Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 29 - n.º 31 - Año 2025
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Homenaje y 333 golondrinas* / 2005 / Pintura-ensamblaje / 100 x 90 cm

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TÁCHIRA VENEZUELA

MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE

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

Contexto

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

Todas las colaboraciones son sometidas a la consideración de árbitros calificados. *Contexto* no se hace responsable por las opiniones o conceptos emitidos por los autores de los artículos. *Contexto* está incluida en el Registro de Publicaciones Científicas y Tecnológicas Venezolanas (Revencyt) y opera bajo una licencia Creative Commons CC BY-NC-SA.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31 - año 2025

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

EDITORA ADJUNTA
Marisol García Romero (Universidad de Los Andes, VE)

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

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

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

RECTOR
Mario Bonucci
VICERRECTORA ACADÉMICA
Patricia Rosenzweig
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO
Manuel Aranguren R.
SECRETARIO
Manuel Joaquín Morocoima (E)
COORDINADOR DEL CDCHTA
Alejandro Gutiérrez

ÁRBITROS DEL NÚMERO
Adriana Cabrera (Universidad de Oriente, VE)
Anderson Jaimes (Museo del Táchira, VE)
Arnaldo Valero (Universidad de Los Andes, VE)
Douglas Uzcátegui Pérez (Universidad de Oriente, VE)
Emad Abooasi El Nimer (Universidad de Los Andes, VE)
Fania Castillo (Universidad de Los Andes, VE)
Francisco Castillo Linares (Universidad de Los Andes, VE)
Jemima Duarte (Universidad de Los Andes, VE)
José Francisco Velásquez Gago (Universidad de Los Andes, VE)
Juan José Barreto (Universidad de Los Andes, VE)
Luis Alfredo Álvarez Ayesteran (Instituto Pedagógico de Caracas, VE)
Luis Barrera Linares (Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, CL)
Norma González Viloria (Instituto Pedagógico de Caracas, VE)
Otto Rosales Cárdenas (Universidad de Los Andes, VE)
Rafael Rondón Narváez (Instituto Pedagógico de Caracas, VE)
Rubén Darío Jaimes (Universidad Simón Bolívar, VE)
Samy Reyes (Universidad Autónoma de México, MEX)
Yoyiana Ahumada (Universidad Central de Venezuela, VE)
Vanessa Anais Hidalgo (Instituto Pedagógico de Caracas, VE)

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

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

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

DIAGRAMACIÓN
Osvaldo Barreto Pérez (Fundajau) / fundajau@gmail.com

DISEÑO DE LOGOTIPO DE LA REVISTA
Jamir Henríquez (Universidad de Los Andes, VE)

IMÁGENES DE LA REVISTA Vol.29 - N.º 31 - Año 2025
Ave - Annie Vásquez (Artista plástico, VE) / avevilly@gmail.com
fotografía de las obras: Vanessa Vásquez Ramírez
AUTORIDADES NÚCLEO TÁCHIRA
Vicerrector-decano / Omar Pérez Díaz
Coordinador de Docencia / Omar Pérez Díaz
Coordinadora Administrativa / Nahiam Labrador Lozada
Secretaria / Doris Pernía
Coordinadora de Postgrado Táchira / Doray Contreras
Extensión Universitaria / Pascual Moreno

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


Contexto

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066

ÍNDICE / INDEX

Presentación / Presentation
Marisol García Romero y Camilo Ernesto Mora Vizcaya 8

Sección monográfica: Literatura infantil y juvenil (LIJ) / Monograph: Children's and Young Adult Literature (CIJ)

La literatura infantil en la diáspora venezolana / Children's literature in the venezuelan diaspora
Fanuel Hanán Díaz 12

El cuento de hadas criollo / The creole fairy tale
Angélica María Salas González 36

Sección monográfica: Literatura escrita por mujeres en Venezuela / Monograph: Literature written by women in Venezuela

La pregunta por la mujer en la escritura de Yolanda Pantin: una aproximación desde la teoría de Jacques Lacan / The question about women in the writing of Yolanda Pantin: an approach from the theory of Jacques Lacan
Casandra Indriago Vivas 50

Corporeidad, espacio y memoria ritual en *Otro lugar y Labio ebrio* de Celsa Acosta Seco / Corporeality, space and ritual memory in *Otro lugar and Labio ebrio* of Celsa Acosta Seco
Eleonora Arenas M. 67

Artículos / Articles

Los manuscritos de la vanguardia narrativa. A propósito de *Una triste aventura de 14 sabios* (Cuento fantástico) de José Félix Fuenmayor / The manuscripts of the narrative avant-garde: About *Una triste aventura de 14 sabios* by José Félix Fuenmayor
Álvaro Contreras 87

***Angosta:* La ciudad latinoamericana como estructura distópico-dantesca** / *Angosta:* The Latin American City as a Dystopian-Dantesque structure
Alexandra Alba 104

Decretos de poeta: imagen de sí y reafirmación sensible en la poesía de Amado Nervo / Poet's decrees: self-image and sensitive reaffirmation in the poetry of Amado Nervo
César Eduardo Gómez Cañedo 129

De jotas y resentidas: Sobre el resentimiento en *La estatua de sal* de Salvador Novo / Of Jotas and Resentful: On Ressentiment in *La estatua de sal* by Salvador Novo
Rubén Darío Martínez Ramírez 148

Reflexiones sobre la dominación simbólica en *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau / Reflections on symbolic domination in *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau
Nathaly Pineda 162

Herrera Luque vs. Conrad: dos obras, dos visiones, dos guerras dentro del mismo fenómeno conflictivo transatlántico / Herrera Luque vs. Conrad: two masterpieces, two visions, two wars inside the same transatlantic conflictive phenomenon
Miguel Ángel Márquez Andrade 187

Ensayos / Essays

Modernidad y postmodernidad: Anverso y reverso del mundo contemporáneo / Modernity and postmodernity: Front and back of the contemporary world
Emad Aboaasi El Nimer 209

Los estudios literarios han muerto, ¡vivan los estudios culturales!, o la extinción de la filología en la investigación literaria / Literary studies are dead, long live cultural studies!, or the extinction of philology in literary research
Francisco Morales Ardaya 231

Entrevistas / Interviews

Entrevista a Araya Goitia Leizaola / Interview with Araya Goitia Leizaola
Entrevista: Marisol García Romero 247

Conferencia / Conference

Panorama de la literatura rusa a través de sus premios nobel / Overview of Russian literature through its Nobel Prize winners
Daria Heintz / Traductor Jorge Luis Chacón Solar **254**

Creación literaria / Literary creation

Transcreación desde el puente de la lengua: siete poemas de Yolanda Pantin
Traducción al portugués de Valentina Figuera Martínez y Yasmin Bidim **268**

Reseñas / Reviews

Ifigenia. Teresa de la Parra
Bettina Pacheco **281**

Que el río responda. Antología poética. Carmen Verde Arocha
Néstor Mendoza **285**

Más allá del fin. Manuel Rojas
Anderson Jaimes **288**

Galería / Gallery

Ave: *Dulce levedad*. Retrospectiva segunda / Ave: *Sweet Lightness*. Second Retrospective
Osvaldo Barreto **291**

