callejera”, el suceso palpitante –un individuo llamado Ramírez, “víctima de una agresión de parte de unos individuos a quienes no conocía, sólo por haberles pedido un cigarrillo”, p.99. Pero este propósito es abandonado, desplazando su interés investigativo del cómo al “*por qué se mataba a un ciudadano de manera tan ridícula*” (100). De los dos epígrafes, el segundo es escogido para guiar la narración. Queda centrado el interés en el asunto moral de la narración, filosófico según el propio investigador, es decir, en “comprobar qué clase de *vicio* tenía el difunto” (102): “Soy un hombre que se interesa por la justicia y nada más...”.

Aquí comienza la lectura, la investigación del caso, y su parodia. ¿Parodia de qué o quién? Como primera referencia, recordemos el relato de Poe, *El misterio de Marie Rogét* [1842]. Según Walter Benjamín,

² Sobre la textualidad política en la narrativa policial borgeana, ver Ludmer, 1999, especialmente el capítulo VI, “Cuentos de verdad y cuentos de judíos”.

El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad. Poe se dedica a este tema penetrantemente en *El misterio de Marie Rogêt*, su cuento de crímenes más extenso. Cuento que además es el prototipo de la valoración de informaciones de periódico en orden al descubrimiento de crímenes. El detective de Poe, el caballero Dupin, no trabaja sobre la base de inspecciones oculares, sino sobre la de los informes de la prensa diaria. Un periódico, *Le Commercial*, sostiene la opinión de que a Marie Rogêt, la asesinada, la quitaron de en medio los criminales inmediatamente después de que hubo abandonado la casa materna (1988:58-59)

En ambos casos –Poe y Palacio–, descifrar es una lucha interpretativa, hay un conflicto entre las preguntas generadas por el crimen y las respuestas dadas; el crimen contiene preguntas, y formula la investigación a través de las pruebas. Ambos asedian el enigma desde el mismo saber público, la prensa.

Pero el narrador de Palacio debe enfrentar más problemas, como el de la escogencia del método. Debido a los pocos datos manejados por el narrador, escoge “el arma de la inducción”, pues cuando “se sabe poco, hay que inducir. Induzca, joven” (101). Luego de superado este obstáculo, comienza la última parte del relato, la verificación de la intuición. Si la ley no dice o le dice nada sobre el asunto, decide buscar; inventar algunos datos de la víctima. Primero traza un retrato:

Cogí un papel, tracé las líneas que componen la cara del difunto Ramírez. Luego, cuando el dibujo estuvo concluido, noté que faltaba algo; que lo que tenía ante mis ojos no era él; que se me había ido un detalle complementario e indispensable... ¡Ya! Tomé de nuevo la pluma y completé el busto, un magnífico busto que de ser de yeso figuraría sin desentono en alguna Academia. Busto cuyo pecho tiene algo de mujer (104).

Aquí el deseo de interpretar, según Barthes, de satisfacer “febrilmente la brecha causal”, de “hacer cesar una frustración y un desasosiego”, ha devenido en un delirio interpretativo. A este retrato el narrador le coloca una aureola, un nombre, edad, lo viste de una condición civil –extranjero, mal vestido y “escaso de dinero”–. Estamos lejos de la resolución

del enigma mediante la elaboración de un conjunto racional de pruebas. Construida la personalidad, pasa el narrador al “móvil” de la agresión, con nuevas hipótesis sobre el vicio del difunto:

La intuición me lo revelaba todo. Lo único que tenía que hacer era, por un puntillo de honradez, descartar todas las demás *posibilidades*. Lo primero, lo declarado por él, la cuestión del cigarrillo, no se debía siquiera meditar: Es absolutamente absurdo que se victimase de manera tan infame a un individuo por una futilidad tal. Había mentido, había disfrazado la verdad; más aún, asesinado la verdad, y lo había dicho porque *lo otro* no quería, no podía decirlo (105)

Según esta mirada, despojar el crimen de todas las causas posibles, hace el caso más patológico. Desde luego, la resistencia de la víctima a ser interpretada autoriza a un debate concerniente a la verdad, la de la prensa, la del caído, y la del narrador. Si ya no es posible la “acción moralizadora” esbozada en el segundo epígrafe del relato, si hasta la misma víctima ha disfrazado la verdad, sólo queda un camino: reinventar la “escena callejera”. El caso deviene caos por no poder ser interpretado según la norma. Los últimos párrafos del cuento presentan la historia de la verdad del narrador: Una noche, Octavio Ramírez, después de comer en una “fonducha”, salió a caminar por una “ciudad extraña”. Después de recorrer desesperado por una “desazón” interior; llega a la calle Escobedo con el deseo “de arrojarse sobre el primer hombre que pasara”. Intenta abordar a un obrero, pero el miedo le hace huir. En la calle siguiente, ya “con la boca seca”, se arroja sobre un muchacho de catorce años. “Hola rico... ¿Qué haces por aquí a estas horas?” (108). A los gritos del joven, quien resulta hijo del obrero, aparece Epaminondas, —así debió llamarse el obrero—, dándole “un furioso puntapié en el estómago”: “¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!” (108).

En el cuento de Palacio la extraña muerte no es tratada como actualización de la ley, perdiendo ésta todo su peso como elemento correctivo. Cómo ocurre esto. Palacio abandona todos los clisés interpretativos, las explicaciones comunes. Su interés radica en sacar al suceso de lo convencional, no hacerlo uno más, hacerlo anormal, y para ello desplaza el énfasis hacia dos momentos: primero, la causa del crimen, y segundo, la construcción de un personaje patologizado. Así el relato de Palacio surge

por la inconformidad con la explicación legal, para llenar sus vacíos, intentando resolver el problema de la relación entre el crimen y su móvil. Y justo allí comienza el espectáculo narrativo. La búsqueda de las causas se desplaza hacia lo irregular, patológico, anormal —de los hechos y de la víctima—, introduciendo de esta manera el asombro en lo causal.

Ya no se trata de aquellas acciones enigmáticas del siglo XIX, que por estar fuera de la ley devenían en casos sin rostro y sin sujetos, del enigma-crimen como signo amenazador del saber narrativo y la paz social. En el cuento de Palacio estamos ante un narrador fetichista dado su interés exclusivo en el asunto sexual. Esta fijación lo lleva hasta los dominios de la fantasía y, de este modo, perturba la idea acontecimiento narrativo. La fantasía se apodera del sujeto y del hecho. Para la ciencia médica del diecinueve el personaje narrador de este cuento formaría parte de la lista de los degenerados. Ahora bien, ¿qué provoca esta fantasía? Dos elementos: la pesquisa y la falta de datos. El afán interpretativo lleva al narrador a atravesar el delgado hilo que separa lo normal de lo patológico, aquello que oculta o no puede develar la ley. En la investigación de las causas extrañas de la muerte, las fantasías del narrador giran en torno de la víctima, su personalidad, y las posibles causas de su muerte. En un segundo momento, ya la fantasía se ha desbordado. La fuente de los hechos —la fantasía— se confunde con el ejercicio narrativo; lo sucedido deviene en acto celebratorio de la misma escritura. El narrador goza relatando hasta alucinar, y este goce deviene en escritura: lo primero es garantía de lo segundo. ¿Qué motiva el delirio interpretativo del narrador? Este delirio interpretativo está asociado a los hechos, pues para el narrador las representaciones de la ley se proyectan por la carencia —de datos— y por el desvío sexual. Mientras avanza el relato, más progresa la fantasía del narrador. En este relato, como diría Borges de un buen relato policial, intervienen las tres “musas glaciales”: todo es higiénico, falaz y ordenado. Todo lo inventa el narrador: los indicios y su causalidad. Si en el policial clásico las tramas de la realidad pueden interpretarse correctamente, en Palacio el suceso es ocupado por la interpretación. Si en el relato policial clásico se enigma el “procedimiento”, las causas del crimen, y también el sujeto peligroso, poniendo al descubierto aquello con lo que la modernidad occidental mantiene relaciones tan complejas —la muerte—, en la vanguardia encontramos algo muy singular: la parodia de los saberes que elaboraban una personalidad del culpable. De alguna forma, el relato policial de van-

guardia parodia todas aquellas fantasías científicas finiseculares, y en su simulacro habla del fracaso de los saberes disciplinarios del estado moderno. Al simular ser un relato de enigma, esquivo la búsqueda de verdad e imposición de poderes del relato policial clásico, sin dejar por ello de dibujar e inventar otros enemigos y delitos.

Álvaro Égar Contreras

Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres"

Universidad de los Andes. Mérida. Venezuela

Bibliografía

- BARTHES, Roland. (1983). "La estructura del 'suceso'", en *Ensayos críticos*, Barcelona, España: Seix Barral. pp. 225-236.
- BENJAMÍN, Walter. (1988). *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*, Madrid: Taurus.
- BORGES, Jorge Luis. (1999). "Los laberintos policiales y Chesterton" (1935), *Borges en Sur (1931-1980)*, Barcelona, España: Emecé Editores.
- CARPENTIER, Alejo. (2003). "Apología de la novela policiaca" (1931), en *Los pasos recobrados*. Textos de teoría y crítica literaria. Caracas, Biblioteca Ayacucho. pp. 227-30.
- DE QUINCEY, Thomas. (1985). *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid: Alianza Editorial.
- ECO, Humberto. (2000). "La abducción de Uqbar", en *De los espejos y otros ensayos*, 2ª edición, Barcelona, España: Lumen. pp. 173-184.
- FOUCAULT, Michel. (2000). *Los anormales*. 1ª reimpresión, México: Fondo de Cultura Económica.
- GINZBURG, Carlo. (1999). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. 2ª Reimpresión, Barcelona, España: Gedisa.
- LINK, Daniel (Comp.). (2003). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. 3ª edición, Buenos Aires: La marca.
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge B. RIVERA. (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- LUDMER, Josefina. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- PALACIO, Pablo. (1964). *Obras completas*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- PARDO, José Luis. (2000). "Bartleby o de la humanidad", en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville*. Valencia, España: Pre-Textos. pp. 137-92.
- PIGLIA, Ricardo. (1999). *Las fieras. Antología del género policial en la Argentina*. Buenos Aires: Alfaguara.



Pensar lo nacional

En ella se colean los zorros y camaleones.
A partir de *Bulla y buchiplumeo* de Raquel Rivas | Vicente Lecuna

La literatura cruel | Miguel Ángel Campos

Pensar Venezuela en clave histórica | Luis Ricardo Dávila



[Pensar lo nacional

En ella se colean los zorros y camaleones
A partir de *Bulla* y *Buchiplumeo* de Raquel Rivas

Vicente Lecuna]

En la estela de la política

Desde hace ya algunos años me he dedicado a estudiar aquellas nociones de la teoría que terminaron por caer en lo que la derecha llama el basurero de la historia. Todos las conocemos: ideología, pueblo, rol del intelectual, alienación, testimonio, imperialismo cultural, entre otras. Todos sabemos que han sido substituidas, en distintos momentos, por otras, quizá menos pretenciosas, como *habitus*, sociedad civil, multitud, poder de gestión, transculturación, crónica, hibridez, entre otras. Uno podría suponer que esto de andar revolviendo la basura no tiene mucho sentido. Y puede ser verdad. Si tales nociones ya fueron desechadas, debe ser porque ya no sirven para nada, o porque nunca sirvieron bien a su propósito, o porque algunas de ellas convocaron entusiasmos desmedidos que contribuyeron con conocidos desmanes autoritarios. Yo quiero suponer, sin embargo, que volver sobre estas nociones podría tener sentido, aunque cuenten con el desprestigio de muchos de nosotros. O más bien, precisamente porque cuentan con ese desprestigio me resultan interesantes. Creo que esto puede tener sentido porque uno podría sospechar que haber desechado estas nociones resulta más bien conveniente para los nuevos desarrollos de la globalización. Quisiera proponer que sin estas nociones, en realidad, se nos hace más difícil hablar de ella. O digamos, se nos hace más difícil hablar críticamente de ella.

En medio de estos tiempos fastidiosamente posmodernos, de

precariedades sin horizontes, algunos autores, como Chantal Mouffe, Homi Bhabha, Edward Said, Toni Negri, Michael Hardt y Jesús Martín Barbero, entre otros, intentan reconstruir algún aparato crítico que permita entender lo que está sucediendo en este tránsito de la nación a la globalización, específicamente en lo que se refiere a cultura y política. En esta reconstrucción se suelen recuperar algunas de esas nociones que mencioné antes, de maneras innovadoras, tanto que resultan, de nuevo, pertinentes. Todas ellas recuperan la reflexión política para la academia. Todas ellas no le sacan el cuerpo al tema del poder y sus relaciones con las formas de representación.

Al final de *De los medios a las mediaciones* (1985), Martín Barbero, por ejemplo, concluye que el melodrama y la televisión en general permiten al pueblo en masa ... "reconocerse como actor de su historia, proporcionándole lenguaje a las formas populares de la esperanza" (333). Uno podría señalar, de entrada, que esa figura de "pueblo en masa" ya marca una clara diferencia con su equivalente nacional, que sería el de "pueblo" a secas. También uno podría decir que la noción de "pueblo en masa" guarda una relación cercana con la noción de multitud, como la entienden Hardt y Negri en *Imperio* (2002), es decir, como... "la auténtica fuerza productiva de nuestro mundo social" (66), que sólo tiene sentido en el mundo globalizado y en estrecha relación a la noción de imperio. En ambos trabajos se propone como respuesta a la globalización ya no una ideología, ni mucho menos una lucha nacionalista (como en los tiempos del imperialismo), ni mucho menos una nueva vanguardia, sino nuevas "mitologías", nuevos relatos de la esperanza.

Esta postura, que Martín Barbero y Negri y Hardt tan sólo representan en parte, marca una distancia importante con respecto a la demolidora destrucción de los relatos, o metarelatos de la modernidad que se llevó a cabo desde la trinchera del postestructuralismo. Al tanto de que ese ataque resultó de una profunda fertilidad intelectual, uno también debería decir que nos hemos quedado a la intemperie, en "la estela de la teoría" como dice Paul Bové, sin herramientas que expliquen los nuevos desarrollos políticos y culturales de la globalización, más allá del pesimismo de costumbre o los festejos apresurados sobre el fin de la historia. Por eso, insisto, me interesa revolver el basurero de la historia.

¿Bastará que el melodrama muestre el "drama del reconocimiento", como lo llama Martín Barbero, para que podamos sentir alguna esperanza en torno a las nuevas formas de intercambio cultural en el mundo

globalizado? ¿Será suficiente, por ahora, que el imperio no tenga un centro (nacional), como plantean Hardt y Negri, para que podamos imaginar una futura relación con la hegemonía en términos mucho menos injustos? Al margen de estas preguntas la academia suele quedarse embarrada, lamiéndose sus heridas, decontruyéndose a sí misma, al tanto de que todo relato supone alguna falsedad, alguna forma de autoritarismo. Mientras tanto otros relatos, los de la globalización, acaparan el espacio de discusión y lo vuelven higiénico. Y el basurero de la historia reboza a su lado. Por esto, la recuperación de las nociones que han caído en el basurero de la historia, por otro lado, no puede repetir las mismas exageraciones que en alguna época estuvieron de moda. Ya nadie se traga el pato Donald de Dorfman, ni alguna salida fácil que suponga que en toda la cultura de masas no hay sino degradación e imperialismo cultural ¿Cómo esa nueva forma? No sé. Pero me parece que uno puede detectar algunos indicios en los libros como, ya dije, de Martín Barbero, y de Negri y Hardt, por ejemplo. En nuestro medio podríamos comentar los trabajos de Javier Lasarte, Paulette Silva y los de Raquel Rivas, entre otros. Se podría decir que en estos trabajos ya no se hacen evaluaciones radicales de sus respectivos temas, sino que se consideran todas las contradicciones que abrigan, por ejemplo, los procesos culturales en grueso, lejos de la fe ciega de, por ejemplo, Nicholas Negroponte en *El ser digital*, (1995) o el pesimismo exacerbado de Paúl Virilio en *El ciber mundo, la política de lo peor* (1997). Las líneas que siguen pretenden hacer un primer comentario de los aportes de la Profesora Rivas en su libro *Bulla y buchiplumeo, masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista* (2002).

