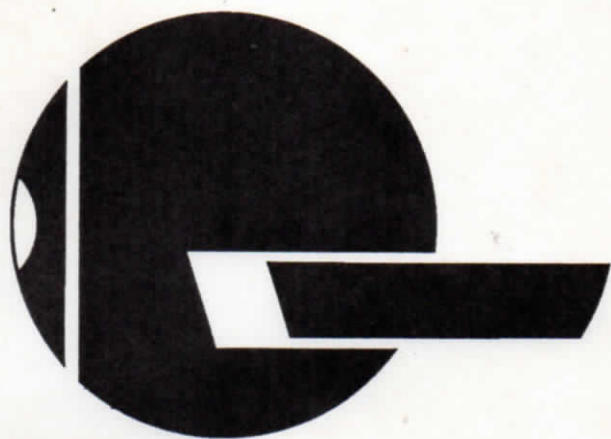




CONTEXTO

Deposito legal pp 92 - 0020

Revista de estudios literarios y lingüísticos de la
Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe



PRESENTACION

La revista semestral CONTEXTO nace hoy como órgano de expresión y de apoyo académico de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe del Núcleo Táchira de la Universidad de Los Andes. El propósito de CONTEXTO es el de ser un espacio para la reflexión lingüística y literaria, y una situación comunicativa donde tendrán cabida preferencial los resultados de las investigaciones sobre Lengua y Literatura, Educación e Historia, Filosofía y Arte, y otros estudios dentro del área del conocimiento humanístico.

CONTEXTO, por su ubicación geográfica fronteriza, estará también atenta a su literatura regional tachirense y nortesantanderiana (colombiana), promoviendo y difundiendo los simposios, congresos y eventos de carácter literario y lingüístico de la zona. En esta oportunidad podemos

anunciar la celebración en San Cristóbal del XX Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, programado para los días 16 al 19 de Noviembre de 1994.

El término "CONTEXTO" elegido para dar nombre a la presente revista, es una abstracción idealizada de una situación comunicativa que busca la interacción entre emisor y receptor.

Finalmente, damos las gracias al Consejo de Desarrollo Científico Humanístico y Tecnológico (C.D.C.H.T.), de la Universidad de Los Andes, sin cuyos auspicios no hubiera sido posible esta publicación.



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES (AUTORIDADES)

DR. MIGUEL RODRÍGUEZ V.
Rector

DR. LEONEL VIVAS J.
Vice-rector Académico

DR. HERNÁN LÓPEZ A.
Vice-rector Administrativo

DR. ENRIQUE CORAO F.
Secretario

NÚCLEO UNIVERSITARIO DEL TÁCHIRA (AUTORIDADES)

PROF. ROMÁN HERNÁNDEZ
Decano-Vicerrector

PROF. RAMÓN GONZÁLEZ E.
Coordinador Académico

PROF. ALEXIS URBINA
Coordinador Administrativo

PROF. OMAR RAMÍREZ
Secretario

COMISION DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

Coordinadores: **Katia de Simancas**
Bettina Pacheco O.
José Albarracín F.
Ramón González E.
Edith Lugo

MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE

Coordinador: **José Albarracín F.**

Consejo Técnico: **José Albarracín F.**
Marlo Cerda Cultiño
Bettina Pacheco O.

San Cristóbal (Edo. Táchira) Venezuela, 1994

CONTEXTO



Volumen 1. No. 1. San Cristóbal. Venezuela. Julio - Diciembre de 1994

Revista de estudios literarios y lingüísticos de la
Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe

DIRECTOR

DE CONTEXTO: **José Albarracín F.**

Consejo

de Redacción:

José Albarracín F.
Mario Cerda Cuitiño
Bettina Pacheco O.

Diseño y

Diagramación:

Talleres Gráficos
Universitarios, ULA.
Mérida

Revista de la Maestría en Literatura
Latinoamericana y del Caribe
del Núcleo Táchira de la Universidad
de Los Andes, San Cristóbal,
Estado Táchira, Venezuela.

Dirección: Prolongación 5ta. Avenida
Edificio NUT-ULA - Telefax: (076)
479902. Apartado postal 437.
San Cristóbal-5001.
Estado Táchira, Venezuela.

COLABORARON EN ESTE NÚMERO

Dra. Flor Delia Pulido (Univ. de Pamplona),
Prof. Mario Cerda C. (NUT-ULA),
Prof. Lubio Cardozo (ULA),
Dr. José Albarracín F. (NUT-ULA)
Lic. Fernando Arribas G. (USB),
Prof. Luis Navarrete Orta (UCV),
Lic. Luz Marina Sarmiento (Maestría Lit.),
Prof. Francisco Castillo (NUT-ULA),
Prof. Antonio Arellano (NUT-ULA)
Lic. Bettina Pacheco O. (NUT-ULA),
Lic. José Eliel Camargo D. (Maestría Lit.),
Prof. Victor Bravo (ULA).



CONTENIDO

BIBLIOTECA - NUTULA

PRESENTACION	V
Víctor Bravo GRAVITACION Y LEVITACION DEL CUERPO EN LA NARRATIVA DE SALVADOR GARMENDIA	5
José Albarracín Fernández EL PROBLEMA EXISTENCIAL EN "ABADDON, EL EXTERMINADOR"	11
Lubio Cardozo LO POÉTICO EN UN SONETO DE CRUZ SALMERÓN ACOSTA	15
Prof. Mario Cerda C. POETAS DE LA ULA-TÁCHIRA EN LA DÉCADA 1978-1987. PRIMERA PARTE	23
Fernando Arribas García LO POPULAR / LO NACIONAL EN LA NOVELA REALISTA-SOCIAL ANGLOCARIBEÑA	33
Luis Navarrete Orta EN BÚSQUEDA DE LA AUTONOMÍA INTELECTUAL DE AMÉRICA LATINA	43
Bettina Pacheco Oropeza LA SEÑORITA GRANO DE POLVO BAILA AL FINAL DEL MILENIO	53
Luz Marina Sarmiento JAN CAREW EN MIDAS NEGRO LOS CONFLICTOS EN UNA CRISIS DE IDENTIDAD	59
Flor Delia Pulido ¿CUÁL MÉTODO APROPIAR PARA EL ESTUDIO Y ENSEÑANZA DE LA POESÍA?	73

GRAVITACIÓN Y LEVITACIÓN DEL CUERPO EN LA NARRATIVA DE SALVADOR GARMENDIA

Víctor Bravo

CUERPO

Quizás podría escribirse una historia de occidente que sea a la vez la historia del horror y la fascinación por el cuerpo. El cuerpo como lugar del pecado y la corrupción, de la mancha y de la muerte, como lo innombrable, que debe ser flagelado y, finalmente, olvidado, como un peso del que es necesario desprenderse, tal como lo señaló el imaginario de la Edad Media; el cuerpo que somos, en el mismo instante en que es otro, cómplice y materialización de la vida, universo y límite del existir que no es sino respiración y extensión de lo corpóreo, tal como se expresa en el imaginario de la modernidad. En la superficie y en la hendidura del cuerpo concurren los universos simbólicos de las culturas. Es posible de este modo reconstruir el mapa de una cultura por las huellas y jeroglíficos de su corporeidad. Casa y horizonte, albergue y universo se afirman de manera recurrente en la imaginación simbólica, como extensiones del cuerpo. Y el cuerpo como metáfora y síntesis del universo y de las más imprevisi-

bles formas del afuera. El arte y la literatura de la modernidad, de Velázquez y Goya a Bacon, y de Cervantes y Rabelais a Joyce y Beckett, nos han mostrado un desfiladero simbólico de la corporeidad: la angustia y la fragilidad del ser como herida corporal; la intrascendencia y la derrota del vivir como tumoración, mancha, mutilación; la debilidad y la orfandad como trazo, huella, abertura; el desencadenamiento de la desproporción y del hiperbolismo corporal. El cuerpo gravitando con un peso inaudito hacia sí mismo, en inescapable y fatal socavamiento de sí. La belleza corporal de las superficies, en contraste con el horror de excrementos: el cuerpo ciertamente como saco de estiércol, tal como lo pensó el imaginario de la Edad Media, que es nombrado finalmente por la modernidad que lo recupera, lo hace caminar dejando el rastro de sus excrecencias, pero colocando en sus desgarraduras el sentido, a veces feroz, a veces dulce, de la existencia. La narrativa de Salvador Garmendia podría quizás pensarse como una inscripción en la corporeidad: gravitación y

levitación de los cuerpos que se articulan como signos de esta escritura; escritura también de la mirada que baña incesantemente los cuerpos, desde la indiferencia, desde la ternura, desde el rencor, en un vértigo de metamorfosis que es el movimiento mismo de la subjetividad.

GRAVITACIÓN

En "Los Pequeños Seres" (1959), Mateo Martán es, fundamentalmente, el personaje que mira por sobre la ceguera de los demás los signos de su desdicha, que lo hunden en una ceguera mayor, la de su propia disolución. Visión y ceguera que fundan una conciencia, sí, pero en el sentido hegeliano, una conciencia desdichada, y que se expresa, con marcas de flagelaciones, en la corporeidad: el cuerpo muerto que, según Baudrillard, reúne los signos de lo abyecto y lo negativo, es el generador de los signos equívocos de la finalidad, y de los signos del extravío de la angustia en Los pequeños seres. A partir de esta novela la escritura de Garmendia pondrá en evidencia, de manera obsesiva, como si ese fuese el centro de todo los enigmas y fatalidades, el cuerpo fragmentado, que nos estremece con sus signos de extrañeza e identi-

dad, desde el fondo abominable del espejo; y el cuerpo de la abyección y del horror, que en Garmendia es el cuerpo inmóvil, monumento impávido de su desmoronamiento. Un fragmento de Los pequeños seres podría describir la situación de los cuerpos abyectos en la obra de Garmendia: "Todo a su alrededor respiraba un aliento precario de ruinas, de muros agrietados y techos hundidos por el peso de muchas lluvias. Su cuerpo cargado de humedad y cansancio, había renunciado al movimiento". El cuerpo inmóvil es el cuerpo derrotado que muestra las huellas de la destrucción y, a veces, los débiles signos de la nostalgia de un posible y pasado resplandor. Quizás por ello el primer acto de conciencia de Mateo Martán es poner su cuerpo en movimiento, en una ciudad que será desde entonces, en la narrativa de Garmendia, también cuerpo carcomido, en ruinas; pero, lo decíamos, la conciencia de Martán es ciega, desdichada y, por tanto, su movimiento es travesía de negatividad, en situación de extravío, de caída.

En esta narrativa, con implacable sesgo irónico, el cuerpo joven se muestra en su efímero y ciego poderío, en el espejo mismo del cuerpo en el abismo de la



decadencia, devorado en sus entrañas por las aves de presa del tiempo y el sin sentido. ¿Esa no fue, a su modo, la intención de José Rafael Pocater, y no es la ironía y la angustia que atraviesa la obra de Juan Carlos Onetti? Es frecuente encontrar, en los textos de Garmendía, cuerpos que emanan poder o armonía y que, inesperadamente, muestran sus vertientes de la insignificancia o la monstruosidad. Así, se dirá por ejemplo, en *Los pies de barro* (1973): "...un perfil bien tallado y vigoroso y era imposible pensar en el horror del otro lado, esa máscara incompleta que ya no podía ver y que estaría agrediendo a la mujer rolliza que lo escuchaba, luchando penosamente contra la desesperada necesidad de apartar la mirada de aquella estoica deformidad"; o, en *El único lugar posible* (1981): "Creo, sí, haber tropezado con una de esas caras que crean espejismos: las divisamos a distancia, radiantes y llenas de vida, mientras que a dos pasos de la realidad, es decir, cuando ésta suele ser más atroz, una rojez enfermiza descalabra y disuelve esos rasgos que entonces reaparecen llenos de pequeñez y fealdad". Cuerpos en caída sobre sí mismos por el peso de la deformidad, cuerpos como expedientes de la fragilidad y el sin

sentido del existir; cuerpos flagelados por sus propias entrañas y límites, por su propia ceguera, por la asunción sin asombro y sin lucha de la desesperanza; cuerpos terrestres, con pies de barro y fango, habitantes de la mala vida y de las pequeñas traiciones cotidianas. Seres de la violencia, de la imposibilidad heroica, de la intrascendencia; cuerpos del hastío, pero, de manera inesperada, por arte de la escritura y de lo imaginario, cuerpos también de la levitación, del vuelo.

LEVITACIÓN

Como Pegaso saliendo de las entrañas abismales de la Medusa, la escritura de la corporeidad de Salvador Garmendía levanta vuelo en la pantalla de metamorfosis de la subjetividad, en la levedad despiadada del humor, en la transfiguración imaginaria de la infancia.

Por la subjetividad como centro de metamorfosis, la obra narrativa de Garmendía, sobre todo en sus cuentos, ha fundado un ámbito cuyas aristas son el absurdo y lo fantástico, el humor y lo paródico, en contradicción permanente con una obsesiva y minuciosa descripción de lo nimio y lo grotesco. El humor, que es una

forma de la levedad de la conciencia irónica, es génesis de muchas de las exploraciones de lo absurdo y de lo fantástico que desprenden a los cuerpos garmendianos de su gravitación para transfigurarlos en cuerpo de la levitación y del vuelo. A diferencia de la travesía del extravío de Mateo Martán, *Marinferinfero*, por ejemplo, en *Memorias de Altagracia* (1974), se transfigurarán, sin perder su condición de cuerpo mutilado, para la travesía en su vuelo por los tejados que tiene como fin dar a conocer el mar al narrador; por esa condición de levedad de los cuerpos aparecerán las mujeres largas de la lluvia, el tío Gilberto atravesará las paredes, y asistiremos al insólito vuelo de Absalón Olavarrieta por los techos de Altagracia. En El único lugar posible, *El capitán Kid* (1988), *Crónicas sádicas* (1990), *Cuentos cómicos* (1991), así como en los textos breves de *Doble fondo* (1968), *Los escondites* (1972), *Difuntos, extraños y volátiles* (1970), *Hace mal tiempo afuera*

(1987) y *La gata y la señora* (1991), el juego de la subjetividad y el humor redistribuye los signos de esta escritura de la corporeidad: la gravitación del cuerpo deforme y mutilado se transfigura en la levitación de los cuerpos que, por arte de la subjetividad, se metamorfosean, asumen, a veces por un instante, las propiedades de la luz y el vuelo, agrietan la piedra de Sísifo de la seriedad del vivir, y nos regalan, junto a las formas grises de la vida, la fiesta indestructible de lo imaginario.





EL PROBLEMA EXISTENCIAL EN "ABADDON, EL EXTERMINADOR"

José Albarracín Fernández

Dice Abbagnano que "la existencia es continua apertura hacia el mundo y hacia los demás"¹. Esta idea de existir, no como ser sino como relación o "rapporto" con el ser parte de Kierkegaard como rechazo contra la filosofía especulativa, sobre todo la de Hegel, dando origen a una filosofía existencial. El pensar existencial se convierte así en el impulsor del **existencialismo**, cuyo movimiento, como se sabe, se ocupa del pensamiento humano, creativo, filosófico, literario... y encuentra su presencia en la corriente principal de la historia moderna.

El hombre contemporáneo alcanzará con este movimiento existencial el momento crucial, atemporal, de su experiencia interior: la conciencia. El encuentro consigo mismo le va a permitir formularse interrogantes que no tienen respuesta (¿qué es el hombre? ¿de dónde viene? ¿a dónde va?). El desasosiego de este ser extraño y finito por entender su problema existencial ha motivado

que la literatura conceda preferencia a lo novelístico problemático para acercarse más a la complejidad humana. De ahí que el lenguaje, elemento de comunicación esencial del hombre, se presente en este tipo de novelas como problema de expresión de lo existencial y de lo absoluto.

La problemática del existir humano, su persistente enigma y la inevitable presencia del fracaso ante todo esfuerzo concreto, eran ya, a finales del pasado siglo, parte de las denuncias de filósofos como Nietzsche o temática eminente de novelistas como Dostoiéwski, que enfrentaban un progresivo nihilismo en la Europa de esa época. En nuestro siglo, filósofos y ensayistas como Sartre y Merleau-Ponty, entre otros, analizan e interpretan el nuevo fenómeno cultural a través de una temática pesimista (de raíz romántica) en donde sobresale la fragilidad y la finitud de la existencia, la enajenación del hombre medio, la soledad y la presencia

¹ Nicola Abbagnano, Introducción al existencialismo. México, Fondo de Cultura Economía, 1969, p. 11.

de la muerte y, en definitiva, el decidido compromiso de alcanzar la autenticidad de la existencia.

Aunque una característica fundamental del ser del hombre sea la de estar inmerso en la realidad, la proyección de sus posibilidades van hacia adelante, a pesar de que esta ansia progresiva se vea incesantemente reprimida y vuelta a la situación fáctica de origen, es decir, a su ser arrojado en el mundo, abandonado a ser aquello que es de hecho. Esta finitud del hombre, que es constitutiva de su propia existencia, lo sitúa frente a su destino que es en definitiva el de ser-para-la-muerte. La permanencia en el mundo y el abandono hacia la finitud crea en el hombre el sentimiento de angustia, que se adquiere al tomar conciencia el yo de su precariedad ante las cosas. La angustia, a su vez, pone al hombre en presencia de la nada, que será la característica real de su presencia en el mundo.

El concepto de **posibilidad** (Kierkegaard) integrado por Heidegger al suyo de **proyecto** (Entwurf) va a ser el modo por el cual el hombre **tratará** de asegurar su presencia frente al mundo. En un clima espiritual e ideológico de esta magnitud, en donde

predomina el pesimismo y la idea de acabamiento, se van desarrollando los acontecimientos en **Abaddón, El Exterminador**. De ahí que tanto Marcelo como Sábato-personaje luchen en vano por legitimarse en la existencia y sean aplastados (cada uno en su dimensión) por un mundo inaccesible, condenados, en fin, por una sociedad omnipresente ante la cual no existe la justificación. Y aquí podemos apreciar la aproximación de Sábato-autor al mundo cerrado kaskiano, a la imposibilidad de vivir en un universo absurdo que conduce al fracaso toda posibilidad. El personaje Jorge Ledesma de **Abaddón** es bien explícito en este sentido, dirigiéndose a Sábato-personaje se expresa así:

Sus últimos trabajos, sus cavilaciones sobre la nada y la angustia y la poderosa esperanza demuestran (me demuestran a mí) que ha llegado a un punto muerto.. únicamente podrá salir retrocediendo.
(p. 410)

No obstante, Sábato, como autor-ficcionalizado, intenta explorar los abismos del mundo inconsciente en un ansia de trascendencia y de absoluto. Pero las "cavilaciones" sobre la angustia a

que se refiere el personaje Ledesma, no solamente son el reconocimiento del fracaso del autor en su silenciosa lucha existencial, sino que ubica al lector en la definitiva perspectiva de una novelística que penetra en el ámbito del psicoanálisis existencial al reflexionar sobre el antagonismo de la realidad y de los sueños, dentro de una dialéctica que va de la obra de ficción a la realidad existencial (ya escrutada por Kafka). Por eso, la reflexión de Sábato sobre el mundo consciente e inconsciente del hombre, sobre la realidad y la ficción, es la clave existencial de **Abaddón**, donde se abordan los problemas fundamentales del hombre actual, es decir: la angustia, la soledad, el ansia de absoluto y la muerte, categorías éstas de indiscutible procedencia existencialista.

Sábato nos quiere introducir en esta novela (**Abaddón**) en un clima simbólico que cruza todo su cosmos novelesco. Con la visión catastrófica de Barragán, en su papel de profeta del Apocalipsis y la misma alusión del autor al endemoniado jinete **Abaddón**, el autor nos asoma con él al mundo de las tinieblas con lo cual le imprime a su obra una visión apocalíptica que, a través de una serie de episodios testimoniales,

nos da la posibilidad para una lectura interpretativa.

Si consideramos a **Abaddón** como una búsqueda metafísica, es, fundamentalmente, por la íntima y desgarrada confesión del autor; por una cosmovisión expresada en contrapunto que a través de exorcismos y autoanálisis quiere alcanzar la catarsis final. Al correr su velo, al cuestionarse y mezclarse con sus propias ficciones está el autor participando del existencialismo de raíz kaskiana, pero también, al mismo tiempo, nos anuncia su dramática muerte dentro de su mundo novelesco. Por eso, la visión de mundo que Sábato nos ofrece en su novela, a través de una temática con más rigor existencial que literario, está orientada a la búsqueda del sentido metafísico del mundo y de la vida, así como a la reflexión íntima, dentro de un papel protagónico en su propio relato, buscando sus obsesiones y fantasmas por medio de desdoblamiento y convocatorias de personajes de sus anteriores novelas como medio para el exorcismo y la transferencia psicoanalítica. En este viaje hacia sí mismo, Sábato-personaje se debate dentro de un enfrentamiento **luz** vs. **tinieblas**, de base maniqueísta y proyección demoníaca, donde

se puede captar la intención del autor de trasladar el trasfondo teológico de la visión apocalíptica de un destino celestial, esperanzador, al castigo que implica el engaño demoníaco en su objetivo de neutralizar al Plan Divino. Por eso, el personaje Dr. Gandulfo hablará de un Jehová que no es otro que Satanás, para justificar su teoría del mal dentro de la Creación Divina y, con ello, presentar, amparado en su fantasía estética, una posible interpretación teológico-metafísica del autor.

Los conflictos entre realidad y ficción, dentro de la multiplicidad y complejidad del universo poético de Sábato, se extienden al mundo material en la objetividad de una sociedad maleada y enajenada donde Sábato nos ofrece la denuncia y el castigo que significa la visión apocalíptica de Barragán, y Sábato, como Schopenhauer, puede decir: "La tristeza del asombro que nos lanza a la filosofía (o a la literatura) nace del espectáculo del mal y del dolor en la tierra"².



² **Arturo Schopenhauer**, *El mundo como voluntad y representación*, Buenos Aires, M. Aguilar, Editor, 1960, p. 222.

• **Las citas de Abaddón**. *El Exterminador*, corresponden a la edición: Editorial Seix Barral, Barcelona, 1982.

LO POÉTICO EN UN SONETO DE CRUZ SALMERÓN ACOSTA

Lubio Cardozo

Inicial definición. Parecieran ser la vida y la obra de Cruz Salmerón Acosta (1892-1929) un paradigma didáctico de la profunda interdependencia entre texto y contexto. Sin embargo, si bajo el nombre del poeta sólo hubiera quedado su testimonio escrito, papel en la botella de un desconocido naufrago, o reafirmando aquella célebre frase "fuera del texto no hay salvación", aún así puede afirmarse sin lugar a dudas el gran talento de creador, la condición indiscutible de buen poeta de Cruz Salmerón Acosta, quien trocó el sufrimiento por razón de su longanimidad en el hermoso legado de más de cuarenta poemas perdurables en el reino de los días.

Macrotexto. ¿Epígono romántico de la influencia perezbonaldeana en la poesía del país? ¿Poeta sentimental, bardo del dolor, vate de un particular sufrir? No tan así. Representó plenamente su tiempo en la tradición literaria venezolana, poeta de transición en la mal nominada Generación del 18. Porque la muerte del mo-

vimiento modernista con la desaparición de Rubén Darío (1916) y la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial (1914-1918), dejó en Venezuela un vacío de influencia literaria hegemónica. Comenzarán las experiencias vanguardistas europeas de la postguerra a arribar al país por los alrededores de 1924. Los poetas, huérfanos de influjos estéticos alógenos, quedan frente a su propio destino de escritores aunque sí herederos de



una rica tradición literaria con profundas huellas románticas, modernistas y nativistas. La obra producida por estos bardos entre 1915 y 1924 muéstrase heterogénea en sus contenidos, hay pluralidad de temas, de fábulas, de búsquedas, problemas y planteamientos, pero en la naturaleza del lenguaje lírico se filtra esa múltiple experiencia del pasado inmediato, perviven elementos románticos en el terreno de la sentimentalidad al lado de un léxico salpicado de modernismo y el afán a veces de cantar los paisajes de la aldea nativa. El poeta es dueño de su destino en el camino de la escritura, posee su propia voz y cree en su voluntad de originalidad, mas nadie escapa al substrato materno de la herencia espiritual, anímica, calológica del país. Resulta por eso el término de Generación del Dieciocho tan aleatorio e inseguro como el de posmodernismo. Tales podrían aceptarse como didácticos, cómo hito para orientarse y trazar perspectivas en la historia literaria de la nación, pero no real su naturaleza grupal; la pluralidad de temas, de lenguajes, de fábulas, búsquedas, ideas, preocupaciones artísticas, inquietudes intelectuales de cada vate desinte-

graría todo concepto de generación. Prevalece la heterogeneidad no la homogeneidad de nada, sólo la tradición lírica anterior hace sentir sus vestigios, penetrar sus ecos tardíos para dar a ese tiempo ese sabor de transición, de puente. Necesario entenderlo así y evitar camisas de fuerza clasificatorias, forzados rasgos de caracterizaciones colectivas. Lo único común lo define su producción, la asunción de cada uno de los bordes de su sino literario y el subsistir en sus obras aires románticos o modernistas o nativistas o todo junto. La poesía de Cruz Salmerón Acosta ubícase, pues, en este macrotexto.

Melopea. El soneto en cuestión se titula "Primavera extinta".

1. *"Esta tarde expiró la primavera*
2. *cuando la luz del sol se adormecía*
3. *sobre los campos, donde florecía*
4. *La última flor que Flora me ofreciera.*
5. *El crepúsculo todo ensueño era*
6. *y su belleza triste, en agonía,*
7. *se iba volviendo en mi alma poesía,*
8. *que yo estaré cantando hasta que muera.*
9. *Llena el azul crepuscular dulzura*
10. *que se derrama, en luz, en la verdura*
11. *que aun perfuma la muerte de las flores;*

12. *mas de mi corazón, por sus congojas,*
13. *como en otoño de un rosál las hojas,*
14. *se van cayendo todos mis amores.*¹

Soneto de endecasílabos predominantemente yámbicos con apenas dos sáficos, el 9 y el 13, aunque este último dudoso por la fuerte sinalefa "de un" (deún) en la sexta sílaba. Lleva el siguiente ritmo,

1. - u - u u - (u)
2. - u u - u u - (u)
3. - u u - u - u u u - (u)
4. - u u - u u u u - (u)
5. - u - u u - u u u - (u)
6. - u u - u - u u u - (u)
7. - u u - u - u u u - (u)
8. - u u - u - u u u - (u)
9. - u u - u u u - u - (u)
10. - u u - u - u u u - (u)
11. - u - u u - u u u - (u)
12. - u - u u - u u u - (u)
13. - u u - u u u - u - (u)
14. u - u - u - u - u - (u)

en el cual predominan los troqueos al inicio de los versos (con la excepción del yambo del 14), le continúan en importancia los equilibrados anfibracos, los dáctilos y cierra el ritmo con anapestos, todo lo cual da una

musicalidad percibida —semántica fónica— innegablemente como sontristecida, melancólica, un aire de quena sobre todo por los anapestos y también algo por los dáctilos, usados los primeros en sentidas elegías y los segundos en composiciones elevadas, apoyados en la agilidad y profundidad del troqueo tan presente en los coros de teatro². Porque todo poema es un signo de contenido único. Esta musicalidad melancólica responde a la semántica del poema como su soporte rítmico o caja de resonancia apropiada. Como dice Lotman,

*"El punto de partida para el examen de la correlación entre la entonación rítmica y la semántica del verso debe ser la convicción de que esta construcción rítmico-entonacional no representa una estructura autónoma sino un elemento que forma parte de una serie de subestructuras parciales, las cuales al entrar en interacción forman un sistema único de texto denominando poesía y que representa un signo de un contenido determinado y un modelo de una determinada realidad"*³

¹ Fuente de amargura. 3a ed. Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal, 1972. p. 61.

² Domingo Cadierno, Manual, de métrica latina. San Cristóbal, Universidad de Los Andes, Núcleo del Táchira, 1988. hh. 44-69.

³ Yuri. M. Lotman, Estructura del texto artístico. Madrid, Istmo /1982/ p. 230.

También, de acuerdo con el estudio de la musicalidad en Kayser, sería un poema de ritmo fluido, de actitud ódica y de forma interior de lamento⁴.

Otro nivel de lo poético. Utilizó además el poeta otros recursos expresivos artísticos, la figura de la sinestesia (verso 9) y los tropos desde la metáfora (versos 1, 2, 5 y 6), la metáfora afectiva (versos 13 y 14) hasta la alegoría, y ésta abarca todo el poema, enlaza y traba precisamente los otros tropos y figuras por ser la alegoría un tropos complejo formado por la acumulación de varias metáforas (las metáforas al fin y al cabo son metáforas) consecutivas, cuyos planos referentes signifiquen en definitiva uno solo o sean similares entre sí, para hacer patente en el discurso al través de los planos evocados un sentido directo a nivel del enunciado y otro indirecto u oculto en la enunciación. Construyó por lo demás, Cruz Salmerón Acosta, una alegoría perfecta (tota alegoría) "en la que no es dable encontrar ninguna huella léxica del pensamiento en serio"⁵. "Primavera extinta" resulta la alegoría de la frustración de la existencia bella

y plena del poeta Salmerón Acosta (por las razones contextuales extralingüísticas conocidas): La vida ("primavera") dejó de ser hermosa ("expiró") en la temprana madurez ("tarde/cuando la luz del sol se adormecía"), las ilusiones de esa edad ("El crepúsculo todo ensueño era") pero de pronto todo lo frustró el destino trágico del bardo ("y su belleza triste, en agonía"); cuatro metáforas-metáforas soportan el corpus de la alegoría; y luego el poeta concluye con una metáfora afectiva: en ese momento existencial de Cruz Salmerón cuando ("como en otoño de un rosál las hojas") se pierden definitivamente las quimeras posibles ("se van cayendo todos mis amores"). La maestría del bardo radica, entre otras virtudes, en el no permitir en ningún momento la presencia del plano referente en el soneto, la alegoría la vivifican los planos evocados, por eso su perfección, y permite ascender hacia una nueva horizontalidad de lo poético.

Lo poético es la belleza hacia la libertad del espíritu. Los poetólogos clásicos, sobre todo Aristóteles, Horacio, Quintiliano, aproximáronse a lo poético me-

⁴ Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, Gredos / 1958/ pp. 403-410, 531-550.

⁵ Henrich Lausberg, Manual de retórica literaria. Madrid, Gredos / 1975/ v. II, p. 285.

diante la descripción del fenómeno, por la taxonomía de sus soportes o apoyos expresivos artísticos. Para el Estagirita en su **Poética** se requería de una especial composición formal para dotar de belleza a la poesía (creación) de las fábulas,

(...) "la obra de arte producirá placer, no en cuanto es imitación, pero sí por la ejecución, por el color o por alguna razón de esta especie"⁶

(...) "En cambio, la elocución es digna y se aparta de lo vulgar cuando se sirve de términos extraños, Llamo término extraño a la palabra dialectal, a la metáfora, al alargamiento y a todo lo que no sea de uso corriente"⁷

Luego se refiere a la musicalidad,

(...) "Llamo lenguaje que deleita por su suavidad al que tiene ritmo, armonía y música"⁸

Y, por supuesto toca el aspecto de la autenticidad,

(...) "El arte de la poesía es, pues, propio de los que se encuentran exaltados o de los ingeniosos; éstos son aptos para imaginar; aquellos propensos al éxtasis poético"⁹.