Documentos / Documents

Seminario Escritoras Venezolanas (2024) / Venezuelan Writers Seminar (2024) **301**

Normas de la revista *Contexto* / Rules of the *Contexto* magazine **307**

Contexto Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN: 2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066

https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.01

PRESENTACIÓN

Para el número de *Contexto* 2025, número 31, volumen 29, nos propusimos hacer un monográfico sobre literatura venezolana referida a Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) y a literatura escrita por mujeres, aunque tuvimos una acogida favorable a esta propuesta, no recibimos suficientes textos. Por ello, hemos creado una sección monográfica con cuatro contribuciones importantes, dos referidas a LIJ y dos a poetas venezolanas:

En su investigación, "La literatura infantil en la diáspora venezolana", Fanuel Hanán Díaz demuestra que la diáspora venezolana ha impactado positivamente en el ámbito de la literatura infantil, con profesionales insertándose en cadenas editoriales internacionales. Autores e ilustradores han sido incluidos en catálogos fuera del país, ampliando su alcance. La tradición nacional y las instituciones pioneras respaldan la formación de expertos en esta disciplina. A pesar de la migración forzada, la comunidad profesional de la LIJ venezolana ha crecido en el extranjero. Esto ha favorecido la difusión cultural y el intercambio de saberes sobre el libro infantil. El artículo ofrece una radiografía del aporte creciente de la diáspora en este campo.

El estudio "El cuento de hadas criollo" de Angélica María Salas González propone una revisión del cuento de hadas desde una perspectiva latinoamericana, introduciendo el concepto de "cuento de hadas criollo". Se analizan las nociones de lo maravilloso, según Todorov y Propp, adaptándolas al contexto criollo. El trabajo busca aportar a la literatura infantil y juvenil de la región al reconocer su identidad mágica y narrativa. Finalmente, se plantea una categorización propia para estos relatos, destacando su evolución y riqueza cultural.

El artículo de Casandra Indriago Vivas analiza la obra poética de Yolanda Pantin desde el psicoanálisis lacaniano, especialmente a partir del concepto de "letra". Explora cómo, en sus textos, se articula la pregunta por la mujer y los rodeos del deseo que emergen en su escritura. La interrogante "¿Qué es una mujer?" se aborda desde la tensión entre poesía y psicoanálisis. Se emplean los aforismos de Lacan "La mujer no existe" y "No existe la relación sexual" como ejes interpretativos. El estudio propone una lectura crítica renovada que revela la complejidad simbólica en la obra de Pantin.

2025

El estudio de Eleonora Arenas analiza las obras *Otro lugar* y *Labio ebrio* de Celsa Acosta Seco, enfocándose en la simbología del cuerpo en la poesía. Se propone una poética de la corporeidad que revela lo ancestral, lo sagrado y lo silenciado. El cuerpo se convierte en espacio ritual y temporal dentro del discurso poético. La memoria emerge como un don complejo que articula lo mítico y lo lumínico. Así, la poesía encarna una experiencia profunda entre palabra, cuerpo y recuerdo.

A continuación, comentaremos los artículos referidos a autores de la literatura latinoamericana, específicamente dos sobre autores colombianos, dos sobre autores mexicanos, uno de un martinicano y, el último, de un venezolano en diálogo con un escritor de lengua inglesa.

Álvaro Contreras examina en su artículo la narrativa del escritor colombiano José Félix Fuenmayor, centrándose en la tensión entre ciencia y ficción a través del humor y la fantasía. En *Una triste aventura de 14 sabios* (1928), se presenta un viaje interplanetario como metáfora vanguardista. La obra contrapone el realismo selvático con el juego intelectual del cuento fantástico. La máquina voladora y su caída simbolizan el choque entre saber técnico y delirio creativo. Así para Contreras, Fuenmayor convierte la ciencia ficción en una travesía reflexiva sobre los límites del conocimiento y la imaginación.

En el estudio "*Angosta*: La ciudad latinoamericana como estructura distópico-dantesca", Alexandra Alba analiza la novela *Angosta* del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince como representación de una ciudad latinoamericana distópica. Se parte de la idea de Ángel Rama sobre la ciudad letrada como proyecto utópico renacentista, que buscaba imponer orden social. Sin embargo, *Angosta* muestra cómo ese sueño se transforma en caos y sectorialización extrema. La ciudad se reinterpreta como una estructura vertical que recuerda los tres espacios del más allá en *La divina comedia*. El análisis propone una lectura comparativa entre ambas obras, a fin de entender esta configuración infernal del espacio urbano.

En "Decretos de poeta: imagen de sí y reafirmación sensible en la poesía de Amado Nervo", César Eduardo Gómez Cañedo analiza cómo el poeta mexicano Amado Nervo construyó su imagen como poeta privilegiando la sensibilidad y el acto poético sobre otras formas de escritura. Su estrategia se vincula al sello modernista, buscando una voz única en sintonía con su época. El autor examina rasgos como la voz feminizada, la espiritualidad y elementos de superación personal. También destaca registros como el horror y el pragmatismo, dirigidos a lectoras sensibles del siglo XIX. Todo ello reafirma su identidad poética en un contexto cultural finisecular.

Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios, vol. 29 - n.º 31 - Año 2025, pp.8-11, e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066

Contexto Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN: 2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066

Mientras en "De jotas y resentidas: Sobre el resentimiento en *La estatua de sal* de Salvador Novo", Rubén Darío Martínez Ramírez explora, en la obra mencionada, el resentimiento como una transmutación de valores, siguiendo la perspectiva de Nietzsche. La obra cuestiona la moral tradicional frente a valores considerados perversos, como la sexualidad no heterosexual. Novo expresa recelo hacia los ideales de la Revolución Mexicana, desafiando su gloria oficial. El resentimiento se convierte en estrategia crítica frente a discursos hegemónicos. La ironía es clave en la construcción de esta postura contestataria.

En cuanto al artículo sobre la literatura caribeña, "Reflexiones sobre la dominación simbólica en *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau", Nathaly Pineda analiza la novela *Texaco* de Patrick Chamoiseau (escritor de Martinica) para reflexionar sobre la dominación simbólica entre la lengua francesa y el creole en las Antillas francesas. Examina cómo los personajes viven una negociación lingüística marcada por estigmas y prestigios. La obra revela tensiones identitarias y sociales vinculadas al uso de cada lengua. El análisis se apoya en conceptos de Pierre Bourdieu y Erving Goffman sobre poder simbólico y estigmatización. Así, se evidencia una lucha cotidiana por el reconocimiento cultural y lingüístico.

En el artículo "Herrera Luque vs. Conrad: dos obras, dos visiones, dos guerras dentro del mismo fenómeno conflictivo transatlántico", Miguel Ángel Márquez Andrade compara dos visiones literarias del Conflicto Trasatlántico (1793–1815) en Europa y América a través de dos obras: *Urogallo* de Herrera Luque en la que se retrata la violencia de la Independencia venezolana a través de José Tomás Boves y *El duelo* de Joseph Conrad donde se aborda el enfrentamiento personal entre dos soldados napoleónicos en Europa. Ambas obras reflejan contextos bélicos distintos, pero conectados por tensiones transatlánticas. El análisis busca vincular sus narrativas para comprender las implicaciones comunes y divergentes del conflicto.