Más masa, más mazamorra

Quisiera defender la idea de que *Bulla y buchiplumeo* es uno de los mejores libros de crítica literaria actual, y que su carácter histórico y cultural no hacen sino sumar esfuerzos en esta misma dirección. Crítica literaria practicada con inteligencia, a partir de una tremenda investigación. Precisamente porque su tema no es literario, su aporte a la crítica literaria es clave. De hecho, considero que podría servir como un modelo, sobre todo para el trabajo académico, que a ratos puede quedársenos dormido en jergas, modas y en escasos espacios de circulación y diálogo. Para decirlo de una vez: creo que *Bulla y buchiplumeo* es importante porque

alumbraba ese espacio oscuro, esa especie de punto ciego de buena parte de la crítica literaria: los fenómenos culturales que están cerca de la literatura, como las notas de periódicos, las reseñas, los anuncios publicitarios, la crónica, los panfletos, series dramáticas de radio, por ejemplo. ¿Y por qué la crítica literaria debe encargarse de este tipo de textos, si estamos claros de que ellos no conforman un corpus propiamente literario? Yo creo que la crítica literaria se debe encargar de este tipo de fenómenos precisamente porque no son literarios, porque en ellos se puede notar, al oponerlos a los propiamente literarios, una serie de contradicciones y acuerdos, de ausencias y presencias, que nos podrían llevar a una imagen, en movimiento, mucho más sofisticada de la historia cultural del país, a menudo demasiado centrada en grandes novelas, grandes escritores, grandes poetas, etc. Vendría a ser, entonces, una especie de necesario suplemento.

En parte, este esfuerzo por considerar esos temas no es nueva. *Bulla y buchiplmeo* continúa una tradición de estudios académicos sobre literatura venezolana del siglo XIX que ha tenido como centros más importantes el departamento de literatura de la Universidad Simón Bolívar, el Centro de Estudios Literarios Gonzalo Picón Febres de Mérida, El CELARG, el instituto de Investigaciones Literarias de la UCV, entre otros. La clave central de esta perspectiva, que probablemente diferencia esta reciente tradición de otras más antiguas, es la relación entre la nación y la literatura en el siglo XIX. Una manera tosca de resumir los extraordinarios aportes de profesores como Beatriz Gonzáles, Javier Lasarte, Paulette Silva, Jorge Romero, Mirna Alcibádes, Belford Moré y Álvaro Contreras, a partir de los trabajos de Ángel Rama, Hommi Bhabha, Benedict Anderson, entre muchos otros, es la siguiente: la nación venezolana, como otras, no solamente se construyó a punta de guerras de independencia, guerras federales, caudillismos, autoritarismos militares consentidos por civiles poderosos, personalismos presidenciales, partidocracias y demás cosas por el estilo —cosas política en sentido estricto y muy limitado, por cierto, como insisten todavía hoy en día nuestros libros de historia, sobre todo los de texto—, sino también a través de la construcción de un discurso sobre la nación, lo que se dijo, o escribió sobre lo que fuimos, o lo que creemos que fuimos, más bien. Este discurso, que también es político, pero en sentido más sutil, tuvo como protagonista, en el siglo XIX, a la figura del intelectual, y a la literatura como nicho, en general. Lo más importante: no solamente ella basta para comprender el desarrollo cultural de la nación. La

nación, dicho de otro modo, es mucho más que literatura, aunque ese mucho más sea, en gran medida, y al lado de guerras, condiciones materiales, luchas de clase, políticas transnacionales, imperialismos y demás laticras del basurero de la historia, un relato polifónico, en el que los medios de masas cobran protagonismos determinantes y a la vez relativizan la misma idea de nación como centro generador de identidad. Después del impacto de los medios de masas, el imaginario popular no puede verse al margen de las fuerzas de la globalización, podríamos adelantar

De hecho, uno de los méritos del libro de Rivas es que logró mudar esta misma discusión a principios del siglo XX, especialmente a los últimos diez años de la dictadura de Gómez, momento clave para la reevaluación del tema nacional. Pero su argumento no se basa, como dije, meramente en lo político o histórico, sino también en lo textual y cultural. Rivas encuentra en una larga serie de textos, sobre todo periodísticos, las distintas inflexiones letradas sobre los cambios políticos que se introducían en Venezuela con la modernidad, o más precisamente con la modernización. De la mano de la radio, los actos de la semana del estudiante, los periódicos, la llegada de Gardel a Caracas, la publicidad, la radio novela, la figura de pueblo se mutaba en su probable equivalente moderno: el público. Y su control, poco a poco, no era posible ya con las estrategias tradicionales de exclusión. Rivas anota cómo surgieron nuevas formas de control social, en calve mediática. Irónicamente, los medios de masas también permitieron un protagonismo popular mucho más notable que el de algunas fórmulas literarias del criollismo. Otro aporte importante en este sentido es que Rivas logra demostrar con bastante claridad argumentativa, y una buena serie de ejemplos, que la modernidad no comienza en Venezuela con la muerte de Gómez, como sostuvo Mariano Picón Salas, entre otros, sino que ya desde el comienzo de siglo XX, y hasta un poco atrás, podemos hablar de la construcción discursiva de una nación moderna.

Además, el libro de Rivas pone a prueba la tesis fundamental del importante libro *De los medios a las mediaciones*. Según Martín Barbero, hay una relación de continuidad histórica entre las culturas populares y la cultura de masas:

La cultura de masas no aparece de golpe, como un corte que permita enfrentarla a lo popular: Lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular. Solamente un enorme estrabismo histórico, y un potente etnocentrismo

de clase que se niega a nombrar lo popular como cultura, ha podido ocultar esa relación hasta el punto de no ver en la cultura de masas sino un proceso de vulgarización y decadencia de la alta cultura (165).

Súper Sábado Sensacional, por ejemplo, no sería, según esto, una especie de opera venida a menos, degradada para agradar a la chusma. La telenovela, por otro lado, no sería una versión menor de la novela. Esta forma de ver las cosas corresponde a la vieja, y muy sólida por lo demás, tesis de Adorno y Horkheimer, quienes junto a sus otros colegas de lo que luego sería la escuela de Frankfurt, hicieron el primer estudio serio sobre la cultura de masas. Básicamente, muy básicamente, Adorno y Horkheimer pensaban que la cultura de masas, o la industria cultural como la llamaban, no era una cosa muy distinta a una fábrica de salchichas, que tenía como único propósito producir dinero, como toda empresa que se precie. Cualquier intención estética, elevada, artística propiamente dicha, vanguardista, por ejemplo, quedaba anulada, imposibilitada. La industria cultural es un gesto positivo. Y la negatividad adorniana no podía aguantar eso (uno lo entiende, por demás). Rivas, de la mano de Martín Barbero, no muestra cómo, a través del melodrama *El misterio de los ojos escarlata*, por ejemplo, no solamente se perpetuaba la función pedagógica del intelectual letrado y se seguía la fórmula del teatro clásico, sino que también se permitía la expresión de fórmulas populares, no letradas, premodernas.

“Allí la explicación popular mágica de las razones de ser del trueno o de la lluvia convivirá —sin demasiadas distancias jerárquicas— con el saber ilustrado que indica el nombre científico y el lugar racional otorgado a cada objeto.” (116).

Esta contradicción supone, según Rivas, un rearrreglo de las relaciones de poder, a través de las nuevas formas de representación mediáticas, que a su vez vienen de formas populares. Los medios de masas en Venezuela, además, construirían el primer lugar de encuentro simbólico para los venezolanos de todas las clases sociales: “la patria no será más representada sólo en el excluyente territorio de la letra” (133).

Si la sociedad inglesa, por ejemplo, logró, en parte, modernizarse en el siglo XIX a través de la promoción de la alfabetización y la lectura de la literatura, así como los programas para su estudio (que, según lo que dice Terry Eagleton comenzaron en los institutos tecnológicos antes que en

las universidades propiamente dichas), en Latinoamérica, como señala Martín Barbero, y en Venezuela, como destaca Rivas, los venezolanos nos modernizamos a punta de las ondas herzianas, de la radio, que comenzó su actividad en 1926. El melodrama radial pudo lograr lo que no habían podido las anteriores generaciones de escritores: llegar al pueblo y proponer algún programa político, alguna visión de país más o menos democrática, con particularidades populares, por lo menos en algunos casos. En otros no tanto. Las elites letradas venezolana, antes de la Escuela de Frankfurt, temieron los efectos de la cultura de masas sobre el pueblo, trasmutado en público, y trataron de controlar esa variación. Esta misma tensión aparece en el sector letrado. Este caso es explorado por Rivas en la revista *Élite* de la época, dirigida por Juan de Guruceaga,

Las reacciones frente a la invasión del espacio urbano por parte de los nuevos medios revelaban una preocupación no sólo por la pérdida de centralidad de la ciudad letrada (...), sino (...) por la fascinación que ejercían los nuevos medios en el mismo sector de los intelectuales que veían fracturadas sus filas ante estos nuevos fenómenos (194).

Además de estos casos, Rivas explora, a través de textos, los eventos de la semana del estudiante en 1928, dándole una análisis cultural a un fenómeno que ha merecido muchos estudios, sobre todo políticos e históricos. Logra demostrar que el uso del humor, de los anónimos, de la ligereza (apelaciones a lo popular), fueron elementos importantes de la lucha antigomecista, en convivencia con recursos de alta cultura.

La semana del estudiante se coloca en ese límite en el que se une la actividad cultural de la élite ilustrada —el recital poético-musical— con los actos oficialistas de reconocimiento a los héroes de la patria y la práctica popular del carnaval y la fiesta callejera (59).

La llegada de Gardel a Caracas resuelta uno de los capítulos más interesantes de este libro. Según Rivas, y de acuerdo a los ejemplos que arrojó su investigación, la ciudad letrada, los intelectuales, produjeron respuestas variadas ante el fenómeno: desde cierta aprehensión ante una figura de masas —la primera de verdad—, hasta la digestión más o menos postiza del hecho de que Gardel podía cantar canciones cultas y populares por igual, lo cual es visto cómo mérito por algunos de los cronistas de

la época. Esto último sería un indicio serio de la instalación de la modernidad en nuestro país.

Todo lo anterior no hace justicia al libro de Rivas. Es mucho mejor de lo que he podido reseñar. Me gusta este trabajo por todo lo que acabo de decir, y sobre todo porque muestra los límites de la crítica literaria. Límites que el estudioso de la literatura puede cruzar, y debe cruzar. Si no imaginamos el campo letrado en oposición y a veces convivencia con estos otros espacios culturales, políticos e históricos, tendremos una imagen muy limitada de la propia literatura. Asimismo, reintroduce, de la mano de Martín Barbero, un tipo de análisis que recupera la política dentro de la discusión académica. Para decirlo con un lugar común: como sabemos por lo menos desde Gramsci, la cultura, alta o de masas, popular o tradicional, también es un espacio de lucha y consensos, y las sucesivas configuraciones sociales, o mitologías, corresponden a un devenir inestable, en constante construcción.

Una de estas lecturas política supone que la cultura de masas en Venezuela, como en otros lugares, no solo amenaza alguna idea primitivista de cultura (lo nuestro, lo tradicional, lo ancestral), normalmente asociada a la élite, sino sobre todo amenaza las relaciones de poder locales. Por eso fue administrada con prudencia y miedo, en parte. Por eso con los medios de masas se abrió una puerta hacia una representación más democrática que la que se hacía en la literatura, aunque a la vez se haya controlado su producción.

Creo que el libro de Rivas recupera reflexiones abandonadas demasiado ligeramente por las tendencias posmodernas de la crítica y la investigación sobre temas políticos y culturales. Venezuela, a estas alturas, no puede verse como una construcción discursiva meramente literaria, mucho menos textual, mucho menos al margen de las fuerzas de la política. Si es cierto que la nación es una narración, este relato no es únicamente literario. La referencia, crucial, sin duda, de Gallegos y muchos otros, debe ser acompañada por referencias que vengan de los medios de masas. Esto no quiere decir, como decía, que estas nuevas referencias sean necesariamente mejores, necesariamente más democráticas, como se podría desprender de las esperanzas de Negroponte con respecto a las nuevas tecnologías digitales de comunicación de masas, por ejemplo. La tecnología, aún hoy en día, en Venezuela no es mucho más que una mango que uno coge de la mata, en el mejor de los casos, una cosa que cae del cielo. Pero tampoco debemos, creo, pensar a las medios de masas como lo

hace Paúl Virilio: como una amenaza al individuo. En ellos se reproducen todas las contradicciones sociales, más bien, y ellos producen esas contradicciones, como se puede ver en el libro de Rivas.

El intercambio entre la cultura popular, la cultura de masas y la alta cultura no es mecánico ni unidireccional. A partir de un libro como *Bulla y buchiplumeo* podemos ver claramente cómo una agenda vieja, por ejemplo se adapta, se reproduce, en un medio nuevo. Al hacerlo, tanto la cultura popular como la alta cultura se ven en la necesidad de negociar, de administrar sus diferencias, en medio de cierta convivencia más o menos tensa. Esta tensión, de alguna manera, es el correlato de las tensiones políticas de un país que, desde entonces, vive en la bisagra de una modernización incompleta y una retradicionalización siempre inacabada. Esta recuperación del idioma de lo político para la discusión académica creo que es el mérito central del libro. La moda de los estudios culturales ya pasó, llevándose con ella buena parte del ruido que la acompañó. Las pocas nueces que tenía se han quedado con nosotros. Son las nueces de la política. Si algún sentido tuvieron los estudios culturales fue este: dejarnos de regreso a la política en el centro de la discusión.

Una contradicción final

La nueva ley Venezolana de medios (Resorte) no parece tomar en cuenta nada de lo que suponemos sobre el tema. Parece una ley conservadora de principios del siglo XX. Supone que la cultura de masas, y sus respectivos medios, es mala por naturaleza. Que esto sea así, que lo que Martín Barbero, Rivas y otros hayan estudiado sobre el tema no tenga ninguna repercusión sobre esa ley, dice mucho sobre el nuevo lugar de las universidades en este nuevo esquema. ¿Será que el lugar que ocupó la izquierda a partir de la pacificación de los sesenta, en la cultura, en las universidades, se reproducirá ahora de nuevo, bajo otros signos, en otras claves? ¿Será que hablaremos de estas cosas sin que tengan ninguna repercusión en la vida política nacional? ¿Será que la torre de marfil volverá a ser la misma de antes otra vez, pero al revés?

Vicente Lecuna

Escuela de Letras. Universidad Central de Venezuela

Bibliografía

- MARTIN Barbero, Jesús. (1998). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- NEGRI, Antonio y Michael Hardt. (2002). *Imperio*. Buenos Aires: Paidós
- NEGROPONTE, Nicholas. (1995). *El ser digital*. Barcelona: Ediciones B.
- RIVAS, Raquel. (2002). *Bulla y buchiplumeo, masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*. Caracas: La nave va.
- VIRILIO, Paúl. (1997). *El cibernundo: la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.

[Pensar lo nacional

La literatura cruel

Miguel Ángel Campos]

Si en vez de conferenciante fuera yo novelista, sería como Balzac, cruel con la sociedad de su época; como Flaubert, severo con las costumbres de su época; como Tolstoi, pesimista y despiadado con las arbitrariedades de su época...