Dentro de las coordenadas de la **Poética** de Aristóteles, el soneto "Primavera extinta" se salva para la belleza por haber logrado lo difícil de lo poético en su estructura.

Para Longino (S. III d.C.) en su tratado **De lo sublime**, lo poético identificase con un momento especial del texto cuando el discurso llega al estado de sublime, el cual se reconoce al sentirse el lector u oyente en éxtasis, admiración y sorpresa; lo sublime y su registro, su elucidación y su sensación por medio del arrobamiento pasa a entrañar entonces un valor estético universal.

(...) "cuando lo sublime se manifiesta oportunamente en alguna parte / del discurso LC/, dispersa todas las cosas a manera de un rayo y pone a la vista de forma inmediata la fuerza (...) en toda su plenitud"¹⁰

⁶ Aristóteles, **Poética**. Buenos Aires, Emecé, 1963. p. 43.

⁷ Idem. p. 106.

⁸ Idem. p. 49.

⁹ Idem. p. 87.

¹⁰ Casio Longino, **De lo sublime** /Buenos Aires/ Aguilar /1972/ p. 40.

e ilumina y enriquece el resto del texto literario. Mas el sustentáculo de ese momento recae, según Longino, en los tropos y figuras literarias conocidas. ¿Dónde gravita lo sublime en "Primavera extinta"? El descubrir la **alegoría**, indudablemente, lograda sin concesiones prosaicas con base en el manejo de los planos evocados capaces de accionar el grado de la enunciación, constituye la sorpresa y el entusiasmo en el lector.

Una de las tesis cardinales de William Wordsworth en su célebre "Preface" a **Lyrical ballads** (1800) lo significa su teoría de la poesía como placer, la transmisión del goce a través de la palabra como la virtud mayor del poeta.

*"El poeta escribe teniendo sólo una limitación, esto es, la necesidad de proporcionar un placer inmediato a un ser humano (...). Salvo esta única limitación no hay objeto alguno interpuesto entre el poeta y la imagen de las cosas"*¹¹.

Y este goce unido a la musicalidad producto de la métrica —a la cual le dedica Wordsworth largas páginas en esa pequeña

poética— crea la poesía del poema, equivale al fin y al cabo a lo poético en el sentir de Aristóteles, y a lo sublime o el éxtasis de Longino. Y agrega el fundador de la lírica romántica inglesa:

*(...) "Ahora bien, la música del armonioso lenguaje métrico, el sentido de la dificultad superada y la ciega asociación de placer que ha sido percibida previamente en obras de rima o métrica (...) todo ello crea imperceptiblemente una compleja sensación de deleite, cuyo uso es de suma importancia para suavizar el sentimiento doloroso"*¹².

En "Primavera extinta" se da la alquimia de transmutar el dolor físico y espiritual (referente) en el oro de un discurso alegórico convertido en la joya de un soneto donde quedó el delicado placer estético de la belleza de una melancolía vaga, tenue.

El poeta no se alienó con su enfermedad, su obra no vale como un manifiesto rígido, mecánico, directo, anquilosado de su sufrir. Transmutó con el misterio de la

¹¹ William Wordsworth, Prefacio de *Lyrical ballads*. Mérida, Universidad de Los Andes. Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Fébres", 1986. p. 12.

¹² Idem. p. 16.

alquimia verbal todo su mundo en arte. Para Henry Bergson (1859-1941), en su libro **La risa**,¹³ la artisticidad, lo poético, la belleza viven en la libertad, sinónimo de elasticidad y antónimo de rigidez. La libertad y la gracia, la elasticidad y la poesía irrumpen contra el automatismo cotidiano, contra la abulia producto de la inercia, contra el aburrimiento, contra las formas anquilosadas. Y lo mecánico, lo rígido, encarnará, pues, la zona inerte, fría, muerta de la vida. Lo contrario de la rigidez lo manifiesta la gracia y la libertad. Y significa lo poético esa elasticidad, la gracia absoluta y esa libertad en la obra cuando ésta irrumpe contra la gris cotidianidad.

Cruz Salmerón Acosta mediante el arte, lo poético, la belleza, la gracia, se liberó de la rigidez de su desgracia cotidiana y produjo así la ruptura con la aburrida fealdad de su terrible circunstancia, para legar a la humanidad su hermosa obra lírica cuya historia alegoriza en "Primavera extinta":

*"y su belleza triste, en agonía,
se iba volviendo en mi alma
poesía,
que yo estaré cantando hasta
que muera".*

¹³ Henry Bergson, **La risa**. Buenos Aires, Tor (S.f.) p. 41.



POETAS DE LA ULA-TÁCHIRA EN LA DÉCADA 1978-1987. PRIMERA PARTE

Prof. Mario Cerda C.

I

Estamos pensando y refiriéndonos a aquella creación lingüística que expresa la vivencia del lenguaje en su condición humana más amplia y entrañable, y en una forma textual que conforma la escritura sentida como fuerza vital, profunda en cada hombre, y comunitaria. Este sentido amplio del término poesis (gr. poesía, pero también creación, composición) lo hemos usado en oportunidades anteriores y para referirnos a este mismo espíritu creador dentro del ámbito del Núcleo Universitario de la ULA de San Cristóbal. Nuestra casa de estudios tiene un su mundo académico y estudiantil, una presencia significativa y constante de creación literaria; siempre deambula por ese espacio físico, por sus pasillos, el parque, el cafetín y la librería "Voz y Rima"..., el alma creadora de quienes buscan abrir una visión y comprensión críticas de esta vida que casi siempre nos acosa con demasiados problemas y un peso muerto que nos cons-

truye muchas veces la muerte por dentro. Y estos jóvenes, y también algunos ya maduros o viejos de nuestra familia nutulense esgrimen su palabra, airean su pensamiento en diálogos para la realidad presente; aladas palabras y escritura hacedoras de una base espiritual, por de pronto, enraizadas en la afectividad y sensibilidad de cada espíritu joven, reconstruyendo con fuerza las nuevas convicciones para un mundo capaz de ser más comprensivo de lo humano. Este deambular por los caminos de nuestro Núcleo, ha sido crecer, ir madurando el mundo interior de nuestra casa en el sentido de proyectar una dinámica de vida y de trabajo cada vez más radical, más comprometida con el tiempo que sacude el alma, con el tiempo que hace historia y que germina en el espejo hondo de nuestra geografía.

En el "sentido poético amplio" a que aludí al comienzo, un tiempo atrás —en enero de 1984¹— desarrollé unas ideas en torno a estos "jóvenes poetas uni-

¹ "Voz y Rima" N°. 5, pp. 2-4.

versitarios" con el propósito de ir precisando algunos rasgos que nos pudieran iluminar en cuanto a ese ardor de fondo que agita su escritura poética, al caudal primero de su creación, como expresión de su "arte poética". Analicé en aquel estudio inicial algunos escritos de **Adolfo S. Medina, Eli Caicedo y Ever Hernández**, publicados en los dos primeros números del periódico "Voz y Rima"². Leyendo estos planteamientos, me reencuentro con especificaciones y valoraciones teórico-prácticas que hago de la escritura de los tres: buscando aquellos nudos claves, concepciones y visiones capitales en su escritura que son hitos para seguir el curso de su pulso poético. No olvidemos que son poemas y artículos de casi cuatro años atrás, de unos inicios de reciente eclosión, y que en el correr del tiempo estos poetas han seguido variados caminos: la docencia, la música instrumental u otros cercanos, que han distanciado o enfriado un poco la productividad poética. Pero en todo caso, aquellas disposiciones siguen ahí como energía profunda que de cualquier manera matiza el carácter de su quehacer vital y nos lleva a evocar con afecto aquellos años iniciales; en

un trozo del estudio escribo: "Partiendo de lo íntimo personal, es explícita y vehemente la intención de expresar un, 'yo poético,' que sea su imagen radical y verdadera; es la búsqueda de la autoafirmación: su certeza, su consecuente identidad".³

II

En los años que corren, E. Hernández se nos ha alejado; trabaja ahora en la música instrumental y, sobre todo, en la gaita, pero ahí compone música y letra; su afán poético se realiza en este tipo criollo y con textos de aguda crítica sociocultural. Nos ha dejado aquel primer poema homónimo del periódico, que interroga y valora el sentido primero de éste ("Voz y Rima" N° 2- oct. / 82); pero también cuatro poemas más: "A un héroe" y "Espirientes" (periódicos N° 3 de mayo y de junio, y N° 4.- sept. / 83); "Abolironía" (periód. N°. 4); y "El Creidón" (periód. N°. 9-mayo-jun. / 85). En estos poemas, apreciamos ese mismo clima espiritual del primero, que entrevé un fondo más acabado y veraz que significa mucho más que la apariencia del quehacer de todos los días, por ello, su tono es irónico y crítico, mordaz, de las

² Septiembre y octubre de 1982, respectivamente.

³ "Arte poética y "Voz y Rima"; id. nota 1; p.4.

cosas humanas que no son tan buenas como se las alaba en la sobrepropaganda y se creen (o publicidad, en términos técnicos); su lenguaje tiende al neologismo (los títulos —por ejemplo—) precisamente buscando una forma no contaminada, que depure el camino hacia la realidad esencial.

E. Caicedo, ha seguido cultivando la literatura, aunque en la actualidad muy acosado por su trabajo docente en el Núcleo; poemas, cuentos, textos críticos, siguieron apareciendo en "Voz y Rima" hasta junio de 1985, además de los reimpresos en la Separata N°. 2 (incorporada al periódico N°. 10, de octubre del mismo año). Hemos conocido otros muchos poemas de Caicedo en recopilaciones; la última es el conjunto de cuatro poemas recogidos en "Aquí También" —publicación de APULA con motivo del vigésimo aniversario de la fundación del Núcleo Táchira de la ULA⁴—; los dos cuentos y dos poemas ya habían sido publicados en "Voz y Rima", la excepción la constituyen los poemas "Déjenme Vestir" y "Mi Fétido Dolor".

En esos dos poemas últimos, se aprecia la misma gran perspectiva poética que analizamos en el artículo ya mencionado (vid. supra, notas 1 y 3). Escribíamos entonces: "Tenemos así, la presencia de una poesía recuperadora; el quehacer poético es una expresión de lenguaje y de mundo que se prolonga y se re-vitaliza en el espacio territorio-vida. La palabra y el verso son rima textual; pero, además, consonante con la gran rima vital, humana;". En "Déjenme Vestir" la petición reiterada y cambiante de entradas a la destrucción y re-construcción ("Déjenme vestir" / "déjenme gritar" / "déjenme empuñar" / "déjenme dejar" / etc.) es de insistente acabamiento de "historias", "mares", "geografías", "memorias", "espectros", "fantasmas", que han venido en el tiempo vivido y en el recibido como remoto pasado, haciendo profundos estragos: "que **ensombrecen mi sombra**" / "que **ennegrece mi sombra**"; la caracterización semántico-estilística del mundo creado es abundante y penetrante, y califica con nutrida adjetivación y con el juego semántico reiterado en una variación explosiva de la misma

⁴ De fines de 1986; pp. 11-14 y 39-43, respectivamente.

palabra (lexema): "óseo de mis huesos" / "gritar mis gritos" / "déjenme dejar". Si bien el camino seguido no construye explícitamente la puerta de entrada a un nuevo mundo, este asomo está ahí, una presencia un tanto opaca, disimulada; por ello, hacia el final del poema se encabrita en su núcleo y está ahí ajustándonos el sentimiento abierto al futuro: "déjenme / vestir mi ancestro/ de pluma onírica y rapaz/ y agonizar en mis manos/ de águila y de letra, / déjenme/ morir en el sepulcro/ de mis letras acabadas."; el sepulcro de mis letras acabadas nos parece la expresión culminante de la apertura. "Mi Fétido Dolor" conforma un mundo semejante: dolor humano, progenitor, que se proyecta como transcurso, como desplazamiento en el tiempo vivido, cargado de fuerza destructora (dolor oscuro, obscuro, fétido, galopante, encendido, amargo, frío, que arrasa, que abruma, que enceguece) que arremete hacia la raíz pura del yo poético ("Camina destrozado/ a mis silenciosos brazos") y desde ahí rehacerse, proyectarse en nuevos pasos —en los últimos versos— como dolor casi eterno, constitutivo del ancestro o de la raza. Tal vez como dolor comprendido conscientemente, dominado y

reabsorbido, cayendo escalón tras escalón, a ese fondo de cada uno:

"Un dolor...

Un dolor...

Doliente."

Este quehacer poético que ha roto últimamente su continuidad, lo hemos visto (como toda la perspectiva trazada en este trabajo) con la voluntad y fuerza interior de lector personal sin pre-juicios. Sin propósitos de alcanzar una acabada manipulación de crítica literaria; sólo lo que nos parece en la primera vibración, lo que nos llega al fondo, nos toca y estremece con toda su anchura de vida, lisa y llanamente.

Adolfo S. Medina, es una caudalosa corriente de escritura poética. Ha venido ininterrumpidamente madurando y perfeccionando la creadora visión de mundo nuestro andino y universal. Es necesario decir, para fijar el curso de este cauce y sus vertientes generadoras, que su producción es vasta: poesía, cuentos, novelas, crónicas, semblanzas, artículos de opinión, estudios literarios.... En "Voz y Rima" (once números: sept. —1982 a dic.— 1986) ha publicado 7 artículos de opinión, 6 estudios literarios, 5 cuen-

tos / relatos y 20 poemas; en la revista "Contemporánea" N°. 1 (jul.-1987) 2 artículos de opinión y 1 estudio literario. Como apreciamos, la poesía es su creación mayor, que, además, hasta hoy, ha crecido considerablemente; sabemos que tiene hasta el momento organizados dos libros de poemas como proyectos de publicación: uno primero, **Encuentros a la Intemperie**, con el que el autor ganó los "II Circuitos Culturales / Mención Poesía" de la Dirección de Cultura-Edo. Táchira (1986), de cuyo conjunto "Voz y Rima" publicó una selección de siete poemas⁵; y un segundo libro titulado **Nuevas Definiciones**, de 1987, fuera de otras varias creaciones y análisis críticos que ha publicado en periódicos y revistas especializadas locales y de otros lugares del país.

Lo que deseamos destacar si, fundamentalmente, son algunas ideas que caractericen de modo más certero y cabal la creación de este buen poeta tachirense. Si revisamos sus textos, desde el primer poema en "Voz y Rima", El Retorno (oct.-1982)⁶, pasando por otros de su conjunto "Encuentros a la Intemperie", hasta alguno o

algunos de su último libro (1987), apreciamos una escritura que viene elaborando el descubrimiento y re-creación de un lenguaje que sea la canalización de una comprensión sentida del mundo, atada cordialmente a la sabiduría del habla común, al quehacer de todos los días, al hombre que irajina su vida por entre los afanes infinitos que lo acosan y agreden en este desaforado mundo...; el habla, el lenguaje todo pleno, necesitan —decimos, sintetizando su propósito— rehabilitarse en este espacio espiritual agredido, anudando la palabra a su esencia vital. "El Retorno", es un poema que plantea el reencuentro, la vuelta a sí mismo, desde una vez extenuada, simbolizada por unas "hambrientas **ventanas/** abiertas...", "buscando la **puerta** de entrada al silencio", "volvió", silenciosa/ la puerta a cerrarse."; es el tránsito de unos espacios vividos a otros, por una nueva ligazón de las nervaduras y el flujo afectivo de la palabra humana, en medio de visiones descomunales y efluvios espumantes.

Volvemos otra vez a las reflexiones de "aquel estudio inicial" en torno al arte poética de

⁵ "Voz y Rima" N° 11, 1986. 17.

⁶ "Voz y Rima" N°. 2, oct. 1982. p.5.

estos creadores, porque apreciamos en este camino, ya madura, lúcidamente, aquella búsqueda de los trabajos iniciales a que aludimos allí. El ritmo de la métrica tradicional quedó atrás, con la expresividad sonora abierta a la significación profunda del pulso vital; y robustecida a cabalidad en su consonancia histórico-social. Los poemas seleccionados de su primer libro en proyecto, "Encuentro a la Intemperie", son clara manifestación de este poetizar: DEFINICIONES / OTROS MANIFIESTOS / EXORCISMOS SUBTERFUGIOS / PASOS TRASPAPELADOS / OTRAS DEFINICIONES / TUS BESOS SOBRE LA ETERNIDAD. Las "definiciones" son los textos que llevan consigo algo grande de esta conjunción recuperadora de las vibraciones imaginarias de la creación:

DEFINICIONES

Cuerpo

La acción y la palabra

Voz

El cauce vital

El pensamiento

Voz y cuerpo

La sangre que mueve el universo

El mundo es la conformación cabal que confluye desde las fuentes del diario vivir, del vivir activo, sentido como actividad plena y fuerza constante de la integridad hu-

mana: **cuerpo, voz, pensamiento:** y **voz y cuerpo** en unicidad, vale decir, cuerpo y voz como síntesis total (acción, palabra, causa vital) proyectando su vigor en el universo. **Otras Definiciones**, lo mismo, avanzando desde el cuerpo construido por los elementos anteriores: pensamiento, vacía su energía vital al silencio y la poesía; y el pensamiento que engrana ambos poemas —si bien en especificidad imaginada distinta— siempre, al final, es expresión fluida: sangre / líquida esmeralda. Entre tanto, la productividad poética de lo formal juega en el curso contrapuesto de correlación/tensión que generan el enunciado breve, exacto (una sola palabra casi siempre) del objeto, y la caracterización de cada uno con verso espacioso detallado en el vínculo de la metáfora o del símbolo (ejm.: "Cuerpo/ La acción y la palabra"; "Silencio/ Puñal de aire clavado en mi palabra"). En el poema PASOSTRASPAPELADOS, también encontramos una concepción de mundo dentro de esa fuerza vital que mueve la palabra a su reencuentro, en su mismo eje generador: ("la voz del auténtico poeta") pero en otra circunstancia histórico-dramática, en que el "tiempo" sobrepasa lo humano concreto y se resuelve al final como acontecer inscrito en sí mismo (eternidad, dicen otros). Los hechos y objetos diversos, seres vivos, se suceden

saliendo como por encanto desde su pequeña historia, pero auténtica, sentida y sufrida por un hombre cualquiera (semejante a la intrahistoria de Unamuno), más grande que la historia manipulada por la palabra oficial; y ahí queda esa enumeración caótica de pequeños elementos de mundo, circunscrita por el transcurso de la "búsqueda" del poema: **tiempo y objeto** enlazados en la reiteración del inicio en la atadura final, síntesis de un tiempo único: "seguí buscando" / final, síntesis de un tiempo único: "seguí buscando" / "extraje" / "hacía" / "decía" / "buscaba".

En su reciente proyecto de libro, **Nuevas Definiciones**, se concreta un nuevo paso creador de su espíritu poético que madura con mayor definición, y se proyecta desde aquellas dimensiones de la búsqueda inicial que hemos venido estudiando. El material poético lo constituye un total de 47 poemas, que es necesario describirlo críticamente en su expresión de mundo. Los pasos decisivos de esa búsqueda ya percibida en sus inicios, los encontramos aquí dispuestos en un impulso que se expresa y vacía configurando la imagen de los objetos de su mundo; su expresión poética en "Nuevas Definiciones" es caracterización, descripción, explicación de síntesis profundas del mundo, que elabora desde el suyo y

desde el que capta fuera de él e incorpora para sí: su soplo, su llamada y espíritu: su pneuma. Por esto los cuatro poemas que siguen a los cuatro primeros, penetran las "definiciones" con breve extensión significada en la vivencia, en acto de posesión de esa realidad de vida: corto, incondicionado, libre,... decreciendo lentamente desde el poema homónimo "Nuevas Definiciones" (10 vv.) hasta el "Definiciones Breves" (3 vv.). El verso se enriquece en la disposición expresiva de su signo; también su brevedad de apretada síntesis le da una productividad potenciada al significado elaborado: de versos dodecasílabos (los menos, en el poema "Mas Definiciones") a versos tetrasílabos y cercanos (los más, en los poemas "Primeras Definiciones" y "Definiciones Breves"); sin embargo, el verso más breve —trisílabo— está en el poema "Nuevas Definiciones"; uno solo, que contrasta transparente con los restantes que son heptasílabos y mayores. Esta fuerza expresiva, además, se incrementa por la función de otros componentes. Está la disposición textual del poema en la página con el largo espacio blanco entre el título y los versos; distancia que activa la función mostrativa catafórica del nombre: el título se hace más relevante, muestra más y mejor su vinculación con los versos y, al mismo tiempo, éstos, vacían su contenido de mundo poetizado po-

tenciando la síntesis nominal. Así mismo, actúan la carencia de puntuación que produce una acentuada tensión entre la **brevedad** y la **expansión** del texto por la ausencia de pausas, sin considerar las normales al final de verso; el uso de mayúsculas fuera de la norma ortográfica, pero siempre dándole cierto tono de validez funcional a su presencia en el texto: la más resaltante es **-unIVERSO**" (nos sentimos cercanos al caligrama).

Todos estos elementos que conforman el cuerpo poético de estos cuatro poemas, originan en su disposición formal y de recursos expresivos una fuerza, un poder lingüístico que reconstruye y caracteriza el "quehacer artístico del poeta", realizado en el ámbito de la vivencia del mundo concreto, del trajinar de cada día, de cada pequeño momento vivido, de cada noche: "La imagen como una mariposa/ nos llega en la noche del olvido"; "No sé por qué se busca una palabra/ que diga lo que no se ha proferido"; "Un poeta/ no es un pájaro/ con metáforas por pluma"; y aquí, todo el poema intacto: "El verso es un unIVERSO/ Miríada de insectos crujendo la espesura". La imagen poética explota, se resuelve desde dentro de la mirada extrema que separa, desmenuza, pule y abrillanta el objeto aprehendido y humanizado.

Los restantes poemas, indudablemente, realizan una forma poética análoga. Existen otros poemas que se dinamizan en torno a elementos temáticos integrales, macizos, de espacios medidos y dimensionados hacia una perspectiva de profundidad mayor: medidas del tiempo vivido, distancias, quehaceres múltiples, el entorno, límites; son representativos los que reelaboran perspectivas de la "ciudad" rotando los ejes de orientación, una ciudad cualquiera, pero que esté aquerenciada en el alma, incrustada en la visión, enlazada con los nexos de ella misma; son cinco poemas: "Las ciudades desde lejos"/ "Centro y orilla de las ciudades" / "Las ciudades desde las ciudades"/ "Las ciudades por dentro", que constituyen la parte final del Poemario; junto con los dos últimos ("Desde El Mirador"/ "Bucólicas") que los sobrepasan, pues son el desprenderse de la armadura civilica, salir de sus límites y viajar a la conquista de ámbitos más abiertos, más impactantes con sus dones naturales: la ciudad arrinconada adentro, mirada desde la noche de arriba; después, la lluvia, ríos de piedra, pájaros, hojas...

Bucólicas

Hoy no estoy en la ciudad

Nos hemos venido un poco más al sur

La lluvia nos visitó de madrugada

A cada paso soñaba su armadura



Al amanecer

Nos fuimos por esos ríos de piedra

Había pájaros en los almendros

Un universo de lágrimas en las hojas;

; son las vaivenes de la vivencia andina.

Habrà que precisar también, que de todos los poemas del libro en proyecto, hay varios que están escritos en "prosa", uno de ellos forma parte de este conjunto de la "ciudad".

Hay otros aspectos interesantes de la poesía escrita en el Núcleo Universitario de la ULA en el Táchira, y a los que aludiremos sólo en grandes líneas, no por ser de menos valer, sino porque, además de ser, en general, menos abundante, carecemos de tiempo y espacio suficientes para explayarnos. Nos referimos a otros poetas universitarios que han destacado con sus creaciones publicadas en las páginas de "Voz y Rima" y de "Contemporánea"; así, José L. Briceño (Atahualpa) destacando su poesía caligramática ("El silencio impune me calcina"), Omaira Hernández, Alejandrina D'Santiago, Rigoberto Mundarain; los profesores Arturo Linares, Edith Guerrero Lugo, Ilmer Montaña, Jesús Pacheco (Pm - Jesús) con su poesía experimental, José Albarracín, Temístocles Salazar nuestro filósofo/poeta, tam-

bién han enriquecido las páginas de estas publicaciones, a instancias del fuerte estímulo que ha originado esta iniciativa artística. Hay también un poeta especial, que compartió mundo muy rico con nosotros en conversaciones y encuentros abiertos, libres: Jorge Zencoff Track. Como alumno del Núcleo, como poeta espontáneo aportó su espíritu vivamente activo en arranques de creación oral; no recordamos escritura suya formal: siempre la inspiración del momento en una servilleta o un trozo cualquiera de papel que sacaba de un bolsillo. Fue de inspiración fina, de tono filosófico; valoraba su visión de mundo de existencial. Ahora, nos vemos poco, muy a lo lejos. Lo mismo otros colaboradores menos asíduos que no alcanzamos a nombrar, en esta misma línea han ejercitado su vocación y su arte. Todavía debemos señalar que Briceño y los profesores Linares y Montaña son los colaboradores que más trabajos han aportado entre poesías, cuentos, estudios ensayísticos y reseñas; del mismo modo cabe destacar que el profesor Pacheco Miranda ha publicado en oportunidades anteriores varios libros de poemas ("Últimos cantos a:" — por ejemplo).

Sn, Crist., septiembre, 1991.

LO POPULAR / LO NACIONAL EN LA NOVELA REALISTA-SOCIAL ANGLOCARIBEÑA

Fernando Arribas García

El proceso de formación de las literaturas anglocaribeñas, tras un lento y tardío arranque, comienza a cobrar impulso con el avance del siglo XX, en estrecha relación con, —por un lado—, la maduración de las conciencias y proyectos nacionalistas que habrían de contribuir a la independencia política de los territorios del Caribe de habla inglesa a partir de los años 1960, y por otro lado, con el crecimiento de una nueva conciencia étnico-racial llamada a reivindicar y restituir los valores, las formas de vida y cultura y la tradición de los sectores mayoritarios de la población anglocaribeña que, como sabemos, son de extracción africana¹.

Tal proceso, como resultado, frecuentemente apunta hacia un progresivo acercamiento de la literatura a la cotidianeidad de los sectores populares, hacia el crecimiento del interés de los escri-

tores por el lenguaje, las tradiciones, los problemas y las formas de religiosidad de las mayorías, tanto en los suburbios de las capitales como en el ambiente rural. Por supuesto, esta creciente preocupación por lo popular casi nunca está exenta de efectos políticos —ya sea esa o no la intención deliberada de los escritores—: el simple hecho de dar cabida en alguna medida a los personajes del pueblo llano con sus formas lingüísticas, sus conflictos y problemas, a la par que significa una rebelión contra los patrones estético-ideológicos racistas y eurocentristas que habían regido hasta entonces el proceso literario, representa un desafío al orden social y político dominante.

Nuestro trabajo pretende rastrear el surgimiento y consolidación de ese proceso de acercamiento a lo nacional-popular² a lo largo de una serie de novelas que

¹ Recuérdese en este sentido, en especial, la actividad del líder popular y sindical jamaicano Marcus Garvey, de hondas repercusiones en la vida ideológica y cultural de la población negra caribeña.

² Hacemos referencia aquí a la tesis del italiano Antonio Gramsci acerca de la necesaria asunción de lo popular como ingrediente indispensable en la conformación de culturas nacionales viables (Cf.: Antonio Gramsci, "Literatura popular", En **Cultura y literatura**. Barcelona: Península, 1973, pp. 167-168).

cubren un rango cronológico de unos cuarenta años hasta poco después de la mitad del siglo XX, todas ellas correspondientes en algún grado a la clasificación temática-genérica de "realismo-social". Esta serie culmina con **The Hills Were Joyful Together (1953)** del jamaicano Roger Mais (1905-1955), generalmente considerada como la primera gran novela anglocaribeña del barrio, y se inicia, casi en los albores de la novela del Caribe angloparlante, con **Jane's Career: A Story of Jamaica (1913)** y **Susan Proudleigh (1915)**, las dos primeras obras del también jamaicano Herbert G. DeLisser (1878-1944); pero incluye igualmente obras de otros territorios caribeños, como **Minty Alley (1936)** del trini-tobaguense Cyril L.R. James (1901-1989).

I

H.G. DeLisser es autor de una decena de novelas, de las que nos resultan especialmente interesantes las dos primeras por lo que tienen de genuinamente caribeñas, de manifestación incipiente de una expresión propia angloantillana, específicamente jamai-

cana. Es DeLisser quien por primera vez nos presenta un personaje principal de color —"Jane"—, y quien inaugura la literatura de corte realista-social en el Anglocaribe. Mientras sus antecesores —v.gr. el también jamaicano Tom Redcam— en la historia literaria jamaicana apenas pudieron —o supieron— alcanzar el nivel más elemental de incorporación de Jamaica y lo jamaicano en sus novelas —referencias toponímicas, personajes populares estereotipados, una versión fraudulenta del habla popular, alguna referencia local—, DeLisser logra en cambio obras en las que la vida cotidiana del pueblo jamaicano encuentra cabida con sus problemas e inquietudes, con sus especificidades lingüísticas y culturales propias y sin el sentimentalismo melodramático y el apego estrecho a los moldes literarios británicos que tanto pesaron a aquéllos. Y más aún, con DeLisser, escritor competente y disciplinado, se abre para el Anglocaribe la posibilidad de una producción literaria de altura y vuelo estético.

Jane's Career³ es la historia de una muchacha campesina negra que migra en busca de mejo-

³ Primera edición: Kingston: The Gleaner Co., 1913. La edición más accesible es: London: Heinemann Educational Books Ltd., 1972.

res oportunidades económicas a la ciudad de Kingston, donde encuentra toda clase de obstáculos y dificultades: choque cultural frente a la ciudad, incompreensión y desprecio, asedio sexual por parte de sus patronos, estrecheces económicas, tentaciones diversas. Pero finalmente, la decencia, la habilidad y la laboriosidad de "Jane" se imponen: se casa con un empleado en ascenso —por cierto de piel algo más clara que la de la muchacha—, obtiene cierto reconocimiento social y una relativa prosperidad económica y recibe, en resumidas cuentas, casi como "premio" por su "buena indole", su admisión a la sociedad urbanizada europeizada —aunque, desde luego, sólo en sus estratos inferiores—. La novela es, pues, el relato de la carrera supuestamente ascendente de "Jane" desde la vida marginal del campo que es implícita y explícitamente caracterizada como "atrásada", "inferior", "primitiva"—hacia su progresiva incorporación a la sociedad dominante (el "mainstream"), pasando por tres metamorfosis intermedias: de campesina a servidora doméstica, de la servidumbre al estado de asalariada en una fábrica, y de aquí al matrimonio y la maternidad. El proyecto ideológico de la novela, según se desprende de lo dicho hasta ahora, apunta hacia la así-

milación de los valores dominantes (blancos, europeizados, urbanos, "ilustrados") por parte de la población negra, como única salida frente al supuesto "atraso" que representan las sociedades campesinas, y por ende, hacia la reafirmación de las formas de vida impuestas por la colonización británica en detrimento de la búsqueda de una posible identidad nacional que, al incorporar lo popular de raíz negro-africana, rompa la matriz colonial.