El número se enriquece con dos ensayos: uno sobre modernidad y posmodernidad y otro sobre la transformación de los estudios literarios.

El primer ensayo "Modernidad y posmodernidad: Anverso y reverso del mundo contemporáneo", Emad Aboaasi El Nimer aborda las diferencias entre modernidad y posmodernidad como paradigmas históricos clave para entender el mundo occidental. Ambas épocas siguen generando debates académicos por su impacto sociocultural. El texto propone aproximaciones teóricas desde las ciencias sociales y humanísticas. Su objetivo es contribuir a la comprensión crítica del mundo contemporáneo.

2025

El segundo ensayo “Los estudios literarios han muerto, ¡vivan los estudios culturales!, o la extinción de la filología en la investigación literaria”, su autor, Francisco Morales Ardaya, plantea una reflexión crítica sobre la transformación de los estudios literarios en el ámbito académico contemporáneo. Cuestiona si aún conservan un objeto, teoría y metodología propios. Explora la posible absorción de estos estudios por los estudios culturales. También se interroga sobre la vigencia del concepto de literatura como categoría funcional. Finalmente, considera si es pertinente renovar los vínculos con la tradición filológica.

En la sección de “Entrevista” se incluye una conversación con Araya Goitia Leizaola de Ediciones Ekaré (Barcelona, España); y una conferencia sobre el “Panorama de la literatura rusa a través de sus premios Nobel” de Daria Heintz con traducción de Jorge Luis Chacón Solar.

También se presentan traducciones al portugués en “Transcreación desde *el puente de la lengua*: siete poemas de Yolanda Pantin” de las traductoras Valentina Figuera Martínez y Yasmin Bidim.

También incluimos tres reseñas: una de *Ifigenia* de Teresa de la Parra, edición 2024 por el Centenario de su publicación, por Bettina Pacheco, y *Que el río responda: Antología poética* (2025) *de* Carmen Verde Arocha por Néstor Mendoza, y *Más allá del fin* (2025) de Manuel Rojas por Anderson Jaimes. Seguimos con la reseña de la Galería dedicada a la artista plástica Ave (Annie Vásquez) quien realizó una retrospectiva en el 2025 de su obra conceptual en la Galería Bordes de San Cristóbal, Venezuela, titulada “Dulce levedad. Retrospectiva segunda”, con la curaduría de Osvaldo Barreto . Y finalizamos con el informe anual del Seminario de Escritoras Venezolanas (2024), adscrito a la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe.

Agradecemos a todas las voluntades que han hecho posible un número más de la revista, a los autores, a los árbitros, a los correctores, al diagramador, artista invitada y al editor.

Dra. Marisol García Romero
Coordinadora de *Contexto* 2025

Dr. Camilo Ernesto Mora Vizcaya
Director-editor de *Contexto*

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Dulce levedad* / 2002 / Pintura-ensamblaje / 100 x 80 cm

Sección monográfica: Literatura infantil y juvenil (LIJ)

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.02

La literatura infantil en la diáspora venezolana

Children's literature in the venezuelan diaspõra

La litterature jeunesse dans la diaspora venezuelienne

Recibido 09-01-25

Aceptado 19-03-25

Fanuel Hanán Díaz[1]
Investigador independiente, Venezuela
fanuel.diaz@gmail.com

Resumen: La diáspora venezolana ha tenido una presencia notable en la cadena del libro infantil. Distintos profesionales en el área de edición y promoción de libros para niños se han insertado en distintos países, así como autores e ilustradores que han sido incluidos en catálogos más allá de las fronteras. La investigación en Literatura Infantil y Juvenil, así como los circuitos académicos mantienen la participación de expertos venezolanos en distintos países. Una tradición nacional de muchos años e instituciones pioneras avalan la formación y el interés de muchos profesionales por esta disciplina, así como un trabajo sistemático en promoción de lectura. Hoy en día, a pesar de las circunstancias adversas que han impulsado la migración forzada de muchos venezolanos y venezolanas, resulta alentador constatar cómo la comunidad de profesionales en el exterior ha crecido y los beneficios que ello representa, como la difusión cultural, la adquisición de nuevos

1 Licenciado en Letras por la Universidad Católica Andrés Bello con Especialización en Comunicación Social. Coordinó el departamento de Selección de Libros para Niños y Jóvenes del Banco del Libro y dirigió la revista *Parapara*. Ha dictado conferencias y talleres en diferentes países latinoamericanos, en universidades de Europa y Asia. Profesor invitado en el máster Gretel de Literatura Infantil y autor del curso virtual de Escritura Creativa del CERLALC. Recibió la beca de la Internationale Jugendbibliothek (Munich) para desarrollar investigaciones sobre procesos de impresión en libros antiguos para niños. Con el apoyo de la Embajada de Francia, realizó una investigación sobre la obra de Julio Verne. Ha ganado en dos oportunidades el Premio Nacional de Literatura Infantil en Venezuela. Teórico e investigador en literatura infantil. Autor de los libros teóricos *Leer y mirar el libro álbum; ¿Un género en construcción?* (Bogotá, Norma)*; Temas de literatura infantil* (Lugar Editorial, Buenos Aires)*, Panorama breve de la literatura infantil en Venezuela* (Fundación Banco Provincial, Caracas)*, Sombras, censuras y tabús en los libros para niños* (Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca). Editor de la revista *Barataria* de Literatura Infantil Latinoamericana, auspiciada por el Grupo Editorial Norma. Ha sido jurado del premio Hans Christian Andersen, del Bologna Raggazzi y de la Bienal de Bratislava. Desarrolla propuestas de investigación como i*ndependent scholar*. Miembro correspondiente de la Academia Venezolana de la Lengua. Código Orcid: 0009-0002-7302-9106

¿Cómo citar?
Hanán, F. "La literatura infantil en la diáspora venezolana". *Contexto*, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 13-35.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

saberes en torno a la producción y promoción del libro infantil y la presencia de creadores venezolanos en catálogos de gran prestigio. Este artículo ofrece un panorama detallado de los aportes que en distintas áreas del universo de los libros para niños ha realizado la diáspora venezolana, tratando de ofrecer una radiografía detallada que da cuenta de un crecimiento más reciente y una tendencia a una mayor presencia en el sector en otras latitudes.

Palabras clave: Literatura Infantil y Juvenil (LIJ); libro infantil; promoción de la lectura; diáspora venezolana; migración forzada.