Miguel Eduardo Pardo

Para Ángel Lombardi, el historiador entre la literatura

La conferencia que Julián Hidalgo lee en Villabrava una tarde, hacia los años finales del siglo XIX, parece la relación de un espectro que ha viajado en el tiempo durante los siguientes cien años. La novela de Pardo, *Todo un pueblo* (1899), ha sobrevivido a un destino de malentendidos y la crítica misma ha visto en ella alternativamente el testamento de un resentido, un “drama de capa y espada”, por un lado, y por otro avanzada de elaboraciones urbanas. En todo caso, pareciera que no es en sus aportes estilísticos y su desenfadado tema donde están sus méritos de fuerza, heredera de la vocación tribuna de la literatura resume cabalmente esa condición del escritor ensimismado en las tareas civiles. Y sin embargo en su previsible énfasis, en su formato de desacuerdo y el contrapunto de moralidad, la biografía que ella traza con determinación está informada de

elementos intuitivos y ruda desazón sobre la condición real de una sociedad y su derrotero frente al largo porvenir.

Ese capítulo X luce como el típico esfuerzo de caracterización de una sociedad apelando al conocimiento de sus pulsiones más recurrentes, sus tendencias verificables, y más allá de las pasiones políticas. La requisitoria de Hidalgo poco tiene que ver con las valoraciones de los hombres del foro en torno a la función de las instituciones o la ética de lo público. Examen general de un orden ya en condiciones de responder por sus acuerdos, el discurso pardiano supone alejamiento de los perfiles pintorescos y extrapolación de hábitos y creencias en conclusiones de largo alcance. El objeto de sus juicios es el discurrir de los ciudadanos en un plano ceñible y real de lo colectivo, los vicios engendrados en el lento quehacer de lo acumulado y bajo las tensiones de la disolución del sentido de la herencia común.

Prospecto de un país que renunciara a las gestiones estables de la justicia y que hará del bien público el cínico parecer de los hombres providenciales, en el mejor de los casos. Recelo y poca aptitud para la solidaridad, odios de castas formadas en la ley de la ventaja, patologías de unos grupos conviviendo en la proclama de virtudes nunca ejercitadas en la rutina diaria y en el desgaste psíquico de la ausencia de herencias estimulantes. Ese momento debe ser seguramente el punto exacto para un balance donde la *gens* se muestra ya en su estatuto representativo de una grave realidad y donde todos son responsables. Aún cuando el tremendo peso uniformador del Estado parezca apagar todos los otros ruidos, y sin embargo la configuración de lo público ha ido haciéndose desde la diversidad de unos hombres que son héroes, otros doctores, arribistas, bandidos del campo y la ciudad, “ciudadanos esclarecidos”, civilizadores ilustrados. Hay de todo en un amplio espectro de fuerzas resolviendo la vida civil en un escenario abierto y donde todos parecen tener opción —desde las llamadas oligarquías, por ejemplo—, tan sólo gestiones pintorescas de hombres carismáticos o menos que eso: pura ascendencia sobre lo inorgánico, hasta los *taitas* que van y vienen como ese Páez, o uno que se queda largo rato, como Gómez. No cabe la menor duda de que el balance de ese discurso es digno de ser tomado en cuenta, pues está construido desde la perspectiva de la argumentación étnica y la interpretación de tendencias, hay detrás un sociólogo enardecido, un observador capaz de fijar la mirada en lo residual y ver con atención el cauce del río sin dejarse encandilar por la corriente.

No es *Todo un pueblo* novela de tesis al estilo de *Idolos rotos*, por ejemplo, se trata antes de un género que recuerda la irreverencia de Argenis Rodríguez, persiste en ella la voluntad de denuncia pero no se agota en el tono panfletario de ésta, lo dicho en ese capítulo X tiene la extensión y el rigor de una exposición pericial, no hay exceso de adjetivos, tampoco insistencias que nos hagan pensar en deudas personales del autor; y a pesar del lugar común de la crítica que sitúa el discurso en un marco de resentimiento. Aun cuando Hidalgo es víctima de un estamento de aquel orden, su reacción no opone unas virtudes a unos vicios y menos los distribuye maniqueamente en sectores del poder organizado, la suya es una visión del todo funcionando en un ritmo acompasado. “La enfermedad, ya lo veis, es intensa; enfermedad de influencia trágica, de hondos y devastadores contagios.” Quiere fijar los rasgos de una voluntad obrando por encima de las circunstancias y las aparentes diferencias, ve en un origen híbrido y reactivo la uniformidad de los grupos sociales en guerra por una pretenciosa diferenciación. La aristocracia de ese conjunto, dice, “engendró seres degenerados y enclenques”, el igualitarismo sería así consecuencia y apelación a una incapacidad para establecer responsabilidades individuales en un escenario de abierta crisis del sentido de lo público.

Duro y exigente, el autor que habla en esas páginas no se ahorra calificativos: tiene al frente un cuadro de gente violenta y taimada, asesinos y escarnecedores, respetables de larga infamia en la vida privada, son los tipos sombríos de aquel intercambio de odios solapados, en el centro “el vértigo de nuestra experiencia compleja y trabajosa”. A ratos pareciera ir hacia la comodidad de las condenas lombrosianas, pero a tiempo percibe la autonomía de lo irregular; da con fuentes más reales y así pone al final de una lista de carencias aquella de *la conciencia pública sin articulaciones*. Toda una categoría societaria en manos de un avezado Briceño Iragorry cincuenta años después. El desamparo de lo ciudadano, el espejismo de lo urbano como amontonamiento de edificios, las “silbas canallescas” que ofenden a las damas, y todo un largo repertorio de haceres torvos denuncian la existencia de lo amorfo, el simulacro de civilidad.

Siempre me he preguntado por qué en posesión de estos hallazgos fuimos a buscar el origen de nuestros males en explicaciones tan poco interesantes como la llamada *teoría del imperialismo*, por ejemplo. Si el libro de Pardo tuviera siquiera un asomo de humor, si en él hubiera apenas una *guasonería* estaría ya en otra clasificación: el relevante costumbris-

mo, pero éste es en él sólo insumo, dato etnográfico. Se ha dejado atrás el escenario de lo pintoresco y su humor a veces sombrío, y sin embargo cuán útil resulta para este novedoso observador el conocimiento aportado por aquel género, sirve ahora a la tarea de hacer prospección, de situar las consecuencias de unas maneras, en suma, enjuiciar el peso de un rumbo movilizad por unas elecciones. Resulta poco menos que increíble comprobar como se retrasó el análisis, si vemos el temprano esfuerzo de la mirada interior; cuando hubo necesidad de diagnosticar el atraso a nadie se le ocurrió interrogar una genealogía, escudriñar en los hábitos de un pueblo. En un alarde de simplismo se fue a buscar la razón en una tradición de opresión –colonialismo, guerra de pardos– que situaba los elementos antropológicos fuera de alcance de toda discusión.

Como lo demuestra la síntesis de ese capítulo X, ese error no se debió a una observación defectuosa, admirable es ante todo la eficaz dedicación de nuestra etnología, de nuestros sociólogos atisbando desde la penumbra; se trató antes de la negativa a articular esa observación a una visión de destino. La teoría del imperialismo aparece como explicación adelantada del fracaso civil, y empalma una continuidad de imposibilidades, aunque en lo anterior inmediato las causas de esas imposibilidades no sean tan claras ni los responsables puedan lucir nombres concluyentes, cómo entender que el balance de esa animosa segunda mitad del siglo XIX sea la barbarie agraria que le garantiza al país 35 años de patriarcalismo. Pueblo e instituciones quedan excluidos del balance de aquellas responsabilidades, la sociedad es declarada inocente y la agudeza de casi todos nuestros intelectuales se vuelca sobre agentes exteriores y esquivando la complejidad interior en una fase avanzada de la constitución de la *gens*, lo que resulta al menos un acto evasivista. Pero un balance ya ha sido hecho, por el método de reducir el todo a las partes Pardo elude los espejismos del legado patrio, va al centro de los desarreglos y sobrevive al espectáculo del escándalo. “La patria es otra cosa, es el respeto mutuo, es la estimación de hombre a hombre, el cariño de familia a familia, la lealtad de amigo a amigo...” Debe apelar a referencias más estables a fin de desenmascarar los usos fraudulentos a que se han dado los representantes de la cosa pública y también los representados en su fetichismo de la ley, una manera de doble moral.

Para nosotros, hoy, la distinción de Pardo tiene un claro sentido sentimental: frente al colapso de los haberes colectivos en la retención del

bien común, debemos inquirir por aquellos otros que lo aproximan desde una ejecutoria menos sospechosa. Por esta posibilidad se pregunta un autor como José Balza cuando explora el intercambio de los grupos menesianos, habla de un universo donde sea posible “la existencia para seres parejos, hondos y verdaderos”. La exigencia de Balza tiene no obstante una amarga constatación, dice: ¿“Cuántos años puede durar en Venezuela la pureza de una amistad o de un amor? Todo es tan fugaz, aquí, que inexorablemente el inteligente debe ser sacrificado: por su amante, por sus amigos, por la política, por el país”. Grave, dolida, su queja retumba en nuestra ruta de extraños y nos encara con la vergüenza ontológica, ¿sorprende acaso que un crítico, al situar la obra de uno de nuestros más dedicados constructores de imaginario haga esta clase de señalamientos? Pues tal vez sí, el crítico ha visto el vacío de la mala conciencia, pero también unos personajes, espectadores detenidos, esperando un cambio del estado del tiempo, no es sino ese el tenso clima de aquellos que miran la ciudad desde la ventana de unas oficinas, en la novela de Meneses *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1951).

Conjunto de síntomas de un gentilicio en un cuadro sin duda amargo, pero fuera de toda duda y toda sospecha de maledicencia, la audacia de Pardo descubre las carencias de una comunidad y propone esta falta como fuente de la infelicidad. Una clasificación somera de aquel espectáculo nos daría un catálogo de perversiones: la cortesía no proverbial sino ladina, el culto de la inocencia de la comunidad, la sociedad victimizada (el mito de las instituciones culpables), la destrucción de la solidaridad, el igualitarismo demagógico. Expresiones de un gran drama de fondo, el de unas relaciones societarias perturbadas; si buena parte de la literatura podía omitir estos ritmos, las pausas prevenidas nos han dado momentos sólo para el escándalo o la indiferencia. A la novela de Pardo deberíamos añadir *El señor Rasvel* (1934), de Miguel Toro Ramírez, la misma novela de Meneses, esa *Batalla hacia la aurora*, de Mariño Palacio, momentos estelares en la captación de unas pulsiones, en la fijación de un carácter en el que los elementos pintorescos han sido filtrados y el condicionamiento cultural es visto desde su acción más estable.

El señor Rasvel ha permanecido sepultada en la sección de libros raros de la Biblioteca Nacional durante 70 años, leerla y esconderla diligentemente debió ser un sólo acto. No era para menos, mostraba la vida novedosa del hacer petrolero desde una perspectiva ajena a cualquier

conciliación criollista, a todo dolido nacionalismo. Frente a la apoteosis de *Mene* (1935), aureolada del prestigio de la censura, casi mártir, y cuyas ediciones se multiplican en pocos años, *El señor Rasvel* debía quedar desplazada del alcance de los lectores. Además, nadie iba a entender aquella historia paralela de un país de sujetos agudos pero venales cuando todos estaban encareciendo las bondades del campo deprimido y doliéndose de las tradiciones laceradas por el nuevo orden, y ya el tipo duro del gringo insolente estaba canonizado. *Mene*, en cambio, interpretaba los sucesos del día desde una valoración previsible y exitosa, en primer plano los desconcertados que debían ser amparados hasta el tutelaje, en el fondo el lamento sempiterno de la criatura impávida en el primer día de la creación y que se me ocurre sintético en la conocida gaita de Ricardo Aguirre: "Maracaibo marginada y sin un real".

La trama de aquella novela no sólo pone en aprietos la imagen de lo nacional puro y justo y lo extranjero codicioso y corruptor, sino que descubre como un fino cirujano el delicado tejido de fondo los paradigmas de un conjunto de nociones que ya estaban formándose en el imaginario social, listos para sustentar la eficacia de un modelo para las próximas generaciones. Riqueza, bienestar, seguridad, son todas categorías alimentadas por un extraño concepto del dinero que hace de éste un agente gestor; atesorar será la expectativa de una sociedad dispuesta a entender el perjuicio sólo como la fricción con los intereses del otro, y en la cual el entorno no existe como continuidad de una heredad mayor. De la abismal disección de la novela podemos espigar elaboraciones como aquella de lo que es robar: "¿Comprende usted? Esta es la base de todo y eso no es robar. Robar es quitarle lo necesario a un pobre. ¿No lo cree usted? Uno no puede ser tan tonto. *Aprovechar sin perjudicar*. El día que usted tenga ese credo será un hombre feliz". O esa *mea culpa* del propio Rasvel cuando decide retirarse, la enmienda supone sólo su propia contención: que los demás sigan pecando para mejor enaltecer su nueva condición. Es el festín de los avisados, de los hombres de olfato para los negocios, estén en un Ministerio o en la modorra del sector terciario, denominación de la economía para signar la compraventa, pero es también el espectáculo pasivo de quienes observan desde la sombra, aquellos melancólicos de lo que ni siquiera han imaginado, los denunciadores del bienestar que no llega y que harán suya la tesis del *petróleo perverso*, reflujo del sentido común para explicar el fracaso y que termina justificando a una clase dirigente.

Con algún esfuerzo pudiera reconocerse en el conjunto de personajes de esa oficina donde evoluciona toda la acción de la novela, los tipos de la sociedad villabravense de cuarenta años atrás, la índole moral y sus perfiles civiles son una transparente y lógica metamorfosis. Repaso las páginas de esta novela y me pregunto quién es este Miguel Toro Ramírez, de dónde salió, cómo podía estar viendo con tal desenfado el país del futuro en su precisa configuración. Admira su capacidad de situar valores y tendencias vistas en su efecto moldeador de un carácter. Frente a la observación de campo abierto, dominada por una querella dolida pero falsa de *Mene*, Toro Ramírez despliega la potencia de los espacios interiores de una intimidad en la cual unos temperamentos discurren desde lo visceral y como fuera de observación, superando el cliché de lo nacional idílico y lo extranjero acechante. Oficina vs. campo abierto, ahí pudiera estar la clave de la sola observación, la de la articulación tal vez esté en una buena dosis de recelo y en dar la espalda a las vehemencias que encontramos en un autor como Luis Britto García, quien se propuso demostrar que a lo largo de su existencia el pueblo venezolano había sido infamado, disminuido, por nuestra novelística y eso lo había hecho temeroso, apocado. El mismo escritor mediante un curioso malabarismo diagnosticó la llamada *viveza criolla* como “inteligencia adaptable”, en un afán de presentar como virtud lo que no es sino un inconveniente para la vida ciudadana. En su incontestable ensayo, “El mal de la viveza” Uslar descubre esta “adaptación” democráticamente distribuida en todas las capas sociales, el autor de la redefinición, sin embargo, parece haber buceado en los vicios de una sola de estas capas y se apresuró a santificar aquella práctica como suya exclusiva, cuando en realidad es el baldón de todo un gentilicio.

Pero si *Todo un pueblo* es la novela hecha desde la imprecación de la realidad, *Batalla hacia la aurora* (1958) es la prospección de un tiempo en ebullición, todavía sin arraigo. Si aquella denuncia, disiente, ésta propone, explora, quiere romper con un escenario a fin de forzar nuevos actores en un acto fundacional, lo que también es una manera de conmoción y desacuerdo. Por lo demás en abierta refutación de la insistencia criollista —para efectos relacionales el tiempo de observación de esta novela es finales de la década de los cuarenta, escrita entre agosto de 1947 y marzo de 1948—, los diez años que transcurren hasta su publicación muestran un ciclo inmóvil, los tipos discursivos que despliega Garmendia de alguna manera aparecen sin genealogía inmediata, pues parece haber un vacío.