Pese a esa evidente toma de partido contra los valores y las formas de vida populares, lo mismo en **Jane's Career** que en su sucesora **Susan Proudleigh**, ambas novelas son de nuestro interés como pioneras en la exploración ficcional de los barrios de Kingston y en la incorporación de los personajes populares, de sus formas de habla y de sus conflictos y cotidianidades. Las dos novelas iniciales de DeLisser se caracterizan, pues, por un conflicto entre el interés por lo popular y por los problemas sociales, y una posición ideológica que, por sus limitaciones clasistas y racistas, es incapaz de reconocer la legitimidad y el valor de esos mismos elementos populares, y es incapaz de asumirlos como ingredientes indispensables de una posible cultura nacional. Por ello, resul-

taria forzado afirmar que la de DeLisser es ya literatura plenamente nacional, a pesar de sus significativos avances. En efecto, tan débiles son todavía la vocación literaria nacionalista y el sentimiento nacional mismo, que el propio DeLisser, al avanzar su carrera, parece desdecirse de los logros de sus dos primeras obras y experimenta una suerte de involución hacia posiciones cada vez más lejanas de su tímido nacionalismo inicial y más agresivamente racistas y colonialistas, tanto en lo ideológico como en su práctica periodística y literaria. No obstante, es necesario reconocer que:

Es DeLisser quien inicia ese primer rompimiento con la tradición literaria existente, pues realiza el despegue de la narrativa en su país al ubicar la literatura jamaicana dentro de un sustrato realista, expresar la preocupación social, utilizar a los personajes populares como ejes centrales de las obras y trabajar el

*habla popular con un sentido más literario*⁴.

II

El siguiente momento de nuestra serie tiene lugar fuera de Jamaica, en el otro extremo del archipiélago caribeño, en la isla de Trinidad. A fines de la década del '20 y principios de la del '30, un grupo de jóvenes talentos trinitarios entre los que destacan especialmente Alfred Mendes (1897) y Cyril L.R. James, se concentra en torno a dos efímeras revistas literarias —**Trinidad (1929-1930) y The Beacon (1931-1933)**— las que, pese a su corta vida, constituyen un hito dentro de la historia literaria caribeña. La aparición de estas revistas removi6 la sociedad trinitaria, no sólo porque sus páginas pusieron de manifiesto un creciente interés literario en lo popular y una actitud contestataria ante los patrones culturales dominantes, sino también por su franca toma de posición frente a muchos aspectos de la vida colo-

⁴ Ileana Sanz. "La gestación de una narrativa jamaicana". **Anales del Caribe** (La Habana), 7-8 (1987-1988), pp. 277-278. En el mismo sentido, apunta Ramchand: "Aunque la novela es deteriorada por la presentación superior e irónica del éxito de Jane, y aunque la actitud de DeLisser hacia su materia prima anglocaribeña se hace progresivamente ajena e indiferente, **Jane's Career** pertenece en arte y orientación al canon angloantillano". (Cf. Kenneth Ramchand. **The West Indian Novel and its Background**. New York: Barnes & Noble, 1970, p. 62).

nial. Los sectores más conservadores de la sociedad reaccionaron de inmediato contra la audacia de ambas revistas: inicialmente, hubo protestas contra el "mal gusto" de los editores por incluir material que era considerado "obs-ceno" —tal fue el caso luego de la publicación de "Triumph", un cuento de C.L.R. James que narra la vida en un barrio popular urbano de Port of Spain, en el N°. 1 de **Trinidad**—; y más tarde, cuando **The Beacon** tomó abiertamente posición en una disputa con la iglesia sobre el asunto del divorcio, se llegó a presionar a los patrocinadores de la revista para que suspendieran su colaboración⁵. En **Trinidad y The Beacon**, donde el afán realista y la preocupación social son las notas sobresalientes, los barrios populares de Port of Spain y sus personajes característicos adquieren calidad de materia literaria —lo que evidentemente chocó con los criterios estéticos-clasistas-racistas dominantes—; y aquí, claramente, la reivindicación estético-literaria de lo popular y el despertar

del nacionalismo van tomados de la mano. No es raro, pues, que se afirme de **The Beacon** que:

...coadyuvó en no poca medida a proveer el mejoramiento de la infraestructura cultural en vísperas de los inspiradores acontecimientos de 1937⁶.

El cuento "Triumph", centrado en la descripción de la vida de una prostituta de los barrios bajos de la ciudad, que fue considerado una afrenta "al buen nombre de nuestra bella isla" por la "sociedad respetable" de Trinidad, abrió el camino por el que habrían de venir nuevas obras literarias de parecida vocación. Luego de esas primeras experiencias en **The Beacon y Trinidad**, Mendes escribe dos novelas, **Pitch Lake** (1934) y **Black Fauns** (1935), y James una, **Minty Alley** (1936), todas ellas presididas por la preocupación social y el afán realista que ya se había evidenciado en las dos revistas. De estas novelas —las primeras obras literarias del

⁵ Para más al respecto, cf.: Kenneth Ramchand. **Op. Cit.**, pp. 66-67; y Emilio Jorge Rodríguez. **Literatura caribeña. Bojeo y cuaderno de bitácora**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989, pp. 38-39.

⁶ Albert Gomes, citado por Emilio Jorge Rodríguez en **Op. Cit.**, p. 39. (Traducción de E.J. Rodríguez). Gomes se refiere aquí a la agitación popular y a los avances en la organización sindical y política que tuvieron lugar en ese año en la isla, acontecimientos todos de cariz anticolonista y pre-nacionalista.

Anglocaribe que aspiran explícitamente al título de "realistas-sociales"—, nos interesa especialmente la de James.

James, según se evidencia en su polémico cuento de 1929, está decididamente interesado en explorar la vida en los "barrack yards"—suburbios populares—, sin miedo ni escrúpulo alguno en cuanto a la aparición de prostitutas y personajes al borde de la delincuencia. En **Minty Alley**⁷, nos presenta a "Haynes", un joven negro pero instruido y proveniente de una familia relativamente próspera —podríamos llamarlo descendiente putativo del linaje de la "Jane" DeLisser—, que debe alojarse por un tiempo en una casa de vecindad de los suburbios —el número 2 de la calle "Minty Alley"—; allí, debido a la obligatoria convivencia, "Haynes" conoce y confronta diariamente los vicios y males de sus vecinos, personajes que representan una amplia gama de figuras provenientes todas de los estratos más deprimidos del pueblo llano. Pese a la supuesta superioridad que le confieren su educación y su extracción socio-económica, el protagonista, tras un momento inicial de rechazo, no puede menos

que sentirse atraído e interesado por la vida de sus convecinos que hablan en criollo; finalmente, termina descubriendo y reconociendo en ellos fuerzas y valores positivos, descubrimiento que modifica profundamente al propio "Haynes" y su manera de afrontar la vida.

Aunque el realismo de James, tanto en el cuento como en la novela, ha sido calificado de "ingenuo" por su escasa penetración en las raíces socio-económicas últimas de la miseria y la degradación y por su falta de aliento crítico, la vocación de aproximación a lo popular que preside su escritura es digna de reconocimiento. A diferencia de DeLisser, James no enjuicia ni condena las formas de vida alternativas a la dominante —aun si se trata, como vemos, de formas de vida de "dudosa honorabilidad"—, ni propone una supuesta "elevación" de las masas populares a través de su europeización o "civilización". Más aún, James ve con simpatía las figuras populares tal como son, y hasta parece sugerir que esa sociedad "superior" a la que el joven "Haynes" cree pertenecer, puede aprender mucho del pueblo. Con James, escritor y militante anticolonial-

⁷ Primera edición: London: Secker and Warburg, 1936. La edición más accesible es: London: New Beacon Books Ltd., 1971.

lista, continúa, pues, la incorporación de lo popular a la literatura, pero ahora, además, con un reconocimiento del valor de esos elementos populares como potenciales ingredientes de una identidad y de un proyecto social alternos a los acuñados bajo el yugo clasista-moralista colonial.

III

Finalmente, de regreso en Jamaica, nos detendremos en el caso de Roger Mais (1905-1955). Mais—miembro del grupo de jóvenes escritores progresistas que se nuclean en torno a la revista **Focus** aparecida por primera vez en 1943, y activista estrechamente vinculado con el **People's National Party**, partido de orientación nacionalista y anticolonialista que dirigía Norman Manley—inaugura con sus dos primeras novelas, **The Hills Were Joyful Together** (1953) y **Brother Man** (1954), la vertiente de la moderna novela realista-social jamaicana, que da cabida a la población marginada, a los desposeídos, al proletariado urbano y a los habitantes de los "yards" de Kingston, con un nuevo nivel de elaboración estética y

desde una perspectiva ideológica fuertemente contrastante con aquélla que presidía la obra de DeLisser.

The Hills...⁸ es, sin lugar a dudas, una de las más importantes obras de la literatura jamaicana desde el punto de vista de la aproximación a lo nacional-popular, por su presentación de diversos tipos del pueblo jamaicano en su propio ambiente, con los conflictos de su vida, con su especial religiosidad y con la expresividad de sus propias formas lingüísticas; y precisamente por ello, está en posición de cumplir a la vez con gran eficacia las funciones de denuncia social, reafirmación nacionalista y denuncia antibritánica. La primera novela de Mais, en efecto, nos presenta con crudeza la realidad de miseria y degradación de la mayoría de la población jamaicana, ofreciéndonos a la vez una rica exploración de la vida en los barrios bajos de Kingston con realismo y sin embellecimientos: delincuencia, prostitución, vicios y violencia; pero también solidaridad entre quienes comparten el mismo destino, la voluntad de un pueblo

⁸ Primera edición: London: Cape, 1953. La edición más accesible es: London: Heinemann Educational Books Ltd., 1981. Hay además traducción al español: **Las montañas jubilosas**. La Habana: Casa de Las Américas, 1978.

capaz de aferrarse a sus formas de cultura y la esperanza de un futuro mejor para todos.

Una de las primeras características que llama la atención en esta novela es la enorme abundancia de personajes e historias y el hecho de que ninguna de ellas parece ser definidamente la principal. Se trata más bien de un mosaico de historias entretajadas, que nos van dando una visión panorámica de la vida urbana, pero que, al mismo tiempo, contribuyen a crear la sensación de que el verdadero personaje principal de la novela —tal vez el único personaje de la novela— es el ancho pueblo jamaicano, con sus diversos matices, sus pequeños héroes y sus villanos de todos los días, y con su perfil colectivo cada vez más definido:

Novela de personajes detrás de los cuales emerge el solar [el barrio] que nos adentra, a través de pequeñas historias entrelazadas por el firme vínculo de la convivencia, en la vida de un lumpen proletariado caracterizado por medio de trabajadores, desempleados, prosti-

tutas, chulos, mariguaneros y otros. Pequeñas historias que tienen en común el sistema que las engendra y que están marcadas con el signo de un país colonizado. Pequeños personajes dados a través de lo cotidiano; en ellos lo heroico no está en las grandes hazañas, sino en la dura tarea de la supervivencia⁹.

Básicamente, la novela se construye sobre las vidas de un grupo de personajes que conviven en un estrecho vecindario y que representan por su configuración una amplia gama de los sectores populares jamaicanos: "Surjue", el inexperto ladrón que es atrapado por la policía y muere luego trágicamente; su mujer "Rema", quien se vuelve loca entre sus miserias diarias y la desgracia de su compañero; "Shag", el marido celoso y violento; "Euphemia", la insatisfecha esposa del anterior, que muere asesinada cuando éste la descubre con "Bajun Man", una suerte de chulo vividor; "Zephyr", la prostituta de nobles sentimientos. A través de ellos y de su cotidianeidad, conocemos las terribles condiciones de vida de los sectores populares jamaicanos,

⁹ Ileana Sanz: "Prólogo". En Roger Mais. **Las montañas jubilosas**. La Habana: Casa de las Américas, 1978, pp. XII-XIII.

pero también presenciamos los esfuerzos del barrio para no desintegrarse, para no caer en la deshumanización definitiva y para, pese a sus duras circunstancias, afianzar y desarrollar un cierto sentido de comunidad. Nos enfrentamos, pues, a una novela que nos entrega una visión sopeada de la realidad popular jamaicana: una realidad plagada de dificultades, pero de la que, sin embargo, puede emerger un pueblo orgulloso de sí mismo y de sus valores. Si las notas dominantes en **The Hills...** son indudablemente la violencia, la desesperanza y la miseria, por debajo de ellas es fácil advertir en cambio rasgos positivos que pueden ser el anuncio de la regeneración popular. Es notoria, por ejemplo, la extraordinaria calidad humana de la puta "Zephyr", quien, paradójicamente, representa en la novela una suerte de eje de la solidaridad y de los mejores sentimientos de la colectividad. Y es indiscutible igualmente la buena índole de "Surjue", quien, a juzgar por su actuación, en otras condiciones pudiera haber escapado a su destino.

Pero más allá de esta dialéctica de realidad insatisfactoria y posibilidades latentes, **The Hills...** es sobre todo un vigoroso ejerci-

cio de aproximación a los perfiles propios de lo popular jamaicano, sin precedentes por su profundidad y por sus alcances. Como muestra de ello, basten por los momentos la incorporación masiva y sin remilgos de la lengua criolla, o la exploración que Mais hace de la compleja religiosidad del jamaicano, exploración que abre definitivamente para la literatura una de las más ricas facetas de las culturas anglocaribeñas. El propio Mais no tarda en tomar conciencia de la trascendencia de su hallazgo en esta última materia, y al poco tiempo dedica íntegramente su segunda novela, **Brother Man**, a profundizar en esa exploración apenas abierta en **The Hills...** "Brother Man", el personaje principal de la novela homónima, en efecto, es en más de un sentido una versión ampliada del tipo religioso apenas esbozado en el personaje "Ras" de la primera obra, un tipo religioso —el "rastafari"— que es indiscutiblemente uno de los elementos constituyentes de la todavía en proceso identidad nacional jamaicana y uno de los desarrollos socio-culturales más auténticos y característicos de los pueblos anglocaribeños.

The Hills..., pues, es sin discusión la primera novela

anglocaribeña que se plantea la investigación de la vida popular urbana sin pintoresquismos, estereotipos, idealizaciones ni ingenuidades. De hecho, en opinión de muchos críticos, todas las anteriores novelas de preocupación realista-social son sólo antecedentes en los que "no está presente todavía el sabor agudo, esencialmente urbano" de la primera novela de Maïs, por lo que esta última es en verdad "la primera novela anglo-antillana del barrio"¹⁰. Y esta renovada vocación de acercamiento a los perfiles de lo popular, corre pareja, una vez más, con una aguda preocupación política, que en el contexto jamaicano de principios de la década de los 1950, no puede dejar de ser anticolonialista. Con **The Hills...**, en resumen, se produce la incorporación definitiva de las masas jamaicanas a la literatura, en la ruta hacia la articulación del sistema literario con los valores populares, hacia su transformación en expresión orgánica de lo nacional-popular.

¹⁰ Edward Brathwaite: "Introducción". En Roger Maïs: **Brother Man**. London: Heinemann Educational Books, 1974, p. VIII.

EN BÚSQUEDA DE LA AUTONOMÍA INTELLECTUAL DE AMÉRICA LATINA

Luis Navarrete Orta

*"Somos lo que hacemos, y sobre todo lo que hacemos para cambiar lo que somos, nuestra identidad reside en la acción y en la lucha. Por eso la revelación de lo que somos implica la denuncia de lo que nos impide ser lo que podemos ser. Nos definimos a partir del desafío y por oposición al obstáculo" (Eduardo Galeano". *Defensa de la palabra*". Casa de las Américas. N° 100. La Habana, enero-febrero. 1977).*

Cuando el europeo llega a las costas de estas tierras que él mismo llamó después Nuevo Mundo, por supuesto que no existía lo que hoy llamamos América. Sólo existían "estas tierras", pobladas por hombres pertenecientes a comunidades culturales sumamente disímiles. Tampoco comenzó a existir América por el simple hecho de derivación patronímica. Américo Vespucci cedió la raíz de su nombre, pero este conglomerado heteróclito de naciones y pueblos indígenas, invadidos, sometidos, diezmados y, por último, conquis-

tados y cruelmente explotados, seguía sin denominación identitaria. Los pueblos que integraban el imperio confederado de los aztecas, los mayas, los grupos tribales y las etnias del Caribe y parte del continente sur, las naciones quechuas, el pueblo araucano, desaparecieron en cuanto tales, fueron disgregados, reubicados o integrados —siempre conflictivamente— a entidades económicas (encomiendas, mitas), a jurisdicciones político-administrativas (gobernaciones, capitanías generales, etc.) y a comunidades o hechos culturales (religión, idioma, casa del hacendado) que se constituyeron, de hecho, en situaciones nuevas desconocedoras y negadoras de su autoctonía.

El proceso transculturador que arranca desde esta inicial situación de violencia, terminó por juntar, a veces con el carácter de simple mezcla, otros como hibridación o amalgama y en muchos casos como integración, los elementos más disímiles y dispares. Este fenómeno mestizador da ori-

gen a un conglomerado de enclaves coloniales dentro de los cuales se mantuvo casi incólume la diversidad racial y los antagonismos culturales, enmascarados en la medida de lo posible, por la coerción propia del sistema de denominación colonial. Sin que esta situación cambie en lo esencial, surge después de concluido el proceso emancipador, a comienzos del XIX, un conjunto de naciones independientes que nacían marcadas por esa diferencialidad étnica y cultural primigenia. Razones históricas e imperativos geográficos contribuyeron, a su vez, a configurar áreas etno-culturales diferenciadas, a pesar de algunos elementos básicos comunes: el Cono Sur (Argentina, Uruguay y Chile), con predominio del blanco europeo, mezclado en grados variables con el indígena, reductos indios aislados de los centros civilizatorios hegemónicos y casi nula población negra. El área andina de la costa del Pacífico (Bolivia, Perú, Ecuador y en menor grado, Colombia), con predominio numérico de indios, pero con hegemonía económica, política y cultural del blanco y escasa presencia del negro. El Caribe y las Antillas (Colombia, Venezuela, Panamá, República Dominicana, Costa Rica, Puerto Rico, Cuba) con fuerte mestización de los tres

componentes esenciales, núcleos negros diferenciados, escasas y aisladas comunidades indígenas y hegemonía global del blanco y de los mestizos menos mezclados. El área centroamericana y mexicana, con ingente impronta indígena, fuerte mestización blanco-indígena y escasos grupos negros. Brasil, el gran coloso amazónico, integra blancos y negros, mantiene el aislamiento de grandes grupos indígenas, pero allí también se impone la hegemonía del europeo. Los pueblos anglófonos, francófonos o de lenguas creoles del Caribe (Haití, Jamaica, Martinica, Trinidad, Curazao, etc.) son todos negros o mezclados con predominio del negro.

Pero hoy, este conjunto de naciones que va desde el Río Grande hasta la Antártida, a pesar de tanta variedad, sí tiene nombre propio. Si se le quiere ver en su diversidad idiomática, Iberoamérica; si se considera sólo la lengua dominante, Hispanoamérica o América Hispana; los que privilegiaron la matriz autóctona y aspiraban a reconocerse en ella, la han llamado Indoamérica, los que levantaron las banderas populistas de la democracia étnica y social, América Mestiza, y aquel cubano universal que quiso distinguirla de la otra, la "América que

no es nuestra", la llamó entrañablemente Nuestra América; y la mayoría de hoy, por un distingo cultural de raigambre occidental centro-europea, la reconocemos como América Latina o Latinoamérica. Ya Arturo Ardao, en **Génesis de la idea y el nombre de América**, editado en Caracas por el Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" en 1980, precisó con documentación incontrovertible que fue precisamente un colombiano, José María Torres Caicedo, quien acuñó en 1886 el nombre de América Latina, tomando la idea que cincuenta años antes había expuesto Michel Chevalier en **Sobre el progreso y porvenir de la civilización**, quien, a partir de la idea de la latinidad, reconocía una América Latina en correspondencia con una América sajona. En relación con Torres Caicedo, dice Ardao:

Tal creación terminológica fue el obligado desenlace de circunstancias históricas muy complejas, entre las que la dominante resulta ser el avance del Norte sobre el Sur del hemisferio, en la línea de la anexión de Texas, la invasión y desmembramiento de México y las incursiones centro-americanas de Walker. Todo

ello en el marco de la intensa especulación étnico-cultural del historicismo romántico (Génesis pág. 8).

Esta vasta entidad, tan distinta en sus componentes nacionales y/o regionales por sus accidentes geográficos, por su flora y su fauna, por sus rasgos raciales, por sus desarrollos culturales propios (la música, los bailes, la culinaria, la artesanía, la indumentaria, las tradiciones), e incluso por las variantes idiomáticas de la lengua común, nuestro español de "desiguales resonancias y modulaciones" de que habla Benedetto—, tiene, sin embargo, un sustrato común que permite que sus habitantes se sientan integrantes de una gran familia cultural. Es el ya famoso fenómeno de la unidad en la diversidad. Bolívar lo dijo sin ambages: "La Patria es América". Yo, aquí en Colombia, digo: "Soy venezolano" sólo como un distingo nacional. El nacido en Argentina dice en México que es argentino. Pero cualquier hombre de este subcontinente, cuando va a Canadá, a Japón o a Europa dice: "Soy latinoamericano". Y es casi seguro que la voz le tiemble de orgullo y emoción (dos cosas, que por ser lo que somos, no podemos disimular). Este sentimiento de perte-

nencia a una comunidad supranacional no consagrada por formalidades jurídico-políticas, no es gratuito ni deriva, como sucede con tanta basura mental que lastra nuestra capacidad de romper con el pasado, de imposiciones ideológicas de las oligarquías dominantes. Por el contrario, arraiga en una como visceral convicción de que el oscuro turbión que circula por la "venas abiertas" de esta ciclópea geografía y por los pulmones y el corazón de nuestros pueblos, tiene más fuerza aglutinante que aquellos otros rasgos diferenciadores.

Aparte del por demás evidente componente lingüístico, el elemento aglutinante que más ha contribuido al surgimiento y a la consolidación de una conciencia latinoamericana, es la historia. Procesos que hemos vivido y sufrido todos por igual, como la conquista y colonización ibérica, las luchas emancipadoras, la neocolonización inglesa y norteamericana, la situación de dependencia, que ha generado el atraso y el subdesarrollo, y nuestra empeñada voluntad de romper esas ataduras y de superar esas limitantes a nuestro desarrollo autónomo, son pegamentos más poderosos que las toneladas de discursos y tratados

sedicentemente integradores que engrosan los archivos de nuestras cancillerías. Razón tiene Mario Benedetti cuando dice que tal vez "el elemento más homogeneizante provenga del exterior". Señala también Benedetti que "la común presencia colonial de España (...) también, a los efectos de crear cierta textura anímica comunal, cierta conciencia del ser latinoamericano, resulta más decisiva en el siglo XX la presión económica, política, y militar de los Estados Unidos que la dispareja asunción de aproximadamente una veintena de compartimentadas identidades nacionales". Y agrega algo que, para nuestros efectos, es de primordial importancia: "No parece descabellado conjeturar que también la cultura, obligada por las circunstancias, va generando los adecuados anticuerpos" (El escritor latinoamericano y la revolución posible p. 30-31).

En otras palabras: las situaciones históricas que conllevan condiciones de sometimiento, vasallaje, dominación, y que han generado abusos, injusticias, maltratos, ultrajes, vejámenes, crueldades, atropellos, en última instancia, dominación y explotación, que es lo que más han sufrido los pueblos latinoamericanos en es-

tos quinientos años que una fanfarria conmemorativa, vergonzosa y vergonzante, ha tratado de ocultar, esas situaciones han sido el caldo de cultivo para el surgimiento y desarrollo de una literatura de resistencia. Dentro de ella, una vertiente decisiva en nuestra historia cultural es la que se ha propuesto como meta la autonomía intelectual de América Latina.

La autonomía es la potestad que tienen individuos e instituciones de decidir sobre sus propios asuntos, sin la intromisión o la injerencia de extraños. Resulta evidente que en condiciones de coloniaje o de dependencia, pese a las apariencias jurídico-políticas que ponen formalmente a salvo la soberanía de un Estado, esta facultad se nulifica en la práctica o, al menos, resulta poderosamente condicionada por las interferencias del polo hegemónico dominante. De allí que la lucha por la autonomía intelectual que va más allá de esas formalidades superestructurales, y que depende fundamentalmente de un problema de conciencia, forme parte de la lucha global por la descolonización, la independencia y la liberación nacional de los pueblos latinoamericanos. Ella se da, en lo esencial, en el plano de las ideas, pero no puede, y no debería

desvincularse de la gran estrategia liberadora.

Y en tanto cuestión de conciencia, ella tiene echadas sus raíces en el humus de nuestra historia. Durante el período colonial, fue surgiendo una conciencia que sintetizó las aspiraciones de los sectores oligárquicos criollos descontentos con el monopolio del poder ejercido por los representantes de la Corona. Por eso se ha dicho que allí nace la conciencia criolla. Las luchas de estos "españoles americanos", como los llamaba Juan Pablo Viscardo y Guzmán en su famosa "carta", por desplazar a los jerarcas del poder imperial, estimularon la transformación de la conciencia criolla en conciencia nacional. Se planteaba en esos momentos no sólo liquidar ese poder, sino diseñar modelos societarios nuevos. Y el escogido por los ideólogos de aquellos años turbulentos fue el de naciones independientes organizadas según el esquema dominante en Occidente de repúblicas democráticas. Culminado el proceso emancipador, y sin que todavía esa conciencia adquiriera perfiles definidos —entre otras cosas porque las naciones independizadas no terminaban de constituirse

como tales—, dentro de esa borrosa y confusa conciencia nacional comenzó a perfilarse, como un desarrollo todavía larvario, una conciencia latinoamericana. Fue Bolívar el que sembró la semilla del latinoamericanismo, aunque el término no había sido usado todavía. En un primer intento de autodefinición identitaria, Bolívar expresaba que “no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles”. Y agregaba, dejando los tanteos por la vía del descarte y acercándose a la positividad: “Somos un pequeño género humano; poseemos un mundo aparte; cercado por dilatados mares, nuevo en casi todas las artes y ciencias, aunque en cierto modo viejo en los usos de la sociedad civil” (“Carta de Jamaica”). Esta determinación de la diferencia, marcada nítidamente por una óptica continentalista, constituye una de las primeras formulaciones, todavía muy primarias, de lo que mucho después sería la conciencia latinoamericana.

Con la constitución de este conjunto multinacional de naciones independientes, corría pareja la urgencia de definir para ellas, como complemento y refuerzo de la emancipación política, un estatuto cultural autónomo respecto

de la matriz colonial, que todavía empapaba la mentalidad de las élites dominantes y de los sectores populares. Le correspondió, entre otros, a Andrés Bello enunciar el primer programa de autonomía intelectual para las nuevas naciones. El instrumento fue la poesía. Sus silvas “Alocución a la Poesía” y “La agricultura de la Zona Tórrida” se han consagrado y han perdurado, más por esta razón ideológica que por sus intrínsecos valores estéticos.

Por su parte, Esteban Echeverría define con mayor nitidez ese programa, ya desde la perspectiva de los primeros románticos. El argentino, con un temple nuevo y una convicción histórica inédita, postula como asunto fundamental la constitución de una literatura nacional. Sus agudas formulaciones nutrieron la historia intelectual del siglo XIX y todavía en el nuestro han sido objeto de enconadas disputas. Decía Echeverría en su “Primera Lectura” en el Salón Literario, entre otras cosas, que “para concluir la obra de nuestra completa emancipación” era necesario liquidar la mediocridad de los políticos, científicos y los escritores, que sólo se contentaban con imitar. Su diagnóstico de la situación intelectual del momento es lúgubre:

Yo podría, señores, preguntaros cuáles son los principios de nuestro credo político, filosófico y literario; podría hacer la misma pregunta a esa multitud de hombres doctos tan vanos de suficiencia y avaros de su saber. ¿Qué me contestarán? El uno, yo soy utilitario con Helvecio y Bentham; el otro, yo sensualista con Locke y Condillac; aquél, yo me atengo al eclecticismo de Cousin; éste, yo creo en la infalibilidad de Horacio y de Boileau; muchos con Hugo dirán que ésta es la absurda. Cada uno en suma daría por opiniones suyas las de su autor o libro favorito. (...) Todo el saber e ilustración que poseemos no nos pertenece; es un fondo, si se quiere, pero no constituye una riqueza real, adquirida con el sudor de nuestro rostro, sino debida a la generosidad extranjera.

Y ante la angustiosa pregunta que él mismo se hace: "¿Se piensa con vagas e incompletas ideas, con teorías exóticas, con fragmentos de doctrinas ajenas, echar las bases de nuestra renovación social?", esboza el programa intelectual de su generación:

Hagamos cuenta de que nada nos sirve la instrucción

pasada sino para precaver-nos; procuremos, como Descartes, olvidar todo lo aprendido, para entrar con toda la energía de nuestras fuerzas en la investigación de la verdad. Pero no de la verdad abstracta, sino de la verdad que resulte de los hechos de nuestra historia y del conocimiento pleno de las costumbres y espíritu de la nación. (...) Confesemos ingenuamente que después de 26 años de vida política sólo tenemos por resultado positivo la independencia; que nuestra literatura y nuestra filosofía están en embrión; que nuestra legislación está informe y la educación del pueblo por empezar; que en política hemos vuelto al punto de arranque, y que, en fin, con nada o muy poco contamos para poner mano a la empresa de la emancipación de la inteligencia argentina.

Llamaba, por último, a poner en los valores intelectuales de los argentinos "el sello indeleble de nuestra individualidad nacional":

Al conocimiento exacto de la ciencia del siglo XIX deben ligarse nuestros trabajos sucesivos. Ellos deben ser la preparación, la base, el instrumento en suma, de una cultu-

ra nacional verdaderamente grande, fecunda, original, digna del pueblo argentino, la cual iniciará con el tiempo la completa palingenesis y civilización de las naciones americanas.

Y concluía que "nuestra misión es esencialmente **crítica** porque la **crítica** es el instrumento de la razón". Y subrayaba en la frase las dos veces la palabra "**crítica**".

Desde entonces, estas ideas se convierten en una constante de los debates estético-ideológicos en América Latina. Es difícil encontrar un pensador o un escritor que, de algún modo, no incida en esa temática.

A finales de ese siglo se produce un texto que marca un giro sustancial en el planteamiento de esta cuestión: "Nuestra América", de José Martí, publicado en 1891. La magistral síntesis lograda por el pensador cubano, supera, por un lado, las limitaciones del nacionalismo autoctonista y los extravíos antihispanistas de estirpe romántica, y, por otro, el idealismo espiritualista finisecular de los que reaccionaron contra la aridez pragmatista del Positivismo. Ante la incapacidad de las oligarquías para encontrar solu-

ciones a los problemas latinoamericanos, Martí postula, como requisito para el desarrollo de sociedades modernas y libres, la imperiosa necesidad de conquistar la autonomía intelectual de Nuestra América. Apela, por una parte, a la urgencia de superar el aldeanismo mental. Sólo así se podrá enfrentar exitosamente el neocolonialismo. Y ante la discordia y la desunión de las naciones latinoamericanas, incapaces de enfrentarse en esas condiciones al avasallante imperialismo norteamericano, plantea la imperiosa necesidad de definir un proyecto ideológico que sirviera para cohesionarnos y unirnos en la lucha por metas comunes.