Abstract : The Venezuelan diaspora has had a remarkable presence in the children's book industry. Various professionals in the fields of children's book publishing and promotion have established themselves in different countries, as well as authors and illustrators who have been included in catalogs beyond Venezuela's borders. Research on children's and young adult literature, along with academic circles, continues to engage Venezuelan experts in multiple countries. A longstanding national tradition and pioneering institutions support the training of and interest in this discipline among many professionals, along with systematic efforts to promote reading. Today, despite the adverse circumstances that have led to the forced migration of many Venezuelans, it is heartening to witness how the community of professionals abroad has grown, as well as the benefits of this expansion—such as cultural dissemination, the acquisition of new knowledge regarding the production and promotion of children's books, and the inclusion of Venezuelan creators in prestigious catalogs. This article provides a detailed overview of the contributions made by the Venezuelan diaspora across different areas within the children's book sphere, attempting to offer a thorough snapshot that highlights recent growth and a trend toward an increased presence in this sector in other parts of the world.

Key words: Children's and Young Adult Literature (CHIL); children's book; reading promotion; Venezuelan diaspora; forced migration.

Résumé: La diaspora vénézuélienne a exercé une influence notable dans la chaîne du livre pour enfants. Divers professionnels du domaine de l'édition et de la promotion de livres pour enfants se sont installés dans différents pays, tout comme des auteurs et des illustrateurs qui ont été intégrés dans des catalogues au-delà des frontières. La recherche en littérature pour la jeunesse, ainsi que les milieux académiques, maintiennent la participation d'experts vénézuéliens dans plusieurs pays. Une longue tradition nationale et des institutions pionnières justifient la formation et l'intérêt de nombreux professionnels pour cette discipline, ainsi qu'un travail systématique de promotion de la lecture. De nos jours, malgré les circonstances défavorables qui ont poussé de nombreux Vénézuéliens à émigrer de force, il est encourageant de constater la croissance de la communauté de professionnels à l'étranger et les bénéfices qui en découlent, tels que la diffusion

culturelle, l'acquisition de nouveaux savoirs relatifs à la production et à la promotion du livre pour enfants, ainsi que la présence de créateurs vénézuéliens dans des catalogues de grand prestige. Cet article offre un panorama détaillé des apports de la diaspora vénézuélienne dans les différents domaines liés aux livres pour enfants, en tentant de dresser un portrait précis qui témoigne d'une croissance plus récente et d'une tendance à une plus grande présence dans ce secteur au-delà des frontières.

Mots-clés : Littérature pour enfants et jeunes (LIJ) ; livre pour enfants ; promotion de la lecture ; diaspora vénézuélienne ; migration forcée.

Los seres humanos, como las semillas, hemos emprendido, desde siempre, largos periplos para encontrar un mejor sitio donde echar raíces. La etimología de la palabra *diáspora* tiene que ver con la dispersión, metáfora del viaje en busca de un suelo fértil. O también de la expulsión forzada, del pueblo sin tierra, del errabundo que guía sus pasos hacia el espejismo de un hogar que nunca alcanza.

Hablar de la diáspora venezolana significa encarar uno de los fenómenos más desconcertantes de nuestra historia reciente. Si se abarca el flujo migratorio que comienza hacia el año 2000 y que aún sigue manando desde distintas fronteras, no hay duda de que la migración es uno de nuestros grandes temas: representa la fractura social de mayor hondura que hemos experimentado. Distintos testimonios dan cuenta del dolor que esta escisión ha producido; la nostalgia de los que han tenido que aclimatarse a otros territorios; el recuerdo aún fresco del terruño, el desconcierto, la rabia y el olvido. Difícil atrapar ese cúmulo de sentimientos.

Desde la visión positiva, muchos análisis señalan como una ganancia los saberes y tecnologías que la diáspora ha ganado en los distintos y remotos países donde se han asentado los millones de venezolanos que hoy hacemos vida fuera del país. Conocimiento que puede ser enriquecedor para la reconstrucción de una nueva sociedad y que puede ser un capital de promesas para el futuro del país. Además de los aportes que las comunidades venezolanas han sumado a los países de acogida. Este intercambio es notable en muchas áreas, en ciencias y artes, en las que nos hemos destacado: la música, la cocina, el análisis político, el entretenimiento, la ingeniería petrolera, la economía, la poesía, la moda, la belleza, la docencia universitaria, la medicina… Sin embargo, poco o nada se menciona el universo de los libros para niños, desde sus distintas aristas: la creación, la edición, el estudio y la promoción.

Este artículo ofrece una aproximación al aporte que muchos venezolanos y venezolanas han realizado en el campo de la literatura infantil y juvenil, una disciplina en la cual hemos destacado en distintos países, asumiendo posiciones de

liderazgo en la industria o formando parte activa en las distintas cadenas del libro. En futuros procesos de transformación colectiva, es innegable el rol que los libros para niños pueden tener, por su versatilidad para construir en las nuevas generaciones un compromiso lector que puede propiciar una mirada estética y crítica del mundo. Además de enriquecer la capacidad de imaginar y desarrollar la empatía, vital para urdir un tejido social más cohesionado.

Para el desarrollo de este artículo se hicieron decenas de entrevistas a creadores y creadoras en escritura e ilustración, personas vinculadas con proyectos editoriales, especialistas, promotores y promotoras de lectura, entre otros expertos dentro y fuera del país, además de leer artículos y visitar páginas web de editoriales, instituciones, autores e ilustradores. Para lograr muchos de los contactos, números telefónicos y correos electrónicos, tuve el apoyo de la librería Sopa de Letras, Rosana Faria, Maité Dautant y Mireya Tabuas. Con seguridad habrá omisiones, ya sea porque no es posible dar cuenta de todas las iniciativas privadas, como los libros en autoedición; o porque no se pueden abarcar todos los ámbitos geográficos donde se ha establecido la diáspora o porque es difícil reunir todos los aportes que han dejado huellas en diferentes realidades, a veces remotas, o en experiencias que se hacen desde el silencio o la humildad.

Antes de avanzar en esta cartografía, debo dejar claro que el término diáspora es bastante elástico para los efectos de este artículo. En este sentido, son muchas las razones por las que las personas dejaron el país, algunas previendo acontecimientos que luego precipitaron una migración masiva y otras porque se les abrieron las puertas a nuevas oportunidades. Si tenemos que asentar una fecha de referencia, esa sería el año 2000, momento en que comenzaron a migrar algunos de los venezolanos que ahora ya hacen vida en otro país. Del mismo modo, algunas de las personas entrevistadas ya tenían doble nacionalidad por lo que son parte de una oleada de hijos de migrantes, como también algunas regresaron a Venezuela o están en permanente tránsito, que es mi caso particular.

Desde la creación, vamos a referirnos a autores e ilustradores que ya tenían una obra consolidada o aquellos que dieron sus primeros pasos en otras tierras. Además, se incluyen referencias de libros que han sido publicados en otros países, algunos con contenido nacional. De un modo particular, algunas obras participan de un sentimiento de nostalgia que puede valorarse en los temas que se abordan y los personajes. La migración aparece como un motivo recurrente, así como esa indeterminada venezolanidad que se expresa en la reconstrucción de memorias del país.