Requisitoria contra las tareas retrasadas del arte de novelar; la función moral del libro de Mariño Palacio es evidente. Rechaza motivos novelables y amplía los intereses de sus personajes en un esfuerzo aleccionador; forjar otros ámbitos de desarrollo para exigencias que ya no debían situar la responsabilidad del escritor en la pura demanda de la representación. Ese inusual pórtico titulado “El novelista habla a la vida que es como una mujer triste”, resulta más que una declaración de principios del genio saludando un porvenir ominoso, es sobre todo la necesidad de teñir la escritura argumental de riesgos personales y desplazar la búsqueda del intelectual de las convenciones testimoniales. “Por el alma de mi país que trata de integrarse, por mi propia alma... despejemos un poco los cielos, elevemos un poco la mirada de esta oscuridad que nos conturba y busquemos en el corazón, secreta fuente, la llave que ha de llevarnos a la dignidad...” Podría decirse que el autor prefiere la retórica a la demagogia, y esta no es una elección descuidada, opta por la materia real de su arte, lo humano como incertidumbre, y desdeña las noticias de un orden que discurre en sus acordados compromisos.

Los imperativos son ahora la propia exigencia del artista angustiado por el entorno rezagado y el tiempo admonitorio y premonitor; parece hablar consigo mismo y esta frase inquietante cierra aquella invocación: *Novelista, los fantasmas te rodean, saluda a la vida, que pasa como una alba fugitiva a tu costado*. Momento solemne este de la literatura venezolana, la incitación supone el fin de la condición pedagógica del escritor; reconocimiento de la autonomía del proceso creador. Y sin embargo, cuanto hay en esta novela de honda desazón ante un *ethos* colectivo —ensalzado por unos, acodado como cliché por otros—, de entusiasmo por un escenario del que se espera ver nacer las novedades y la redención del propio artista. “A las diez de la mañana la ciudad es un rumor; un viejo susurro que lo domina todo”. Cuánta fe en ese mundo hay en el urdidor de tramas, es la ficción construyendo por la fuerza un universo real para unos seres que ya no pueden esperar más. Concebidos en la más absoluta contemplación el conjunto de personajes irrumpe para establecer sus propios términos de intercambio, no para corresponder a los vaivenes de una ecología social, menos aún para ratificarla. Y sin embargo la tensión lo desgarrar todo, hay certidumbre, la del explorador dándole sentido a sus necesidades, pero muy lejos está la plenitud, seres creados en virtud de un golpe de fuerza, vienen a la vida para encandilarse, a sufrir el destiempo pero sobre todo a descubrirnos el futuro, sufren para mejor mostrarnos

nuestra poca aptitud para el drama, lo cual es una manera de advertencia y amparo. Pocas simpatías con los cuadros de una marginalidad atascada en su propio conformismo, sin duda, ninguna exaltación de las imposibilidades de un país que ya se regodea en su mala conciencia y languidece en la queja. “En esos suburbios, en esos barrios bajos, se agrupaba una gran ansiedad. Una ansiedad más terrible, porque era desesperada y nacía de una desesperación sucia, fisiológica y espiritualmente hablando”.

Sanción del grotesco que subyace en el fracaso del sentido de lo urbano, la visión mariniana recela del igualitarismo porque se le antoja refugio de una forma de caos y promiscuidad, pero a la vez indica en una dirección, aquella de las solidaridades de los grupos educados en una sensibilidad que resguarda al individuo contra las tentaciones de la pequeña vanidad y de toda equívoca liberación. La opción de ser en un proyecto dimensionado para unas fuerzas antidemagógicas y sustentado en la interrogación de las complejidades humanas: “Tenía la amistad de Australia, esa, la bella amiga, la discreta amiga que la animaba a vivir. Tenía esa amistad que era tan fuerte y la ayudaba en la empresa de su propia y total liberación”. El plan de liberación de Esbelta Fortique es como el programa de purificación de una vida ostentosa y aturdida, la *mea culpa* donde debe verse no tanto el estrago de la obcecación como la continuidad del desvarío. Pero tal vez la obtusidad sea el peor mal y aquella Caracas que se extiende cerca de su vista ya no admite redención alguna: con sus ranchos incipientes, su burocracia presumida, su gente triste, eligió para siempre la comodidad, la blandura de lo que no mata pero alela y predispone para la molicie. Es así como en el primer acto de ese plan es necesario “ir destruyendo con cierta valentía todo lo que anteriormente se había edificado sobre bases falsas y cómodas, luego destruir las propias bases: quedarse como una ciudad arrasada, en la inmensa soledad”.

¿Qué hemos hecho con estos momentos de luz entregados por nuestros escritores al precio de la angustia y el desencanto? Hemos recelado de ellos, los hemos condenado al ostracismo, tal vez más indiferentes que ofendidos optamos por interpretaciones inocuas o la terrible censura del olvido. En cambio, somos capaces de celebrar a veces falsas solemnidades, y guardamos silencio ante la arrogancia que puede ser injusta con nuestros logros, aun cuando éstos puedan ser inerciales, como cierta paz. Por lo demás, si esa paz traída por la riqueza fiscal pudo ser precaria, no lo es tanto cuando ha evitado los desafueros de las matanzas y eso ha sido así puntualmente en Venezuela en mayor o menor grado.

Ni la encomiada tradición civilista chilena impidió el zarpazo fascista de 1973, tampoco la prosperidad de las diversificadas economías argentina y uruguaya conjuró la barbarie de sus dictaduras que concluyeron en la caricatura grotesca de una guerra anacrónica en el siglo XX. Y sin embargo, un hombre sobreviviente de aquellas experiencias, apto para ejercitar la tolerancia y un humanismo de maneras, el símbolo de una generación de disidentes, flaquea ante el escozor de la soberbia. Este intelectual de claros méritos encuentra en Venezuela las condiciones ideales para ejecutar tal vez un sueño de muchos, me refiero a esa Babilonia que es la Biblioteca Ayacucho, acogido con simpatías, encuentra aquí un poco de solaz, estación de sosiego en su huida del espanto. Ese hombre, Angel Rama, que ha visto a sus amigos, a miembros destacados de su generación, a los hijos de un tiempo creador ser pasto de las atrocidades y el y crimen de un orden envilecido, en fin, se torna juez áspero a la hora de juzgar la “burguesa democracia venezolana”. Para él no somos sino gente pueblerina, provinciana, atrasada, su *Diario* está lleno de este recuerdo, aquí y allá salta como expediente, sin más análisis ni meditación, encuentra que nadie sirve y todos son segundones y llega a fastidiar con su pregón de las dificultades de *conseguir personal venezolano apto* para aquellas tareas de la Editorial. El *Diario* ha sido reeditado aquí y eso al menos pudiera probar que no estamos arrasados por un exceso de pudor pueblerino.

Pero los antecedentes americanos de la Biblioteca Ayacucho no son chilenos, ni argentinos, ni mexicanos, son venezolanos, *La Biblioteca Americana* y *El Repertorio Americano* (digamos, como difusión sinóptica), de Bello, y en el siglo XX, todavía sin petróleo, la inclasificable *Editorial América*, de Blanco Fombona. Lejos estoy de conciliaciones con la sociedad indiferente y extraviada, quiero, en cambio, hacer homenaje a la solvencia de una tradición mental que encarna siempre en el donaire, en el antifilisteísmo; las instituciones se arruinan con frecuencia, aquellos dones no, y un país es sobre todo el estilo, las maneras de sus hombres. Ciertamente, el negraje incivil me aturde con su patanería y mil veces estaría dispuesto a denunciar la medianía de un pueblo bullanguero y fraudulento, pero nada tengo que ver con la cicatería de los vanidosos. Puedo entender la mezquindad, a fin de cuentas es una forma del miedo, la de reconocer las posibilidades del otro, pero su ejercicio en determinadas circunstancias puede resultar tan sólo franca impudicia. Pero ya no sé qué decir cuando

algunos no han resistido la tentación de convertir las infelices frases de Rama, su deprimido desplante, en sanción proverbial y argumento contra aquellos días de democracia burguesa sin campos de exterminio, que en realidad no era sino lo que hoy, pura democracia fiscal, y está bien que así sea.

Miguel Ángel Campos

Escuela de Comunicación Social

Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela

[Pensar lo nacional

Pensar Venezuela en clave histórica

Luis Ricardo Dávila]

De modo que es normal que las transiciones mentales sean lentas. Y no por eso los países están atrasados.

Germán Carrera Damas

octubre-noviembre, 2004

Los atajos de la Historia y espíritu romántico

En Venezuela ha llegado el momento de pensar con seriedad, esto es críticamente nuestro ser histórico. O, acaso ese momento que trae consigo asumir nuevas formas de conciencia histórica está allí desde hace tiempo, sin saberlo. Con obcecada insistencia solemos los venezolanos mostrar nuestro pasado para hallar en él causas de orgullo. La ética subyacente a esta insistencia se resume en expresiones del tipo: “Seremos porque hemos sido”, “Somos herederos de nuestros Libertadores”, “Si nuestro pasado fue heroico y glorioso, igual será nuestro porvenir”, “El pueblo venezolano es un pueblo libertario, y la libertad es su principal condición”. Expresiones que por veces contrastan con las realidades que ellas mismas ocultan. Siempre tomamos atajos para evitar pensarnos como lo que realmente somos. Atajos que no nos dejan pensar el limitado y por veces frustrante trato diario con el presente. Y este ha sido, quizás,

el gran legado de la historia patria y de la historia nacional, es decir, de las historias oficiales. Mientras que la primera se ha ocupado insistentemente de la justificación y defensa de la independencia nacional; la segunda, ha sido construida para legitimar la estructura de poder existente desde nuestro nacimiento mismo como república, para justificar una cierta lógica de dominación. Ambas, historia patria e historia nacional, han ido formando estereotipos mentales que interpretan y explican lo que somos. Mecanismos hasta cierto punto justificables, reproducidos incesantemente con ayuda de las costumbres y tradiciones, las ideologías, sus ideas y sus discursos, la familia, la educación, la religión, el Estado y una cierta ética republicana. Su reproducción contiene una inmensa manipulación de las formas de conciencia asumidas por la sociedad. El producto de esta operación altamente ideológica —la “trampa ideológica” originaria de que habla Germán Carrera Damas¹— ha resultado eficiente para sostener en el tiempo una cierta narrativa histórica que nos explica sin más, sin poder recurrir ni siquiera a la duda, mucho menos a la crítica.

Una serie de lugares comunes para explicar nuestra historia se han establecido en la historiografía de nuestros anales y nos han acostumbrado a pensarnos en perpetuo estado de crisis y de transformación. Nuestra ética política ha gobernado, a través del lenguaje, una cierta retórica de la transformación radical y total. Es esta la promesa que aparece en cada nuevo dirigente, en cada nuevo programa de gobierno, en cada nuevo discurso ideológico: recomenzar la historia, reinventar la nación, refundar la república, realizar la segunda independencia nacional. Son estas posiciones discursivas falaces, posiciones que sublevan los espíritus pero son una gran mentira. Son fruto del romanticismo político aún inacabado en nuestra mentalidad, son fruto de esa suerte de imaginario de tierra caliente que nos gobierna. En primer lugar porque la historia nunca recomienza, y peor todavía nada ni nadie inventan una nación. La poética de la invención no es más que el brazo astuto, manipulador, de la aspiración dominadora.

¹ Entre sus obras, ver: *Una nación llamada Venezuela (Proceso socio-histórico de Venezuela, 1810-1974. Conferencias)*, Caracas: Monte Ávila Editores, 4ª edición, 1991 (1980); *Venezuela: Proyecto nacional y poder social*, Barcelona: Editorial Crítica, 1986; *De la dificultad de ser criollo*, Caracas: Grijalbo, 1993.

Pero en segundo lugar, en el mejor de los casos, los momentos de mayor transformación que nos hayan ocurrido no han sido generados por nosotros mismos. Por el contrario, han sido detonados por acontecimientos externos. Si asalta la duda, pensemos sólo en la Independencia de España y en el surgimiento del petróleo. Con todo y su importancia ambos acontecimientos no nos permitieron lograr hacer las tan pregonadas transformaciones. Luego de la ruptura con España continuó la misma estructura de castas y privilegios como en los mejores días coloniales. No se vieron cambios estructurales por ningún lado. Por su parte, en la era petrolera, la pregonada siembra del petróleo que no fue sólo consigna, sino la ideología y hasta la teoría de la Venezuela moderna, si acaso significó un avance en materia de infraestructura nada deleznable por cierto, luego se convirtió en mera apropiación privada de una riqueza pública rompiendo los cánones de la mejor virtud republicana, hasta llegar a exhibir los inmensos niveles de pobreza que hoy caracterizan a esta república petrolera. En fin, toda esta promesa de transformación, todo este inflar de sentido la palabra revolución no obedece más que a la retórica y a la ilusión de “ese guerrillero mental que lleva todo venezolano por dentro”, como diría Luis Castro Leiva. Retórica e ilusión que permanecen estampadas en el alma y la conciencia de todo venezolano.

Estas son características culturales de hondo arraigo y aquí el argumento cultural es bastante complejo y fuerte. La fortaleza del argumento por veces deviene en un narcisismo que nutre esa constante idea que mediante un gesto, mediante la audacia vamos a transformarlo todo sin realmente transformar nada. Es el eterno hombre que se dice dispuesto a la audacia, repartiendo las ilusiones de transformarlo todo. Las raíces de este complejo psicológico y cultural pueden explorarse en clave histórica. Y es eso lo que trataremos de hacer en lo que sigue.

Mi propósito es sencillo, apenas sugerir tres cosas, pensar tres rasgos que no son necesariamente independientes, sino que están íntimamente vinculados, por veces se entrecruzan y hasta se solapan. Primero: colocar en perspectiva histórica el substrato monárquico que nunca nos ha abandonado y que se reproduce en la república y en sus prácticas. Segundo: mostrar el itinerario de la palabra revolución que acompaña a una cierta forma de hacer política. Tercero: ilustrar el papel de las armas y de la palabra para reproducir y justificar el orden republicano.

El sustrato monárquico

Fue Venezuela uno de los países donde la Historia se vivió más como tormenta y como drama.

Mariano Picón-Salas

Comienzo preguntándome por la raíz y el rostro de esa tormenta y ese drama: ¿Cómo se traduce todo esto históricamente? La historiografía patria siempre fue muy cuidadosa en esconder, para que luego se olvidase, el hecho de que Venezuela, al igual que el resto de las naciones hispanoamericanas, surgieron de un conjunto político único: la Monarquía hispánica. A partir de este olvido se construyeron durante casi dos siglos todas las interpretaciones y mitos que gobiernan nuestro imaginario republicano. Así se asoció confusamente el término “patria” al de “nación” lo que conllevó a la reconstrucción de memorias históricas –distintas a la memoria social²– que actuaron a la vez como elementos de legitimación de la nueva estructura de poder y augurio venturoso del común destino. Ingresaron en nuestro lenguaje términos e imágenes tan vagas como “emancipación nacional, nacionalismo, descolonización, países nuevos, independencia”, entre otros. Estas construcciones historiográficas, este léxico prestado a las problemáticas nacionales de otros continentes, se convirtieron en lugares comunes propicios para todas las ambigüedades y todos los anacronismos.

Diré más todavía, buena parte del discurso justificador de la independencia venezolana se funda, como bien sabemos, sobre el presupuesto implícito o explícito de la emancipación nacional. Bajo una supuesta y aparente claridad de esta expresión se esconden, sin embargo, ambigüedades que proceden del olvido y confusión entre patria y nación, así como de una manipulación ideológica siempre latente en el espíritu nacional acerca de nuestra identidad con el reino. El problema de Venezuela y, en general, de toda la América hispana no es el de las nacionalidades diferentes que se construyen en Estados, sino: “el problema de construir a

² Sobre esta diferencia, ver Connerton, P., *How societies remember*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 13 ss.

partir de una misma nacionalidad hispánica, naciones separadas y diferentes"³.