Martí reconoce dos peligros de igual rango y complementarios: el de afuera, la amenaza del Norte que nos desprecia, y el de adentro, el del tigre agazapado de la mentalidad colonial, aún no totalmente derrotada ("la colonia supérstite" a que se referiría también Mariátegui en su momento). Como escudo y como lanza, Martí invoca la unidad universal del hombre, los valores universales que deben integrarse y subsumirse en la matriz cultural propia, en aquéllos que definen la identidad nacional. La imagen martiana es, más que un lema, la bella síntesis de una idea que con-

serva todavía, no sólo su frescura poética sino su vigencia teórica: "Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero, el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas".

Después pasaron muchas cosas. Los comienzos de este siglo —tan tormentoso como el final que estamos viviendo— fue un huracán de crisis económicas y políticas, de insurrecciones campesinas, de revoluciones proletarias, de guerras mundiales, de desarrollo científico y tecnológico vertiginoso y de mucha ruina y mucha hambre para los desposeídos. Ese vendaval arrasó con los viejos esquemas y sentó las bases de un proceso modernizador que, entre otras sorpresas, abrió curso a un nuevo tipo de pensamiento crítico (como lo pedía Echeverría) y a una literatura cada vez más próxima el desideratum de los ideólogos que iniciaron la búsqueda de nuestra autonomía intelectual. Al calor de las cada vez más definidas luchas antioligárquicas y antiimperialistas, estimuladas por el auge de las tesis socialistas, surge un pensamiento renovador, íntimamente vinculado al desarrollo de las Ciencias Sociales en ámbitos científicos y académicos de gran prestigio, que somete a un riguroso examen la

cambiante realidad latinoamericana. Los primeros frutos de ese pensamiento autónomo se condensan en las tesis de la dependencia y el subdesarrollo, las cuales, a la vez que expresan a nivel teórico el auge de aquellas luchas, las estimulan, hasta que comenzando los 60 se produce el primer quiebre estructural del sistema de dominación que se impugnaba con el triunfo de la Revolución Cubana, que asume desde sus comienzos, en su enconado enfrentamiento con el polo imperialista, las tesis autonomistas.

La literatura latinoamericana, que ya había girado en 180 grados con la renovación de la llamada vanguardia, concentrada básicamente en la poesía, da un salto cualitativo en la narrativa, y correlativamente entra en sintonía con el cambiante proceso histórico-social e ideológico. De este modo, la superestructura cultural logra un relativo nivel de desarrollo autónomo frente a una estructura que perpetúa el modelo societario impugnado. Se entrecruzan, así, en un entrevero inextricable, la marejada histórica y política, las aguas agitadas de los grandes debates ideológicos y el torrente renovador de la literatura.

En conclusión, lo que han logrado los sectores críticos de la sociedad latinoamericana, en estos dos siglos, es desarrollar —frente a los grupos hegemónicos del poder imperial foráneo y del poder oligárquico interno, ahora asociados por sus intereses comunes y cada vez más integrados e interdependientes—, un pensamiento de resistencia, dicho en los términos de Leopoldo Zea, una “filosofía de la liberación”.

Aunque ello no sea suficiente, lo sabemos para lograr la liberación total y por supuesto, nuestra plena autonomía intelectual; sin ese pensamiento, sin esa filosofía, sin esa literatura, tampoco podríamos intentarlo.

De ella, y a partir de ella, deberíamos construir, como conducta ética y social, señalado por José Antonio Portuondo, la “solidaridad en la dependencia que puede transformarse en la solidaridad en la libertad”. Porque, efectivamente, nos hace mucha falta.



LA SEÑORITA GRANO DE POLVO BAILA AL FINAL DEL MILENIO

Bettina Pacheco Oropeza

Podemos decir que dos vocaciones opuestas disputan el campo de la literatura a través de los siglos: una tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube, o mejor, como un pulvisculo sutil, o mejor aún, como un campo de impulsos magnéticos; la otra tiende a comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones.¹

Estas opciones de la escritura fueron señaladas por Italo Calvino en una de las seis conferencias que, para el período 1985-1986, preparó el escritor italiano atendiendo a la invitación que la Universidad de Harvard le hizo para ocupar la cátedra de las "**Charles Elliot Norton Poetry Lectures**", con las que no pudo cumplir, ya que lo sorprendió la muerte una semana antes de la fecha pautada para su realización.

Bajo el título de **Levedad, Rapidez, Exactitud, Visibilidad y Multiplicidad**, Calvino trató de establecer en cada una de las conferencias denominadas con tales títulos, elocuentes en sí mismos, "algunos valores, cualidades o especificidades de la literatura" que la distinguen en los umbrales del final del milenio.

Es a la primera de ellas — Levedad — a la que queremos hacer referencia en estas notas, sobre todo por las asociaciones a las que nos ha conducido y por las lecturas que nos ha iluminado. La levedad no será entendida aquí como frivolidad sino como "levedad del pensar" que se puede crear en la escritura a través de tres vías: el aligeramiento del lenguaje al que se le concede transparencias y significados sutiles; la presentación de razonamientos, procesos psicológicos o descripciones cargadas de elementos imperceptibles o muy abstractos; la materialización de la levedad a

¹ Calvino, Italo. **Seis propuestas para el final del milenio**. Madrid: Siruela, 1989, p. 27.

través de una imagen que la emblematice: Don Quijote de la Mancha y su gesto inmortal de desafío ante los molinos de viento, sería el más claro ejemplo de ese proceso emblemático

"Precisión" y "determinación" más que vaguedad y abandono al azar, son los signos que distinguen, para Calvino, la escritura de aquellos autores que destaca entre los grandes que trabajaron el lenguaje para despojarlo de lastre y pesadez: Guido Cavalcanti, Boccaccio, Emily Dickinson, Henry James y, sobre todo, Shakespeare. Imágenes ingravídas como la de la reina Mab; las que evoca Mercutio ante Romeo: "te has enamorado, que Cupido te preste sus alas y álzate con ellas más que con un salto"; las Mil y una noches con sus alfombras voladoras, genios que salen de lámparas y caballos alados junto a la melancolía que aligera la tristeza y al humor que refina lo cómico, sumándole sutileza—son algunas de las formas que adopta esta escritura de la levedad.

La vida contemporánea, con su insoportable pesadez, no le presta a Calvino las imágenes para dibujar su idea de la levedad. De allí sus alusiones al mito de **Perseo** y **Medusa**, a la **Metamorfosis** de

Ovidio y al inmenso poema de Lucrecio **De rerum natura**. En su visión científico-filosófica de la naturaleza, Lucrecio nos presenta el mundo en su constitución básica de materia y vacío, materia que es la multiplicidad de los átomos infinitos, invisibles, móviles, leves. Es esa "pulverización de la realidad" que canta Lucrecio, la que deslumbra a Calvino y que sin duda deslumbró de igual manera a nuestra Teresa de la Parra.

Desde el **Libro segundo** del poema latino, las partículas de polvo que se arremolinan en un rayo de sol dentro de un aposento a oscuras, saltaron con la agilidad que sólo su levedad podía concederle a las páginas de un cuento de la escritora venezolana, segura lectora de Lucrecio. La **Historia de la señorita grano de polvo, bailarina del sol**, nos narra la poética pasión de Jimmy, el frágil muñeco de fieltro propiedad de un escritor que confronta un estéril trabajo de escritura ante la lámpara en la que se apoya el muñeco—por una bailarina de polvo sólo visible a través del haz de luz que entra por la ventana del aposento en el que dialogan ambos personajes.

El sentimiento expresado: la melancolía por la calidad ina-

presable del ser amado; el objeto del amor: una criatura de luz, etérea, sin rostro, descollante entre los suspiros de sus iguales; el gesto: la danza, la gracia del balanceo esquivo; el efecto: el salto sobre las miserias de la vida; en otras palabras, la escritura de la levedad, de la transparencia, ajena al código criollista o a los preciosismos modernistas.

Cuento fantástico escrito hacia 1915, parece plantearse el conflicto levedad/pesadez del que nos habla Calvino como signo distintivo de la literatura de los albores del nuevo milenio, más que cualquier preocupación telúrica, traducida en la famosa dualidad civilización/barbarie, común a los narradores del regionalismo latinoamericano. De modo que si Calvino menciona a Cyrano de Bergerac como el primer escritor del mundo moderno que demuestra una concepción atomista del universo en su transfiguración fantástica, nosotros podríamos señalar a Teresa de la Parra como seguidora de esta orientación. Esto nos obligaría a releer los cuentos que escribió en tan tem-

prana fecha para la literatura fantástica en el país y revalorizarlos dándole una más justa dimensión. Nos referimos, por supuesto, a sus tres cuentos inéditos hasta la publicación de su obra por la Biblioteca Ayacucho²: **El ermitaño del reloj, El genio del pesacartas e Historia de la señorita grano de polvo, ballarina del sol.**

Reconocida por algunos críticos como la iniciadora de la modernidad en la literatura venezolana, junto a José Antonio Ramos Sucre y Enrique Bernardo Núñez,³ Teresa de la Parra proclama la libertad del escritor, la dedicación en soledad a su oficio. "Sólo vivo para mi arte" dirá la leve ballarina a su extasiado amador y, ante el afán de éste de apresarla en su cartera, para conservarla por siempre así no pueda disfrutar de su presencia, el escritor le aconseja que le dé la libertad valorando la transitoriedad de dos horas de éxtasis frente a la eternidad del dolor.

Es así como frente a un tiempo pasajero e inapresable resucita la

² De la Parra, Teresa. **Obra**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

³ Bravo, Víctor. "Producción y lectura de los textos de fundación de la modernidad literaria en Venezuela". Ponencia presentada en el IX Simposio de docentes e investigadores de la Literatura Venezolana. Universidad Simón Bolívar. 1983.

señorita grano de polvo en una vertiginosa danza "loca, imponderable y como espiritual."⁴ El cuento termina...El puente entre Calvino y Teresa se establece: ambos expresan una concepción de "la literatura como función existencial, la búsqueda de la levedad como reacción al peso del vivir (...) Acostumbrado a considerar la literatura como búsqueda de conocimiento, para moverme en el terreno existencial necesito considerarlo extensivo a la antropología, a la etnología, a la mitología"⁵.

El final del cuento ponderará lo humano: La felicidad reflejada en el rostro del amante, ennoblecido por el sacrificio al que se ha sometido sólo por el desinteresado placer de la contemplación, es más valiosa que la belleza de una "falaz bailarina". Sin embargo, la vida se manifiesta como siempre implacable: un feroz y pesado insecto se devora a la señorita grano de polvo. Ante esto diría Calvino: "Creo que este nexo en-

tre levitación deseada y privación padecida es una constante antropológica. Este dispositivo antropológico es lo que la literatura perpetúa"⁶.

De la señorita grano de polvo sólo quedan el grito exhalado por los dos personajes de la ficción, ante la trágica desaparición de ésta. La pena solidariamente compartida...remordimiento, desesperación y una lágrima de amor perpetuada por la palabra entendida como "persecución constante de las cosas".

Realizar una relectura de estos cuentos nos permitiría valorarlos considerándolos no sólo como una simple experimentación pasajera o como un producto de la etapa de evasión, "gratuita y antihistórica",⁷ observable en la escritura de Teresa de la Parra. Tampoco apreciamos que los mismos sean modelo del estilo preciosista propio de los modernistas, de adjetivación "desordenada", recargado de descripciones⁸. An-

⁴ De la Parra, Teresa. "Historia de la señorita grano de polvo, bailarina del sol". En **Obra**, ob. cit. p. 409.

⁵ Ibidem, p. 39

⁶ Idem

⁷ Ver Bosh, Velia. **Lengua viva de Teresa de la Parra**. Caracas: Pomaire, 1983. p. 35.

⁸ Ver Perdomo, Alicia. "Tres fascinantes cuentos de Teresa". **Revista Nacional de Cultura**. (Caracas) 272 (1989): 74-75.

tes bien nos parece que su lenguaje fluye, ligera, con la frescura del diálogo.

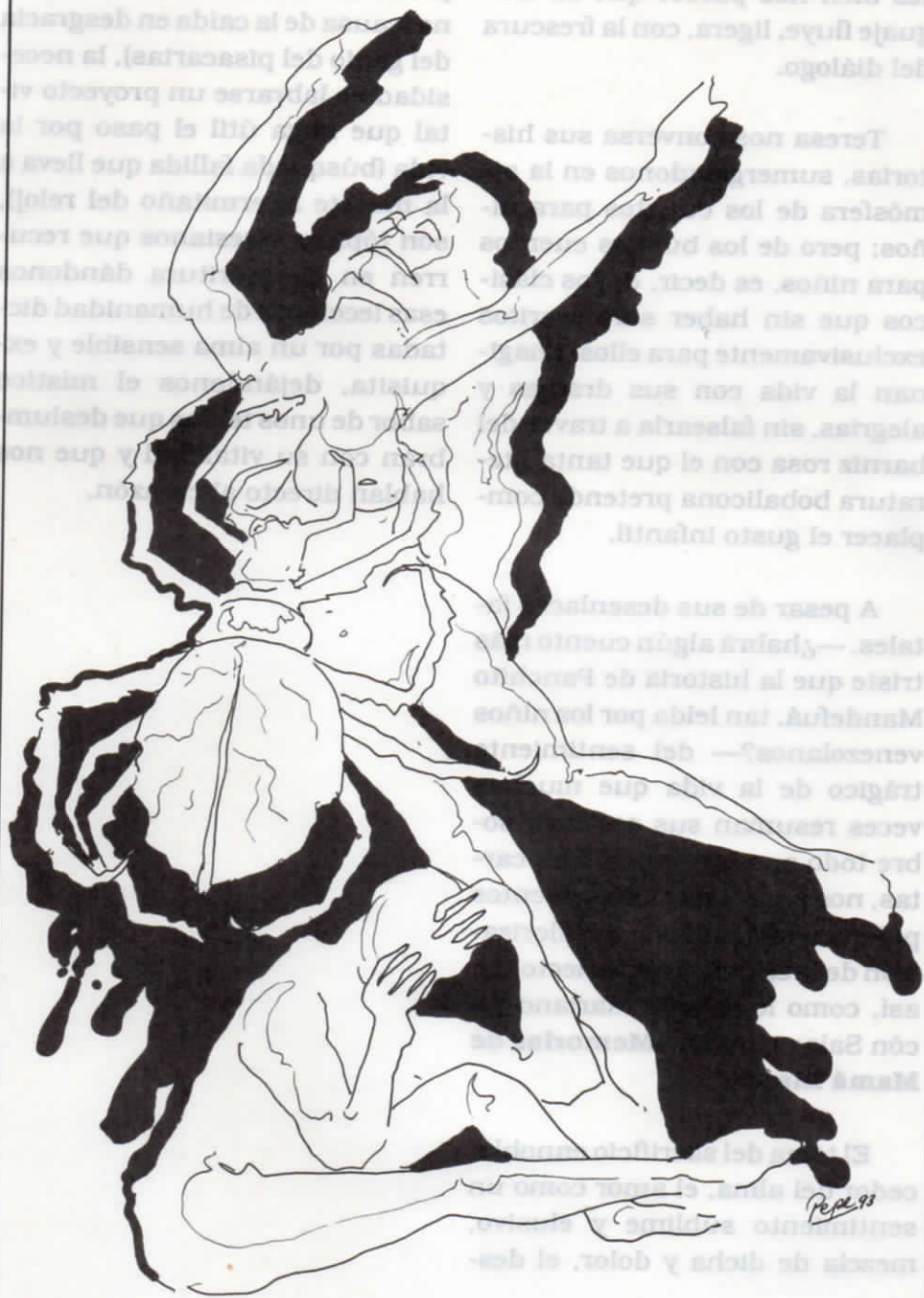
Teresa nos conversa sus historias, sumergiéndonos en la atmósfera de los cuentos para niños; pero de los buenos cuentos para niños, es decir, de los clásicos que sin haber sido escritos exclusivamente para ellos, imaginan la vida con sus dramas y alegrías, sin falsearla a través del barniz rosa con el que tanta literatura bobalicona pretende complacer el gusto infantil.

A pesar de sus desenlaces fatales. —¿habrá algún cuento más triste que la historia de Panchito Mandefuá, tan leída por los niños venezolanos?— del sentimiento trágico de la vida que muchas veces resumen sus escritos, sobre todo sus incomparables cartas, nos parece que estos cuentos piden, además de la revalorización de la crítica, jóvenes lectores, así, como lo solicitó Mariano Picón Salas para **Las Memorias de Mamá Blanca**⁹

El tema del sacrificio ennoblecedor del alma, el amor como un sentimiento sublime y elusivo, mezcla de dicha y dolor, el des-

precio de la falaz vanidad humana (causa de la caída en desgracia del genio del písacartas), la necesidad de labrarse un proyecto vital que haga útil el paso por la vida (búsqueda fallida que lleva a la muerte al ermitaño del reloj), son tópicos teresianos que recurren en su escritura dándonos esas lecciones de humanidad dictadas por un alma sensible y exquisita, dejándonos el místico sabor de unos textos que deslumbran con su vitalidad y que nos hablan directo al corazón.

⁹ De la Parra, Teresa. **Cartas**. Caracas: Cruz del Sur, 1951. p. IX.



JAN CAREW EN MIDAS NEGRO

Los Conflictos en una Crisis de Identidad

Luz Marina Sarmiento

La palabra, como expresión abarcadora de todo un universo es para Jan Carew la revelación de un mundo complejo en donde se debate el destino del hombre y el de su pueblo con todas las implicaciones que genera un espacio cultural configurado a partir de una situación de conflicto. En los pueblos del Caribe, esta relación de conflicto se ha visto estabilizada bajo la forma del dominio europeo y de las estructuras ideológicas impuestas por éste. Guyana no escapa a esta realidad, pues el esfuerzo de todo un Yo colectivo por la búsqueda de una personalidad definidora, de un perfil de nación, es decir, de un alma guyanesa, ha estado marcado y obstaculizado desde el principio, por la impronta de un modelo ideológico cultural dominante. Andrés Serbín¹ expresaba al respecto: "La estructura colonial marcó definitivamente el campo de lo ideológico —cultural en Guyana, integrándolo al proceso de agudización de los conflictos

interétnicos, como mecanismo de dominación y control político". Circunstancia que, unida a la fragmentación de los grupos dominados y al reconocimiento de un estado de alienación del Yo colectivo, provocó en estas formas de resistencia ideológicas en función de recuperar la personalidad avasallada y la búsqueda de una identidad a partir de la auto-conciencia y de referencias afirmativas.

Jan Carew en su novela **Midas Negro** se desdobra y su palabra se abanica en una multiplicidad de voces que expresan esta realidad; una sociedad colonial en crisis que no termina por definir ni afirmar su especificidad. Guyana es el espacio en donde se hacen eco estas voces, en su dinámica histórica y en su ambiente humano y natural (costa - ciudad - selva). En su paisaje, impreso de una mágica teluridad, cobran vida los mitos, las creencias olvidadas, las supersticiones y los ecos de un pasado, en donde el hombre se

¹ Guyana. Nacionalismo, etnicidad y política...p. 61.

rebela para emprender la aventura de la libertad. **Midas Negro** es, por lo tanto, expresión de la complejidad que envuelve a la Guyana Inglesa, como país que tiene sus propias particularidades y su propia dinámica. Es nuestro interés determinar estas particularidades y los factores que generan toda una situación de conflicto en la personalidad del personaje Aron Smart que conllevan a una crisis de identidad. Asumiremos, entonces, un riguroso sistema de análisis teórico -metodológico para iluminar en forma significativa una realidad histórico- cultural y un imaginario revelador de estructuras ideológicas y de aspiraciones económicas, sociales, culturales y políticas de sus componentes y de un Yo narrativo que se debate en las contradicciones de su propia naturaleza.

En el complejo universo que revela la novela hay dos factores que se implican mutuamente: el ambiente humano y el ambiente natural. El análisis de estos dos ambientes dentro de una situación de conflicto es clave para la comprensión de una crisis identitaria que caracteriza a la novela. En el espacio humano es necesario considerar dos variables: un yo colectivo conflictuado por su diversidad étnica y por un

modelo cultural impuesto y un Yo individual que se reconoce como parte de ese colectivo y de ese modelo dominante.

No hay en el Caribe, a excepción de Trinidad, un pueblo con mayor diversidad étnica como el de Guyana. Es ésta una de sus particularidades más importantes. Diversidad que se generó, en realidad, después de la emancipación de los esclavos y del nuevo movimiento organizado por el capitalismo industrial, urgido de fuerza laboral que sustituyera a la esclava. Esto trajo como consecuencia la llegada de grupos en nada homogéneos, de hindúes chinos, portugueses, quienes unidos a los colonizadores blancos (holandeses, franceses, ingleses), a los amerindios y a los descendientes de esclavos, constituyen una compleja urdimbre étnica que representa una rica y significativa herencia cultural. Jan Carew nos los evidencia en el **Midas Negro** con una metáfora muy expresiva:

"Me agradaba caminar con Santos por las calles. Eran como ríos atestados de troncos, maderos a la deriva. Montones de personas entraban y salían de la enorme plaza del mercado, empujando, gritan-

do, maldiciendo, riendo: gente de todas las razas y colores de la tierra: chinos, negros, indios, europeos, sirios, amerindios, y otros. Una mezcla de tantas razas que no podía decirse cuáles eran". (p. 110).

De esta forma la obra nos ofrece la imagen de un pueblo hecho de mezclas en donde el negro y el hindú representan los grupos étnicos mayoritarios. "Los negros fueron los primeros en ser asimilados; este proceso comenzó con la esclavitud misma".² Asimilación que se inicia con la pérdida de las características culturales propias, hasta el punto de buscar en los modelos establecidos por la clase dominante las referencias de su avance y su progreso. Es este Yo colectivo (los negros) el que nos interesa analizar para comprender la lucha interna de Aron Smart. Este grupo, que sintió con fuerza la fatalidad de su destino, se vio con un nuevo conflicto al producirse la abolición de la esclavitud en 1833: una libertad no comprendida, pues no tenía una conciencia clara acerca de la idea de autonomía o gobierno de sí mismo frente a la nueva realidad. No hubo, en ese mo-

mento, tiempo para medir el peso de su pasado ni una toma de conciencia de sus aspiraciones y sus intereses, lo único claro en su nivel existencial eran sus necesidades inmediatas. La pobreza con la que enfrentaron la condición de hombres libres los obligó a mantenerse en las plantaciones como asalariados, formando aldeas cerca de éstas, emigrar a la ciudad o expandirse en la vasta geografía guyanesa detrás de la misma utopía que alentaba al hombre blanco: el Mito del Dorado o la búsqueda de las riquezas inmediatas. Precisamente esta búsqueda de riquezas y de cierta esencia definidora de un alma nacional en el corazón de la selva es la gran metáfora del **Midas Negro**.

La obra refleja estas tres alternativas asumidas por los negros una vez obtenida su libertad. En primer lugar, la presencia de la aldea Mahaica ya nos revela a un Yo colectivo "marcado por la impronta impuesta por la esclavitud y la desculturización, en cuyo marco se destruyeron los antiguos patrones africanos de organización familiar para ser sustituidos por un modelo más adecuado a las dificultosas condiciones de supervivencia social y eco-

² Blanca Acosta y Otros. Introducción a la narrativa...p. XXIX

nómica de este grupo".³ Sin embargo, organizarse en esta aldea y situarse en un espacio bien caracterizado permitía a su Yo iniciar un proceso de auto-conciencia, precisar su identidad socio-cultural y ubicarse en la dinámica tiempo / espacio para emprender un equilibrio con la naturaleza, con los demás seres colectivos y establecer su historia para rescatar la memoria silenciada. El abuelo representaba esa conciencia histórica que se negaba a morir, por ello le decía a Aron Smart:

"Muchacho, el blanco escribe toda su historia en blanco y negro, pero nosotros guardamos la nuestra encerrada en la barriga. Llegará el momento en que debemos escribir también nuestra historia porque si no la escribimos se va a perder. Ahora todos los jóvenes se van de la tierra. En los tiempos de antes, contábamos nuestras historias con el tambor, pero pronto ni siquiera el tambor hablará". (pág. 22).

La aldea, entonces, como estructura comunitaria sostenida

por la voluntad de existir, significaba el espacio de la coexistencia, de la evocación, de los sentimientos de solidaridad, de los mitos y creencias, del diálogo y, sobre todo, el puente entre el pasado y el presente, así como lo vemos en los siguientes ejemplos:

"Abuelo era una sombra y abuela un espectro. Eran hijos de esclavos, descendientes de un pueblo en espera, que había subsistido en los bosques durante millones de años. Deseaban transmitir este legado de espera, pero yo nada quería saber de él"

(pág. 7).

"Los pobladores decían que Dios siempre exigía un sacrificio antes de poner fin a una sequía o a una inundación, y era cierto, porque las lluvias llegaron una semana después de la muerte de mis abuelos..."

(p. 31).

"Toda la aldea sabía que estaba enfrascado en una lucha con el conocimiento del blanco y yo no podía fallar".

(pág. 42)

³ Andrés Serbin. Op. Cit. p. 133.

do, maldiciendo, riendo: gente de todas las razas y colores de la tierra: chinos, negros, indios, europeos, sirios, amerindios, y otros. Una mezcla de tantas razas que no podía decirse cuáles eran". (p. 110).

De esta forma la obra nos ofrece la imagen de un pueblo hecho de mezclas en donde el negro y el hindú representan los grupos étnicos mayoritarios. "Los negros fueron los primeros en ser asimilados; este proceso comenzó con la esclavitud misma".² Asimilación que se inicia con la pérdida de las características culturales propias, hasta el punto de buscar en los modelos establecidos por la clase dominante las referencias de su avance y su progreso. Es este Yo colectivo (los negros) el que nos interesa analizar para comprender la lucha interna de Aron Smart. Este grupo, que sintió con fuerza la fatalidad de su destino, se vio con un nuevo conflicto al producirse la abolición de la esclavitud en 1833: una libertad no comprendida, pues no tenía una conciencia clara acerca de la idea de autonomía o gobierno de sí mismo frente a la nueva realidad. No hubo, en ese mo-

mento, tiempo para medir el peso de su pasado ni una toma de conciencia de sus aspiraciones y sus intereses, lo único claro en su nivel existencial eran sus necesidades inmediatas. La pobreza con la que enfrentaron la condición de hombres libres los obligó a mantenerse en las plantaciones como asalariados, formando aldeas cerca de éstas, emigrar a la ciudad o expandirse en la vasta geografía guyanesa detrás de la misma utopía que alentaba al hombre blanco: el Mito del Dorado o la búsqueda de las riquezas inmediatas. Precisamente esta búsqueda de riquezas y de cierta esencia definidora de un alma nacional en el corazón de la selva es la gran metáfora del **Midas Negro**.

La obra refleja estas tres alternativas asumidas por los negros una vez obtenida su libertad. En primer lugar, la presencia de la aldea Mahaica ya nos revela a un Yo colectivo "marcado por la impronta impuesta por la esclavitud y la desculturización, en cuyo marco se destruyeron los antiguos patrones africanos de organización familiar para ser sustituidos por un modelo más adecuado a las dificultosas condiciones de supervivencia social y eco-

² Blanca Acosta y Otros. Introducción a la narrativa...p. XXIX

nómica de este grupo".³ Sin embargo, organizarse en esta aldea y situarse en un espacio bien caracterizado permitía a su Yo iniciar un proceso de auto-conciencia, precisar su identidad socio-cultural y ubicarse en la dinámica tiempo / espacio para emprender un equilibrio con la naturaleza, con los demás seres colectivos y establecer su historia para rescatar la memoria silenciada. El abuelo representaba esa conciencia histórica que se negaba a morir, por ello le decía a Aron Smart:

"Muchacho, el blanco escribe toda su historia en blanco y negro, pero nosotros guardamos la nuestra encerrada en la barriga. Llegará el momento en que debemos escribir también nuestra historia porque si no la escribimos se va a perder. Ahora todos los jóvenes se van de la tierra. En los tiempos de antes, contábamos nuestras historias con el tambor, pero pronto ni siquiera el tambor hablará".
(pág. 22).

La aldea, entonces, como estructura comunitaria sostenida

por la voluntad de existir, significaba el espacio de la coexistencia, de la evocación, de los sentimientos de solidaridad, de los mitos y creencias, del diálogo y, sobre todo, el puente entre el pasado y el presente, así como lo vemos en los siguientes ejemplos:

"Abuelo era una sombra y abuela un espectro. Eran hijos de esclavos, descendientes de un pueblo en espera, que había subsistido en los bosques durante millones de años. Deseaban transmitir este legado de espera, pero yo nada quería saber de él"
(pág. 7).

"Los pobladores decían que Dios siempre exigía un sacrificio antes de poner fin a una sequía o a una inundación, y era cierto, porque las lluvias llegaron una semana después de la muerte de mis abuelos..."
(p. 31).

"Toda la aldea sabía que estaba enfrascado en una lucha con el conocimiento del blanco y yo no podía fallar".
(pág. 42)

³ Andrés Serbín. Op. Cit. p. 133.

Pero también, significaba para "Tiburón" el enfrentamiento con una gran verdad:

Mahaica era mi cárcel..."

(p.6)

Esta última cita representa la síntesis de todo el conflicto que embarga al personaje, pues, para él la aldea era la funesta atadura con un pasado con el cual quería romper. El conocimiento de los blancos se le presentaba como el primer intento de liberación, aunque ello significara agudizar aún más la aculturización y prestarse a los mecanismos de dominio colonial que tenía en la educación la expresión de los valores occidentales. Sin embargo, "Tiburón" abandona este intento pero ya había producido en su espíritu un cambio sustancial:

"Una de las razones por las que me esforcé tanto, era que estaba creciendo y ya miraba hacia el mundo que se extendía más allá de Mahaica".

(p. 42)

Esa mirada "más allá de Mahaica" no era más que el llamado de la tierra; la naturaleza que comenzaba a imponerse como paraíso perdido más cercano a la

utopía que a la violencia explotadora que fundó este nuevo mundo. La armonía y el equilibrio que necesitaba sólo podía encontrarlo en el contacto y el enfrentamiento con la naturaleza para resolver su angustia interna, por lo tanto, ella le representaba no sólo la posibilidad de un crecimiento material y espiritual sino también el despertar de un sentimiento de identidad, "des-cubrir" su ego y ser capaz de mirarse a sí mismo:

"Alrededor de nosotros todo eran bosques, lomas y escarpados farallones cubiertos de enredaderas y punteados de árboles atrofiados que salían de las rocas. En torno mío el mundo crecía, mientras yo me hacía más pequeño que una hormiga y me sentía más unido a los cateadores..."

(p. 129).