Entre los libros para los más pequeños destaca *Mis primeras palabras venezolanas* (2000), concebido por Mónica Kobiakov, de padres extranjeros que llegaron a Venezuela como muchos otros migrantes. El deseo de transmitir a su pequeña hija algunas palabras de uso local, la llevaron a idear un libro en cartoné, con ilustraciones hechas con montajes en fotografía donde se muestran la diversidad de frutas, animales y objetos que forman parte de la cultura venezolana. 55 palabras como *jojoto*, *tapara*, *cambur*, *hallaca* o *parchita*, dan cuenta de un patrimonio lingüístico único y lleno de resonancias. El libro fue desarrollado gráficamente por la autora en Italia, el diseño fue hecho por su hermano en Barcelona, España, y la impresión se hizo en Polonia. *¿Dónde está Venezuela?* (2017), escrito por Nacho Palacios e ilustrado por Leo Nieves, presenta de forma rimada un recorrido por los principales ambientes del país, a partir de la pregunta que dos nietos le hacen a su abuelo. Al final del recorrido, queda la convicción, en el lector, de que el país se lleva en el corazón. En esta misma tendencia, con textos e ilustraciones de Alejandra Morrison, se publica en 2023 el libro *Vámonos pa´Venezuela*, un libro que hace un viaje por el país, haciendo un acento en la gastronomía. De modo que muchos niños que están o han nacido fuera del país puedan conocer sobre un patrimonio que los conecta con sus padres. *¡Hola, Caracas!* (2023) y *¡Hola, Maracaibo!* (2024), escritos por Valentina Larrazábal e ilustrados por Alyna Izquierdo forman parte de un proyecto de libros que desean conectar con la diáspora venezolana, ofreciendo a los lectores paseos por ciudades emblemáticas del país, con textos rimados e ilustraciones coloridas, van dando cuenta de lugares e hitos en cada una de estas ciudades. Libros en cartoné para los lectores más pequeños.

En cuanto al tema de la migración, el viaje, el sentimiento de desarraigo y la adaptación a un nuevo espacio se han publicado textos que hacen gala de recursos muy diversos. Del escritor e ilustrador venezolano Lucas García, Ediciones Ekaré publica en 2017 *Superhéroe*, una novela que combina ilustraciones con narrativa visual. Cuenta el proceso de adaptación de Gabriel, un niño caraqueño que ha tenido que mudarse a otro país (España). Con sentido del humor, claras referencias al mundo del cómic y bastante imaginación, Gabriel desea tener superpoderes para lidiar con las nuevas situaciones que se le presentan. En 2019, en Santiago, la editorial Zig-Zag publica *Beto y Bella llegan a Chile*, escrito por el venezolano Gary Ramos e ilustrado por la chilena Marinela Frank. La historia de dos guacamayas que huyen de la selva amazónica en busca de un nuevo hogar se convierte en la metáfora de la migración, del largo viaje para llegar a un destino y de las vicisitudes que esta pareja de aves tiene que pasar hasta llegar a un sitio donde pueden establecerse definitivamente. Este proyecto editorial alcanza un segundo título *Beto y Bella buscan al rey Cóndor* donde, bajo el mismo esquema de la convivencia entre aves de

distintas especies, se asume un punto de vista positivo con respecto a la riqueza que aporta la migración. De hecho, este fenómeno en Chile implica otros grupos migrantes como los bolivianos y haitianos, razón por la cual los libros están también en creole haitiano. Un tercer título que está por publicarse avanza sobre la idea de los hijos de esta pareja de guacamayas que nacen en un lugar distinto, pero tienen las raíces de sus padres. Con este proyecto, el autor, que es de profesión licenciado en Informática, se inserta en el circuito escolar ofreciendo charlas para hablar sobre sus libros y la visión positiva del enriquecimiento que trae la migración. Ese mismo año en Bogotá, la periodista cultural Dulce María Ramos participa en la edición del libro *Bogotá en 100 palabras* con un cuento titulado "Chamito". En esta historia un niño caraqueño extraña su ciudad; ahora vive en un sitio donde hay un nuevo cielo, nuevas palabras, una montaña que no es el Ávila y ya no ve colas para comprar comida. En Medellín, en 2021, Fanuel Hanán Díaz obtiene un Premio Nacional de Literatura Infantil Pedrito Botero, con el relato de un niño "caminante", que es como se conoce a la oleada más reciente de migrantes venezolanos que ya no tienen dinero ni para pagar un autobús. Este premio, financiado por el maestro Botero, fue coordinado por la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, que reunió los relatos ganadores y las menciones en una edición gratuita. "Hemos llegado a Berlín", como se titula el texto, recibió amplia difusión en medios impresos y digitales, tanto en Venezuela como en Colombia, entre otros motivos, por asumir el punto de vista de un niño que queda junto con su familia en medio del páramo de Berlín sin saber a ciencia cierta cuál será su destino. La oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas (ACNUR) Colombia utilizó el relato para programas con niños migrantes; el Ministerio de Cultura, en plena crisis de la pandemia, realizó una actividad virtual con el autor y familias migrantes en la Villa del Rosario; con el apoyo del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC) se hizo una presentación en un encuentro de bibliotecarios y maestros en Cundinamarca; el texto fue presentado en la Feria del Libro de Guadalajara, además de presentarse en el Congreso de la Asociación Colegiadas de Escritores de España para hablar sobre proyectos de promoción de lectura destacados en América Latina. Otras iniciativas privadas para trabajar en comunidades de niños migrantes en Colombia, y académicas, en Brasil, en la Universidad Federal Juiz de Fora, han hecho circular el texto en otras fronteras. Se prepara una edición comercial para el año 2025. Publicado por Ediciones Ekaré, aparece en 2020 *Los distintos*, escrito por la venezolana Mónica Montañés e ilustrado por la catalana Eva Sánchez. Esta historia se remonta a la Guerra Civil española, cuando dos hermanos, Paco y Socorro, hijos de un militante comunista, deben migrar a Venezuela para reencontrarse con su padre. Esta historia familiar tiene repercusiones en la vida de la autora, que en el 2017 repite el ciclo y migra con

sus hijos a España. A nivel visual, el libro adquiere un tratamiento cromático cuando se dibuja con otros colores el contexto del nuevo país que los protagonistas visitan para reunirse con su padre, después de ocho años de separación. En 2021, en Estados Unidos, Cincinnati se publica un poema de Adriana Prieto, ilustrado por la hondureña Mónica Andino. *Any heaven as a shelter* es un texto emotivo, impregnado de nostalgia, encuentra un ecosistema gráfico perfecto en las ilustraciones minimalistas. Esta obra, apoyada por The Welcome Project, fue traducida al alemán para un cortometraje animado y traducido al español como *Cualquier cielo como refugio*, publicado en 2021 y luego en 2024 en forma de *plaquette* por la editorial Onototopo Ediciones, en Caracas, bajo el cuidado de Alicia Montero y Edoardo de Armas. En esta misma temática narrativa, la editorial Planeta de Colombia publica en 2023 *Nido*, una novela gráfica escrita e ilustrada por la arquitecta y dibujante Laura Guarisco, ganadora, ese mismo año, del Premio Nacional de Novela Gráfica. En ella se entremezcla la experiencia de la autora como migrante con la voz de Ángel, el protagonista, un joven venezolano que decide emprender un largo periplo para llegar a Medellín donde vive su tía. En esta obra, las imágenes van dando cuenta en secuencias del proceso de adaptación a una nueva realidad, los sacrificios que implica la vida del migrante, el amor y una sensible observación del entorno natural, pues la reinita migrante se convierte en un símbolo durante este desplazamiento. La añoranza del terruño, el sentimiento de desarraigo, la extrañeza y, en algunos casos, una honda tristeza, impregnan estas obras junto con esa necesidad de mantener referentes emocionales.