Dos cosas a retener de este hecho. Uno, la extraordinaria homogeneidad política, religiosa, institucional, lingüística y cultural de la Monarquía hispánica. Dos, la confusión semántica entre los sentidos políticos del término nación (ser un Estado soberano) y uno de sus sentidos culturales (ser una comunidad humana dotada de una identidad singular). Así la historia patria se consagró a convertir la independencia de Venezuela en punto de llegada, forzando de esta manera la creencia en una idílica preexistencia de la nación. Cuando la observación crítica muestra lo contrario. La independencia de España no fue punto de llegada sino de partida para consolidar la nacionalidad, la nación y su ideología inherente, el nacionalismo. Esto me lleva a un primer argumento: los venezolanos, tanto a escala dirigente como subalterna, tenemos un substrato monárquico vinculado a nuestra identidad con el reino que aún gobierna el imaginario colectivo y no es ni un atavismo ni una rémora; es el producto de un desarrollo histórico aún no digerido críticamente, sino por el contrario encubierto y manipulado ideológicamente, esto es, de manera interesada y acomodaticia, para legitimar la estructura de poder republicana.

Este argumento se puede ilustrar a través de varios momentos:

Al sustituirse la autoridad del Rey por el principio de la soberanía popular inherente a los movimientos y a la teoría política de 1810 y 1811. En medio de aquella pluralidad compleja de identidades que conformaban a la América española, existía un grado superior de identidad que se hacía visible en la Capitanía General de Venezuela: la pertenencia a la Monarquía o, en los términos de 1808, la pertenencia a la nación española. Se trataba de una identidad muy fuerte no sólo por su componente dominador, sino también —en especial para buena parte de los criollos— por la memoria de su lugar de origen en la Península y por unos vínculos familiares con los peninsulares que el continuo flujo migratorio reforzaba. Casi todos aquellos quienes precipitaron la insurgencia contra España eran de origen español o mestizo. Pero, además, recordemos que la unidad política americana se basaba en vínculos personales y colectivos con

³ Guerra, F-X., "La nation en Amérique espagnole. Le problème des origines", en Jean Baechler et al, *La Nation*, París: Hautes Etudes-Gallimard-Le Seuil, 1995, p. 87.

el Rey, ratificados por un juramento de fidelidad. A su lado existía una unidad político-religiosa fundamentada en la adhesión a los valores de una Monarquía Católica. Así la lealtad al Rey es inseparable de la adhesión a la religión. El discurso patriótico de 1810, por ejemplo, expresa sin cesar estos valores, compartidos a su vez por la masa de la población.

Un segundo momento se presenta con la ruptura colonial. La dificultad se hace más compleja: ¿Cómo pensar la independencia bajo esta identificación con el catolicismo y con la lealtad monárquica? Es decir, ¿cómo se puede al mismo tiempo ser independiente, republicano y católico? El lugar del poder no podía quedar vacío. La expresión de esta complejidad se hace visible en los preámbulos religiosos de la primera Constitución de 1811: "En el nombre de Dios todo poderoso" deseando "Conservar pura e ilesa la sagrada religión de nuestros mayores", se declara "La Religión Católica, Apostólica y Romana... la del Estado y la única y exclusiva de los habitantes de Venezuela"⁴. De allí que a pesar del movimiento sedicioso contra la Monarquía española se proclame la lealtad al Rey Fernando VII y a su religión; "la máscara de Fernando, la máscara de la libertad" de que hablan algunos⁵. Acaso, ¿no son significativos a este respecto los términos del subtítulo de la obra de Juan Germán Roscio, una de las más poderosas argumentaciones liberales contra la Monarquía: "Es la confesión de un pecador arrepentido de sus pecados y dedicado a desagrar en esta parte a la religión ofendida con el sistema de la tiranía"⁶. Y de allí también que el proceso de independencia se convierta en una guerra civil. Es decir, se trataba más que de un proceso bélico contra la Monarquía, de un enfrentamiento entre venezolanos, una vez desintegrada la estructura de poder interna de la sociedad colonial, que se había buscado preservar una vez iniciada la disputa de la Independencia.

Esta forma de identidad política con lazos indisolubles de un gobierno, una fe y una cabeza única de poder —símbolo de la estructura mo-

⁴ Brewer Carías, A., (ed.), *Las Constituciones de Venezuela*, Caracas-Madrid, Universidad Católica del Táchira. Instituto de Estudios de Administración Local-Centro de Estudios Constitucionales, 1985, pp. 181-182.

⁵ Viso, A.B., *Las revoluciones terribles*, Caracas: Grijalbo, 2ª edición, 2000 (1997), p. 72.

⁶ Roscio, J.G., *El triunfo de la libertad sobre el despotismo*, (subtítulo citado arriba), Caracas: Monte Ávila Editores, (prólogo de Domingo Miliani), 1983 (1817).

nárquica— se mantendrá durante las guerras de independencia en la figura del Libertador en singular: “Prueba triunfante de que un Presidente vitalicio, con derecho para elegir el sucesor, es la inspiración más sublime del orden republicano”, Bolívar *dixit* en su Mensaje al Congreso Constituyente de Bolivia, en Lima, el 25 de mayo de 1826. Esta inspiración sublime del orden republicano, presidencia vitalicia con derecho a elegir sucesor, seguirá manteniéndose viva —con sus diferentes bemoles— desde 1830, durante la República del siglo XIX y hasta nuestros días. Páez fue el hombre fuerte —el nuevo ocupante de un trono ahora con forma republicana pero fondo monárquico— capaz de consolidar la estructura de la *res publica* pero sin dejar de ser censitaria. Luego vendría el “fiero caudillaje” militarista decimonónico y los caudillos únicos de comienzos del siglo XX, aquel César Democrático, aquel Hegemón o “cirujano de hierro” por el que clamaban nuestros positivistas. Esta figura del hombre fuerte, del caudillo necesario, y de una estructura de gobierno “ejecutivista y dictatorial”⁷, para lograr la estabilidad republicana, con todo y su discurso sobre el caos y el orden, no es más que un apéndice de la autoridad monárquica con atuendos republicanos. Finalmente, en la era del populismo, a pesar del surgimiento de unas estructuras de poder menos personalistas, los partidos políticos modernos; pronto gestaron éstos sus caudillos civiles, amos de las decisiones colectivas. Luego de 1958 se eligieron monarcas cada cinco años. Así llegamos al movimiento personalista actualmente en marcha en el país, cuando pareciera que no se eligen monarcas, sino al Monarca, ahora con derecho a reelección, deseablemente ilimitada según han propuesto algunos.

Es decir, hemos necesitado siempre de una cabeza única que sirva de soporte a la unidad política de la nación venezolana. Y allí está a mi juicio la clave del substrato monárquico que gobierna —consciente o inconscientemente— nuestra mentalidad colectiva. Este no sólo implica el control absoluto desde un centro de la estructura de poder, sino también la obediencia y sumisión, incluso la necesidad colectiva de su existencia. Hemos sido capaces de darnos nuestras propias instituciones, de llevar a cabo nuestra propia modernidad, pero el factor principalísimo de unidad, de cohesión política, de homogeneización colectiva está dado por la su-

⁷ Machado Hernández, A., *Política sociológica hispanoamericana y en especial de Venezuela*, Caracas, 1907.

pervivencia de una concepción absolutista del poder. Y en la perpetuación de este rasgo ha jugado un papel muy importante el culto a los héroes y, en última instancia, el culto al héroe máximo, cuya lógica la pone Briceño Iragorry en estos términos: "Se rinde 'culto' a los hombres que forjaron la nacionalidad independiente, pero un culto que se da la mano con lo sentimental más que con lo reflexivo".

El itinerario de la palabra Revolución

Si lo sentimental y heroico gobiernan nuestro ser-y-estar-en-el-mundo, ¿qué papel cumple en esta lógica el mote revolución? Es su principal aliado. Comencemos señalando que lo que ocurrió desde 1808 hasta 1810 fue la implosión del mundo hispánico. Este hecho nos previene contra el uso de la palabra revolución. O, al menos, nos informa que ni el proceso de independencia, fuese este revolucionario o no, ni la redefinición de las identidades colectivas inherente a este proceso fueron lineales o simples. Todo esto viene al caso en relación a la respuesta que se le dé a la pregunta sobre si la Independencia fue o no una revolución. Digamos que en una primera etapa asistimos más a una explosión del patriotismo criollo, en el que españoles y americanos –todavía no se hablaba con profusión de venezolanos– rivalizaban por el vínculo con la "nación española", identificándola con el conjunto de la Monarquía. Minada la unidad de ésta y desaparecido el Rey, obligaba a reconstruir una nueva representación política a través de esa suerte de fantasma lógico que ha sido para nosotros la soberanía popular. Y fue a esto que se le denominó revolución. La visión absolutista del poder se diluyó casi por sí misma y de un solo trazo. Ahora, la legitimidad del poder no podía surgir más que de la propia sociedad. Viejos vinos en odres nuevos. De acuerdo. Sin embargo, allí estaban la nueva arma de la palabra, ahora en su condición de palabra independiente, y sin embargo íntimamente ligada a lazos casi que indisolubles. En 1865 exclamaría Juan Vicente González, poniendo en tono lírico algunos recuerdos patrios, "¡Oh días que no se olvidarán nunca! ¡Oh Revolución! ¡Oh República!"⁸.

⁸ González, J.V., Biografía de José Félix Rivas, (prólogo, bibliografía y cronología por Carlos Pacheco), Caracas: Monte Ávila Editores, 1990 (1865), p. 106.

Por supuesto que nunca olvidaríamos aquellos días de república, de revuelta, de definiciones. De manera que hay una indeterminación semántica, que no sólo abarca el momento independentista y el siglo XIX, sino también lo largo del siglo XX e inicios del siglo XXI, en torno a la palabra revolución. Se llamó revolución a la guerra de independencia, y se calificó de guerras civiles a los movimientos políticos y armados que continuaron hasta fines del siglo XIX. Este itinerario ha sido acuñado tanto por la historiografía patria como por la nacional y, luego, aceptado por las ciencias sociales bajo el influjo del materialismo histórico. Pero si observamos desprendidamente los resultados de la guerra de independencia se verá que siguieron intactos los privilegios y jerarquías del sistema colonial. Aca-so siempre ocurre lo mismo con cada orden político gestado luego de un lance revolucionario. Lo que sí introduce cada una de nuestras supuestas y, por veces, crueles revoluciones son cambio de orden verbal y legal. Revolución de las palabras y de las leyes, que no se materializan en revoluciones económicas o en revoluciones sociales y, mucho menos, en revoluciones interiores de orden afectivo y axiológico. Sobre las consecuencias de este uso y abuso de la palabra e idea de revolución nos alertaba Luis Castro Leiva en términos que no hacen sino vibrar en el ser histórico del venezolano:

Quizás por el desgaste del concepto de revolución, hemos olvidado que hace ciento ochenta años (1807) inauguramos la práctica 'liberal' de ese concepto político. Y que esa inauguración la hicimos bajo el efecto de una doble conciencia como actores políticos: por una parte, bajo el influjo directo de lo que se hizo en América del Norte —más que en Francia—; por la otra, bajo el deseo de establecer como programa político el desarrollo del concepto de libertad⁹.

Vale precisar, en todo caso, que si bien no es sostenible que la disputa de la independencia fuese una revolución, en el sentido dado al término por las ciencias sociales, sí puede afirmarse y comprobarse que tuvo proyecciones revolucionarias, por ejemplo: posibilitando el tránsito de la monarquía hacia la república. Lo que ocurre, como argumenta Carrera

⁹ Castro Leiva, L., *De la patria boba a la teología bolivariana. Ensayos de historia intelectual*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1991, p. 62.

Damas, es que este tránsito no ocurrió de manera plana y establecida sino que adoptó diversos sentidos: "Hasta casi la mitad del siglo XIX no estuvo fuera de agenda la posibilidad de una Monarquía independiente"¹⁰.

Este uso y abuso de la palabra revolución en nuestro imaginario republicano está asociado, acorde con nuestra argumentación, a dos elementos que por lo general aparecen unidos:

1- El mito de los orígenes y de la ruptura histórica que ha gobernado el lenguaje político nacional.

2- El mesianismo como discurso y actitud desde la estructura de poder. Lo primero se refleja en una negación del pasado, de manera de simbolizar y justificar la autoridad como el advenimiento de un tiempo nuevo, en total ruptura con el tiempo precedente. En la interpretación oficial de nuestro proceso histórico aparece siempre la promesa de un comienzo que genera representaciones y creencias colectivas, pero genera también en el ámbito discursivo una ruptura en el tiempo, la constitución de un *antes* y un *después*. Y a esto ayuda de manera estratégica el uso del término revolución, con todo y sus significantes. Negando el antes se busca construir la identidad de la sociedad con el después: lo que constituye el presente es la destrucción total del pasado, vía el argumento revolucionario.

Esta práctica, suerte de enigma para algunos pensadores, es interrogada en 1868 por Cecilio Acosta en sus "deberes del patriotismo", no sin cierto tono de queja: "¿Por qué nos separamos nosotros siempre del pasado, por qué metemos nosotros un muro entre administración y administración, y cortamos la unidad de la vida política?"¹¹

Es el tejer y destejer de nuestro proceso histórico parte del itinerario de la palabra revolución. Y llega a tener visos de permanencia si observamos, por ejemplo, que en 1930, más de seis décadas después de la pregunta de Acosta, insiste Laureano Vallenilla Lanz en aquel rasgo que no deja de sorprender por lo dramático de sus términos:

Obsérvese (...) que cada generación, cada partido, cada revolución, no abrigó nunca otro propósito sino el de destruir para crear (...) volver a la nada,

¹⁰ Carrera Damas, G., *Bolívar, la revolución de la revolución de la Independencia y la creación del sistema republicano*, Caracas, diciembre, 2003, mimeo, p. 2.

¹¹ Acosta, C., "Deberes del patriotismo", reproducido en *El Cojo Ilustrado*, Caracas, I.I.1893, p. 15.

en la fe absoluta de que era fácil tarea hacer una nueva República, crear otra alma nacional, otro carácter nacional, hacer otro pueblo, de acuerdo con sus doctrinas idealistas.¹²

De allí en adelante esta lógica se hace indetenible. Se presenta una articulación casi secreta entre poder, individuo, grupo y clase social que posibilita la oferta política de un nuevo mundo, de un tiempo de construir, pero desde la sociedad también se espera y se cree en esta oferta, suerte de plegaria de las inconsecuencias, pero que genera creencias, apoyos y adhesiones. Así haya que recurrir luego a expresiones del tipo: “La revolución (...) ha sido inicua y falseada”¹³.

Con relación al mesianismo como discurso y actitud, este ronda los campos del Yo, del ego, de la lógica equivalente entre el sujeto y la identidad colectiva. Es la consecuencia lógica e inevitable de la sobredeterminación heroica, de esa supuesta invención y reinención de nuestra historia que hace de la misma una historia de biografías y no de hechos. Si examinamos en detalle nuestro pasado, al menos el republicano, encontraremos una larga lista de relatos de actos realizados por hombres a manera de descripciones de vidas y hazañas de héroes. Esto conlleva a esa asociación entre historia y biografía que por veces confunde acerca de esa doble interrogación de cuáles son las funciones de la “masa” y del “gran hombre” en los cambios históricos, y cuál es el modo de hacerse efectiva la recíproca acción entre ambos. Por lo general, el gran hombre infla de importancia la presencia de la masa para acceder al poder; así: la guerra de independencia vio al pueblo volcarse en los campos de batalla, la Federación fue un acto de masas sin precedente, las primeras reacciones contra el caudillismo decimonónico vieron al pueblo en las calles, el 23 de enero de 1958 ocurrió gracias al bravo pueblo y su presencia por todo el país. Así, el héroe aparece de manera ambigua como un humilde intérprete de

¹² Vallenilla Lanz, L., “La influencia de los viejos conceptos”, en *Disgregación e integración. Ensayo sobre la formación de la nacionalidad venezolana*, Caracas: Imprenta El Cojo, 1930.