Pero la selva, el monte, el viaje hacia el corazón de la tierra como búsqueda material y espiritual tenía una significación especial para el negro que había tomado conciencia de su color y de su "negrura" con complejos, es decir, lo que Andrés Bansart llama el "endorracismo", "que es un racismo hacia sí mismo, es decir, un sentimiento de inferioridad debido a la pertenencia étnica

provoca una inhibición del Yo colectivo"⁴ Sentimiento que, unido a su condición de pobre, estaba muy interiorizado en Aron Smart:

"Nací a medianoche, negro y pobre, como un perro callejero". (p. 93)

"Estoy cansado de ser pobre, de arrastrarme como un gusano bajo los pies de la gente". (p. 92).

y ese significado especial tenía que ver con la libertad y la alternativa que le ofrecía esta naturaleza para intentar una ruptura con toda diferencia de razas. La selva, los ríos, los pantanos carecían de ojos para mirar el color de la piel de quienes la enfrentaban y se hundían en su teluridad.

"- tu padre fue una gran ayuda. En el monte no hay barrera de razas. Cada individuo es dueño de su propio destino..." (p. 101)

De esta manera cobra importancia el espacio natural en la obra **Midas Negro**. La situación geográfica, en cierta forma privi-

legiada de Guyana, en comparación con sus hermanos del Caribe le otorga a ésta un doble sentido de pertenencia; pues, además de poseer una pertenencia continental de fuerte acercamiento a Sudamérica, también tiene salida al mar con una gran aproximación con las islas vecinas, lo que le da al paisaje un cierto carácter de insularidad. Este ambiente marino se ubica en la novela de Jan Carew en la costa rural. El escritor aprovecha el ambiente físico natural para situar su novela en las tres principales áreas sociales y geográficas de la Guyana inglesa: la superpoblada costa rural en la que se congrega el 90% de la población y en donde se formaron pequeñas aldeas para continuar trabajando en las plantaciones de arroz y azúcar; luego, "el bullicioso medio urbano de la capital, Georgetown, y la Manigua, el Grande, y en su mayor parte despoblado interior"⁵ cuyo terreno se presenta como una cadena infinita de colinas de fondos pantanosos y de innumerables ríos que bañan las tierras guyanesas. Cada uno de estos tres ambientes naturales (costa - ciudad - selva), unido a la estructura colonial que impera en la socie-

⁴ Andrés Bansart. **Cultura-Ambiente-Desarrollo**. p. 44.

⁵ Samuel Goldburg, Prólogo en: **Midas Negro** de Jan Carow p. VII.

dad guayanesa tienen sus implicaciones en el complejo mundo del **Midas Negro**.

Aron Smart, entonces, acude al llamado de su propia naturaleza y decide viajar al corazón de la selva para emprender la aventura de la libertad y continuar la huella de su padre como buscador de fortuna en los yacimientos de oro y diamantes en el interior de Manigua, en donde se concentraban los porknockers o cateadores atraídos por la fiebre de los diamantes. De esta manera "Tiburón" entraba al mágico mundo de la leyenda de los cateadores ricos que los baladistas cantaban en las calurosas noches de la ciudad y en donde su padre, Joe Smart, "el rey del oro" ya había inscrito su nombre.

De esta forma, Aron Smart, consciente de ser integrante de un grupo étnico subordinado resuelve como forma de supervivencia y como rebelión pacífica a los patrones impuestos por los grupos dominantes, emigrar a la selva para prodigarse de una ilusoria libertad que ahora sería controlada por la avasalladora naturaleza. En el fondo, para él y los

demás cateadores, esta manera de aislarse de la civilización obedecía "precisamente porque se negaban a someterse al régimen disciplinario que surgió de las ruinas de la sociedad esclavista"⁶, aunque para ello tuvieran que pagar un precio muy alto: llevar "la vida del porknocker que cuando gana, en realidad pierde".⁷

A partir de este momento, Jan Carew nos abre el vasto panorama de un paisaje insólito y maravilloso que impone desde el principio sus propias leyes y sus propios códigos de vida. El cateador que se internaba en ella lo sabía y los aceptaba como un reto:

"Muchos tenían familias en la costa, pero el bosque tenía sus propios códigos, sus propios requerimientos y que un cateador abandonara esposa e hijos, parientes cercanos o distantes, era un suceso tan ordinario como comer o dormir. Estos hombres eran aventureros. Los bosques, los ríos, las montañas, /.../ reducían a los hombres a las dimensiones de una partícula de polvo. Pero ellos se veían como gigantes domeñando el ancho mundo.

⁶ S. Goldburg. Op. cit. p. 11.

⁷ Ibidem

Eran los héroes de los grandes espacios. No les importaba lo que eran, lo que contaba era la forma en que ellos mismos se contemplaban".

(p. 136)

Esta última afirmación del narrador evidencia la capacidad que genera esta naturaleza de permitirle al Yo colectivo de descubrir su ego y lograr así la definición de una identidad, es decir, la identificación de sí mismo y para sí mismo en relación al ambiente natural no -consciente⁸

El encuentro con esta naturaleza dentro de la más grande soledad le ofrece un mirarse hacia adentro y enfrentarse con su propia naturaleza humana.

Por ello, no encontramos en Jan Carew ninguna pretensión de mostrarnos en el relato del viaje, en la descripción del paisaje y en el encuentro del hombre con la naturaleza, ningún idealismo romántico, sino ponerlo a vivir el tiempo originario de su ser, que no es más que el tiempo marcado por el ritmo de la naturaleza y recuperarlo así del tiempo roto en

que por mucho tiempo vivió, pues, como decía Bansart "el tiempo del africano era, ante todo, el ritmo de la naturaleza..."⁹ La vasta geografía guyanesa que ofrece la cercanía al continente como deseo de pertenencia, también ofrece la utopía del regreso a la comarca ancestral, al África de intrincadas selvas y de indómita naturaleza. Esta es descrita por Carew con la plenitud de todas sus fuerzas, impregnada de un brillante cromatismo y con personalidad propia a través de una humanización cargada de agresividad, dinamismo y sonoridad como lo evidencian los ejemplos siguientes:

"El cielo estaba claro y el sol parecía cobre. La marea que bajaba dejaba expuestos bancos de arena dorada y los montes azules aparecían detrás de un mar verde".

(p. 118)

"Cerca de Marippo las rocas tienen dientes que muerden".

(p. 128)

Allí, en la mágica teluridad de sus extensos brazos, convergen

⁸ Para Bansart este ambiente natural es el entorno físico, o sea, el paisaje (en todos los elementos que la constituyen o se integran en él.

⁹ Op. Cit. p. 178

los sueños y las aspiraciones del hombre, sus mitos y creencias:

"—Da mala suerte matar serpientes— dijo Woody. Recuerden lo que les digo. Si uno las mata a balazos, un hombre del campamento morirá" (p. 142).

Para Aron Smart, el encuentro con la suerte y la riqueza a partir del hallazgo de los diamantes, produjo en su espíritu de negro con fuertes complejos de inferioridad una especie de delirio sin control que lo llevó a la más grande alienación de su ser: "la blanquidad", es decir, el deseo de blanquearse y occidentalizarse como búsqueda de poder y respeto. Andrés Serbín veía este problema en relación a la estructura ideológica que imponía el sistema de dominación colonial y expresaba: "La evolución de las ideologías de los grupos étnicos que constituyen la sociedad guyanesa está estrechamente vinculada a la imposición de un modelo ideológico cultural dominante: -el de la "blanquidad" o "whiteness"...¹⁰

Este proceso comienza en el ser alienado con la imitación de los patrones y valores del otro, de

tal manera que busca una identificación con ese otro, perdiendo así su propia personalidad: (p. 167)

*"Los hombres llegaron después, vestidos en forma im-
presionante, con camisas de
seda, raso, salara e hilo fino,
pantalones de gamuza, an-
chos cintos con diamantes
engarzados y zapatos de dos
tonos"* (p. 174)

Notemos que es la imagen del "Gentleman" inglés lo que quiere proyectar Aron Smart y los demás hombres de su entorno. La fiesta de cumpleaños de Belle, su compañera, representó para él la oportunidad de mostrar una imagen semejante al modelo del dominador capaz de prodigarle cierta superioridad sobre los demás negros. Pero, además, la celebración también fue el escenario en donde el negro dio rienda suelta al frenesí dionisiaco que lo caracteriza:

"Cuando la canción terminó, la violencia se desató de nuevo. Los cateadores levantaron a Belle en hombros y Bullah, con lágrimas de embriaguez corriéndolo por el rostro..." p. 176).

¹⁰ Op. Cit. p. 59.

la derrota y al fracaso se enfrentaba con su propio ser:

"Nunca en mi vida le he dado el frente a ningún problema porque me parecía que éste era un país muy grande y había mucho espacio, para correr a esconderse... y aún así, es sólo de mí que huyo, porque ni siquiera ahora puedo detenerme, hacer un alto, enfrentarme al ser del que huyo". (p. 297)

Aron Smart necesitaba, entonces, el equilibrio que ofrecía la naturaleza, el empuje de los ríos, los grandes espacios de las sabanas y los bosques, pues la ciudad "era un sitio cerrado que no daba respuestas a las necesidades" que había dentro de él. El regreso representó el renacer y la auténtica liberación:

"Todo mi ser cobraba nueva vida en el bosque" (p. 311).

El nuevo encuentro con la naturaleza hizo de él un hombre taciturno y pensativo. Comenzaba a comprender los designios del destino del cateador: la selva se encargaba de hacerlo regresar, de atraparlo en el vientre mismo de la tierra. El oro encontrado desbordó en él una suerte de fuerzas

instintivas propias de su naturaleza: el frenesí dionisiaco, la blandura anímica de su espíritu, un marcado afán de notoriedad e inclinación a la fanfarronería, la complacencia corporal, una gran dosis de sensualidad y un concepto de vida en el fondo religioso que se pone de manifiesto en el simbolismo primitivamente sensorial que lo condujeron a vivir con intensidad y perdición su nueva fantasía.

Sin embargo, encontrarse en las entrañas de la tierra que lo reclamaba, significó un acto de expiación de sus culpas, de redención humana, de reconciliación consigo mismo para llegar a saber en realidad lo que era. Fue así un verdadero acto de comunión. Lo que no pudo entender, debido a la ceguera que le producía la embriaguez de la ambición, fue que la tierra tenía sus propios preceptos: así como el hombre tomaba de ella parte de su ser, en la misma medida la tierra también le exigía a éste, la misma cantidad tomada para retribuirle a su vientre generoso los dones concedidos. Si lo comprendió, para Aron Smart ya era tarde, pues la naturaleza se había cobrado su parte. Tomaba gran fuerza en su espíritu la historia fabulada del Hermano C. sobre las Tres Gra-

cias. Era mirarse a sí mismo y verse marcado por el destino del tercer hombre de la fábula en donde la imaginación constituía la ilusoria realidad de su vida. En ese fluir de fantasía e ilusión había perdido, pero finalmente había ganado porque la misma selva se encargó de prodigar la salvación. Había aprendido el lenguaje de la imaginación y con él la salida a "su angustiosa desolación".

Podíamos arriesgarnos a decir que en ese nuevo regreso de Aron Smart a la selva, a las entrañas de la tierra, a la oscuridad de su vientre, se cumple el mito del Laberinto del que nos habla Octavio Paz¹². El hombre ha sido expulsado del centro del mundo, de su ombligo y está "condenado a buscarlo por selvas y desiertos por los vericuetos y subterráneos del Laberinto"¹³. Allí, en el centro de ese Laberinto se encuentra un talismán o un objeto cualquiera (oro, diamantes,?) capaz de devolverle la salud o la libertad a su pueblo. Se precisa, entonces, la presencia de un héroe o santo, quien tras la penitencia o los ritos de expiación, y tras un período de aislamiento, penetra en el laberinto. El regreso a los suyos debe ser para salvar o redimir a su

pueblo. ¿No será acaso Aron Smart, como voluntad de conciencia, el héroe o santo del que nos habla el mito de Octavio Paz y que espera la aldea de Mahaica para redimirlos y liberarlos, o ese tercer hombre de la fábula que abre sus manos para entregar lo único que le quedó de su exilio interior: la sabiduría?

De todas formas, mito o leyenda, Jan Carew conjuga en su obra una compleja urdimbre de significaciones orientadas hacia la búsqueda de un alma nacional, de un perfil definidor, de una personalidad guyanesa. El **Midas Negro** ilumina en forma reveladora un imaginario en donde la naturaleza se impone en el espíritu de un Yo colectivo para que asuma su "mismidad" y por lo tanto resuelva su equilibrio en función de ella y restablezca así su armonía y desarrollo.

Es la voluntad de conciencia y la "comprensión" de sí mismo lo que debe mover el alma del pueblo guyanés frente a una situación de conflicto instaurada por el dominio inglés, como proceso delineador de una especificidad cultural. Para este Yo colectivo, que se debate en la complejidad

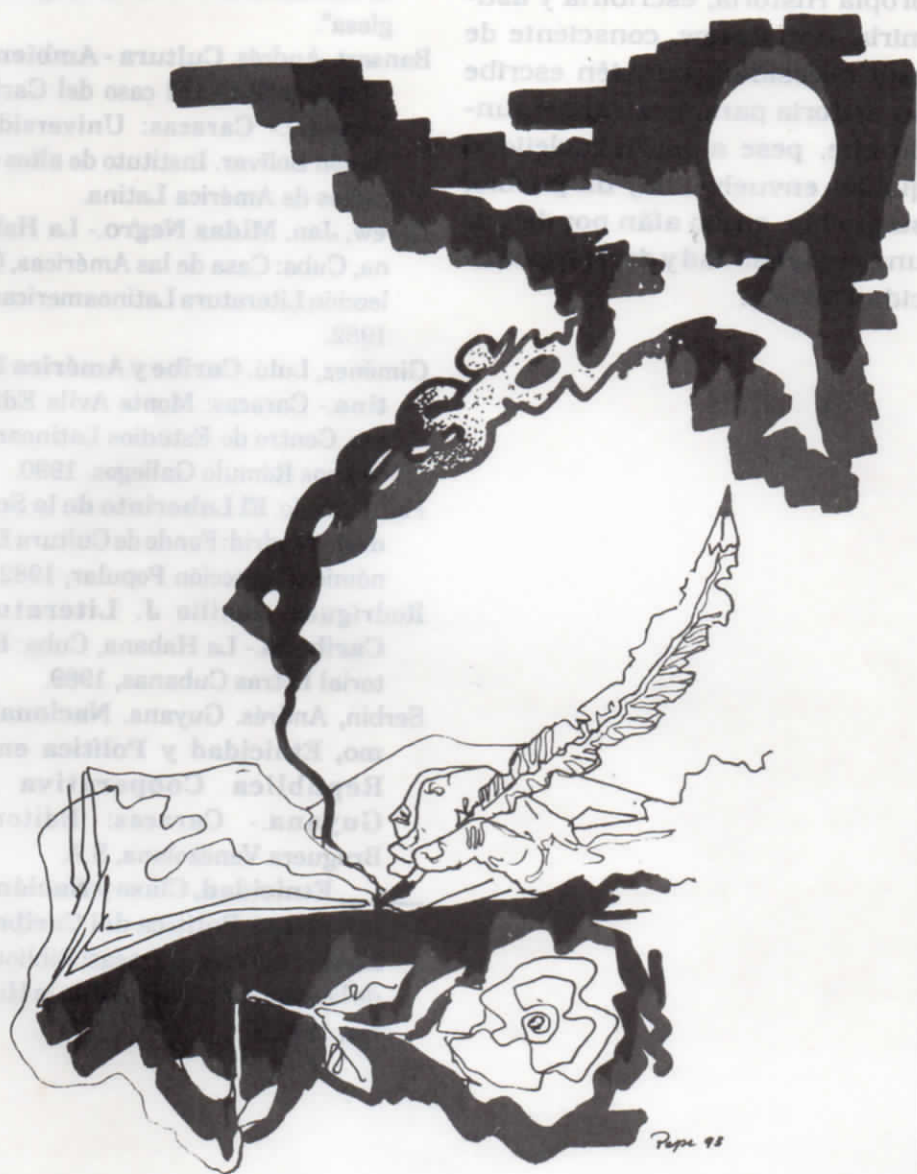
¹² El Laberinto de la Soledad. p. 188.

¹³ Ibidem.

de su naturaleza étnico - racial y en el tiempo fragmentado de su historia, es preciso descubrir su propia Historia, escribirla y asumirla. Jan Carew, consciente de esta necesidad, también escribe su historia para mostrar al mundo que, pese a esa complejidad que los envuelve, hay un pueblo, su pueblo, en un afán por definir una personalidad y darle especificidad propia.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Blanca y otros. "Introducción a la narrativa antillana de lengua inglesa".
- Bansart, Andrés. **Cultura - Ambiente - Desarrollo** - (El caso del Caribe Insular).- Caracas: Universidad Simón Bolívar. Instituto de altos estudios de América Latina.
- Carew, Jan. **Midas Negro**.- La Habana, Cuba: Casa de las Américas, Colección Literatura Latinoamericana, 1982.
- Giménez, Lulú. **Caribe y América Latina**.- Caracas: Monte Avila Editores. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. 1990.
- Paz, Octavio. **El Laberinto de la Soledad**.- Madrid: Fondo de Cultura Económica. Colección Popular, 1982.
- Rodríguez, Emilio J. **Literatura Caribeña**.- La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- Serbin, Andrés. Guyana. **Nacionalismo, Etnicidad y Política en la República Cooperativa de Guyana**.- Caracas: Editorial Bruguera Venezolana, S.A.
- _____, **Etnicidad, Clase y Nación en la Cultura Política del Caribe de habla inglesa**. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1987.



¿CUÁL MÉTODO APROPIAR PARA EL ESTUDIO Y ENSEÑANZA DE LA POESÍA?

Flor Delia Pulido

¿Cómo acceder al estudio de la poesía?

¿Desde el punto de vista formal y estructural? ¿Retórico o estilístico?

¿Desde la perspectiva de la intuición primera lector-texto? O más bien desde el punto de vista de la crítica-intuitivo-intelectual? Estos cuestionamientos han estado y permanecen en la mente y en el "hacer" de los docentes, en la mente y en la experiencia de los críticos, de los ensayistas, de los teóricos de la literatura y de la poesía. ¡Nadie se pone de acuerdo! Cada quien difunde su posición, conforme a sus presaberes, a sus inclinaciones, a su ideología. Incluso entre quienes militamos en el campo de la literatura (estudio-enseñanza) se abren brechas porque se llega a desfasarla tanto, que surgen los inclinados por uno u otro género. Así escuchamos: yo prefiero la novela; y, a mí me gusta el teatro; y a mí me gusta la poesía, o bien la crítica, el ensayo y/o el cuento. Sin el deseo

de criticar estas apreciaciones, se debería pensar más bien, como docentes de la lingüística y la literatura, cómo podemos acercarnos a todos los géneros porque nos corresponde. Debemos proyectar en nuestros estudiantes una actitud positiva hacia el español y hacia la literatura, reitero, sin dicotomizarlos y mostrándolos como entes integradores de un todo.

En cuanto al estudio y enseñanza de la poesía, se presentan muchos modelos y métodos por parte de críticos y autores de diferentes POÉTICAS. Pero, corresponde a cada docente acercarse a la poesía y a la literatura en la forma que crea más valedera; y con base en los logros generales o en los logros específicos que plante en cada unidad programática, en cada tema, o en cada escuela o movimiento literario; o de los logros que visualice, a partir de determinado autor. Creo que lo más importante, es generar motivaciones en los estudiantes, para que accedan al estudio y re-creación de la poesía, labor difícil, pero no utópica.

Por otro lado, ¿a qué nivel de estudiantes va orientado el proceso enseñanza-aprendizaje de la poesía? La básica primaria y la básica secundaria, exigen parámetros diferentes del nivel superior. A estos se les puede hablar de los análisis semióticos, estilísticos, inmanentistas, trascendentalistas y/o estructuralistas, amén de otras consideraciones "científicas de la literatura". A aquellos, despertarles la sensibilidad, la imaginación, y la creatividad.

Desde otro ángulo, se debe pensar que **cada poema exige su propia forma de ser mirado**. Un mismo esquema, (si seguimos el estructuralismo) no da pauta para acceder a todos los poemas de un mismo autor, ni de una misma época; porque sabemos suficientemente, que la función de la poesía es la búsqueda de la verdad (como en Jorge Gaitán Durán) y no un medio de comunicación social más.

La poesía como la narrativa es arte, y el arte "comunica en forma diferente que el ensayo, que el periodismo, que la historia y que la comunicación cotidiana. La poesía es más expresividad, que otra cosa".

La poesía es la negación de la comunicación coloquial, porque su lenguaje es: alógico, extralingüístico y que en su mayoría transmuta los conceptos; los metaforiza; **dice en ausencia. La poesía está en lo que calla, no en lo que expresa**. Por ello, **fuerza** en un poema, no es **fuerza** en el mundo; su función es claramente sintomática de otras cosas, de otros mensajes, de otros significados. Fuerza no implica en un poema la sola instancia significativa, referencial y denotativa. No designa la fuerza de un parque o el río que corre por los valles. Sin embargo, parte de su significado **monosémico y primario, literal**, para ubicarnos en los segdos 2, 3 y **n** significados; que la emoción-estética del poema, une a la emoción-estética del lector. Ahí, es donde según Jorge Luis Borges, se genera la literatura, además del goce estético.

El objeto del lenguaje estético, es trascender las imágenes que surgen del referente; ir más allá de las representaciones que nacen de nuestras vivencias. A ese espacio, es a donde se debe llevar al estudiante, al entendimiento polisémico de la poesía a partir del **significado uno**, pero sin quedarse en él. (lenguaje denotativo). Hacerle comprender que siendo

literatura, un texto, una poesía... une lo denotativo y lo comunicativo en un juego de presencia-ausencia; donde lo negado afirma el mensaje que quiere transplantar el poeta, el escritor, el artista.

Porque la poesía, en el decir de Fernando Arbeláez, 1975, es: no "una función jubilosa; es una amarga función de conocimiento. Es pertenecer a un orden más alto e invisible. Es tener una fuerza para abrir todos los paisajes concluidos y cerrados. Su labor no está dirigida a confundir, a desviar, a deprimir el espíritu, sino por el contrario a liberarlo".

En esta instancia de búsqueda de libertad de espíritu, (del creador), es donde se ubica el receptor de la poesía, cuando no se supedita a hacer un estudio esquemático y da rienda suelta a su intuición, a partir de la lectura "consciente".

El poema como "... lugar de encuentro entre la poesía y el hombre". Contiene "El habla, el lenguaje social... El poema es lenguaje erguido." (Octavio Paz), por lo tanto, puede ser un **texto de placer**: si tiende o mueve a la risa del lector, si lo satisface, si lo calma y lo euforiza al mismo tiempo. Surge de la cultura y no rompe

con ella. Si lo consideramos como **texto de goce**: lejos de calmar y aplacar al lector, lo desconcierta, lo desconsuela y hasta hace vacilar los ejes de su historia, de su cultura o las instancias psicológicas del receptor. (En el decir de Martha Canfield).

Esta relación erótica entre escritor y escritura, entre lector y escritura, origina la anterior distinción, entre obras o textos de placer y/o de goce.

Los textos de placer unen la inteligencia, la delicadeza, la seguridad, la ironía y el dominio de un tema, de un sentimiento, de un concepto, son **clásicos**, unicentrados. Los textos de goce participan de lo moderno, son perversos porque en ellos no puede captarse o identificarse su meta, sus fines, a veces ni siquiera el fin placentero previsto.

Entonces, la literatura y la lectura nos permitirán instalarnos en una de estas dos instancias. La lectura de un poema puede ser placentera o exasperante y desconsoladora. Especialmente esta instancia se da, cuando la forma, la estructura, el manejo del lenguaje, de la temática, del tiempo y del espacio, nos sugiere re-creación. Sin embargo, un tex-

to así produce goce en el receptor: ese goce erótico y perverso que se prueba en la inmanencia, en la fascinación de los sentidos y de la inteligencia. Ese interrogante, esa ruptura entre lo uno y lo otro, para tratar de conformar un significado, es lo que en últimas, produce el goce de leer. Igual al que sentimos cuando tenemos una gran alegría. Al esfuerzo intelectual, racional y lógico para acceder al texto, se suma el sentimiento de agrado o rechazo; el placer y el goce, el hecho estético. La auténtica literatura está ahí. Ahí mismo; la original y la auténtica poesía.

La poesía de Mito, se ubica en la exposición precedente. Es poesía de placer y goce; desde las más directas hasta las más polisémicas. La búsqueda del hombre, de su libertad; la búsqueda de la verdad, nos asume en el yo del creador. En esa búsqueda reside el valor de Jorge Gaitán Durán y de Eduardo Cote Lamus como poetas. Fueron los primeros escritores que en Colombia universalizaron la poesía, desde nuestro propio ámbito.

Como dice Octavio Paz: "...el poema es el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que

contiene, suscita y emite poesía". Emitir poesía, es emitir literatura, es emitir placer y goce estéticos.

Después de este paréntesis, volvemos a la consideración metodológica. Reiteramos, que la recursividad del docente, el análisis de intereses y finalidades del tema, los intereses y motivaciones de los estudiantes, son los aspectos trascendentales que marcarán los derroteros a seguir en el estudio de la poesía. No hay un solo esquema, modelo o teoría válidos para el estudio y análisis de un poema.

Todos los planteamientos de los teóricos tienen aspectos positivos y negativos. Nos queda a nosotros los docentes, estudiarlos, conocerlos, internalizarlos y formar NUESTRO PROPIO MODELO para guiar a nuestros estudiantes, de acuerdo con intereses cronológicos e intelectuales.

DESARROLLO DEL ANÁLISIS DE UN POEMA

Las reflexiones que a partir de los planteamientos de Jean Cohen se hacen para el acceso al poema "Fuente en Cúcuta", permitirán ir estableciendo los elementos de carácter lingüístico-inmanentista que para él son la base de la

poeticidad. Establece que son elementos de versificación y elementos de desviación semántica en cualquiera de las categorías o niveles lingüísticos fonético, sintáctico y semántico. También se alude a su teoría sustancialista, la que ayuda a ver el "mundo" como poético en sí. El aspecto sustancialista transporta al receptor al mundo subjetivo, destruyendo el obstáculo de un mirar poético únicamente desde la perspectiva de la objetividad.

Una división de los aspectos en fases diferentes para el análisis, responde, (como ya se enunció) a cuestiones de carácter metodológico, porque sabemos a ciencia cierta que todos ellos se dan simultáneamente.

Una aplicación de la teoría de las isotopías (Greimas y Rastier); redundancias lexemáticas, metafóricas...se tienen en cuenta porque ayudan a presenciar el refuerzo semántico del poema.

El enfrentamiento mundo-objeto poético-creador y receptor, sincretizan el estar y el ser del hombre en el mundo, y éste, como proyección de su yo íntimo y colectivo. Esta interacción lleva a la recuperación del sentido vital del poeta y del hombre, y a su sentido

de totalidad en lo que produce a través del poema. Es por esto que la parte formal y su valor estructural, unidos a la esencia humana y artística, son la razón del estudio presentado.

Por otro lado, si un dato, un proceso y evento pasan a la obra, se integran en tal forma a ella, que son esencia y hacen parte de su configuración estética y estructural (del poema). Desde la perspectiva teórica, la biografía no tiene tanta trascendencia en la creación artística, ya que si se llegare a determinar su arte por ella dejaría de ser propiamente creación para convertirse en explicación de una vida. En sí, es un elemento rescatable en el contexto poético ubicado en el tiempo-espacio ideal de la esencia artística, lo cual permite llegar a la categorización y caracterización existencial del poeta.

La mayor expresividad de ella, se presenciariza en el poema como resultado del proceso creativo que nos permite ver la relación íntima entre el yo del autor y su ser en el mundo, alteridad que es innegable en toda obra literaria.

FUENTE EN CÚCUTA

1. *El rumor de la fuente bajo el cielo*

2. *Habla la infancia*

3. *alrededor*

4. *Todo convida a la tórrida calma*

5. *De la casa: el mismo patio blanco*

6. *Entre los árboles, la misma siesta*

7. *Con la oculta cigarra de los días*

8. *Nubes que no veía desde entonces*

9. *Como la muerte pasan por el agua.*

Jorge Gaitán Durán

ESTRUCTURA DEL POEMA

Con base en la organización situacional de los niveles: estrofas y versos, el poema responde, en su estructura externa, a una silva, lo que supone la pervivencia del mensaje a través de su fácil acceso a la retención memorística por su corta extensión.

La organización jerárquica del poema se esquematiza en: un distico endecasílabo y heptasílabo (verso 1 y 2). Estrofa iniciada por un polisílabo (verso 3), mediante el lexema adverbial "alrededor", seguido de tres endecasílabos (ver-

so 4-7). Por lo anterior no podemos aseverar que sea quinteto, ni cuarteto, desviación estrófica. Termina el poema con un segundo distico de endecasílabos (verso 8-9). Esta estructura formal determina la especificidad de una clase de discurso poético, su género, de Jorge Gaitán Durán, dada por la combinación libre de estrofas y versos, asumiendo así una apertura a nuevas representaciones tipográficas.

La coherencia sintagmática-paradigmática del poema, empieza a establecerse por la organización expuesta en los disticos (1-2, 8-9), que encierran la oposición vida (fuente) muerte (muerte), ruido (rumor) silencio (muerte), isotópicos que también aparecen en la estrofa central (verso 3-7): Vida (tórrida), silencio y muerte (calma-siesta), ruido (cigarra); constituyendo el campo semántico del poema en su sentido referencial, en primera instancia. La división del poema en niveles jerárquicos, permite observar la presencia interactiva de las categorías gramaticales (la mayoría son sustantivos) y, también la correlación semántica de los mismos aspectos, que se ampliará posteriormente.

La fragmentación en versos aborda la identificación clara, de la forma como están distribuidos los elementos fonéticos, y los recursos desviacionales o los semas "gráficos" o paratextos.

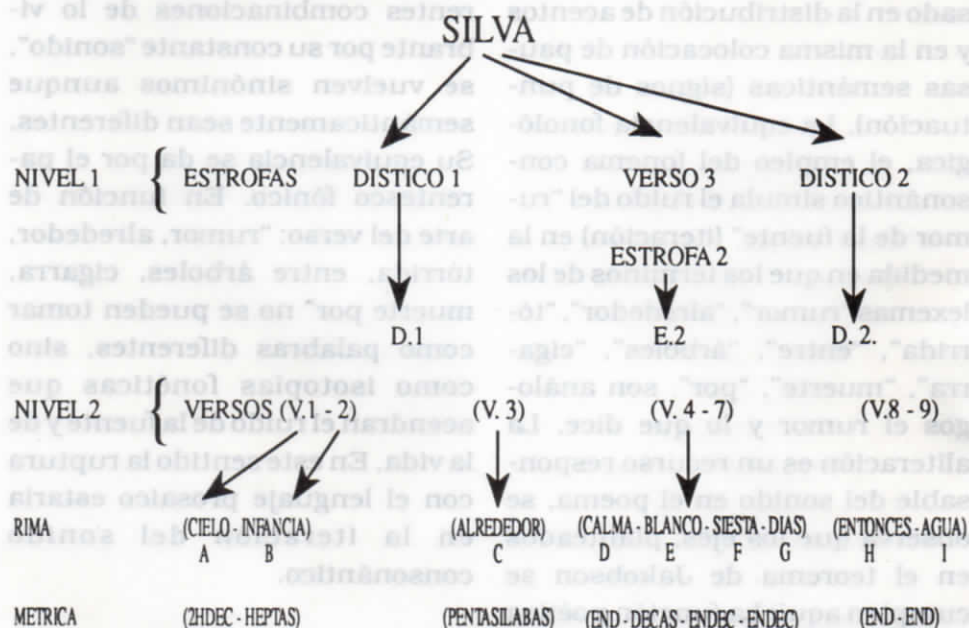
El lexema /alrededor/, pentasílabo, es el que caracteriza convencionalmente el poema como una silva; ya que si se coloca a continuación de "infancia", el verso dos sería como todos los demás, endecasílabos.