En cuanto a otros temas y autores se extiende este rico panorama con voces conocidas y otras nuevas en distintos países. La periodista Mireya Tabuas migra en el 2014, a Chile, año en el que recibe una beca para estudiar un magíster en Estudios Sociales y Políticos Latinoamericanos. Con una obra ya consolidada, esta autora de libros para niños se inserta en el ámbito de formación como profesora de escritura narrativa y escritura autobiográfica, además de coordinar el boletín *El guayabo* para el periódico *El Pitazo*. En 2018 la editorial Loqueleo, en Santiago, publica *Gato encerrado*, una obra que ya había sido editada en Venezuela, ahora con ilustraciones de Idana Rodríguez. La historia de un gato que cambia de nombre y de dueños ofrece episodios llenos de humor y equívocos que proponen giros inesperados. La misma editorial publica *No abrir hasta el año 3000*, una novela de crecimiento, en la que Inés, la joven protagonista, tendrá que utilizar su inteligencia y creatividad para vencer muchos miedos que le impiden aceptarse y encontrar su identidad. Más recientemente, en el 2024, la editorial Alliteration Publishing en Miami publica *La cabeza de Tomás*, con ilustraciones del también venezolano Yonel Hernández. Este libro álbum, ganador del premio de la Fundación Cuatrogatos en el 2024, explora lo

que pasa por el mundo imaginativo de Tomás, un niño retraído que tiene una gran capacidad para soñar a pesar del entorno escolar rígido donde se desenvuelve. Obra divertida y onírica en la que conviven realidad y fantasía; el cuidado editorial y las fantásticas ilustraciones conjugan poesía, elegancia y surrealismo. También en Chile, Mayi Eloísa Martínez despunta con una carrera literaria con vara alta, al ganarse, en 2019, el XIV Premio Barco de Vapor con su novela *Apartamento 11*. En un marco realista, esta obra tiene como telón de fondo el contexto de conflictividad social que vivimos en Venezuela, en medio de protestas, manifestaciones, interrupción de los servicios públicos y violencia. La voz narrativa de un niño va dando cuenta de todo esto que pasa a su alrededor, y de los recursos que utiliza para tratar de entender ese mundo que se está desmoronando fuera de su apartamento. Esta novela ganó también el premio Los Mejores del Banco del Libro (2020) y el premio de la Fundación Cuatrogatos (2021). En el mismo contexto realista, con un tratamiento poético, en 2023 Random House publica, en Santiago, *Abuela Ave*, obra en la que Mayi lleva a la ficción un episodio de su infancia en relación con su abuela: la pérdida y lo que significan las experiencias de desapego en la infancia.

Un autor versátil es Freddy Gonçalvez Da Silva, que ha consolidado una obra de literatura infantil con varios títulos: *Arañas de casa*, *María Diluvio* y *Alternativas para el fin del mundo*, publicados en editorial Planeta, fuera y dentro del país. Su labor también como promotor de lectura, librero e investigador ha sido importante en diferentes ámbitos. Desde hace más de quince años coordina *Pez Linterna*, un blog pionero especializado en Literatura Infantil y Juvenil que ya es una referencia en el medio. Ha desarrollado su obra en Venezuela, Colombia y España, países donde ha vivido y ganado experiencias nuevas en el sector. Para la colección Cuadernos Hexágono escribe en 2018 *La nostalgia del vacío. La lectura como espacio de pertenencia en los adolescentes*, un ensayo donde habla acerca de las lecturas de tránsito y su importancia para el desarrollo emocional y social de los adolescentes. En esta misma línea, en 2023 edita para la Universidad del Rosario en Colombia la colección de ensayos y entrevistas *Los jóvenes tienen voz: por un diálogo ciudadano entre generaciones*, donde, desde una perspectiva latinoamericana, se pone el acento en el concepto de juventud y las aspiraciones de esta generación en distintos ámbitos de la vida pública.

Rosario Anzola, cantautora y escritora de libros para niños, se establece en la ciudad de Cádiz, periodo en el que se mantiene activa como profesional de la escritura. En el 2019 editorial Norma en Colombia incluye en su catálogo *Poemas para bailar*, donde recoge distintos ritmos bailables como la bachata y el pasodoble en versos que marcan los acentos de cada melodía. Con ilustraciones de la venezolana Natalia Pérez, esta obra invita a mover el cuerpo e iniciarse en el

lenguaje musical. En el 2020 Kálathos Ediciones publica, en Madrid, *San Nicolás de Bari y los regalos de Navidad*, con imágenes de la ilustradora venezolana Alexandra Kühn. Este libro entrañable recrea la vida del obispo turco que dio origen a San Nicolás, el generoso personaje que reparte regalos a los niños en estas fechas. Textos e ilustraciones se integran para crear una atmósfera acogedora.

La poeta Cristina Falcón Maldonado, residenciada en Cuenca, España, fortalece su obra literaria para adultos, mientras que al mismo tiempo nutre su producción en literatura infantil. *Letras en los cordones* es una historia conmovedora, contada desde el punto de vista de un niño que habla de su vida cotidiana y austera. Vive con sus hermanas y su abuela, ya que su madre trabaja en un lugar distante. La ternura con la que reciben las visitas de la madre, las experiencias de los primeros años en la escuela y el poder que tienen las palabras para crear mundos se van tejiendo en este relato que alcanza mayor textura poética con las ilustraciones de la italiana Marina Marcolin en una edición de Kalandranka del 2012. *Siwar, el jaguar guardián* aparece en el 2020, publicado por el Fondo de Cultura Económica. En esta obra se desarrolla la relación de un perro callejero con una niña que ha perdido su mascota, a partir de la misión que recibe de un ser sobrenatural, Siwar, que de alguna manera es un guardián de la protagonista. En el 2022, Akiara Books publica *Al otro lado*, con ilustraciones de Mariona Cabassa, una historia inspirada en un hecho real en el contexto de los Andes venezolanos. Un niño que debe cruzar un río en una tirolina para poder ir a la escuela, ya que el puente ha sido arrastrado por una crecida. Una historia que habla de la solidaridad, pero también de cómo en muchas comunidades rurales y en muchas situaciones puedes quedarte al otro lado. Las ilustraciones de una gama cromática vibrante crean un contexto ideal para la historia.