¹³ Expresión que aparece el “Manifiesto Inicial de la Federación”, desde Coro, proclama del Coronel Tirso Salaverría, 21 de febrero, 1859. Ver *Documentos que hicieron historia, 1810-1989. Vida republicana de Venezuela*, Vol. I, 1810-1864, Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1962, p. 517.

los sentimientos populares y como un ejecutor de los deseos y aspiraciones de la masa. Mientras que del otro lado, del lado de las multitudes se le rinde un culto auspiciado por el discurso del poder. Tema fascinante y harto complejo sobre el que no vamos a insistir. Sobre la lógica subyacente al lenguaje del mesianismo y el heroísmo valgan los términos utilizados por Antonio Leocadio Guzmán para calificar la obra de su vástago, aquel “Ilustre Americano, Pacificador, Regenerador y Presidente de los Estados Unidos de Venezuela”, Antonio Guzmán Blanco

Yo no sé, Señor, porque se os ha llamado restaurador. Se restaura lo que alguna vez ha existido; pero, ¿cuándo había existido en verdad la república de Venezuela? No se os puede llamar creador porque este atributo pertenece, de manera exclusiva, al Omnipotente; pero si no habéis sacado la república de la nada, es indudable que la habéis desprendido del caos. Caos era la existencia en que gemía Venezuela.¹⁴

Este deseo de grandeza, de ser héroe no sólo es alimentado por el mesianismo del interesado sino insuflado también por las palabras de quien le interesa heroificar para justificar una estructura de poder. De allí entonces la predilección por asegurar la creencia de que lo que se emprende siempre será revolucionario. Además, siempre se será cuidadoso de exaltar ciertas características individuales que acompañen el ímpetu transformador: “la propensión al sacrificio, la capacidad de mediación y de manipulación, la asimilación de cualidades pertenecientes a héroes del pasado, una cierta aptitud para servir a causas contradictorias” (se es autócrata pero civilizador, se es civilista pero militarista, se es demócrata pero personalista, se es de izquierda pero reaccionario). Mesianismo y heroísmo son, entonces, para el caso venezolano experiencias históricas que gobiernan la mentalidad colectiva. Estamos acostumbrados a sus prácticas y nos comunicamos perfectamente a través de su lenguaje. A partir de Bolívar y su culto nos hemos acostumbrado a individualizar el desarrollo de nuestro proceso histórico a través de una lógica de la equivalencia que

¹⁴ “Discurso del Presidente del Congreso de Venezuela, luego de haber leído su mensaje el Presidente de la República, Antonio Guzmán Blanco”, sesión del 24.3.1876. En *Pensamiento Político Venezolano del Siglo XIX La Doctrina Liberal*, vol. 6, tomo II, Caracas: Presidencia de la República 1961, p. 358.

identifica Independencia con Bolívar, República con Páez, Federación con Zamora, pacificación del país y centralización del Estado con “Gómez Único”, democracia representativa de partidos con Rómulo Betancourt, democracia participativa bolivariano-militarista con Hugo Chávez. Lo demás es adorno, lo que importa es la figura que encarna la heroicidad. Así se construye en la historia de Venezuela una suerte de modelo heroico de identificación colectiva basado en la individualización y banalización de nuestro proceso como sociedad, donde la ironía no deja de estar ausente y donde el héroe se convierte al final de cuentas en un hombre sin cualidades. Siguiendo el rumbo y la lógica de estas encarnaciones particulares de la heroicidad podrían los venezolanos construir un fresco sobre la fábrica de héroes como destino y proceso de nuestro ser colectivo.

Las armas, las palabras, los lugares

Dentro de esta lógica, el hombre de armas viene a sintetizar los dos rasgos histórico-psicológicos anteriores. En éste aparecen para confundirse el substrato monárquico y el exceso de heroísmo. Vinculados desde sus inicios tanto a las luchas contra la Monarquía como a la construcción del altar de los héroes patrios, los militares se convierten en pilares de la identidad nacional. De hecho, siempre que ha sido necesario, sus fuerzas se han movilizado para ayudar a la afirmación nacional. Durante todo el siglo XIX y primeras décadas del XX, la cohesión de la nación venezolana estuvo en manos de sus fuerzas armadas. Con sólo dos presidentes civiles en cien años (Vargas, 1834-1835 y Juan Pablo Rojas Paúl 1888-1890), el hombre de armas protagonizó un doble papel:

1- Ser actor de primera importancia en la estructura política nacional;

2- Ser garante del culto a los héroes patrios lo que condujo a una verdadera “militarización” de la memoria colectiva.

El fin del fenómeno caudillista disgregador que caracterizó nuestra historia política a lo largo de un siglo y la pacificación de la sociedad son algunos de los méritos de los hombres de armas. Méritos que al mismo tiempo fueron utilizados como justificadores de largas y crueles dictaduras, como la de Juan Vicente Gómez. La fuerza de su legitimidad política se conquistaba a través del poderío de las armas. En estas condiciones adversas para el desarrollo de fuerzas civiles es cuando precisamente sur-

girá al final de la década de 1920 un movimiento contestatario al régimen gomecista emanado del estudiantado universitario e inspirado por la retórica marxista-leninista derivada de la revolución rusa de 1917. Se abre desde entonces una brecha infranqueable entre las élites militaristas gobernantes y las élites civilistas emergentes.

Casi todo el aprendizaje político de los nuevos actores políticos se hará prácticamente bajo el signo de la “resistencia” a la dictadura militar de la pura fuerza. Será desde la “Gloriosa revolución de octubre” de 1945, pasando por el interregno del régimen de Pérez Jiménez, cuando las nuevas fuerzas civiles pongan en práctica los contornos de un sistema político democrático, basado en la fuerza de la palabra pública y popular, tal como entró en escena a partir de 1958. Y esos 40 años que mediaron desde el surgimiento del nuevo sistema político son quizás la transformación más o menos interesante que ha ocurrido en casi dos siglos de vida republicana, en el sentido de habernos dado una vida pacífica, sin alejarnos de la democracia y sin tomar el atajo de la pérdida de la libertad, atajo favorito –por cierto– de los hombres de armas bajo el argumento de poner orden en casa. Así se expresan por lo general los hombres de armas cuando asumen el poder: “Las Fuerzas Armadas (...) han asumido plenamente el control de la situación para velar así por la seguridad de toda la Nación y lograr el definitivo establecimiento de la paz social en Venezuela”¹⁵.

Sea para poner orden o para lograr la paz social la lógica de las armas siempre se justificará con argumentos de interés general. De esta manera la dialéctica entre democracia y dictadura figura en la imaginación política de los venezolanos, acaso como una prolongación de aquella maniquea confrontación entre civilización y barbarie, que en las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX se convirtió en la base de una cierta identidad moderna. Mientras intelectuales de la talla y figura de un Rómulo Gallegos o un Picón-Salas, entre muchos más, enfocaron el distintivo carácter bárbaro de caudillos y dictadores, emblemas de nuestra cultura política, analistas y científicos sociales de más reciente data se concentran en general en exaltar el modernizante ejemplo de las instituciones y prácticas democráticas como elementos de progreso. Pero en el imaginario colec-

¹⁵ *Documentos oficiales relativos al movimiento militar del 24 de noviembre de 1948*, Caracas: Oficina Nacional de Información y Publicaciones, 1949, p. 11.

tivo persisten rémoras de una cierta simpatía por los regímenes inspirados por los hombres de armas. Si miramos hacia atrás en el tiempo, lo que se observan son imágenes competitivas entre democracia y dictadura. Ambos extremos aparecen como los mayores adversarios en el drama redentor de la sociedad. Pero si vamos al fondo de la cuestión las diferencias discursivas entre ambos es más sutil y menos tajante de lo que se supone. Laureano Vallenilla Planchart, partidario de los gobiernos de fuerza e impenitente ideólogo de los hombres de armas nos coloca la cuestión en estos términos:

No se trata de escoger entre democracia y dictadura. La fórmula poco importa porque ella ni da ni quita capacidades. El problema es de fondo, cultura contra barbarie, llámese ésta demagogia o tiranía, y para alcanzar la victoria es necesario movilizar todos los recursos, todas las reservas, todas las energías de la nación¹⁶.

La cultura ahora estaba con la dictadura de la pura fuerza, la democracia adoptaba la forma de demagogia y barbarizaba las energías de la nación. Había que llegar a una figura intermedia. Y esta no sería otra que los gobiernos cívico-militares (hoy día vivimos uno, por cierto), clara expresión de esta familiaridad entre democracia y dictadura, entre la fuerza de las armas y la fuerza de las palabras, de esa suerte de cohabitación entre el poder de civiles y militares. Cohabitación bien avalada históricamente no sólo por el militarismo tradicional, sino también por los sobrevivientes del fracasado comunismo autoritario y por algunos socialistas desorientados. El discurso y mito del gendarme necesario –tal como se desarrolló desde Bolívar en adelante– vendría a tender, precisamente, el puente discursivo justificador y legitimante entre dictadura y democracia, entre las armas y las palabras¹⁷.

Apresurémonos a señalar, ya para finalizar, que la idea de gobiernos fuertes que apelan a las bondades de la dictadura en contraste con

¹⁶ Vallenilla Planchart, L., "El mensaje presidencial", editorial de *El Heraldo* (bajo el seudónimo de R.H.), en *Editoriales de El Heraldo*, por R.H., Caracas: Ediciones de El Heraldo, s/f, pp. 69-70.

¹⁷ Este tema ya lo he tratado en otra parte. Ver Dávila, Luis Ricardo, "Dictadura y Democracia en Venezuela. Discurso y Mito del Gendarme Necesario", *Revista Venezolana de Ciencia Política*, 22, 2002, pp. 63-90

los vicios de la democracia, es decir, de los gobiernos débiles, siempre ha sido acariciada por los venezolanos. Siempre sobran los nostálgicos de un pasado mejor; aquellos que creen que la dictadura de la pura fuerza, encarnada en un héroe necesario, con trasfondo monárquico, arrojará más frutos a la nación que la democracia del puro voto que ha caracterizado el imaginario político venezolano desde aquel glorioso 23 de enero.

Pero recordemos que la dotación de un conjunto de valores comunes generó una impactante historiografía patria marcada por la exaltación de los hombres de armas, tanto más al ser escrita o por ellos o por sus partidarios. Hasta el punto de llegar a idealizar al elemento armado en tanto motor de la construcción nacional. Los mitos fundadores portaban el estandarte y el uniforme de las armas. En la búsqueda de la generación de los valores modernos, las Fuerzas Armadas llegaron a constituir en la República la matriz de un pueblo nuevo así como fundamento de las identidades colectivas. En este sentido, su agrupamiento ha sido siempre en torno a obras redentoras y mesianismos, a fundaciones y refundaciones.

En la prolongada y forzada brevedad de este artículo sólo he podido asomarme a ciertas claves históricas y psicológicas que gobiernan actitudes y posturas de los venezolanos pero que igualmente han contribuido a componer el telón de fondo de libertad y democracia que ha reinado hasta ahora entre nosotros. Precisamente hoy amenazado por el asalto al poder de ideologías al mismo tiempo revolucionarias y reaccionarias. A mis palabras le ha acompañado una invitación a pensar críticamente nuestro ser histórico, a mejor comprender para así derrumbar aquellos mitos que nos han gobernado explicándonos de una manera plana y simple. Pero igualmente he querido estimular la comprensión de esas transiciones mentales que van ocurriendo dentro de nosotros mismos que nos ayudarían a asumir nuevas formas de conciencia histórica sin ocultar realidades ni tomar atajos que eviten pensarnos como lo que realmente somos.

Luis Ricardo Dávila

Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas
Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela



Homenaje a José "Pepe" Barroeta

Algunas vías para la interpretación de la poesía
de José Barroeta | Margoth Carrillo

Pepe Barroeta: celebridad y melancolía | Ramón Ordaz

La poesía como experiencia es irrenunciable
Entrevista a José Barroeta | Ramón Ordaz



[Homenaje a José "Pepe" Barroeta

Algunas vías para la interpretación de la poesía de José Barroeta

Margoth Carrillo]

¿Qué sentido tienen en la poesía de José Barroeta ciertas palabras que en la superficie, en su inmediatez, parecieran ser señales o fragmentos inconexos, contradictorios, de un mundo también fluctuante, cuya geografía nos orienta fuera de sí, dentro de nosotros mismos? ¿Cuál el significado de la palabra muerte, de las palabras amor o vida, que en su poesía aparecen o se encubren en la atmósfera de un paisaje unas veces luminoso y otras sombrío? ¿Acaso sería posible alcanzar los sorprendentes giros a los que Barroeta somete los términos, el sentido, el lenguaje todo?

Ante tales interrogantes, quizá sólo una y provisional respuesta: una fina sensibilidad y la idea de que ahí, en el lenguaje, se gesta y se sostiene el mundo, podrían ser algunas de las posibles coordenadas de lectura de esta poesía poblada de bellísimas y sobrecogedoras imágenes. Un lugar del universo soñado, rememorado e intensamente vivido parece ser también el territorio de origen de la poesía de José Barroeta. Una vida que insiste en darle continuidad a un destino que una y otra vez cede o se tambalea, fascinado por el vacío de la muerte o del amor podría ser, también, una suerte de metáfora de su escritura:

Bajo esta calle de árboles rojos
mi infancia palidece.
Puedo reconocer mi vida como en un hilo,

pero me ha sido imposible determinar la proveniencia
de ese cuchillo que corta, que parte en pequeños trozos
cada etapa y que una vez confundí con el amor:

(...)

(*Escalas*, (1971) 2001:33)

Regiones del paraíso

En la poesía de José Barroeta un lugar de la memoria, de la sensibilidad o del alma se nombra con dolorosa insistencia; el acto de nombrarlo convierte ese territorio amado en una presencia viva, cuya materia no se sabe con certeza de qué está hecha o de dónde provino. Acaso sean los recuerdos de la infancia, acaso el amor o los sueños que acceden a una región del paraíso en la cual es posible aspirar embriagado ese “olor a crecida que no se olvida nunca”:

Volar sobre los cerros,
escarbar, comer tierra.

Ser la atmósfera que estaba
cuando aún los muertos no habíamos
pensado en llegar
a la altura de los deseos que nos sepultan.

Abordar la mirada del cielo con la plenitud
de que estamos cayendo en el tesoro,
silenciosos,
sin que la fuente de la sangre perturbe,
invulnerables por la fuerza del día.
(...)

(*Fuerza del día* (1985) 2001:256)

Sin embargo, el paraíso del hombre no es el paraíso de los dioses; su geografía es otra: doble, estrecha, contradictoria; en la que la dicha, siempre deseada y perdida, abre también la posibilidad o la ruta hacia la nostalgia, la soledad y hasta al mismo enigma de la muerte. Esa ruta o el destino de un *ser arrojado al mundo*, sólo puede convertir, entonces, esa

experiencia feliz del pasado, la infancia o los recuerdos, en la primera estación de un viaje de descenso del hombre hacia su final o verdadera morada:

Cuando regrese no tendré padre ni madre. No iré más al bosque ruinoso y mi amada ha de esperar vestida de luto. Sus ojos no tendrán el brillo de siempre y recostada de mis hombros contará la historia de cada muerte. Habré perdido mi majestuosidad y lloraré debajo de los robles que cortó mi padre.

Entonces no existirá la verdad, el fuego que hizo mi amor dejará de complacer mis delirios.

Eglé acabará sus días en el bosque. La roca pálida sabrá un poco a muerte y será inhóspita con mis secretos (...).

(*Retorno* (1971) 2001:113)

De esta forma, la poesía de José Barroeta retoma de un modo acertado y original una de las tendencias características del romanticismo: la evocación melancólica de un mundo feliz, en el cual la infancia es motivo de felicidad y de queja; suerte de añoranza de un paraíso irremediablemente perdido, cuyas reminiscencias cristalizan, por instantes, en las palabras del poeta. Frente a una realidad y un mundo a los cuales el hombre accede sin remedio, queda, entonces, la poesía:

(...)