Desviación de carácter formal es el uso libre de la rima, verso-

librismo propio de la última etapa de creación poética del pamplonés; en ella se patentiza el logro y superación de la rima consonántica tan usada antes de Mito.

NIVEL FONOLÓGICO SEMÁNTICO

La gráfica 1, sintetiza la rima libre, la métrica anisosilábica* y los acentos de los niveles jerárquicos. Atendiendo a la teoría de la rima de Cohen, se observa que no es fono-semántica por el versolibrismo.



* Constituida por desigualdad de versos en cuanto a su número de sílabas fonéticas.

En lo acústico disuenan entre sí los versos. No hay, por ende, homofonía sonora propia de la rima consonántica tradicional, pero el sentido del poema se mantiene. La terminación de los versos 1 y 2 es semántica, porque en la estructura profunda se establecen las relaciones intrínsecas de "cielo-infancia" con el sentido que también transporta la "fuente", en linealidad sintagmática y paradigmática. Cielo-infancia y fuente semantizan vida, plenitud y dinamismo.

El aspecto rítmico está expresado en la distribución de acentos y en la misma colocación de pausas semánticas (signos de puntuación). La equivalencia fonológica, el empleo del fonema consonántico simula el ruido del "rumor de la fuente" (iteración) en la medida en que los términos de los lexemas "rumor", "alrededor", "tórrida", "entre", "árboles", "cigarra", "muerte", "por", son análogos al rumor y lo que dice. La aliteración es un recurso responsable del sonido en el poema, se observa que los ejes, planteados en el teorema de Jakobson se cumplen aquí: La función poética del eje de la selección (fonema r entre las demás) al eje de la combinación ru-or-re-or rri...dando además idea de retorno al verso,

carácter versal planteado por Cohen. El nivel del sintagma se proyecta hacia el del paradigma y de éste hacia aquél, reforzando el sentido del "ruido" de la fuente y a su vez el movimiento dual, de vida y muerte, dados por los lexemas "rumor de la fuente", y, "como la muerte pasan por el agua", constituyendo la circularidad de sentido y de estructura del poema.

Lo que opera en ausencia "vida-muerte" se presencializa en la evocación que hace el poeta, en el rasgo paradigmático; las diferentes combinaciones de lo vibrante por su constante "sonido", se vuelven sinónimos aunque semánticamente sean diferentes. Su equivalencia se da por el parentesco fónico. En función de arte del verso: "rumor, alrededor, tórrida, entre árboles, cigarra, muerte por" no se pueden tomar como palabras diferentes, sino como isotopías fonéticas que acendran el ruido de la fuente y de la vida. En este sentido la ruptura con el lenguaje prosaico estaría en la iteración del sonido consonántico.

NIVEL SEMÁNTICO

En otra instancia de sentido, las aliteraciones onomatopéyicas

presencializan movimiento. (Lo poético no se agota en una sola consideración, en este caso particular, de las aliteraciones onomatopéyicas aludidas). Estos significantes fónicos tienen significados 1, 2 n... producto de la ambigüedad propia del poema y de las relaciones que se establecen en el encadenamiento lineal de las unidades significantes (sintagmáticas) y de las interrelaciones interlineales (paradigmáticas) o sea, las asociaciones lingüísticas que van surgiendo cuando se va semantizando el sonido.

El poema "Fuente en Cúcuta" desde la perspectiva prosaica, no explícita, cómo El "rumor", no es carácter de la fuente, así como lo es, hablar: "como la infancia", y el término "todo" no tiene capacidad de "convidar" a la "tórrida calma", ni los árboles hacen siesta, ni la "calma" es tórrida, ni "la muerte" pasa "por el agua". En todas las expresiones se va observando cómo se determinan las desviaciones a la norma. El poeta personifica seres y elementos de la naturaleza por medio de prosopopeyas. El lexema "fuente" (v. 1) está relevando, en relación con el lexema "agua", (v 8) en el sentido que se personifica. En cambio, el agua, sólo es espejo y reflejo de las nubes. La bivalencia entre fuente

y agua permite al receptor remitirse (inpraesencia, en ausencia) a la unión de dos cronologías antagónicas: reflejarse las nubes en el agua es equivalente a un espejo que ubica en un instante actual en el pasado y la evocación de la infancia a través del agua está connotada por el rumor de la fuente bajo el cielo, dando la bivalencia del agua o de la fuente como elemento a la vez alegre, tranquilizador (v. 1) doloroso, amargo (V8) D1).

Semánticamente, las dicotomías dolor-alegría /agua-fuente/ reforzadas por el reflejo de las nubes pasajeras, constituyen la oposición ideológica entre el recurso de la infancia alegre, unido a un tiempo presente (el presente del escrito y del escritor) en el que la muerte se presagia. El sentido tácito de "nubes" grises se asocia con la muerte, tornándose en presagio del fin vital. El sentido de la fuente es similar a un espejo que retrotrae un ciclo vital y humano completo, (infancia... vejez y muerte), consideraciones estas que surgen de la reducción del significante (nubes) con significados 1, al significante 1, con un significado 2. Los ejes semánticos en el poema son la vida y la muerte, determinados y reflejados por las pertinentes isotopías me-

tafóricas para el primer lexema: "rumor", fuente, infancia, todo convida, árboles, cigarra de los días y para el segundo "calma, patio blanco, siesta oculta, nubes, muerte". Cada conjunto de versos y por ende, de ideas estructuradas a partir de las pausas semánticas, se leen en los dos niveles: referencial y connotativo. El fundamental, es el último porque es el que surgió del producto de Jorge Gaitán Durán, ante la fuente. Desde esta perspectiva Cohen expone el sentido poético o conceptual para el referente, y el patético o afectivo para la creación de ese referente, surgido del enfrentamiento entre el hombre y el mundo y la "admiración - impresión", el poeta percibe "algo" del mundo y lo transporta al poema, participándonos su sentir a través de la magia del lenguaje, mediante la personificación del espacio, ya que: la "fuente" y "todo", los convierte en actuantes. Estos seres de la naturaleza ejecutan los procesos de hablar, rumorar, convidar...reforzando su significado 2, o sea, la configuración de "la fuente de Cúcuta" metáfora también de creación de "Inspiración".

En el sentido de antropomorfización de los seres, se presenta desviación de la norma por-

que sólo los hombres tienen esas facultades.

NIVEL SINTÁCTICO-SEMÁNTICO

Analizando los versos 1 y 2 se observa que la oración, sintácticamente es pertinente a la "norma" de la gramática o de la sintaxis de la prosa (S.V.P.). La desviación no es entonces sintáctica, sino semántica, se inicia con el proceso que personifica a la fuente, porque hablar sólo es característica de las personas, entonces, hay desviación de sentido entre el sujeto y el verbo. El lexema (v 3) "alrededor" espacializa al lector del poema en un ambiente psicológico.

La segunda estrofa presenta una desviación sintáctica. Mediante el hipérbaton, observemos el nivel prosaico de la estrofa:

La misma siesta con la oculta cigarra de los días, el mismo patio blanco entre los árboles, todo convida alrededor de la casa a la tórrida calma. En el poema, el hipérbaton da como resultado un ritmo y un sentido distintos del nivel prosaico. El epíteto "oculta cigarra" constituye un refuerzo de la desviación sintáctica de la estrofa ya que en la "norma gra-

matical" primero va el nombre y luego el calificativo (cigarra oculta); por ende, el epíteto aludido constituye una transgresión.

En la última estrofa, la desviación sintáctica está dada por la elipsis del artículo femenino (las), "Nubes que no veía..." Si analizamos verso por verso, en todos hay transgresión sintáctica. El que más desorden gramatical presenta es / *nubes que no veía desde entonces*/.

sust + relat. + nega. + v + prep. + adverbio

Estas desviaciones (principios básicos inmanentes) y el juego del lenguaje por los recursos: semánticos, fónicos, sintácticos, convierten los significantes en significados, reafirman el sentido emotivo y poético de "Fuente en Cúcuta" y a su vez confirman cómo el poeta viola el lenguaje, como lo expresó el mismo Gaitán Durán en "Diario". El sentido referencial da paso al sentido connotativo y poético y de aquí al significado afectivo y emocional. Cohen plantea en el "Lenguaje de la poesía" que la poesía... ha de romper el lazo original entre el significante y la noción para reemplazarlo por la emoción. Ha de bloquear el viejo código para hacer posible el funcionamiento del

nuevo". Lo cual implica que el manejo del código coloquial o literal por parte del poeta, ha de ser de tanta calidad, que lo supere.

Agrega que "para escribir un poema no basta con violar el código, sino que es necesario el segundo tiempo, o sea, que la poesía, destruye para reconstruir". En otros términos, lo que se niega es lo que se presencializa en el poema.

Los versos 7 y 8 se sustentan en una estructura sintáctica coloquial; sin embargo, son poéticos por la desviación introducida en la elipsis y la comparación explícita, es decir, es un logro poético la combinación alterna de la prosa con la poesía. Este estudio privilegia la demostración de la fuerza expresiva del lenguaje desde la perspectiva sintáctico-semántica y fonológica y los significados 2, de los lexemas y la relación entre los niveles, los que coadyuvan a la poeticidad en tanto que quedan subordinados a la idea dominante (campo semántico) de la evocación vida-muerte.

La construcción estructural de los versos 5 y 6, está fundamentada en la bilateralidad gramatical que coadyuva a reafirmar la referencialidad espacial del hogar.

V. 5 De la casa: al mismo patio

V. 6 Entre los árboles la misma siesta

preposi - art. - sustan art. - adj - sustantivos

De otro lado, observamos que es un poema estructurado a base de sustantivos, que acentúa la valoración de los seres por parte del poeta. La estructura como una espiral, de adentro hacia fuera, y termina por integrarse a lo metafísico en la muerte, pero a través del fluir del agua, que representaría en ausencia el paso fugaz de la vida, como el mismo rumor que le ha dado origen.

La nueva estructura usada por J.G.D., contribuye a enfatizar la significación de vida y muerte planteada en el poema.

La abolición de la forma tradicional del poema, dejará el lenguaje gastado y la exageración de recursos literarios. Así es lo que Jorge Gaitán Durán patentiza en la "búsqueda de la palabra", la revolución poética que planteó y defendió en el movimiento Mito.

Retrotraigamos nuevamente, el aspecto morfosintáctico para ver cuál es el funcionamiento de las oraciones en el poema.

PRIMERA ESTROFA:

El rumor de la fuente bajo el cielo: Sint. nominal

El rumor: Nombre (artículo-sustantivo)

De la fuente: Función adjetiva (prep. artículo-nombre)

Bajo el cielo: función atributiva (prep. art. nombre)

Habla de la infancia: Sintagma verbal

Habla: Núcleo verbal

De la infancia: Sintagma nominal (prep. art. sust.)

SEGUNDA ESTROFA:

Primera oración:

Alrededor: Locativo

el mismo patio blanco; sintag. nominal

(determinante-adjetivo-nombre adj.)

Entre los árboles: sintag. nominal locativo.

(prep. artículo -nombre)

Segunda oración:

Todo convida a la tórrida calma de la casa.

Sintagma nominal: todo

Verbo: convida

Objeto indirecto: a la tórrida calma

(prep-det-adjetivo-nombre)

Función adjetiva: de la casa (prep. det. nombre).

Sintagma nominal: la misma siesta con:

(det-adj-nombre-prepos.)

Complemento circunstancial: la cigarra (det. nombre).

Función nominal

de los días (prep. det. nombre)

Tercera oración:

Nubes que no veía desde entonces

(nombre-relativo-negación)

verbo: veía

Func. adv. desde entonces (prep. adv).

Sintagma verbal: verbo: pasan

Adverbio: como la muerte

(adverbio determinante - nombre)

Complemento circunstancial: por el agua

(prep. det. nombre).

Cohen, afirma que el lenguaje poético presenta desviaciones con relación a la estructura del lenguaje normal. El análisis e indagación de la forma y ver cómo ese lenguaje se estructura en el poema, presencializa el desglose en distintos ejes semánticos y gramaticales como se ha hecho. Algunos de estos puntos de partida, nos demuestran cuándo hay desviaciones en el poema, de acuerdo con la estructura del mismo y cuándo las requiere el poema para ser más poético. Estos son algunos pasos que constituyen el análisis estructural del lenguaje poético y que explicitan el por qué en una palabra y cómo funciona este lenguaje particular.

El lenguaje del poema es poético en la medida en que espiritualiza una vivencia muy íntima del poeta y de su mundo. El procedimiento de semantización léxica y gramatical dado por las desviaciones explicitadas en el estudio, demuestran la fuerza expresiva de los sustantivos que rompiendo la estructura de una lírica fundamentada en el uso de la adjetivación, presencializa y apunta a la plenitud del significado y del significante, en una palabra a la plenitud del símbolo, donde encontramos la profunda comunicación entre el poeta y "su

mundo", mundo suyo que se trocó en conciencia-mundo.

Podemos decir que este poema surgió del proceso creativo que involucra la interacción Gaitán Durán (sujeto) y su mundo-terruño; Cúcuta (objeto).

Este unidad de lo social y aquel unidad de su intimidad, de lo psicológico de sus vivencias juveniles, de sus recuerdos de patria añorados y presentidos en la lejanía del espacio y el tiempo.

Las desviaciones en el poema son de primer grado, en cuanto no es difícil reducir su sentido. Reducir sentido, en términos de Cohen, implica descodificar, interpretar; llegar al sentido virtual de la connotación. Esta reducción en el poema es fácil en la perspectiva de accesibilidad a la significación de las alteraciones, la elipsis, la personificación, y los demás recursos utilizados por Gaitán Durán. Lo poético está dado por las imágenes, los símbolos, el ritmo, los recursos literarios, la visión de mundo, la ideología y otros elementos que sustentan el poema.

También es de sentido común dilucidar el uso de semas gráficos (en este caso especie de disor-

tografías) en la iniciación de algunos versos con mayúscula cuando no se precisa, es otra desviación del carácter aludido y escriptural. Constituyen otra ruptura de la normatividad gramatical introducida por el poeta nortesantandereano para mantener las expectativas del receptor. En las expresiones ("De la...Entre), se observa, que hay correlación semiótico-lexical y gramatical entre los diferentes niveles del poema que se defiende como arte con su sola presencia; es un micro-poema que incita a su lectura.

Como jefe y fundador del grupo Mito, Jorge Gaitán Durán se instauró en el parnaso colombiano como el buscador de una poesía donde la palabra recupera su sentido, ya que a su regreso de Europa se dio cuenta de la pérdida de identidad lingüística.

La coherencia en el manejo de los elementos signícos, por parte del poeta, es la muestra del logro artístico en la generación del lenguaje poético que califica su "Fuente en Cúcuta". Es un poema circular que remite de la vida a la muerte y de ésta a aquélla, de ahí la perennidad del poema y su lenguaje poético-connotativo.

Y, finalmente corroboramos, según los estructuralistas, que el

quid de la poesía, no es tanto el significado, sino el cómo de ese significado, lo cual constituye su inmanencia, su literaturidad.

Observamos en el poema "Fuente en Cúcuta", que hay un desfase con la estructura "standard" y normal tradicional que se estilaba en su época. Según Jean Cohen, esto es también una "desviación de la norma en cuanto a estilo, porque es lo no corriente, lo no conforme a lo estatuido y usual de una determinada época o estilo de escritura.

Si comparamos la poesía de Jorge Gaitán Durán con la de otros escritores que le antecieron, objetivizamos la diferencia formal y de uso del lenguaje y de la temática.

En el poema "Fuente de Cúcuta" el polo poético está dado por las desviaciones formales y lingüísticas encontradas.

Para Cohen: "Un poema que no signifique no es poema, puesto que no es lenguaje", con esto da importancia al manejo, sentido y forma que se da a la lengua en todos sus niveles. También implica que el poema letrista, es decir, el que sólo es sonido, no remite a un significado y sentido profundos. Muchos poemas del moder-

nismo son sólo letristas. Gaitán Durán da importancia en su creación literaria a lo semántico, al significado, su valor estético reside en la manera de decir, en su expresión y no solamente en el tema. El **cómo** y el **qué** del poema están interrelacionados en su sentido, en una totalidad y aquel sentido da una o n significaciones si está bien estructurado.

Cuando un escritor, dice Cohen retomando a Fontanier, sólo juega en su obra con las "figuras de uso", su texto pierde en calidad. Si decimos "llama negra" será más poético que decir "llama roja". El signo estético decae en la última expresión, por ser demasiado conocido, y su uso "general extendido entre los miembros de la comunidad lingüística".

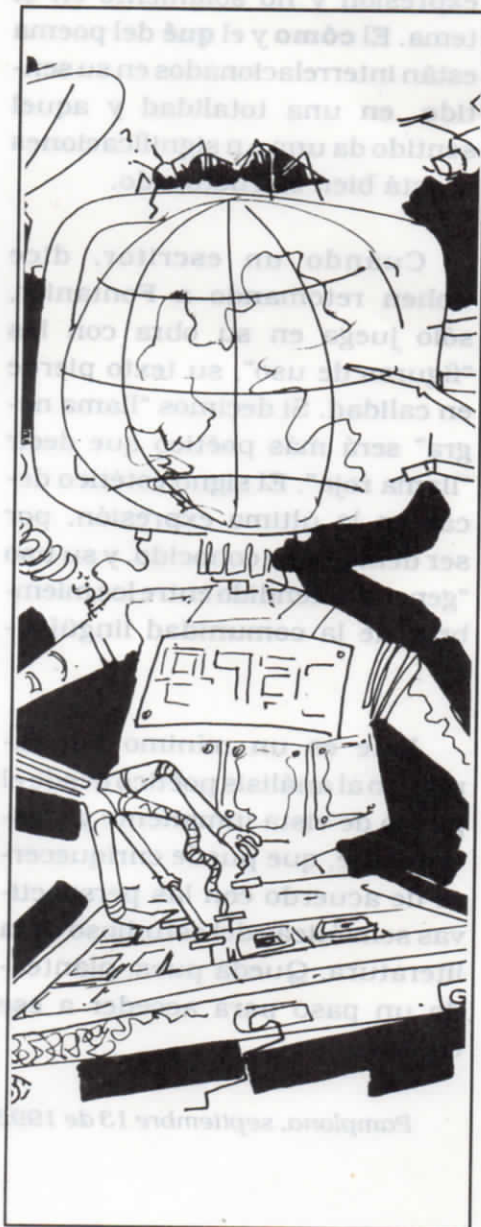
Este es un mínimo acercamiento al análisis poético desde el punto de vista inmanente y trascendente, que puede enriquecerse de acuerdo con las perspectivas semióticas del estudioso de la literatura. Queda pues, planteado un paso para acceder a ese estudio.

Pamplona, septiembre 13 de 1993

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala Poveda, Fernando. **Manual de Literatura Colombiana**. Bogotá: Educar Editores, 1984.
- Anzola Triviño, Consuelo. "Mito, una época en la cultura colombiana". **El Espectador**. Bogotá, 14 de septiembre de 1986, *Magazín Dominical*. ps. 5-8
- Beristain, Helena. **Diccionario de Retórica y Poética**. México: Porrúa, 1985.
- Bousoño, Carlos. **Teoría de la expresión poética**. 6ta. ed. Madrid: Gredos, 1976. Tomos I-II.
- Cohen, Jean. **Estructura del lenguaje poético**. Versión española de Martín Blanco Alvarez. 3a. reimpresión. Madrid: Gredos, 1984.
- Cote Lamus, Eduardo. **Obra literaria**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. (Biblioteca básica colombiana N°. 15).
- _____, 1927-1964. **Antología poética**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1983 (Colecciones regionales de Norte de Santander, N°. 6).
- Gaitán Durán, Jorge. **Obra**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975 (Biblioteca Básica Colombiana, N° 6)
- _____, Amantes. **Colección literatura 1**. Bogotá: Fundación Simón y Lola. Guberek, 1984
- García Niño, Guillermo. "Gaitán Durán de regreso a la muerte".

- Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Bogotá. Nº 472 (Julio-Agosto 1965, p. 106)
- Greimas, A. J. y a.a. v.v. Ensayos de semiótica poética. Traducido del francés por Carmen de Fez y Asunción Rallo. Barcelona: Planeta, 1978.
- Gómez Valderrama, Pedro. "Pretextos: Gaitán Durán despertará mañana". Nueva Frontera, 452, (octubre 1983) ps. 21-22.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. La literatura colombiana en el siglo XX, en Manual de Historia de Colombia. Tomo III. Bogotá, 1980
- Holguin, Andrés. Antología crítica de la poesía colombiana. 4a ed. Madrid: Cátedra, 1983
- LOS MEJORES POEMAS COLOMBIANOS AL AMOR. En la prensa. Club del libro 10. Bogotá: Supernova, La Prensa 1989.
- MANUAL DE LITERATURA COLOMBIANA. Bogotá: Planeta, Procultura. 1988, Tomos I-III.
- Panero, Juan Luis. Poesía colombiana, 1880-1980. Una selección. Bogotá: Círculo de Lectores, 1981.
- Pagnini, Marcelo. Estructura literaria y método crítico. 2a ed. Madrid: Cátedra, 1978
- Pulido, Flor Delia. Poetas de Pamplona y su trascendencia en la cultura. Pamplona: Universidad de Pamplona, 1989
- Quiroga, Alfredo. Cien años de poesía hispanoamericana. Bogotá: Bruzguera, 1974.
- Romero, Armando. Las palabras están en situación. Un estudio de la poesía colombiana de 1940, 9s. 1. Procultura, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1985.



LA EDUCACIÓN EN LA ENCRUCIJADA TEÓRICA DE LA MODERNIDAD Y LA POSTMODERNIDAD

Antonio Arellano Duque (*Universidad de Los Andes*)

Vivimos tiempos signados por las dificultades para abordar las distintas realidades que conforman nuestro entorno, hoy entretejido de simultaneidades que relacionan los diversos contextos: individuales, de pareja, familiares, laborales y sociales; igualmente lo local, lo regional, nacional e internacional. Se reacomodan los espacios y se globalizan las relaciones internacionales, se trastrocán los diversos paradigmas de conocimiento, emergen nuevas fronteras en los límites invisibles, problematizados y reestructurados, allí donde se desvanecen las pretensiones totalizadoras.

Son tiempos para la eclosión de las paradojas porque en el surgimiento de lo precario, lo simultáneo, lo indeterminado, lo específico, fluyen direcciones de reflexión y de trabajo que perfilan lo plural y diverso como condición para crear y elaborar. En este clima de revitalizaciones se hace necesario situar las reflexiones sobre el despliegue de los procesos educativos, tanto en sus intentos por aprehenderlos como

en sus modos organizacionales y sus efectos en el modo cotidiano de vida.

Tal vez resulte pretencioso construir un discurso sobre "lo educativo" tomando como eje la problemática que en las circunstancias actuales recorre a las llamadas "ciencias de lo humano", refiriéndolas al debate sobre la postmodernidad en América Latina y particularmente en Venezuela, máxime cuando este debate ha sido signado por las recurrentes críticas de que responden a modas pasajeras, las cuales siempre han caracterizado la transferencia de paradigmas epistemológicos desarraigados de nuestras elaboraciones socio-culturales.

Asumimos ese reto porque inscribimos nuestras reflexiones en un conjunto de megacoordenadas que configuran el nuevo entorno mundial que exige crear y elaborar novedosos conceptos y categorías. Entre ellas podemos citar: (Arellano, Valero y Villamizar: 1991)

— Una globalización de las relaciones económicas que redefinen los espa-

cios políticos y estructuran nuevos intercambios entre países y regiones.

- Un reacomodo en las relaciones espaciales que definen nuevos límites y obligan a repensar las nociones y conceptos de fronteras e integración.
- Los procesos regionales adquieren singular relevancia como puntos de encuentro, como haz de simultaneidades locales, nacionales e internacionales donde emergen nuevos perfiles culturales.
- Nuevos paradigmas científicos y tecnológicos influyen al insertarse sus efectos en los modos cotidianos de hacer y rehacer la vida, donde se modifican los conceptos de espacio, tiempo y realidad
- La vida cotidiana deviene en un lugar/ámbito donde se diferencian distintas racionalidades: instrumental, vital, estética, etc.
- Lo individual es repensado más allá de las categorías de sujeto y se convierte en un sitio donde se redefinen las diferentes relaciones que configuran las diversas formas de existir.

Estas grandes coordenadas dibujan orientaciones del mundo contemporáneo, la discusión sobre la modernidad y postmodernidad puede ser vista como un vector para abordar la pérdida de soporte de los grandes paradigmas

que han alimentado la construcción de lo social y por ende de lo educacional. Asistimos a un repensamiento que involucra las distintas legitimidades en los modos de conocer y de accionar.

"Estamos, pues, en la urgencia de pensar una relación completamente nueva con el presente más allá de las naciones de espacio social, sujeto, conciencia, racionalidad, etc. Es necesario aclarar que la crisis no implica decadencia. Implica sí que un nuevo modo de ser del pensamiento está siendo inaugurado y que los discursos que inauguran la modernidad hoy son insuficientes para explicar la nueva imagen del pensamiento, las nuevas producciones de lo real y las nuevas relaciones con el presente". (Garavito, Edgar: 54: 1990).

Para caracterizar la **modernidad** hemos tomado los aportes de Mardones (s/I) que perfila como sus rasgos más significativos:

- El desarrollo de procesos de carácter racionalizador que van produciendo un tipo de ser humano cuyos movimientos afectivos y cognitivos se dirigen al dominio del mundo, a través de un pensamiento cada vez más formalizado, acciones de tipo funcio-

nal y cuantitativas, conductas austeras reguladas por la disciplina compulsiva, la autonomía de las motivaciones de orden moral y donde la vida cotidiana soporta el peso de las instituciones económicas con un creciente dominio de la burocracia estatal.

- Lo económico se transforma en el eje articulador de las relaciones sociales.
- Emerge una visión del mundo descentrada, se fracturan las sacralizaciones y se pluralizan las visiones.
- La razón pierde su unidad, se expresan varias dimensiones y esferas (la ciencia, la moral, el arte), las cuales actúan de una manera autónoma, lo cual permite revelar las limitaciones, obstáculos y barreras para propiciar interacciones e integración.
- La racionalidad científico-técnica tiende a convertirse en dominante y colonizadora de las demás esferas de la vida.
- La construcción discursiva, su despliegue cultural, se estructura a partir de conceptos de base, tales como: el progreso, el desarrollo, la libertad y emancipación como componentes constitutivos de la razón ilustradas.

Martin Hopenhayn (1988) sintetiza de una manera magistral los nudos constitutivos del pensamiento que se articula como

manifestación de la postmodernidad, la cual perfila:

- Revolución de los paradigmas en las ciencias exactas.
- La dinámica de los cambios tecnológicos modifican en su aceleración los tiempos y espacios, se diversifican los procesos y productos generando redes disímiles de intercambio. Todo ello impide pensar la organización social como totalidades homogéneas, ampliadas. Esta se hace cada vez más compleja, flexible, móvil, recorrida por la incertidumbre, los riesgos, la precariedad y simultaneidad de tiempos, espacios y relaciones.
- La informática produce una eclosión de lenguajes y signos que devoran los intentos de una racionalidad única.
- La pérdida de centralidad del sujeto, es decir, se genera una complejidad estructural y una fragmentación cultural que dificultan las integraciones genéricas, los proyectos globalizantes y totalizadores.
- El saber se convierte en un insumo de carácter estratégico en los nuevos procesos de creación y tiende a despersonalizarse: los sujetos portadores de discursos pierden fuerza y legitimidad.
- El éxtasis comunicacional nace del encuentro de la informática y las telecomunicaciones.

Los metarrelatos constituyen la articulación de categorías, conceptos de base que intentan hacer inteligibles, racionales y predecibles los procesos reales. Tal como lo sintetiza Hopenhayn:

"Por metarrelatos se entienden las categorías trascendentales que la modernidad ha forjado para interpretar y normar la realidad. Estas categorías obedecen al Proyecto Iluminista y tienen por función integrar bajo una dirección articulada el proceso de acumulación de conocimientos, de desarrollo de las fuerzas productivas y de ordenamiento sociopolítico". (Hopenhayn: 1968: 61).

La crisis de los metarrelatos es también la crisis de las grandes teorías, de los intentos por construir proyectos globales de sociedad que en su seno posean la capacidad para describirla y normarla, construyendo su direccionalidad axiológica y generando un amplio sentido unificador a partir de la noción de Progreso.

Es la hora de la diversidad y la pluralidad, lo específico y particular, los microproyectos, el individualismo estético y cultural, los grandes collages, las micropo-

líticas. Ello se expresa en la importancia que adquiere los procesos locales y regionales en la vida cotidiana, los cuales no están regulados por el sentido de trascendencia sino por las exigencias de un continuo y aplanado presente.

Edgar Garavito (1990) trabaja tres dislocaciones fundamentales de la **modernidad**: el espacio, el tiempo y la realidad.

En relación al **tiempo**, éste ha sido concebido como una temporalidad homogénea, lineal, que tiende a unificarse, funcionalizarse y cuantificarse. En esa homogeneidad se insertan las rupturas, las separaciones y las síntesis. Ahora bien, las nuevas rupturas, los cambios científicos y tecnológicos, muestran que las grandes totalizaciones, y por consiguiente las homogeneizaciones, pierden su legitimidad y comienzan a emerger los tiempos múltiples y diversos en una constelación de paradigmas que se estructuran sobre la indeterminación, lo azaroso, sobre "...las alteraciones más que de las leyes" (Garavito: 1990: 51).

En cuanto al espacio, la modernidad se estructuró sobre una construcción espacial de carácter público, surgido de un acuerdo

consensual que integraba "...valores, luchas y esperanzas" (Gara-vito: 52). Las circunstancias actuales, según este autor, dan lugar a los espacios publicitarios, lo hiperreal, la molecularización, la diversidad y multiplicidad de los espacios, generando nuevas relaciones y estilos para su apropiación y conquista, donde lo puntual, local y específico comienzan a tejer nuevos reacomodos.

La realidad, como representación unitaria a partir del "pienso" cartesiano, se fractura dando lugar a una construcción de "lo real" como procesos fragmentarios y localizados. Las nociones de universalidad se desvanecen y emergen los juegos del lenguaje, los intercambios simulados y las elaboraciones particularizadas.