Beatriz Bermúdez, antropóloga con una dilatada carrera en cine indígena, cine infantil, libros para niños, literatura indígena y defensora de los derechos de los pueblos indígenas en Venezuela, se traslada en el 2016 al País Vasco, España. Durante ese tiempo, mantiene su interés por la publicación de libros indígenas para niños e incursiona en la autoedición y talleres locales. Además de otras publicaciones como resultado de talleres, en el 2020 publica *Naju no quiere dormir solo* (traducido en 2024 al inglés como *Naju Doesn´t Want to Sleep Alone*), historia que nos habla de un miedo culturalmente compartido por todos los niños y que se inspira en la sabiduría de las mujeres yeku'ana, comunidad indígena en la Amazonía venezolana en la que vivió Beatriz Bermúdez por varios años. Este libro ha sido traducido, además del inglés, al euskera, italiano y japonés. En el 2024 publica *El chigüire y los mosquitos*, historia que explica el origen de estos simpáticos animales. Ilustrado por Vanessa Balleza, este mito rescata el humor del pueblo indígena pumé

de los Llanos venezolanos. También en 2024 aparece, en versión Kindle, *El mosquito enamorado*, ilustrado por Walter Sorg, un mito warao que explica cómo llegaron los mosquitos al Delta del Orinoco.

En el 2023, la editorial Babidi-bú, de Sevilla, publica *Cheo*, con textos de Félix Andrés Quintana y la ilustradora Coralia López, ambos venezolanos ahora en España. Esta es la historia de un perro que se encuentra con otros animales reales y mitológicos en una búsqueda de su razón de ser. Para el año 2024, en la Feria del Libro de Valencia (Venezuela), se presenta el libro *Condición de ilustrador*, escrito por Coralia López y publicado por Rubiano Ediciones. Contiene entrevistas con 25 ilustradores de libros para niños, gran parte de ellos venezolanos, algunos que forman parte de la diáspora.

Fedosy Santaella, escritor venezolano que ya cuenta con varios libros publicados en Loqueleo Venezuela, se traslada a México en el 2016. Luego de tocar varias puertas, comienza con un proyecto de biografías noveladas de la infancia y juventud de grandes personajes. Es así como editorial Norma de México publica *La luz de Tesla*, en 2021, una apasionante novela de los primeros años de este genio de la invención. Al año siguiente se publica *Leonora del viento*, obra que acerca a los pequeños lectores a la compleja vida y el fascinante mundo visual de la artista Leonora Carrington, inglesa nacionalizada mexicana. El texto propone un acercamiento a la imaginación que inspira este universo visual surrealista. Ambos libros, fundamentados en una investigación, utilizan recursos de ficción para hacer más humanos y cercanos estos personajes que también tuvieron una infancia llena de ilusiones y deseos. También en México José Urriola, reconocido por su experticia en ciencia ficción y su trabajo como guionista de cine y docente, realiza aportes significativos en el mundo de la literatura infantil. *Cuentos a patadas*, publicado por Ediciones Ekaré en 2014, hilvana de manera inteligente distintas historias de fútbol, a partir de todas las experiencias que le suceden a David en un campeonato intercolegial; en cierto sentido, la vida se parece mucho a este deporte, lleno de anécdotas y azares. Este libro recibió el premio Los Mejores del Banco del Libro y fue incluido en la Lista de Honor IBBY. Para lectores más pequeños, en el 2016, editorial Thule publica *Chupetes de luna*, en un formato de cómic, con elementos de ciencia ficción, en el que un chupete se convierte en un divertido pretexto para emprender un viaje al espacio. En 2024 en la plataforma Domestika aparece el curso "Escritura creativa de libros infantiles", conducido por José Urriola.

La diáspora venezolana en Estados Unidos tiene un fuerte epicentro en Miami, ciudad en la que tiene sede el proyecto IMAGO Arte in Action, centro cultural fundado por la educadora Trina Oropeza. Junto con María Alejandra Prado en la dirección, este proyecto reúne a distintos especialistas para el desarrollo de talleres

de formación en arte, música y literatura para niñas y niños. Desde el 2023 organizan una vibrante feria de libros para niños en español, en colaboración con el Museo de Coral Gables. En esta misma ciudad Omira Bellizzio, poeta, escritora e Especialista en Literatura Infantil, desarrolla parte de su carrera como autora de libros para niños, reconocida con premios como el International Latino Book Award y el Premio Campoy Ada. Entre el 2022 y el 2023 la editorial Poetapop publica tres obras de su autoría: *Tolum, un perro de ciudad*; el poemario *Y la tierra sonríe* y el libro de tradiciones *Llegó la Navidad. Celebrando a Venezuela*. Nasbly Kalinina, escritora y activista social, como tantos otros venezolanos, decide marcharse del país por razones políticas. *El secreto mágico de Evangelly* (2021) tiene varias ediciones, historia que inspira y conecta con el poder de la sanación y la compasión. *Jesús Marcano: el abuelo de los presos políticos* (2021) relata la historia de vida de un conocido activista en el contexto de persecución y encarcelamientos de líderes políticos en Venezuela. Jefferson Quintana, diseñador gráfico graduado en Prodiseño, ya conocido por sus ilustraciones de *Ratón y Vampiro*, da un salto como escritor a partir de un proyecto que ya había dejado en manos de la editorial Camelia. Un factor determinante, la crisis del papel, hace que la obra se tome más tiempo en salir a la luz. *Serenísima Sur* se publica en el 2016, año en que Jefferson decide irse a Estados Unidos. A partir de los diseños de las rejas de las puertas de un edificio, se van contando pequeños relatos de sus habitantes. El diseño fue realizado por Eddymir Briceño. Su formación, su talento y la experiencia adquirida en Venezuela le abren oportunidades en el mercado estadounidense, por lo que ingresa a trabajar como director de arte en Tra.publishing donde desarrolla una carrera impecable que le valen muchos reconocimientos en el campo del diseño, además de permitirle la oportunidad de incorporar otros creadores venezolanos en este proyecto. Isadoro Saturno ya había publicado en el 2018 el libro *Conejo Conejo* en Ediciones Ekaré, por lo que parte de su trabajo en libros para niños se mantiene relacionado con esta editorial, para la cual traduce el libro *Mariposa* de Marc Majewski (2023). En el 2023 escribe para la editorial Tra.publishing la biografía del japonés Shigeru Ban, arquitecto que se ha distinguido por el uso del papel, especialmente tubos de cartón reciclado para construir edificios y casas. Con ilustraciones del también venezolano Stefano Di Cristófaro, este libro abre las puertas al mundo curioso e imposible de este artífice para los niños lectores.

En el año 2021, aparece *Laurita Loriquita*, libro escrito y autopublicado por Verónica Figarella. En este primer libro, hace énfasis en el tema de las emociones y el cuerpo, además de incluir una canción. Verónica, graduada de ingeniera mecánica en la Universidad Simón Bolívar con máster en Telecomunicación de la Universidad Metropolitana, decide residenciarse en Australia en el 2007. Allí estudia en la Universidad de South West y se dedica al marketing empresarial. En 2011 se traslada a Lima, donde se mantiene en el mundo del marketing. Durante la pandemia estudia

una especialización en Diseño Educativo, que le ayuda a explorar su capacidad artística, camino que la lleva a escribir sus primeros libros. En el año 2022, publica *Bronte y Tamarán: los hermanos y el mar*, donde canaliza su compromiso con el medio ambiente. En esta obra, dos hermanos enseñan a vivir en armonía con el ambiente.