Luego la infancia; perseguir y no tocar jamás la cripta imaginaria que dentro de la mar seduce el corazón; comprender que llegada la edad de los hechos memorables estamos irremediablemente perdidos. Inicia entonces el espíritu la gran aventura, fatalmente el mundo nos alimenta de miedo y de pura poesía comenzamos a vivir: (*II* (1972) 2001:121)

La memoria, ese delta, ese espacio enorme e irregular, cruzado por los afluentes del tiempo, el pasado, la imaginación, el testimonio o el relato, se hace fragmentaria, discontinua, de manera que todo su vasto territorio encaje, perfecto, en el estrecho espacio del verso: "El pájaro y la memoria eran iguales a tu cuello" un capitán de tierra firme: mi desespero semejante al tuyo: un cuerpo solo: un poeta sin ojos" ((1996) 2001:346).

“Amar una imagen –dice Bachelard– es siempre *ilustrar* un amor; amar una imagen es encontrar en el saber una nueva metáfora para un amor antiguo” ((1942) 1978:177). ¿Y qué mejor “ilustración” que la del río de la infancia para hablar de los afectos de siempre, que se metamorfosean en la medida en que el verso y la poesía construyen una región o un paraíso para la felicidad o el deseo?:

Una vez en el río,
vi flotar los senos perdidos de una adolescente.
Hasta hoy he creído que eran los blancos senos de mi
madre.
Después los he soñado; pero flotan, están muertos.
Este sueño es la vía a la cual me ato para vivir.
La imagen del río es el espíritu.
(...)

(Escalas (1971) 2001:33)

La infancia es, entonces, un tiempo en el que alguna vez no se sintió la soledad, en el que ese “amor extendido” del poeta, del cual habla María Zambrano, cristalizó en el amor a la madre, a la hermana, al padre o a la amante. No obstante, el pensamiento de la muerte nunca abandona la poesía; evidencia o destino del ser; que nombra con versos indelebiles la voz sostenida de Barroeta.

¿Dónde queda la muerte?

Arriba y debajo de un piano queda la muerte.

José Barroeta

Parodiando a Aristóteles, podríamos decir que en la poesía de José Barroeta la muerte se dice de múltiples formas. Intentar una aproximación al sentido de la muerte en los textos del poeta, se torna un interesante ejercicio de la interpretación y la dialéctica; de nuevo percibimos la cercanía de Barroeta a las propuestas del romanticismo europeo, al momento de desarrollar este tema.

Resulta, entonces, un hallazgo encontrar en la poesía de Barroeta esa mezcla extraña y maravillosa de imágenes que evocan con angustia y ternura la muerte. Los personajes que aparecen con frecuencia en esos textos, poseen un cierto entrenamiento, una rara costumbre de morir en fragmentos, de día o de noche, en el lecho de un río o en los campos de esa infancia “cargada de muertos”. La muerte del padre resulta en estos versos un extraordinario acto de amor cuya naturaleza, creemos, va más allá de la explicación “objetiva” o de un claro sentido del parricidio: “Si no me amas mato a mi padre”.

Una y otra vez la muerte se metamorfosea, emerge o se oculta en el pasado, en la memoria, en los cuerpos que habitan un lugar en el cual ella es, también, una forma auténtica de la existencia:

Todos han muerto.
La última vez que visité el pueblo
Eglé me consolaba
y estaba segura, como yo,
de que habían muerto todos.

Me acostumbré a la idea de saberlos callados
bajo la tierra.
Al comienzo me pareció duro entender
que mi abuela no trae canastos de higo
y se aburre debajo del mármol.

(...)

No recuerdo con exactitud
cuándo empezaron a morir:
Asistía a las ceremonias y me gustaba
colocar flores en la tierra recién removida.
Todos han muerto.
La última vez que visité el pueblo
Eglé me esperaba
dijo que tenía ojeras de abandonado
y le sonreí con la beatitud de quien asiste
a un pueblo donde la muerte va llevándose todo.

Hace ya mucho tiempo que no voy al poblado.
No sé si Eglé siguió la tradición de morir
o aún espera.

(Todos han muerto (1971) 2001:95-96)

Nos hemos preguntado si acaso el variado tratamiento de la muerte que adelanta Barroeta en su poesía no sea más que un obsesivo ejercicio poético sobre la bella y terrible sentencia con que Vicente Gerbasi marcó nuestra sensibilidad y nuestra poesía (“Venimos de la noche/y hacia la noche vamos”). Entonces la vida puede que no sea más que un “arte de anochar”, un acceso o un puente finito que nos lleva a ese lugar en el que la eternidad puede que tenga el color de la noche o el olor de sus flores:

Hay un arte de anochar:
De la entrada del cuerpo al alma,
de la niebla a la redondez
y del círculo al cielo;
hay un arte de luz,
un campo donde anochecer
es mirar la vida
con el cuerpo cerrado.

(...)

Hay un arte de anochecer:
Quien haya vivido o soñado con bosques,
luces y demonios, lo sabe.

(Arte de anochecer (1975) 2001:166)

De igual modo, referimos los vínculos de la escritura de José Barroeta con una tradición de la poesía venezolana que tiene en José Antonio Ramos Sucre su más importante antecedente. Una cierta cadencia de la voz, un, a veces, particular y enigmático uso del yo poético y esos vínculos indisolubles de la palabra con la retórica de la muerte, sugieren al lector que, en su poesía, Barroeta ha decidido transitar con pasión renovada algunos caminos decisivos para la memoria literaria de nuestro país.

En este mismo sentido, ocurre la lectura que Barroeta ha hecho del romanticismo europeo: a diferencia del resto de la tradición romántica del continente, el poeta va a las fuentes originales de este movimiento de la modernidad, para entonces reescribir una poesía que de igual modo se nutre tanto del pequeño universo de la comarca, como del inmenso legado de la literatura y la cultura universales. De tal forma, la poesía de José Barroeta oscila entre la tradición del paisaje, el color de la tierra o la atmósfera rural y la tradición moderna del romanticismo y del vanguardismo.

Al decir de María Zambrano, la poesía moderna ha adquirido la lucidez de esa “era de la conciencia” ((1939)1993:82). Es decir, a partir del romanticismo, y particularmente con Baudelaire, el poeta “teoriza sobre su arte, y hasta piensa desde su inspiración” (idem). De esa forma podemos comprender cómo la coherencia temática de la obra de Barroeta experimenta en algunos casos ciertos giros hacia, precisamente, la reflexión metapoética.

Dice el poeta:

No han llegado palabras sino actos
al poema.
¿Cómo hago yo: recojo lenguaje o actos,
los combino?
Qué debo poner en la página:
lo que oí, lo que dijeron todos antes de marchar,
el mal tiempo, el ruido que acompaña.
¿Trataré de ser claro en la página?
Espero que se cope de signos
seré riguroso y oscuro
Ahora sí, amor mío, estoy confundido.
¿Qué debo poner?: palabras, objetos, emociones,
falsas trampas mías con la vida.
¿Qué debo confesar o expiar en esta cruz vacía
que aguanta sangre de la resurrección?

(*Diálogos del poema y la mujer* (1996) 2001:299)

En estos casos, los textos se hacen conscientes de sus propios procedimientos; se interpelan, se interrogan y se dicen desde una forma del pensamiento que no deja de lado su naturaleza, ni su adscripción a la poesía.

Desde esa órbita sensible y reflexiva del poema hemos creído también que sería posible comprender la angustiada y reiterativa mención de la muerte en sus poemas, como un modo particularísimo de repensar poéticamente ese signo que, según Heidegger, marca de un modo definitivo la vida del ser humano: la conciencia de que el hombre es un “ser para la muerte”. Con esto queremos decir que la escritura de José Barroeta podría así manifestarse como un modo de comprender que la vida es una constante exposición y disposición a la muerte; que hemos sido arrojados al mundo bajo el designio de ser un propósito inexorablemente orientado hacia la muerte:

Arriba y debajo de un piano
queda la muerte.

Queda a veces una mujer sola
el sonido y la furia del paraíso
perdido.

Queda a veces una mirada
en la niñez
la frente de un padre escondida
en la tierra.

Arriba y debajo de un piano
el mundo gira su melodía siniestra
acompañado por letras, notas
lejanos nombres de músicos
parecidos a una calle sola y a la
locura.

Arriba y debajo de un piano
queda el infierno.

(*Un piano* (1996) 2001:319)

Se escribe y se reflexiona acerca de un inevitable destino. Y frente a la desposesión que la inminencia de la muerte comporta, al humano ser sólo le queda la poesía: casa, refugio o guarida en el que, paradójicamente, se conjura y se llama a la muerte. Entonces la poesía no es premonitoria, es ella misma un destino: es ahí donde la muerte cobra vida, hace piruetas, canta o imagina las múltiples formas, todos los caminos posibles que a ella nos llevan.

Reinventar el amor

A decir de María Zambrano, el poeta aspira, finalmente, a la “victoria del amor” ((1939) 1993:107). Un amor, decíamos líneas arriba, “extendido”, total, absoluto. Un amor que no sólo abarca la pretensión del amante, sino también, y sobre todo, el deseo de confundirse con el origen, con el “amor filial”, dice de nuevo Zambrano, que es el del padre, el de la madre, el del hermano, el del amigo. En este sentido, la poesía de José Barroeta podría ser, entre otras de sus posibilidades, una geografía del afecto; un plano cuyos trazos o coordenadas serían esas historias de amor que unas veces rozan lo sagrado y otras pisan el suelo de la prohibición:

En los senos de mi hermana
 hay bosques presentes.
 En sus senos viven los conejos,
 junio,
 abril,
 y marzo
 y la
 melancolía de morir:
 En sus senos hay agua,
 fiestas,
 bautismos,
 palomas torcaces
 y actos de fe en desorden.
 (...)

(*Montes de leche* (1975) 2001:136)

Es como si el amor, además de ser una aspiración o un deseo nunca resueltos, fuese, también, una suerte de mandato, de misión inagotablemente cumplida, imaginada, reinventada. Un ejercicio del corazón, del cuerpo, de una forma de ser el alma que el poeta sólo consigue escenificar en la página inacabada, siempre a la espera de la última ofrenda, de la última palabra afortunada. Frente a tal mandato, dos posibles finales, la felicidad absoluta o el más terrible de los castigos:

Una mujer que olvida su amor de adolescencia,
debe ser muerta.
Sus ojos, ahogados en las fuentes de todas las ciudades,
no sirven ya para la ternura,
y la furia crea soles en las manos de un pastor que solloza.
(...)

(X (1971) 2001:99)

Hace algunos años, cuando en Trujillo se celebró el Primer Simposio de Literatura Trujillana (1985), Elena Vera comentaba entusiasmada, la facilidad con que sus estudiantes memorizaban los versos de Pepe Barroeta. Vera se preguntaba acerca de la naturaleza de esos versos y del porqué de tan afortunada recepción: así destacaba la calidad y originalidad de las imágenes, la extraordinaria libertad con la que Pepe se deslizaba sobre la superficie del poema, la musicalidad que lograba en sus versos, en fin, la veteranía de un poeta conocedor de las artes y los secretos del lenguaje. A ello podríamos agregar otro par de comentarios: nada conmueve más a un lector, que encontrar en un libro una voz o un paisaje que residan en aquellos lugares del alma o del mundo a los que de otro modo él no se atrevería a llegar; nada exalta más sus afectos que ese modo arbitrario, raro, de nombrarles. En fin, nada hace más cercanos unos versos que el prodigio de sabernos héroes, amantes o cautivos de las pasiones y aventuras que en ellos habitan.

Margoth Carrillo

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Núcleo Trujillo

Bibliografía

- BARROETA, José. (2001). *Obra poética*. Mérida, Venezuela: Ediciones El otro el mismo.
- BACHELARD, Gastón. (1978). *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, (1942).
- ————. (1983). *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CARRILLO PIMENTEL, Margoth. (1997). "El tránsito o la pasión de un alucinado", en *Cifra Nueva*, Revista de Cultura, Nº 5-6, Trujillo, noviembre, 63-84
- GUEVARA, Luis Camilo. (1997). "Registro para un posible asunto de la poética" (Textos y relaciones en la escritura abierta de José Barroeta Paolini), en *Cifra Nueva*, Revista de Cultura, Nº 5-6, Trujillo, noviembre, 63-84
- ZAMBRANO, María. (1993). *Filosofía y poesía*. Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares. Fondo de Cultura Económica, (1939).

[Homenaje a José "Pepe" Barroeta

Pepe Barroeta: celebridad y melancolía

Ramón Ordáz]

Después de la década del 50 del pasado siglo –tan lejano y distante y parece que fue ayer–, el hacer y quehacer poético que venía cultivando el país, entrado en la modernidad literaria a partir de los oficios de los poetas de 1918, Venezuela soltó las amarras de sus bajeles y hubo desde entonces como una eclosión de barcos desde nuestros mares y ríos hacia todos los puertos del mundo, en cuyos mástiles florecían banderas donde iban inscritos y escritos los imperecederos nombres de nuestra poesía. Después de *Sardio* fueron muchos los horizontes que espejearon por nuestras fronteras. Los años sesenta dieron paso a esa navegación de aguas profundas que iniciaron émulos del capitán Ahab, los inolvidables y frescos armadores que hicieron posible “El Techo de la Ballena”. Desde sus *Rayados* disparaban los más inverosímiles misiles: Entre sus propósitos, “‘El Techo de la Ballena’ cree necesario ratificar su militancia en una peripecia donde el artista y el hombre se jueguen su destino hasta el fin”. Era el tiempo de nuestras más grandes fecundaciones. Desde la provincia emergen Ciudad Mercuria, Apocalipsis, y un Trópico uno que “entiende que la poesía no se fabrica de acuerdo a fórmulas deliciosas, rigurosamente aprendidas en una Escuela de Letras”; y en la capital, centro de mayor ebullición, la letra se vuelve Letra roja; otros quieren apagar el sol y ya no importa escribir bien, y corre la sangre entre el sol negro del petróleo y *Sol Cuello Cortado* puesto urge que “las relaciones burguesas sean sometidas a una espantosa cirugía”; todo esto y mucho más entre el marco de una terrible pregunta. *Duerme usted Señor Presidente?*, y permítanme leer un fragmento memorable para este contexto epocal, que de-

Ya saben todos a quien pertenece este texto, el poema más corrosivo, cartelario, escatológico que se haya escrito tal vez en nuestro país contra un gobernante, Rómulo Betancourt, quien daba pie a una nueva historia de sumisiones en la segunda mitad del siglo XX. A este poema de Caupolicán Ovalles, gran poeta oral entre los contertulios de los sesenta y setenta, siguieron otros de imborrable historia en nuestra literatura, tal el poema "Derrota", de Rafael Cadenas, así como textos de otros compañeros de ruta que definitivamente se sintieron *Fuera del paraíso*, como Arnaldo Acosta Bello, quien expresa en su "Discurso a medianoche":

El horóscopo anuncia ganancias que no veo jamás
 fumo de madrugada
 sobre las tablas de mi cuarto patalea el amor
 conejo epiléptico al que ahogo en sábanas
 voy a la pared a matar zancudos
 doy brincos de loco
 Tienen razón los que han ido a batirse
 a subvertir esta vida
 o moriremos de fastidio.