La vida cotidiana se convierte en un concepto límite que se estructura como resultado del desmoronamiento de los grandes paradigmas, de las grandes totalizaciones que, orientadas por las tendencias homogeneizadas, documentaban los aspectos altamente formalizados de las realidades. Lo diferente, lo heterogéneo, la lógica del instante, en esas perspectivas se entendían como meros accidentes dentro de una temporalidad lineal y ascendente.

En este sentido, consideramos fundamental para construir nuevos diseños y estrategias para un pensamiento educativo, abordar la cotidianidad como lugar y ámbito para dilucidar el sentido de las prácticas pedagógicas, por ello incorporamos como básicas las orientaciones que sobre la vida cotidiana desarrolla Martin Hopenhayn (1990), las cuales sintetizamos:

- Lo cotidiano es conceptuado como el campo de lo inmediato, como el sitio donde se generan las rutinas básicas a través de una tempo-espacialidad de carácter circular, en ella se entrecruzan los sueños, lo lúdico, el trabajo, la recreación, la familia, la vecindad, la creación, los encuentros y desencuentros en redes finas, invisibles, infinitesimales.
- La vida cotidiana implica simultáneamente lo provisorio y precario. "La materia de lo cotidiano se hace más aleatoria, menos previsible y menos planificable". (Hopenhayn: 6).
- Las dimensiones de lo reiterativo pierden cada día más fuerza, los llamados "sustratos de repetición" se tornan relativos, surgen las simultaneidades que incorporan la incertidumbre y el riesgo permanente.
- La incorporación de la velocidad es un competente esencial para crear, para superar los umbrales de la

sobreviviencia, exige la ampliación creciente de los límites para navegar en entornos cada vez más exigentes que requieren de sistemas abiertos, para incorporar los insumos de los impactos científicos y la creciente tecnologización de la vida cotidiana en la intersección entre la informática y las telecomunicaciones.

— La incorporación de lo provisorio y lo precario orienta las acciones hacia el corto plazo y lo inmediato. Los nuevos escenarios tienen sentido en lo particular, lo específico y el detalle, propio de las microcointuras.

— "En síntesis, lo cotidiano viene marcado con los signos de una **menor continuidad**, una **menor repetición**, una **mayor velocidad**, un **cortoplacismo** exacerbado, y una **cierta complacencia minimalista**". (Hopenhayn:6, subrayado nuestro).

Norbert Lechner (1990) desarrolla otra perspectiva coincidente para abordar la problemática de la vida cotidiana la cual también podemos sistematizar así:

— La vida cotidiana desde la perspectiva histórica, se entiende como el conjunto de rutinas, actitudes sedimentadas y cristalizadas en modos de actuar, hábitos, valoraciones que se caracterizan por su permanencia en períodos de largo alcance. Las distintas variaciones temporales y espa-

ciales que van de un día a otro, la excepcional, significa la **no cotidianeidad**.

Según Lechner lo cotidiano es como una especie de espiral, mejor aún, como un despliegue cíclico y repetitivo, el cual cobra significado cuando las grandes y pequeñas rutinas así lo revelan, cuando se dislocan las continuidades. "Es mediante la distancia temporal como percibimos la banalidad cotidiana como algo significativo" (Lechner: 48)

— La vida cotidiana abordada desde una **perspectiva crítica**, toma como punto de partida "...aquella suma de rutinas siempre presentes, pero por conocidas nunca registradas. O, para destacar uno de los aspectos más importantes: **la vida cotidiana es el ámbito de lo normal y natural**" (Lechner:49).

Se parte del supuesto de la existencia de una gran parte de la vida que se estructura a partir de las nociones de lo **normal y natural**. Desde allí se elabora un esquema interpretativo para concebir los otros momentos de la existencia. Por eso, al definir distintos conjuntos y universos de acciones estamos estructurando **los criterios de normalidad**, los cuales nos permiten asimilar, incorporar, adaptar y evaluar lo que se

considera lo distinto, lo nuevo, lo problemático y lo "anormal".

"Tal vez el aspecto más relevante de la vida cotidiana sea la reproducción de aquellas certezas básicas sin las cuales no sabríamos discernir las nuevas situaciones". (Lechner:49).

Desde esta orientación, se entiende la vida cotidiana como el entretejido de experiencias que muestran la elaboración y construcción social como un orden naturalizado. El estudio del modo cotidiano de vida apunta pues, en buena medida, a la crítica de los distintos modos de formación y usos de **las certezas básicas**, de las estabildades y certidumbres, de los ámbitos de seguridad, es decir, del "sentido común".

Es así como sostiene Lechner que es importante recoger los postulados de la sociología reflexiva en las siguientes coordenadas:

- **Función:** Mostrar las maneras en que la Teoría se funda en la vida cotidiana.
- Liberar la vida cotidiana de las certezas de lo inmediato.
- Registrar lo no documentado, lo visto pero no registrado.

- Modificar la perspectiva común de lo común.
- Garantizar las estrategias para acceder a lo común, para revelarlo.
- Situar la relevancia de las realidades subprivilegiadas.
- Las estrategias no residen en descubrir lo novedoso, sino en rescatar lo conocido.
- El reconocimiento de lo individual como lugar de expresión y elaboración de significaciones colectivas.
- El rol del científico social como punto de intersección entre el mundo científico y el reconocimiento intersubjetivo.

Rafael García Flores (1990), un interesante educador que ha trabajado sobre el pensamiento pedagógico de los maestros colombianos, construye un conjunto de tendencias claves que signarán las dinámicas de los procesos educacionales, las cuales se pueden perfilar de la manera siguiente:

- La creciente tendencia de los sistemas escolares por convertirse en grandes maquinarias burocráticas genera un entorno caracterizado por un creciente deterioro en las relaciones pedagógicas, en la calidad de los aprendizajes y en el proceso escolar.

- Las tendencias desescolarizadas tienden a descentrar la educación de los espacios y tiempos escolares, es decir, la estructuración ecológica cuyas configuraciones se centran en el aula, el horario, grupos fijos y homogéneos, la presencia directa del docente y los diseños curriculares cerrados.
 - Las tendencias por crear circuitos educacionales ligados en los procesos productivos y gerenciales al margen de los circuitos escolares, son producto de las brechas existentes entre los impactos tecnológicos, los modelos organizacionales y los paradigmas epistemológicos que regulan las prácticas escolares.
 - Las tendencias por desmasificar la educación como vía para alcanzar niveles óptimos en las conquistas y apropiación del saber se manifiestan en:
 - Diseños curriculares flexibles que permiten aprendizajes significativos y promueven las condiciones para la elaboración de planes de estudios centrados en la autonomía, al incorporar como fuerzas propulsoras los intereses, las expectativas y el capital cultural de los sujetos que se integran a las redes educativas.
 - Valorización de los medios de comunicación masiva, los cuales propician una gama variable de estímulos en cuanto a poder de versatilidad y comunicación interactiva, ofreciendo un menú de opciones para acceder a las redes de información, saberes y conocimientos.
 - La creación de multicentros especializados en facilitar información cultural y científico-técnica con programas cuyo diseño orientarán a los estudiantes, reemplazado a los estilos de trabajo escolarizados.
 - La formación intelectual será asumida sobre nuevas formas de construcción de los saberes a partir de estrategias de procesamiento de información más integradas, holísticas, que incorporen lo sensitivo y estético, ampliando horizontes mediante síntesis evaluativas en correspondencia productiva y eficiente con la eclosión de conocimientos.
 - La función del maestro en estas nuevas realidades, lo convierte en un "...sensor universal y a la vez en un fino selector conceptual..." (García Flores: 1990:27), para abordar investigativamente sus áreas de trabajo, para orientar a quienes se inician en contextos que faciliten el despliegue de sus habilidades creativas, los estudiantes, quienes buscan reconstruir las distintas realidades en su interioridad para intervenir autónomamente en su entorno.
- Ese es uno de los retos que hoy tienen los procesos educacionales en las circunstancias actuales cuando el pensamiento sobre el despliegue de la vida que

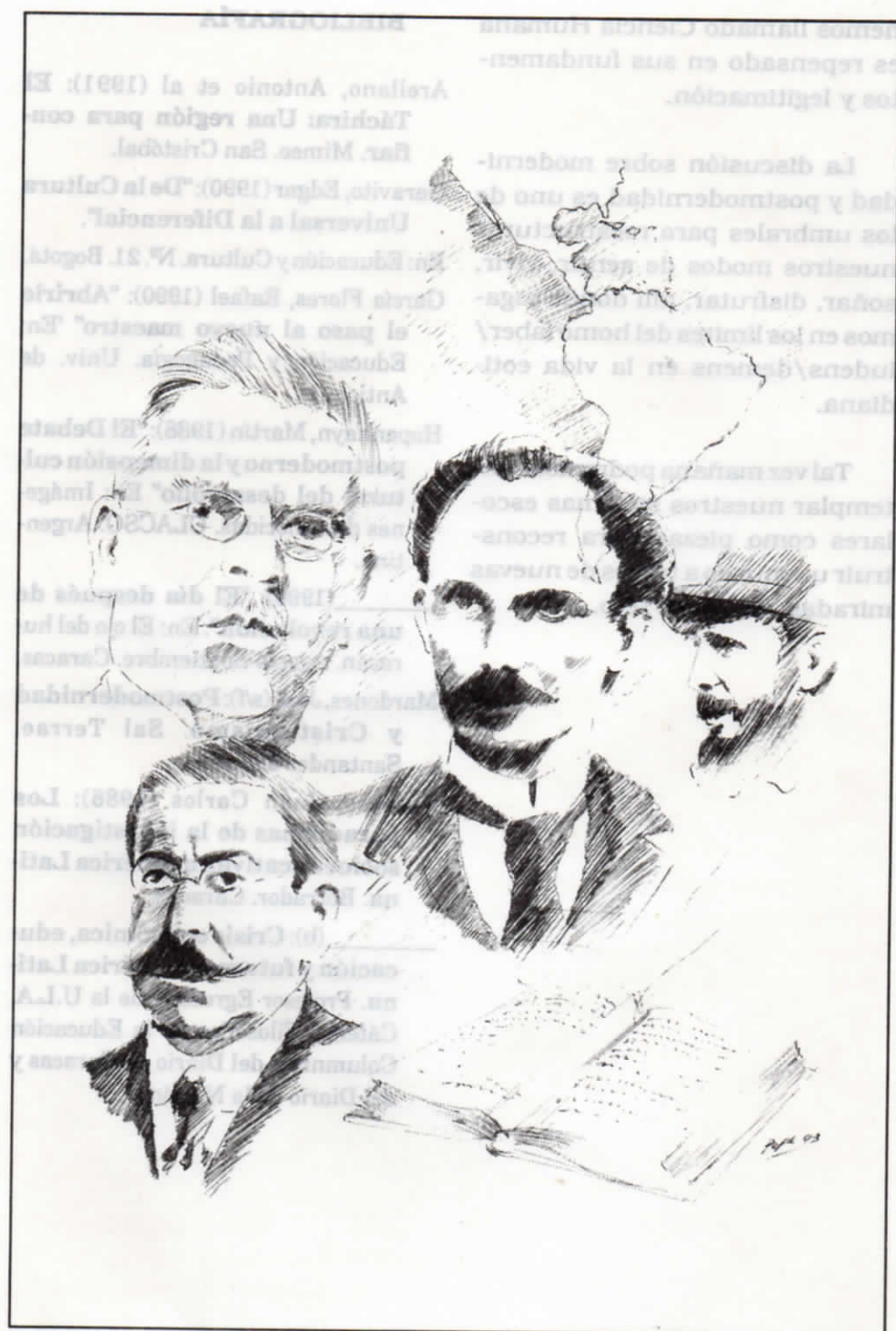
hemos llamado Ciencia Humana es repensado en sus fundamentos y legitimación.

La discusión sobre modernidad y postmodernidad es uno de los umbrales para reestructurar nuestros modos de sentir, vivir, soñar, disfrutar, allí donde jugamos en los límites del homo faber/ludens/demens en la vida cotidiana.

Tal vez mañana podremos contemplar nuestros sistemas escolares como piezas para reconstruir un museo a través de nuevas miradas. Ese es el reto....

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Antonio et al (1991): **El Táchira: Una región para confiar**. Mimeo. San Cristóbal.
- Garavito, Edgar (1990): **"De la Cultura Universal a la Diferencial"**. En: Educación y Cultura. N^o. 21. Bogotá.
- García Flores, Rafael (1990): **"Abrirle el paso al nuevo maestro"** En: Educación y Pedagogía. Univ. de Antioquia.
- Hopenhayn, Martín (1988): **"El Debate postmoderno y la dimensión cultural del desarrollo"** En: Imágenes desconocidas. CLACSO. Argentina.
- _____ (1990): **"El día después de una revolución"**. En: El ojo del huracán. Agosto-Septiembre. Caracas.
- Mardones, José (s/f): **Postmodernidad y Cristianismo**. Sal Terrae. Santander-España.
- Tedesco, Juan Carlos (1986): **Los paradigmas de la investigación socioeducativa en América Latina**. Borrador. Caracas.
- _____ (b): **Crisis económica, educación y futuro en América Latina**. Profesor Egresado de la U.L.A. Cátedra Filosófica de la Educación Columnista del Diario de Caracas y del Diario de la Nación.



¡AMÉRICA LATINA! UN CONTINENTE DE RUPTURA...

Francisco Castillo

"Antes de habernos observado a nosotros mismos reconocer y saber quiénes somos; antes de tener edad para sentir la pregunta por la identidad y medios para formularla; antes del desarraigo interrogativo nos fue dada la respuesta: somos occidentales".

Briceño Guerrero, J.M. Discurso Salvaje

América Latina vive un momento de reflexión, de replanteo, de búsqueda de afirmación de identidad, fundamentalmente en el plano de la búsqueda de esquemas explicativos, sin pretensiones omniabarcantes. ¿Nuevos vientos? ¿buceo a lo íntimo, a los orígenes? Una mirada de posibilidades nos permite vislumbrar lo real-concreto de nuestro devenir como mundo, haciéndose al interior de la oportunidad que brinda la trama internacional a la que estamos atados, mas no subordinados ni dependizados...

No somos privilegiadores de lo filial por excelencia, pero es de suyo vital para comprendernos como pueblo, como nación, como comunidad, como proyecto haciéndose. Es criterio generalizado, presentar la soledad como nuestra cuestión real, como lo

acompañante. Ya lo decía García Márquez en su conferencia Nobel en 1982: La soledad de América Latina. Es el reclamo sobre lo que "nos han hecho ser", sobre lo que nos han desvirtuado, sobre lo que nos han saqueado (tal como nos lo propone Galeano, en "Las venas abiertas de América Latina"). Sobre lo que nos han truncado como civilización aborígen en construcción (aquí podríamos citar a toda una historiografía tradicional). En fin, es la emergencia de un pensamiento que necesita "precisar", poner en claro, hacer transparente qué somos hoy.

Toda reflexión lleva necesariamente a cierta certidumbre. La pregunta, que es ya una gran idea, que ha surgido en esta parte del mundo, se ha venido sucediendo en los tiempos históricos en que nos ha tocado estar: ¿Qué es Indo-

América o América Latina o Hispanoamérica? (conceptualizaciones tan caras a nuestros pensadores). Las respuestas (porque somos un continente de innumerables posibilidades) han surcado los variados proyectos, que nos han "interpretado", que nos han determinado, que nos han posibilitado hacia situaciones no nuestras, sino prestadas. ¿La certeza de nuestra esencia, de nuestro eje vital, ya está instalada? No nos atreveríamos a afirmar o negar a priori. Sería como negar el pensamiento latinoamericano tan rico en experiencias teóricas y reflexivas. Nos habita un mundo de pensamiento de gran profundidad.

Nos atreveríamos a decir que somos producto de un gran fraude en cuanto a discurso histórico se refiere. Vamos a aproximarnos a esta terrible verdad: somos herederos, como república, de un tiempo histórico de carácter bélico-político e ideológico, mas no de la vitalidad cultural. La apreciación, a pesar de lo genérico, no crea mimetismo de grupo (naciones), sino que nos hace conscientes de las peculiaridades de nuestras naciones. Surgidos en el escenario mundial (mercado occidental) como naciones independientes, (hecho histórico muy la-

mentado) dispuestos a estrechar lazos (¡por fin...!) de carácter económico (articulación neocolonial para algunos sectores de nuestros políticos y pensadores) con todos los países del concierto europeo y norteamericano, naturalmente. Es decir, rompimos el dique colonial que nos mantenía inmersos en la "inercia" de la "España inerte", (momento colonial) y tomamos nuestro camino histórico-real: nuestro hacer como república para generar la posibilidad de estar a la par de ese marco de relaciones. Fue el mérito, el logro de ese esfuerzo bélico llamado emancipación.

La independencia nos convirtió en nación, nos dio "identidad nacional", nos presentó una patria a la cual venerar, nos dio un marco de "grandes verdades": nuestros "valores esenciales": la moral republicana, la virtud republicana. El esfuerzo de los libertadores se eleva a la categoría de templo infranqueable, de eje paradigmático no a imitar sino a asimilar, sería lo asuntivo, para emplear una palabra de Leopoldo Zea. Somos expresión de un momento, de una coyuntura, de un hecho histórico con un sesgo militarista por excelencia.

¡AMÉRICA LATINA! UN CONTINENTE DE RUPTURA...

Francisco Castillo

"Antes de habernos observado a nosotros mismos reconocer y saber quiénes somos; antes de tener edad para sentir la pregunta por la identidad y medios para formularla; antes del desarraigo interrogativo nos fue dada la respuesta: somos occidentales".

Briceño Guerrero, J.M. Discurso Salvaje

América Latina vive un momento de reflexión, de replanteo, de búsqueda de afirmación de identidad, fundamentalmente en el plano de la búsqueda de esquemas explicativos, sin pretensiones omniabarcantes. ¿Nuevos vientos? ¿buceo a lo íntimo, a los orígenes? Una mirada de posibilidades nos permite vislumbrar lo real-concreto de nuestro devenir como mundo, haciéndose al interior de la oportunidad que brinda la trama internacional a la que estamos atados, mas no subordinados ni dependizados...

No somos privilegiadores de lo filial por excelencia, pero es de suyo vital para comprendernos como pueblo, como nación, como comunidad, como proyecto haciéndose. Es criterio generalizado, presentar la soledad como nuestra cuestión real, como lo

acompañante. Ya lo decía García Márquez en su conferencia Nobel en 1982: La soledad de América Latina. Es el reclamo sobre lo que "nos han hecho ser", sobre lo que nos han desvirtuado, sobre lo que nos han saqueado (tal como nos lo propone Galeano, en "Las venas abiertas de América Latina"). Sobre lo que nos han truncado como civilización aborígen en construcción (aquí podríamos citar a toda una historiografía tradicional). En fin, es la emergencia de un pensamiento que necesita "precisar", poner en claro, hacer transparente qué somos hoy.

Toda reflexión lleva necesariamente a cierta certidumbre. La pregunta, que es ya una gran idea, que ha surgido en esta parte del mundo, se ha venido sucediendo en los tiempos históricos en que nos ha tocado estar: ¿Qué es Indo-

América o América Latina o Hispanoamérica? (conceptualizaciones tan caras a nuestros pensadores). Las respuestas (porque somos un continente de innumerables posibilidades) han surcado los variados proyectos, que nos han "interpretado", que nos han determinado, que nos han posibilitado hacia situaciones no nuestras, sino prestadas. ¿La certeza de nuestra esencia, de nuestro eje vital, ya está instalada? No nos atreveríamos a afirmar o negar a priori. Sería como negar el pensamiento latinoamericano tan rico en experiencias teóricas y reflexivas. Nos habita un mundo de pensamiento de gran profundidad.

Nos atreveríamos a decir que somos producto de un gran fraude en cuanto a discurso histórico se refiere. Vamos a aproximarnos a esta terrible verdad: somos herederos, como república, de un tiempo histórico de carácter bélico-político e ideológico, mas no de la vitalidad cultural. La apreciación, a pesar de lo genérico, no crea mimetismo de grupo (naciones), sino que nos hace conscientes de las peculiaridades de nuestras naciones. Surgidos en el escenario mundial (mercado occidental) como naciones independientes, (hecho histórico muy la-

mentado) dispuestos a estrechar lazos (¡por fin...!) de carácter económico (articulación neocolonial para algunos sectores de nuestros políticos y pensadores) con todos los países del concierto europeo y norteamericano, naturalmente. Es decir, rompimos el dique colonial que nos mantenía inmersos en la "inercia" de la "España inerte", (momento colonial) y tomamos nuestro camino histórico-real: nuestro hacer como república para generar la posibilidad de estar a la par de ese marco de relaciones. Fue el mérito, el logro de ese esfuerzo bélico llamado emancipación.

La independencia nos convirtió en nación, nos dio "identidad nacional", nos presentó una patria a la cual venerar, nos dio un marco de "grandes verdades": nuestros "valores esenciales": la moral republicana, la virtud republicana. El esfuerzo de los libertadores se eleva a la categoría de templo infranqueable, de eje paradigmático no a imitar sino a asimilar, sería lo asuntivo, para emplear una palabra de Leopoldo Zea. Somos expresión de un momento, de una coyuntura, de un hecho histórico con un sesgo militarista por excelencia.

¿Cuál es el sustrato de esta "nueva" realidad?. La ruptura no generó situaciones inéditas, una especie de "nuevo" escenario sustentado en un eje colonial: "La herencia colonial", de los Stein¹. Los factores heredados, la crisis estructural manifestada en la pervivencia y contemporización de tiempos históricos, muchas formas de nombrar una realidad. Es decir, asumimos parte del pasado, le dimos carta de naturaleza, lo legitimamos, lo aceptamos. Nuestra constitución de 1830, por ejemplo, institucionaliza la esclavitud para no decir lo más.

La realidad es una presencia abrumadora, es un mostrar lo que apuntala lo fenoménico: es en pocas palabras, lo real-concreto. Nuestro "partir contingente" se genera de una ruptura, la independencia; de una negación el pasado colonial y la cultura Española; de un vacío, de una gran soledad.

Se pretendió construir repúblicas, "las republiquetas" como dijo alguien despectivamente, sobre pasados negados, sin la filiación vitalizadora de grandes culturas. Se partió de un suma cero.

Se negó la verdad que a su vez había negado a otra. La misma articulación que no la asunción de las culturas pre-colombinas por España y Portugal conlleva en su seno una negación.

La nueva realidad Latinoamericana se evidenció postrada a su legado colonial. El esquema liberal político-administrativo, el esquema constitucional, recogido de la civilizada Europa y la emergente Norteamérica no resolvió el problema del reto. Las metas del momento: equipararse con las sociedades occidentales, lo que revelaba las carencias de nuestras estructuras económicas, sociales y políticas. Había necesidad de polarizar variables; la pertinencia se localizaba en el progreso. Porque viabilizaría el desarrollo (ansiada meta de nuestros sectores dirigentes).

Pero el progreso no llegaba, no se veía la certeza de sus bondades. ¡Qué terrible!, seguíamos en el atraso, en la incultura, en la anarquía; las luchas políticas se tornaban en enfrentamientos de carácter bélico: nuestras grandes guerras civiles. Se privilegiaba lo rural, lo agrario (era nuestro tiempo agrario) y en ese escenario la

¹ Stein y Stanley...La Herencia Colonial de América Latina. México Siglo XXI. 1977.

figura del hombre carismático, de lo telúrico; éste, expresión de un caudillismo, aún no clarificado en sus orígenes, prefiguraba en el esquema de poder de nuestro siglo XIX.

Si nos manejamos en un esquema clásico de interpretación, podemos notar a un Estado Liberal-Oligárquico, a una élite dirigente desarticulada, con escaso desarrollo en su interior, ames-tizada (al decir de Vallenilla Lanz); en constantes enfrentamientos por la cuestión del poder; a una economía nucleada alrededor de una actividad rural cuyos productos principales: café, cacao, ganado, partían hacia mercados extranjeros; con espacios no vinculados; sin factores organizativos de un mercado nacional; de relaciones de trabajo de endeudamiento en una ciudad económica latifundio-minifundio. Podemos seguir completando nuestro esquema revelador de no progreso, de no civilización...de sociedades agotadas, pero con mucha magia, con búsqueda constante.

¿Búsquedas? Nuestros pensadores diagnosticaban, proponían. Era el segundo momento de mirar

hacia occidente (que no España ni Portugal); ¡civilización o barbarie! era el dilema. Era nuestro siglo XIX. Los males estaban en España, en el pasado, y España, era ese pasado, ya lo decía Sarmiento: "¡No os riáis, pueblos hispano-americanos, al ver tanta degradación! ¡Mirad que sois españoles y la inquisición educó así a España! ¡Esta enfermedad la traemos en la sangre!"² ¡Los males estaban en el espíritu, en la mente! había que erradicarlos. Era necesario educar, organizar la mente del hispanoamericano: la "emancipación mental". Entre otros pensadores del momento, Lastarria ya lo decía: "la sociedad...tiene el deber de corregir la experiencia de sus antepasados para asegurar su porvenir", y se preguntaba "¿Acaso no necesita corrección la civilización que nos ha legado España?". Esta, continuaba diciendo, debe reformar completamente, porque ella es el extremo opuesto de la democracia que nos hemos planteado"³.

En la Argentina, el desterrado Esteban Echeverría afirmaba: la emancipación social americana sólo se podía conseguir repudiando la herencia que nos dejó Espa-

² D.F. Sarmiento; Facundo. Citado por Leopoldo Zea. El Pensamiento Latinoamericano. México: Ariel, 1976. pág. 94.

³ Citado por Leopoldo Zea, Pág. 94.

ña⁴. En México, José María Luis Mora decía: "es menester transformar los hábitos de los mexicanos, si se quiere que las reformas sean permanentes. Es necesario que toda revolución, si ha de realizarse, sea acompañada o preparada por una revolución mental"⁵. Eran concluyentes, definitivas las advertencias: ¡los males están en nosotros, en nuestro ser, en nuestra esencia, en la España que llevamos en lo más íntimo! El vasallaje mental era el propiciador de la inútil matanza a que se entregaron los hispanoamericanos luego de la independencia. Aquí nos comportábamos de acuerdo con las pautas que aún nos imponía España, como herencia mental, luego de tres siglos de coloniaje. Las repúblicas no podían funcionar; sus contenidos vitales: democracia y libertad, eran sólo palabras vacuas, sin aliento doctrinario, que servían de pretexto a los caudillos en el momento de realizar el poder. "Cada caudillo hispanoamericano, independientemente de sus divisas o banderas, no era sino un aspirante a ocupar el lugar que había dejado el conquistador"⁶. Andrés Bello,

acuciosamente llamaba a los legisladores a aprehender la realidad americana, a cumplir su misión, a generar transparencia. La emancipación política se cumplió a cabalidad, ahora la empresa era construir un nuevo orden: "la obra de los guerreros está consumada; la de los legisladores no lo estará mientras no se efectúe una penetración más íntima, de la idea advenizada, en los duros y tenaces materiales ibéricos"⁷.

La verdad estaba revelada. El inicio, bien, era el progreso ya que éste "es la ley de desarrollo y el fin necesario de toda sociedad libre. Pero cada pueblo, cada sociedad tiene sus leyes o condiciones peculiares de existencia, que resultan de sus costumbres, de su historia, de su estado social, de sus necesidades físicas, intelectuales y morales, de la naturaleza misma del suelo donde la Providencia quiso que habitare y viviere permanentemente"⁸. Esta idea de bienestar, de felicidad sería realizada bajo el manto doctrinario del liberalismo, ¡pero eso sí! de un liberalismo que conjugue la realidad hispanoamericana. Los

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Ob. cit. Pág. 96.

⁷ Ob. cit. Pág. 97.

⁸ Echeverría, Esteban. Dogma Socialista de la Asociación de Mayo. Buenos Aires, 1838. Citado por Leopoldo Zea. Pág. 130.

libertadores fracasaron por su misma utopía que no les permitió ver la realidad; y al sentirse por encima de ésta, trataron de moldear al pueblo a su esquema de pensamiento; de ahí su fracaso, por lo que optaron por abandonarlo a su destino, a su fatalidad.

Los diagnósticos continúan, hispanoamérica continúa. El progreso no llega. ¡Es la hora del positivismo! Es la hora de buscar y proponer un nuevo orden. Seguía planteada la lucha por la emancipación mental. Se planteaba la dicotomía de ser un hombre con mentalidad moderna: ¡civilización o barbarie! gritaba Sarmiento; ¡Santos Luzardo o Doña Bárbara!, pregonaba Rómulo Gallegos en su tiempo; Juan Bautista Alberdi pedía para la Argentina: ¡No más colegios de ciencias morales! Lo que hace falta son colegios de ciencias exactas. ¡No más abogados ni teólogos! deben crear geólogos o naturalistas. Al progreso se llega "con caminos, con pozos artesianos, con inmigraciones, y no con periódicos agitadores o serviles, ni con sermones o leyendas"⁹.

No es el momento de las teorías, ni de las doctrinas, ni de la agitación política. Es el momento de la técnica, de los científicos. Es el momento de la nueva trilogía ordenadora: orden e progreso, "Orden, Paz y Progreso".

¡"Unión, Paz y Trabajo"! respondería en Venezuela Vallenilla Lanz. El positivismo como proyecto para organizar la mente y forjar sistemas políticos autoritarios sería el arma ideológica que pondría fin al largo caos que azotaba al continente.

Nuevas perspectivas teóricas vislumbran ahora nuestra realidad. Se impuso el ferrocarril, la carretera, lo urbano, la mentalidad moderna. Ya la disyuntiva que planteaba Sarmiento ha sido superada. "Se trataba -decía- de ser gaucho o no serlo, de usar poncho o levita, de andar en carretera o en ferrocarril, de caminar descalzo o usar botines, de ir a la peluquería o a la escuela". ¡Ya somos modernos, civilizados, tenemos progreso...!

¿Por qué entonces los viejos males todavía nos agobian? Ha-

⁹ Alberdi J. R. **Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina**. 1852. Citados por Leonardo Zea. **El pensamiento político**. p. 192

bía que seguir escudriñando todavía. ¿Y los cambios? ¿Y las nuevas relaciones de trabajo? Ahora somos países capitalistas; sí, pero dependientes, subdesarrollados, somos países de la periferia capitalista...!. Gritan ahora nuestros pensadores... He ahí nuestro dilema...

Se nos ocurre, parodiando a Carpentier, un largo viaje hacia la semilla...

La crisis de los años 60, además de echar por tierra todas las predicciones de las dos corrientes de pensamiento que se habían planteado modelos teóricos sobre el desarrollo, liquida la posibilidad de un desarrollo capitalista nacional autónomo. La "burguesía" nacional abandona el proyecto nacionalista, abandona la alianza con la clase trabajadora. En 1965, Brasil inaugura un nuevo modelo de régimen represivo en lo político y económico.

Hasta los años 60 de nuestro siglo, dos corrientes del pensamiento habían privilegiado sendos modelos teóricos como proposiciones teórico-políticas superadoras del atraso latinoamericano (el llamado entonces subdesarrollo). El modelo marxista de los años 30 fue planteado por

los partidos comunistas inspirados en las fuentes más ortodoxas del marxismo-leninismo, cuyas proposiciones estratégico-tácticas presagiaban un diagnóstico y una interpretación dogmática y esquemática de la realidad latinoamericana, por lo que verán como un obstáculo al desarrollo, la pervivencia de estructuras feudales tardías. ¿Qué proponían entonces? Una alianza de sectores explotados con las burguesías nacionales, lo cual se iba a realizar como proyecto político en gobiernos nacionalistas y democráticos, cuestión que los llevaba a conceptualizarse como anti-imperialistas anti-feudales y anti-oligárquicos.