(*Fuera del Paraíso*, p. 32)

Sirva este breve claroscuro para ubicarnos en la trayectoria poética de José Barroeta, contemporáneo en la vida, más allá de la muerte, de Caupolicán Ovalles, Luis Camilo Guevara, Carlos Noguera, Víctor Valera Mora, Gustavo Pereira, Ramón Palomares, Adriano González León, José Lira Sosa, Ángel Eduardo Acevedo, Jesús Sanoja Hernández, Irma Salas y detengámonos porque es largo el etcétera. Su libro primero, de evidentes resonancias vallejanas, lo tituló *Todos han muerto* (1971), en el que ofrece la estructuración de una obra que había venido publicando en las revistas de la época como *Trópico Uno*, *En Haa*, *Sol Cuello Cortado*, *Tabla Redonda* y otras, y que en poemarios posteriores reafirmará la cardinalidad de su poesía. En un recorrido por su obra poética advertimos la recurrencia de temas referentes al mundo familiar, la errancia, la soledad, la bohemia, un país que es todo evanescencia en la palabra que quiere nombrarlo, los pactos de amistad, la nocturnidad y la embriaguez ante el imposible amor, la desbordada pasión ante la amada, los viajes, la muerte, el mito colom-

bino, los recurrentes infortunios de Ulises que canta el imposible regreso. Su poesía, acudimos a la reiterada presencia de uno de sus símbolos, fluye como el río de sus ancestros. Motatán adentro, en la espesura del paisaje, reina la sabiduría del padre, alrededor del cual levanta el frontis de buena parte de su poesía. El patriarcado rural que empieza a desvanecerse ante la inminencia del hijo que abandona el núcleo familiar, que poco a poco asume su fracaso frente a la intemperie y la muerte que luego se traduce en desolación y abandono donde apenas es posible rastrear con la palabra, si es que alcanzan para el testimonio las palabras, la soledad del campo, los restos de un pasado que se vuelve onirismo del paisaje en Barroeta. Quien ha perdido la madre, sabe que se estremece el ser, la matriz de su cuerpo, su centro en la tierra; quien ha perdido el padre vive atravesado por huracanes que dejan desasosiegos en el espíritu, un lento desequilibrio empieza a decirte que se ha perdido también el cielo. Leamos, para situarnos, el poema "De ciudad y de campo":

A los campos vuelvo,
al fracaso de los iluminados.
Fui torpe para manejarme
en la ciudad de hierro;
quise tener bosques
donde no los había.
Me imagino soñando lejos
en una habitación de la ciudad,
destruido,
con mi padre y mi madre,
pero sin sol.
Cuando llovía sobre la capital
me asombraba.
Pensaba que el agua vertical
era la misma de la niñez.
Torpe,
creí en un poderío conquistable
y lo confesaba apasionado.
Había extraviado el sentido de la
altura,
la idea del otro cuerpo,
el encanto por la humildad.

Ahora,
 con llamaradas nuevas en las
 manos,
 preparo una muerte inocente,
 una puesta de sol que tumbe mi cuerpo
 en la hierba
 y lo vuelva sonido
 o vaca blanca de la serranía.

Da cuenta este poema de una visión muy cara a Barroeta: la iluminación. Quien no se haya sentido alguna vez en su vida un iluminado, el elegido para la más inverosímiles de las tareas, poco tendrá que decir de las hazañas de los hombres y menos de la poesía; porque la poesía como máquina de sueños es la gran constructora, muy a pesar de que nada le reconozcan los amos del mundo. En sus inicios Barroeta celebra su condición de iluminado, pero la vida, que arrincona a sus criaturas con el peso de los años, lo conduce al autocuestionamiento, a proferir la verdad más simple de los seres humanos y que rige como efigie de todos los tiempos: “A los campos vuelvo, / al fracaso de los iluminados”. Desde el bíblico “Polvo eres, y en polvo te convertirás” hasta el sempiterno *beatus ille* horaciano, no han dejado los poetas de alimentar la utopía de los mundos posibles, independientemente de que el único horizonte de llegada sea el fracaso. En Venezuela, desde José Antonio Maitín, pasando por esa cabalgadura de siglos con que encinchó su labor de poeta Francisco Lazo Martí, la *Silva Criolla*, hasta *Todos han muerto* y *Arte de anochecer*, de José Barroeta, podemos estirar el arco y simular la parábola de una flecha que nunca llega a caer. Los versos finales del poema que comentamos tienen el esplendor de una lucidez y una renuncia, virtud y gracia a la vez de quien se sabe poeta. Cierta vez pregunté a Pepe acerca de si se consideraba un poeta rural, y sin vacilación respondió: “Por supuesto. La idea de lo rural en mi caso no es una abstracción. Es un asunto inmediato de vida”. Esta respuesta de evidente contradicción, cierto que tranquiliza la conciencia del poeta, pero no lo absuelve de los rigores de una vida enajenada a las luces de las ciudades y los viajes. El sueño del regreso, esta vez sí, es una utopía que alimenta y consume la muerte. En el ínterin, está el memorable espacio del festejo, de la celebración de la vida, la juerga y la alegría de compartir el amor y los amigos bajo un reino de canciones y

copas, copa a su vez y vendimia de los mejores años. Entonces procede vivir como goliardos, derramar los vinos y los versos en la noche infinita de la embriaguez. Después de la musicante bohemia, poner el pie, abrir los ojos en la blanca hoja del día siguiente para cualquiera es un drama, para el poeta la fratricida lucha entre lo real y lo irreal. La gloria de los abrevaderos nocturnos muy pocas veces alcanza para acompañar la luz del día. Víctor Bravo, en un acercamiento a la poesía de José Barroeta puntualiza lo siguiente:

Pero de pronto esta poética, como sobre un lienzo, realiza un pliegue invirtiendo sus signos para trocar celebración en clausura, ebriedad en melancolía, erotismo en profunda y esencial soledad. En este pliegue el universo del yo de pronto deriva en fugacidad del doble, y la luz y el esplendor del paraíso en oscuridad y degeneración.

Es, por mejor decir, la tristeza y la soledad que acompañan a todo final de fiesta. El ciclo de un viaje que se cumple y donde es imperioso matar a los pretendientes de Penélope porque se quiere sobrevivir a tanta ausencia. Barroeta es un poeta de viva y abrasiva confesión. Se le puede seguir desde sus primeros textos hasta su último libro y hallaremos allí una historia de vida, algo no común en otros poetas, cuyo oficio está lleno de tachaduras. En 1980, en una entrevista que le hiciera la poeta y periodista Miyó Vestriani, *Al filo de la medianoche* en París, al preguntarle acerca de lo que significaba para él el acto poético, respondió: —Es el estar siempre dentro de una gran vigilia, dentro de un universo fantástico y próximo a la vez. Al poeta le corresponde custodiar algo tremendo para mí: el lenguaje. Pero de ninguna manera, la poesía puede ser una forma de estar fuera del mundo. (Papel Literario, Caracas, 2-11-1980). Un año después, en el prólogo a la Antología que le edita Fundarte, expresa que “En mi obra es fácil observar el uso de diversos lenguajes, siempre unidos o vinculados por un lirismo espontáneo” (Caracas, 1985). En esa espontaneidad del lenguaje y en ese sumirse en las aguas turbias del mundo se define la poesía de José Barroeta; allí ha echado sus cartas en un desenfrenado juego, en el que, si ha ganado, también se entiende se termina por perder en la procera instancia de nuestra finitud. Tanto se percibe el aire de los cantares de Antonio Machado donde al final no queda sino el hombre melancólico. Dice el escritor Oscar Wilde que “Hay tantos Hamlets como melancolías”. Pepe ha hecho oración la suya entre la infinidad ebrie-

dad del mundo, riesgo que asumió y jamás ha dejado de expresarlo con su común espontaneidad llevado al compás de Whitman:

Yo me cantaba y me celebraba a mí mismo
ganaba la vida sin hacer
buscaba que mi razón perdiera
y salía conmigo y contigo a buscar campos y ciudades
para soñar y matar a los padres de mis padres
quemar el mundo
y pagar algún día con mi cuerpo en la hoguera
el desenfreno de mi vaga ilusión.
Caía sobre mí mismo
y amaba mis fracasos.
Sentía el placer de ser otro
que escribe un poema sin principio ni fin
alerta por si viene la muerte y revienta
mi pobre y útil reino del cuerpo.

Ramón Ordaz

Universidad de Oriente. Cumaná, Venezuela

[Homenaje a José "Pepe" Barroeta

La poesía como experiencia es irrenunciable¹
(Entrevista a José Barroeta)

Ramón Ordaz]

R.O. —¿Es incompatible el trabajo burocrático con el oficio del poeta?

J.B. —Sí.

—¿Razones?

—El poeta tiene que estar por lo cotidiano; pero no se debe dejar absorber por lo cotidiano.

—¿Te ha aburrido alguna vez la literatura?

Yo tengo la tendencia a buscar siempre *la* creación, y la literatura como tal no es creación. Se convierte en academia, en discurso vacío.

—¿Pero tú eres profesor de literatura?

Esa obligación de tener que ganarme la vida como profesor de literatura se traduce, en ese aburrimiento que me preguntabas al comienzo. Trato de ser *un* poeta en mis clases, pero no es fácil.

—¿Entonces los aburridos son los estudiantes?

¡No! los estudiantes están ganados para el mundo de lo espontáneo. Pero los estudiantes, los profesores, los creadores vivimos en un país marcado *por* el aburrimiento y ya ni siquiera los conflictos nos interesan como manera de hacer algo distinto en la vida.

¹ Ramón Ordaz. "La poesía como experiencia es irrenunciable". En *Velámenes*, página literaria del periódico El Norte. Barcelona, 7 de Octubre de 1990.

—**Tu último libro fue *Fuerza del día*. ¿Tienes algún nuevo poemario por publicar?**

—Estoy terminando dos libros de poesía. Dos libros que se me dificulta explicar lo que en realidad puedan significar dentro de mi obra. Uno de ellos está concebido como una expresión de pureza lírica, cruzado por el desparpajo y lo insólito.

—**Podrías explicarte mejor?**

—En realidad trato de volver al lenguaje de mis primeros poemas, al de *Todos han muerto*: al final creo que todo lo que te digo es una invención y me ocurre que explicar mis libros es una fantasía que nunca termino de alcanzar.

—**Y el segundo libro?**

—Son textos de poesía en prosa

—**¿Eres de los que creen que escribimos siempre el mismo libro con distintas tonalidades?**

—Creo que sí; y algunas veces el escritor desvía el sentido de su obra tratando de lograr una originalidad dentro de, su propia escritura. La idea de Ramos Sucre: “La poesía es el universo traducido a un idioma”, consagra una idea de unidad en la elaboración de una obra poética que debemos atender como experiencia y como escritura.

—**¿Unidad en la temática o unidad en el lenguaje?**

—Me refiero la unidad en el lenguaje. Los temas, los motivos pueden ser distintos y el poeta trata de unirlos a través de una operación lúcida y extraña del lenguaje.

—**¿Eres en poeta rural?**

—Por supuesto. La idea de lo rural en mi caso no es una abstracción. Es un asunto inmediato de vida.

—**¿Hay alguna relación entre Cristóbal Colón y tu padre?**

—Fíjate que sí. Mi padre supone el testimonio de lo rural y de lo íntimo en el que no falta cierta irreverencia. Colón, y no me preguntes por qué, poeta, supone la entrada de un mundo y de un paisaje en mi poesía y en mi vida que no conozco a ciencia cierta y que me atrae. El del mundo y el del paisaje marino.

—**¿Qué significa el mar para un montañés?**

—La lejanía y la proximidad con algo que siempre será fábula.

—**¿Te crees consagrado?**

—No; ni con ganas de consagrarme. La poesía puede resultar un objeto de consagración y en todo caso no es lo más importante. “La poesía como experiencia es irrenunciable”.

—**¿Crees en las generaciones literarias?**

—Me parece que el término se usa más para explicar la literatura sin hallar el contenido profundo de los procesos de creación y de los autores. El criterio de generaciones nos impide ver lo más profundo de la obra de cada poeta y suele convertirse en una especie de prerrogativa para prestigiar transitoriamente un grupo literario o a un autor determinado.

—**Los más reciente grupos literarios han escamoteado hasta la saciedad el término generación. Con este criterio, falto a mi modo de ver, ¿pretenden hacer un barrido con su pasado inmediato y privilegiar hasta lo más nimio de sus producciones?**

—Da la impresión, poeta, que los grupos a los que te refieres buscaron una manera de ingresar en la historia de nuestra literatura sin que mediara la existencia de una obra literaria válida. Nada tan lejano de los Manifiestos de esos grupos como la obra posterior de sus integrantes. Por otra parte, no sólo han tratado de revitalizar el término “generación” como una manera fácil de darse a conocer, sino que, invocan una división artificial entre la poesía de la ciudad y otros motivos de la creación poética. Me sorprendió la lectura de un extenso trabajo sobre “La nueva poesía venezolana actual” de Rafael Arráiz Lucca en el que, de un plumazo el autor del trabajo olvida la obra y el quehacer de los poetas venezolanos que viven en la provincia. La única excepción en este sentido es la de Ramón Palomares, quien merece como gran poeta de nuestro país y de la lengua castellana, aparecer en cualquier reflexión sobre la poesía venezolana contemporánea. Lo que no sé es si Arráiz Lucca por olvido o por desconocimiento o por tratar de privilegiar su propia obra y las de sus amigos de “generación”, está consciente de que coloca en la trastienda la vida y la escritura de poetas como Gustavo Pereira, Irma Salas, Álvaro Montero, Ángel Eduardo Acevedo, Teófilo Tortolero, José Lira Sosa, Blas Perozo Naveda, Arnaldo Acosta Bello, por nombrar sólo algunos de nues-

tros creadores que se han refugiado fuera de Caracas para darle continuidad a una poesía entroncada con la renovación de la poesía venezolana de este siglo. Me parece una burla que trate de presentar la obra desenfadada y rebelde del Chino Valera Mora como paradigma entre los escritores de su grupo, cuando éstos no corren ningún riesgo con la palabra y mucho menos con la vida. En mi caso admiro la obra de un poeta como Armando Rojas Guardia y lo admiro no porque su poesía se parezca a la de cualquier grupo, sino por su autenticidad en la búsqueda del poema y de una vida que está muy lejana a la de los burócratas.

índice

- 7 | Prólogo
Carmen Díaz Orozco

Discursos contemporáneos

- 15 | Juegos enunciativos y modos de percepción
en *Moriencia*, 1969, de Augusto Roa Bastos
Lilibeth Zambrano
- 29 | Arte de amanecer: los laberintos órficos en la poesía
de José Barroeta
Grégory Zambrano
- 41 | Por una ética inmoral
Pedro Alzuru

Literaturas del Caribe

- 53 | El Caribe cuenta y canta
Enrique Plata Ramírez
- 67 | Recuerdos del Caribe: *Sonríe, Por Favor* De Jean Rhys
Bettina Pacheco
- 75 | ¿Qué es la poesía dub?
Arnaldo Valero

Lenguajes del cuerpo

- 91 | Lenguajes del cuerpo: La visión de la figura masculina
en la narrativa de Salvador Garmendia
Laura Cuevas
- 101 | Cartografías del rostro: La lengua de los chismosos
Carmen Díaz Orozco
- 111 | Poner el Cuerpo / hacer semblante: Algunas consideraciones
en torno a la Autor(A) Latinoamericana
Eleonora Cróquer Pedrón

Diversos contextos y discursos literarios

- 129 | La expresión gráfica, una categoría de la estética de la recepción de la literatura. (Un estudio exploratorio en niños)
Maén Puerta de Pérez
- 141 | El Portabotellas y el Minotauro.
(Una lectura entre Duchamp y Borges)
Juan Molina
- 153 | Para matar el tiempo. Sobre el relato policial de vanguardia
Álvaro Égar Contreras

Pensar lo nacional

- 167 | En ella se colean los zorros y camaleones.
A partir de *Bulla* y *Buchiplumeo* de Raquel Rivas
Vicente Lecuna
- 177 | La literatura cruel
Miguel Ángel Campos
- 189 | Pensar Venezuela en clave histórica
Luis Ricardo Dávila

Homenaje a José "Pepe" Barroeta

- 207 | Algunas vías para la interpretación de la poesía de José Barroeta
Margoth Carrillo
- 219 | Pepe Barroeta: Celebridad y melancolía
Ramón Ordaz
- 227 | La poesía como experiencia es irrenunciable.
Entrevista a José Barroeta.
Ramón Ordaz