Por otra parte, se presentaba el modelo desarrollista, inspirado en los planteamientos teóricos de la social-democracia y concretado (institucionalizado) como escuela del pensamiento y proyecto político-económico en la CEPAL (1948); esta escuela se proponía como alternativa latinoamericana frente a la erosión de las bases del modelo clásico del comercio internacional. La crisis del año 29 y la situación generada por la segunda guerra mundial ponen en cuestión la capacidad explicativa y legitimadora de las relaciones comerciales, hasta entonces,

entre América Latina y las economías industrializadas. El incumplimiento de dos supuestos de aquella teoría: ventajas comparativas, y aumento de la demanda de productos primarios por los centros industrializados; estos dos supuestos iban a revertirse para Latinoamérica en una redistribución de los frutos del progreso técnico. Dicho incumplimiento produjo un "deterioro de los términos de intercambio" y abrió aún más la brecha que nos separaba de los países industrializados. La crisis del 29 y la guerra mundial ponían en evidencia los límites de dicho esquema teórico-económico. Por lo tanto, para la CEPAL la causa del atraso (sub-desarrollo) había que buscarla en un factor externo, funcional. Concibe al sub-desarrollo como una relación de dependencia externa, generada fundamentalmente en comercio internacional. Pregona como única salida hacia el desarrollo "una política de industrialización mediante la sustitución de importaciones". Sólo así los países de América Latina lograrían romper la dependencia del comercio exterior y superar la crisis. La industrialización pasa a constituir el motor esencial que dinamiza el desarrollo latinoamericano, adquiriendo la demanda interna una dimensión esencial en contrapo-

sición con la demanda externa que representaba en el modelo anterior la base de sustentación del mismo.

En suma, la meta sería superar el sub-desarrollo rompiendo la dependencia externa con el proceso de industrialización que sería igual a desarrollo autónomo o nacionalismo. Había que romper el círculo vicioso: no existe desarrollo porque hay dependencia externa y viceversa...

En el marco de constantes búsquedas y rupturas surge para los años 60 un pensamiento radical opuesto en extremo a los anteriores. Es una nueva interpretación, que tiene como base el análisis histórico y ve al subdesarrollo como la cara complementaria del desarrollo. Siguiendo los lineamientos de Armando Córdova, este "boom" de la literatura sobre la dependencia tiene sus raíces en dos planteamientos precursores: por una parte, los teóricos del imperialismo, (Hobson, Hilferdin, Lenin y Rosa Luxemburgo) ya habían preconizado una etapa nueva en el escenario del desarrollo capitalista, en la cual este sistema exigía ser considerado dentro de un marco multisocietario que abarca a los países industrializados y a su periferia,

"países coloniales, semicoloniales dependientes".

La otra vertiente es la expuesta por Sergio Bagú en su trabajo "Economía de la sociedad", cuya tesis rechazaba la pervivencia de lo feudal en la sociedad latinoamericana, pues ésta no repitió el esquema feudal europeo, sino que instaló en ella una forma particular de capitalismo: "capitalismo colonial" que se ocultaba tras las formas esclavistas y feudales aparentes.

Partiendo de estos supuestos básicos, los teóricos marxistas enfocaban el problema en sus orígenes históricos, en el momento del descubrimiento conquista y colonización donde se truncó la civilización autóctona (aborigen), tal como lo dice Galeano: "La división internacional del trabajo consiste en que unos países se especializan en ganar y otros en perder; nuestra comarca del mundo, que hoy llamamos América Latina, fue precoz: se especializó en perder desde los remotos tiempos en que los europeos del renacimiento se abalanzaron a través del mar y le hundieron los dientes en la garganta"¹⁰.

Ya la dependencia no es un fenómeno externo que podía ser superado con el desarrollo económico y una actitud política más independiente (países en vías de desarrollo). ¿Qué se logró, entonces, en el plano de lo teórico? Se logró "demostrar" que la situación de dependencia en que vivimos dentro del sistema capitalista mundial condiciona las estructuras internas de nuestros países, haciéndoles dependientes en su propia constitución.

¿Dónde radican los límites de esta escuela? Toda teoría que se pretenda omnicomprendensiva de la realidad social rápidamente se agota en sus virtudes. Su análisis se traduce en un reduccionismo de la trama social, se asemeja a una especie de religión que genera el don de la oblicuidad y que corresponde a las potencias de lo sobrenatural. Lo humano tiene límites...

EPÍLOGO

De Bello a Gunder Fran, y de Sarmiento a Presbich, hay todo un trasunto, todo un desandar de caminos que se cruzan y bifurcan a ratos; un gran pensamiento nos

¹⁰ Galeano Eduardo. Las Venas Abiertas de América Latina. México: Siglo XXI, 1970. Pág. 3.

habita. América Latina, continente de propuestas y rupturas, de invenciones. España inventa a América, nuestros legisladores de 1830 inventan espacios habitados por repúblicas inventadas. Es una continua búsqueda de causas primarias para que nos digan ¿qué somos? para que nos expliquen de los males que nos aquejan...es un largo viaje.

De pronto, en cualquier momento histórico se tornan incomprendibles las respuestas, como así las propuestas. "¡Si ellos hubieran dicho federación, nosotros hubiéramos dicho centralismo!", dice en su tiempo Antonio Leocadio Guzmán. La búsqueda del progreso por la civilización nos descubrió que somos "subdesarrollados" y por ende "dependientes". 150 años de buscar lo que nos apegamos a los marcos nacionales, de levantar arquetipos de virtudes. Somos producto de una ruptura y de una negación, ¡He ahí nuestra soledad!

LA PRAXIS SOCIO-ESTÉTICA EN CÉSAR RENGIFO

José Eliel Camargo D.

La producción artística de César Rengifo, polifacético y valioso creador venezolano (1915-1980), se manifestó con mayor proyección en el campo del teatro. Su trayectoria dramática fue vasta y variada; en ella expresó abiertamente sus ideales, marcados con un signo esperanzador (ideas liberales, la crónica diaria, el realismo social, etc.) y con su agudo enfoque social.

Tanto en el teatro como en la pintura, sus temas se basaron en los acontecimientos histórico-sociales comprendidos entre 1914 y 1980: el éxodo rural, la explotación de la tierra y de sus hombres, el exterminio del indígena en las petroleras, la lucha de los trabajadores, las transnacionales, la pobreza y la miseria de "la gran ciudad", etc.

Rengifo es particularmente el único que se atreve a llevar el tema del petróleo al teatro venezolano. En sus obras, así como en sus personajes, dibuja proféticamente acontecimientos sociales. Toma asimismo momentos del

proceso histórico nacional y del acontecer latinoamericano y les da profundas pinceladas en matices de esperanza. Su dramaturgia y su pintura, se caracterizan por ese enfoque social. Asume una actitud de compromiso y solidaridad ante los hechos históricos, ante el problema individual y psicológico del hombre y su sociedad. Rengifo trascendió por atreverse a darle un vuelco al teatro costumbrista de la época de J.V. Gómez, convirtiéndolo en un teatro creativo, con el lenguaje y costumbre de las multitudes:

"Pero la historia descrita por César, resulta, como el decir de Miguel León Portilla y de Miguel Ángel Asturias, expresada en el "lenguaje de los vencidos". En otras palabras, asumiendo el bando de los perseguidos, reprimidos, esclavizados, el bando de los que construyen el mundo y lo hacen caminar, con esas manos creadoras que han moldeado nuestra América a piedra y cincel, trazando caminos, levantando... pirámides

o fortalezas como Machu Picchu dejando uno de los testimonios más bellos y menos conocido en ese transitar de siglos por la especie humana.

En ese bando estuvo César.

Pero su teatro, como la totalidad de su vasta y variada obra, está marcada por un signo esperanzador"...¹

Su pintura fue influenciada por las técnicas y temas sociales e históricos del muralismo (Orozco y Rivera). Asimiló el arte de significación social, el de las denuncias contra la injusticia y la violación de los derechos humanos, se fue definiendo como un artista de corte radical, nacionalista, defensor de los intereses de la mayoría. Asume tanto en la plástica como en el teatro una actitud política que persiste en su obra artística y en su praxis social. Sufrió la represión de la dictadura gomecista. Se realiza, además de pintor y dramaturgo, como escultor, grabador, poeta periodista, ensayista, profesor y director de teatro, comediógrafo, conferencista, excursionista y militante político.

La obra de César Rengifo ha sido de gran interés para los estudiosos de la dramaturgia y de la plástica en Venezuela.



¹ Rodríguez B. Orlando: "Presentación" en **César Rengifo Obras Teatro/Tomo I**. Mérida-Venezuela. Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes. 1952. pág. 19.

RESEÑAS

SOBRE UNA LECTURA DE LA NARRATIVA DE SÁBATO

Víctor Bravo

"Es igualmente mortífero para el espíritu -señala Friedrich Schlegel- tener un sistema o no tenerlo. Tendrá, pues, que dedicarse a ligar ambos". El libro de José Albarracín. **Abaddón el exterminador**. Análisis semiológico. (Mérida. Consejo de Publicaciones. ULA. 1993), tiene como propósito mostrarnos las posibilidades del método, como aprendizaje de lectura, en referencia a la última novela de Ernesto Sábato, indicándonos a la vez la "cosmovisión existencial" que la obra funda.

La semiología parece inscribirse en una doble perspectiva: la del lenguaje como horizonte del hombre y de la cultura, y la de la ciencia como el más prestigioso soporte del conocimiento. La "semiosis infinita" que, según Pierce, hace del universo una proliferación de signos, de objetos y acontecimientos manifestándose en articulaciones de signos, permite a la semiología literaria, de Greimás y Genette a la primera Kristeva, por ejemplo, la propuesta de un discurso de categorizaciones que, con su aura de objeti-

vidad, intenta poner de manifiesto los procesos textuales de la obra, descubrir su complejidad, revelar su riqueza de significaciones. Podría decirse que el libro de Albarracín tiene en este sentido por lo menos tres preocupaciones centrales: la enseñanza del orden categorial del método, su operatividad y, como consecuencia, la instauración de una lectura.

La semiología, con sus articulaciones, modelos y abstracciones es, sin duda, en el siglo XX, una de las últimas resistencias al socavamiento de la verdad como piso firme del conocimiento, que ya encontramos en Nietzsche, y es una afirmación de los procesos categoriales como revelación objetiva de la verdad, tal como fue postulado, con su aura de prestigio, por la ciencia clásica. En el libro de Albarracín el modelo permite distinguir, en referencia a los modelos establecidos por la lingüística, tres niveles del texto: sintáctico, semántico y pragmático. "La trama de Abaddón —señala— puede ser reducida a un con-

junto de nudos biográficos, de relaciones de parentesco, amistosas o sociales: de comportamientos que van tejendo una red en la que se proyecta el argumento a través de tres historias distintas, cruzadas por la presencia del autor-personaje (Sábato) en su calidad de pivote narrativo". La minuciosa segmentación del texto permite observar, en la sintaxis narrativa, el deslinde entre historia y discurso, la peculiaridad de la estructura proposicional del texto, la complejidad actancial de los personajes, la configuración espacial y temporal en el relato; el nivel semántico permite la revisión exhaustiva de las significaciones del texto, la pragmática, la relación de la obra con el universo de referencias y con el autor.

El libro de Albarracín se pregunta también, como indicáramos, sobre la "cosmovisión existencial" que funda la obra, y, en efecto, quizás la vigencia de la narrativa de Sábato se encuentre en la reflexión sobre el mal, que parece tener su centro en el "Informe sobre ciegos" de Sobre Héroes y Tumbas (1961), que se expande hacia las otras dos novelas como revelación estremecedora de los abismos y desfiladeros del ser, y que se manifiesta, también, como una experiencia de lenguaje.

La narrativa de Sábato nos muestra, como toda gran literatura, que el mundo del lenguaje nos precede y nos envuelve, que no hay experiencia humana sin lenguaje, que los signos, como la luz, hacen posible la percepción de las cosas, pero también proyectan innumerables conos de sombras donde otros mundos pululan, que no hay fundación de mundos por el lenguaje sin alteridades, que todo mundo creado en un claro del bosque y, por lo tanto, en la objetivación por el lenguaje de sus órdenes y jerarquías también se produce la creación de los universos extraterritoriales, los del acecho, los del mal. La posibilidad del mal, así, nace simultáneamente con la posibilidad de lenguaje. Si en el lenguaje el mal nace por la debilidad del orden de lo real nombrado, en el ser se incuba por la debilidad que le es constitutiva. De esta forma, como señala Ricoeur, "aparece la posibilidad del mal como grabada en la constitución íntima de la realidad humana". La fragilidad ante el mundo y ante el abismo de la discontinuidad de la muerte hace que en las entrañas del ser crezcan las flores del mal. Cuando en el ser esa debilidad se hace extrema, la posibilidad del mal muestra, su insoportable o gloriosa visibilidad, por ello, quizás, la deformidad nos estremece. Así,

por ejemplo, Mackandal, en **El reino de este mundo** (1949), de Alejo Carpentier, sólo será sujeto del acecho cuando es inmolado; así, la inmolación por la ceguera en la obra de Sábato. La ceguera es, si se me permite la expresión, la inmolación con poder estético: el ser, inmolado de la visión, refuta el mundo en el mismo momento en que crea otro, uniendo así, como quería Nerval, lo terrible y la belleza en un mismo acto. La ceguera, como metáfora de la creación y el mal, se convierte en la obra de Sábato, en la mejor tradición de Lovecraft, en centro de una narrativa que nos muestra las múltiples manifestaciones del horror en la intuición misma de que es el espíritu del mal el que gobierna la tierra, y, en la mejor tradición de la modernidad, que la escenificación estética del mal es reflexión a la vez sobre la ética y sobre la escritura.

El libro de Albarracín, desbordando el método al que inicialmente se ciñe, plantea esta dimensión de sentido de la narrativa de Sábato, señalando su desfilar simbólico tanto desde la filosofía como desde la psicología jungiana.

MARIO CERDA CUITIÑO ESTUDIOS DE LITERATURA LATINOAMERICANA.

JOSÉ MARTÍ, JOSÉ E. RODÓ, NICANOR PARRA.

Mérida, Universidad de Los Andes-Consejo de Publicaciones, 1993, 112 pp.

José Albarracín Fernández

Los tres ensayos que presenta el Prof. Mario Cerda en este libro están dedicados a la literatura latinoamericana y contienen una reflexión re-creadora sobre circunstancias histórico-sociales de la realidad latinoamericana de principios de nuestro siglo que, como plantea el propio autor en su introducción, se inicia en un modernismo de "búsqueda y afirmación" de la identidad de nuestro continente y llega hasta los movimientos promotores de un "nuevo arte" americano en los años veinte y treinta.

El planteamiento de esos dos grandes americanos: Martí y Rodó, inicio y final del Modernismo de "nuestra América", es subrayado por Cerda en el contexto de una ruptura con el pasado inmediato y en la unificación y búsqueda emocionada del verbo primigenio de esta tierra para poder expresar con propiedad la dinámica de

nuestra realidad "histórico-especial".

Algo más lejos de Martí y Rodó, surge el poeta de lo cotidiano, de la "actualidad existencial": Nicanor Parra. Aquí el Profesor. Cerda destaca la inclinación del vate chileno hacia el lenguaje "periodístico, conversacional" y su autonomía estética, lejos de la expresión poética coleccionada y reiterada por la tradición, para sobresalir como un revitalizador de la palabra y renovador de la poesía chilena. Desde **Poemas y antipoemas** (1954), donde ya se eleva la voz por una "poesía diurna" contra los poetas surrealistas de la noche (nocturnos), el autor de estos ensayos entra acuciosamente en la **Obra gruesa** de Parra para aclarar su ideario poético. En ese libro fundamental, el "hacer poético" está ejecutado —según Cerda— desde las grandes construcciones vitales

como Poemas y Antipoemas, hasta versos lapidarios al estilo de "La poesía terminó conmigo" para concluir en una poesía de juicio breve y profundo ("Hombre al agua", "Versos sueltos", etc.).

En esta serie, como señala el Profesor Cerda, es claro el sentido de caída, de cambio, de volver al revés lo actual. Lo vertical con rango penetrante es un recorrido con retorno, mientras que lo sublime, al hacerse orden material, retorna a su humana dignidad,

'Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto'

dice el poeta.

El Profesor Cerda, conocedor de la poesía de Nicanor Parra, analiza con acierto la posición estética del poeta en **Manifiesto** para mostrarnos su densidad, su intención conceptual hacia el "experimento-ensayo", con un lenguaje de experiencia directa, problematizando lo "socio político de la comunidad"; la formulación existencial del poeta con "frases rotundas y solemnes" que se acercan a la ironía.

En lo ideológico, el ensayista ve en la poesía de Nicanor Parra "el plural de participación"; los

alertas introductorios como llamadas de atención a la masa, dentro de una conciencia concluyente **tierrafirmista**. En suma, en Parra existe la proyección de un "yo" totalizador, abarcante, expresivo, honesto y vivencial.

ARTURO LINARES RIVAS

"LA PUNTUACIÓN EN EL ESPAÑOL"

Edit. Consejo de Publicaciones ULA. Mérida, 1ª ed., 1992. 164 pp.

Mario Cerda Cuitiño

Importante y valioso es este libro editado por el Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes-Mérida, cuyo autor es el profesor Linares Rivas, docente de su Núcleo Universitario del Estado Táchira-San Cristóbal.

El tema ortográfico de la "puntuación en español" es de alto interés para la enseñanza-aprendizaje de nuestro idioma en el sistema escolar de nuestro país, máxime cuando el profesor Linares busca encauzar un estudio crítico, serio, riguroso, técnico y científico de su aprendizaje y eficiente uso, vale decir, plantear algunos lineamientos y sugerencias para precisar una metodología adecuada a una integral comprensión de la buena escritura.

El Capítulo 1 esboza las ideas necesarias para determinar el marco cultural de encuadramiento de la "puntuación". El conocimiento conceptual y crítico del problema; analizando aspectos

que plantean algunas instituciones y estudiosos sobre su práctica ortográfica. Describe de modo explícito los planteamientos teórico-prácticos de la RAE, y la propuesta "teoría de la puntuación" de Mario Linares, estudiando sus perspectivas y alcances, proyectando finalmente sus criterios para superar las limitaciones actuales en el encuentro de una interpretación más cabal y enteriza de este aspecto del lenguaje.

El análisis de esta problemática en el **Capítulo 2**, es interesante e importante: la agudeza para encontrarle las raíces precisando el fenómeno desde la puntuación en sí, como técnica, uso correcto, hasta su espacio sintáctico-semántico, para arribar a su "eficacia comunicacional" que es su destino pleno. Desarrolla, por ello, planteamientos teóricos de esta complejidad que implica la puntuación; de Jakobson, Uto. Eco, Ducrot-Todorov, entre otros, va repasando una descripción de los

componentes de la gramática y su funcionalidad en el contexto del discurso escrito y su situación dialógica: el escritor y el destinatario (escritor/lector), y en apretada síntesis sus relaciones textuales y vitales con la puntuación.

El Capítulo 3 hace planteamientos en busca de la obtención de una "organización" de los signos de puntuación para su comprensión y uso funcional en el texto escrito; los ordena en 5 grupos básicos y dentro de cada uno de estos, subgrupos, detallando las aplicaciones de cada signo y sus funciones y relaciones con otros y el texto; este ordenamiento es una excelente sistematización que clarifica y precisa el valor funcional y semántico de la puntuación. Hacia el final, hace algunos alcances generales sobre correlaciones de los signos de puntuación con la entonación y la lectura oral.

El Capítulo 4 se refiere a la enseñanza y aprendizaje de la técnica de puntuación en la educación formal de la escuela y en sus prolongaciones de la vida social hogareña y comunitaria. Lo hace a partir de unos principios que explican el fenómeno como contenido cultural (su realidad teórico-

tecnológica) hasta culminar con su práctica siguiendo una secuencia con base en los grados de dificultad que se dan de unas primeras fases simples a otras posteriores de maduración más compleja.

Y las **Conclusiones** finales: una contribución al estudio serio e integral de esta materia. Sugerencias para abrir un diálogo de búsqueda y perfeccionamiento de la "puntuación" a fin de mejorar significativamente la enseñanza y aprendizaje de nuestra lengua materna. Y asumir con ella una acción productiva en diálogo vital de nuestra cultura comunitaria nacional y latinoamericana, principalmente. Un estudio y una proposición excelentes, de buenas perspectivas.

LA ADQUISICIÓN DEL MODO SUBJUNTIVO UN ESTUDIO DE CASOS

Bernardo Enrique Flores Ortega, Mérida, Consejo de Publicaciones, Consejo de Estudios de Postgrado. ULA. 1993, 197 pp.

Bettina Pacheco

Comenzaremos apuntando que este estudio de Bernardo Enrique Flores es un aporte significativo en el campo de la investigación psicolingüística, ya que no son numerosos los trabajos que han explorado el proceso de apropiación de nuestra lengua por los niños, además de que no existen antecedentes con respecto al estudio del proceso de adquisición del modo subjuntivo del verbo en español.

Luego de la aplicación de un método experimental para la recolección de los datos, culminado el proceso de investigación, la misma permitió recabar información de validez fundamentada en un basamento teórico sólido, el cual es expuesto de manera sucinta y muy clara en el primer capítulo de revisión teórica.

Partiendo de investigaciones anteriores en las que se afirma que las formas del presente, pre-

térito, imperativo y presente progresivo se adquieren antes de los tres años; mientras que otras formas como el pospretérito, futuro simple, subjuntivo, perífrásticas se adquieren con posterioridad a esta edad, el trabajo que reseñamos propuso verificar la validez de estos resultados en niños de San Cristóbal, limitándose al modo subjuntivo.

El interés de la exploración de este aspecto en el proceso de adquisición de nuestra lengua es reafirmado por el reconocimiento de la importancia que el modo subjuntivo tiene en nuestra lengua ya que éste es de uso necesario para expresar volición, incertidumbre y mandato. De allí que resulte de mucha pertinencia el comprobar la edad en que el niño venezolano adquiere el subjuntivo, cómo se desarrolla el proceso de su comprensión y producción, así como verificar la incidencia de factores extralingüísticos como el

status socioeconómico y el sexo en los mencionados procesos.

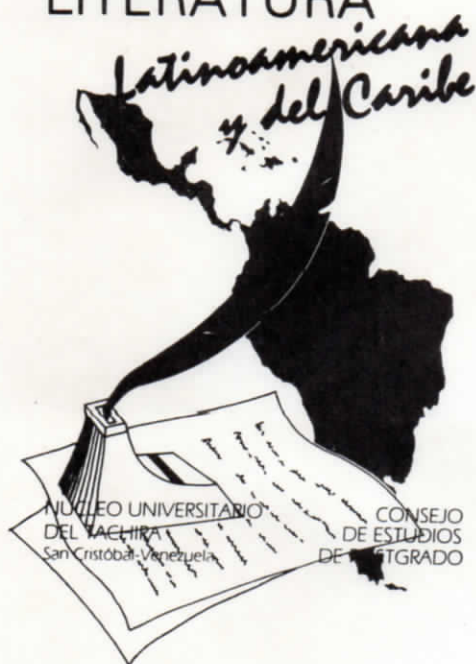
Seleccionada la muestra representativa, constituida por 144 niños monolingües residentes en Venezuela desde su nacimiento, hijos de padres venezolanos, se trabajó con cuatro test: de Producción, Comprensión, Juicio Gramatical e Imitación. Las variables tomadas en cuenta fueron: edad— se organizaron grupos de niños de 3, 5 y 7 años— sexo y nivel socioeconómico, entendido como clase alta y clase baja.

Luego del subsiguiente análisis estadístico de los datos, la investigación permitió comprobar las hipótesis planteadas en cuanto a la adquisición temprana del tiempo presente del modo subjuntivo, así como la constatación de que el pretérito de subjuntivo es de adquisición mas tardía. Igualmente se pudieron realizar consideraciones acerca de las variaciones en **—ra y —se** del pretérito o imperfecto del subjuntivo, lo que llevó a Flores Ortega a señalar el camino para futuras investigaciones sociolingüísticas que se propongan determinar cuál de estas dos formas es de uso predominante en Venezuela.

Es necesario destacar también que el valor de la presente publicación no radica tan sólo en los resultados que la misma registra, que sería necesario escalón para posteriores trabajos, sino que también puede ser valorada como texto de productiva consulta, como modelo de un determinado procedimiento de investigación eficaz y riguroso, pudiendo marcar pautas metodológicas y aportar apoyo teórico gracias a las referencias bibliográficas, a los apéndices y anexos incluidos.

INFORMACIÓN GENERAL SOBRE POSTGRADOS EN EL NUT-ULA.

MAESTRIA EN LITERATURA



REQUISITOS DE ADMISIÓN

1. Título de Licenciado en Letras, Licenciado en Educación, Mención Castellano y Literatura, Profesor de Castellano y Literatura, o, a juicio del Consejo Directivo de la Maestría, cualquier otro título universitario en Licenciatura.
2. Los graduados en universidades extranjeras deberán presentar los documentos debidamente legalizados, con traducción oficial en caso de idiomas diferentes al español.
3. Preinscribirse de acuerdo con las normas y lapsos establecidos por la Coordinación de la Maestría.
4. Consignar ante la Coordinación de la Maestría los siguientes recaudos:
 - 4.1. Original y copia del Curriculum Vitae.
 - 4.2. Original y copia del título universitario.
 - 4.3. Original y copia de las notas del pregrado.
 - 4.4. Original y copia de la partida de nacimiento.
 - 4.5. Tres fotografías de frente, tamaño carnet.
 - 4.6. Aprobar el examen de admisión, el cual consiste en una prueba escrita y una entrevista.

PLAN DE ESTUDIOS

Los cursos del programa se distribuirán en un periodo de tres semestres de 16 semanas cada uno para completar los requisitos de escolaridad. Se exigirá, además, la presentación de Trabajo de Grado el cual no deberá excederse de un plazo máximo de cuatro (4) años a partir del inicio de los estudios. El cursante de la Maestría está en la obligación de tomar nueve asignaturas con un valor correspondiente a 23 unidades-crédito. De la misma manera deberá cursar tres seminarios con un valor de 3 unidades-crédito cada uno, para completar un total.

Consignar ante la Coordinación de la Maestría los siguientes requisitos:

- 4.1. Original y copia del Currículum Vitae.
- 4.2. Original y copia del título universitario.
- 4.3. Original y copia de las notas del programa.
- 4.4. Original y copia de la partida de nacimiento.
- 4.5. Tres fotografías de frente, tamaño carnet.
- 4.6. Aprobar el examen de admisión, el cual consiste en una prueba escrita y una entrevista.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
VICERRECTORADO ACADÉMICO
MAESTRÍA EN LINGÜÍSTICA

MAESTRÍA
EN
LINGÜÍSTICA



POSTGRADOS EN EL NÚCLEO UNIVERSITARIO DEL TÁCHIRA

Universidad de Los Andes

Vicerrectorado Académico y Consejo de Estudios de Postgrado

Los Estudios de Postgrado del Núcleo Universitario del Táchira se proponen en sus grandes líneas perfeccionar la formación de sus graduados de cuarto nivel, con el fin de que en su calidad de profesionales calificados de la docencia, puedan ejercerla en su máxima expresión tanto en la Educación Media como Universitaria, y, así mismo, con capacidad e interés para la investigación y la creación culturales del ámbito histórico y sociocultural de nuestro país y de Latinoamérica.

La primera Maestría que se programa en el NUTULA fue dirigida por su Centro de Estudios de Fronteras e Integración (CEFI) en cooperación con la Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas de ULA-Mérida. Su campo de estudio se centró en "Ciencia Política: Mención Geopolítica y Fronteras". Su programación de actividades académicas abarcó los años 1984-86 como período normal de trabajo. Hasta hoy, 14 profesionales/estudiantes han obtenido su correspondiente título de Magister.

Después de este comienzo, en septiembre de 1991 se inician las actividades de un curso con carácter motivador de "Actualización y Ampliación de Conocimientos Literarios"; curso con ingreso un tanto abierto que recibió cerca de un centenar de profesores interesados. Para el año siguiente, 1992, se inician las actividades del Programa de Postgrado "Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe" (1992-1993) con un cupo de 20 estudiantes, estudios académicos de aula de tres semestres y un total final de 42 créditos. En la actualidad, 14 profesores/alumnos se encuentran en la fase de Planteamiento de su Tesis de Grado y organización de la investigación. Para ello, se les ha proporcionado los conocimientos teórico-técnicos y recursos ad hoc: idiomas extranjeros (francés/inglés), instructivo de información para elaborar anteproyectos, un seminario sobre técnicas para planteamiento y desarrollo de Proyectos de Tesis.

Junto a este trabajo académico de aula de los profesores/estudiantes, se organizó a lo largo del periodo un ciclo de charlas y conferencias como necesario apoyo cultural a su proceso de formación; etapa que contó con la participación de destacados profesores nacionales y extranjeros, especialistas en materias y temas fundamentales del campo literario.

Hacia finales de 1993, se organizó el segundo curso de **"Actualización de Conocimientos de Literatura"** con buena participación de profesores interesados por su perfeccionamiento profesional. Posteriormente, en el segundo semestre/1993, se dio curso a la organización del 2º grupo de profesores/estudiantes para el Programa de "Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe", cuyos componentes iniciaban sus actividades académicas del Primer Período en el mes de marzo / 1994.

En el mes de mayo de este año (1994) las tareas del Consejo de Estudios de Postgrado y de su Comisión Coordinadora de estos estudios, han culminado en una ampliación significativa de estas líneas de acción con el **"Programa de Postgrado en Educación"** que abarca "cursos" y "talleres"

para profesores de Educación Básica, Media y Superior con obtención de un Certificado de Aprobación. Los cursos o talleres tienen una duración de 48 horas con valor académico de 3 créditos. Las unidades de materia son: Talleres: 1. Estrategias para el aprendizaje; 2. Evaluación educativa; 3. Manejo de textos escolares; 4. Investigación educativa; estudio de casos; 5. Fundamentos teórico-metodológicos de la enseñanza de la Geografía; 6. Pedagogía y Epistemología; y **Curso:** 7. Perspectivas actuales de la Pedagogía. En el Plan de Desarrollo de los Estudios de Postgrado en Educación, el nuevo paso va hacia la "Maestría"; a corto plazo se pondrá en funcionamiento la Maestría en Enseñanza de la Geografía.

La ULA-NUCLEO TACHIRA ofrece a la comunidad tachirense y regional, en su Sede de La Concordia— Prolongación 5a. Avda., excelente campo de estudios para el perfeccionamiento profesional en beneficio del adelantamiento y progreso personal y del país.

La presente edición
se terminó de imprimir en
los Talleres Gráficos de
la Universidad de Los Andes
en el mes de febrero de 1995
en Mérida - Venezuela