En cuanto al aporte de ilustradores venezolanos en distintas geografías también se abre un amplio abanico de propuestas estéticas. Rosana Faria, reconocida ilustradora venezolana, profesora de ilustración, promotora de lectura y directora de arte se radica en Barcelona, España, persiguiendo un sueño de ser librera. De este modo, junto con Linzabel Noguera mantienen por más de tres años una librería especializada para niños que logra convertirse en un epicentro cultural en Gavà, provincia de Barcelona. Cada una desde sus sensibilidades y experticias logran impulsar este proyecto de venta de libros y promoción de lectura. Sin embargo, Tres paraguas no logra resistir los embates de la pandemia y cierra. Ahora Rosana Faria junto a Carlos Calderón llevan la sede de la escuela Prodiseño en Barcelona. En el 2014 ilustra *Arepita de manteca*, canción tradicional de cuna, publicada por Ekaré Europa y ganadora del Premio de la Fundación Cuatrogatos. Para el año 2021, junto con Carla Tabora ilustra una historia inspiradora sobre el impacto del proyecto Bibliobús en la vida de los lectores, en Honduras: *Los lunes de colores*, publicado por editorial Juventud. En el 2023 ilustra también para editorial Juventud el libro *Gaudí, un verano inolvidable*, obra que recrea la vida del genial arquitecto catalán. En cuanto al trabajo de ilustración, María Elena Valdez, artista plástica que pasa una temporada en Barcelona antes de regresar a Venezuela, ilustra proyectos infantiles para dos editoriales mexicanas: *Agua*, Ediciones Castillo, 2017 y *Niños*, Ediciones Alboroto, 2020; ambos con textos de la poeta María José Ferrada. Su estilo delicado y su paleta cromática logran darle un enorme lirismo al universo visual de ambas historias, extremadamente realistas, que adquieren con las ilustraciones un contexto visual de enorme simbolismo y elegancia.

Sandro Bassi, por su parte, quien proviene del medio publicitario, ilustra su primer libro *La Nacionalien* en 2019 para Ediciones Alboroto. Un álbum sin palabras con ilustraciones a lápiz que crean un mundo extraño, de seres humanos alienados por la tecnología. Ilustraciones de gran dominio técnico que se incluyeron en la exhibición de ilustradores en la Feria del Libro de Bologna. La ilustradora Laura Stagno, residenciada en Barcelona, mantiene su fuerte conexión con Japón, país donde vivió muchos años y desarrolló parte de su carrera profesional. Para el año 2020 ilustra *Soy la arepa*, con textos rimados de Ximena Montilla, pedagoga venezolana residenciada en Atlanta, Estados Unidos. También en Barcelona, el

ilustrador Ramón París mantiene su estrecha colaboración con Ediciones Ekaré. En el 2017 se publica *Duermevela*, con textos de Juan Muñoz Tébar: una niña se anima a aventurarse a ese territorio fronterizo con la noche y el sueño. Las ilustraciones en fondo negro trabajan con la luz para crear escenas de gran exotismo. Con una gama cromática intensa y contrastante entre las figuras y los fondos, en 2019 aparece *Zooilógico*, divertidas adivinanzas que parten de juegos de palabras que dan posibilidades absurdas a los animales. *La caimana* (2019), historia basada en un hecho real ocurrido en el estado Apure, describe la anécdota de un hombre que tuvo por mascota una caimana que se hizo popular entre locales y extraños. De manera acertada, se logra la caracterización de este animal que va creciendo a medida que pasan las páginas. En el 2022 acompaña con sus imágenes el libro-disco *Cuentos bailables*, un proyecto ideado por Pablo Larraguibel, que arranca a partir de letras de canciones clásicas y muy conocidas del repertorio latinoamericano. Las ilustraciones de vibrante colorido acompañan con humor la selección de ritmos, que pueden escucharse en un código QR.

Gerald Espinoza y Reyva Franco se establecen en Quito, como un equipo que en principio se dedicó a la formación en escritura, desarrollo de libros álbum e ilustración. Poco a poco, asentaron las bases de otros cursos y a partir del proyecto Studio Perro Picado han ganado terreno en el país en áreas como la investigación y la formación de distintos actores en la cadena del libro. Como autores, recibieron una mención en el concurso Serpa de Planeta Tangerina por su libro *Sale el sol*, 2023. Gerlad Espinoza, por su parte, gana el concurso de ilustración Iberoamérica Ilustra en el año 2021, con su libro *Gallo Gali Galo,* originalmente publicado en Venezuela por Camelia Ediciones, se traduce al sueco y, en el 2023, aparece en el catálogo de la editorial Alliteration *Muchos monos, muchas manos*, un libro inspirado en retahílas y juegos de palabras para hablarnos de la amistad y la solidaridad. Sobresalen el color y la creación de personajes. Para la plataforma Domestika diseñó el curso: "El Libro Álbum: Técnicas Narrativas y de Dibujo Artístico".

Menena Cottin ha repartido su vida entre México, Miami y Madrid, sin dejar de tocar base en Caracas. Paradójicamente sus libros infantiles se han editado fuera del país, en México y Colombia principalmente. Con formación en diseño gráfico e ilustración, es autora de libros álbum conceptuales, con un sello muy particular: colores planos muy intensos, minimalismo de recursos y un trasfondo filosófico. En ese sentido, su obra ha trascendido por la elegancia de sus ilustraciones, la profundidad de sus contenidos y la poesía que reposa en las formas sencillas de su lenguaje. Además de consolidar una obra que ha sido apreciada en muchos países del mundo, a partir del año 2016, por sugerencia de Rita Salvestrini, inaugura la primera exposición interactiva de su obra bajo el título: "Buscando la esencia".

Esta exposición se instaló en la sala TAC de Caracas y comprendía 18 libros conceptuales ilustrados de su autoría. Desde ese momento, se convierte en una exposición itinerante que migra a Wynwood, Estados Unidos, en el 2018; luego en el 2019 se presenta en el Instituto of Contemporary Art of Miami y en el 2020 viaja a Colombia donde se presenta en el Centro de Cooperación Española de Cartagena de Indias. La exposición regresa a Caracas en el 2023 y se presenta en la Hacienda La Trinidad. Durante todo este tiempo, ha mantenido una dinámica agenda de talleres y presentaciones en ferias internacionales. En el 2019, hace parte de la exposición: "¿Quién narra a quién?", organizada por IMAGO, en Miami, con la obra de tres ilustradores venezolanos: Menena Cottin, Ramón París y Jefferson Quintana. Dos de sus libros, *El libro negro de los colores* y *La doble historia de un vaso de leche* fueron expuestos en el Museo de Ciencia de Artes Aplicadas de Viena, en la exposición "The book as an Artistic Medium".

En el oficio editorial hay que señalar muchos nombres de editoriales, editores y editoras que afianzaron su trayectoria en distintos proyectos personales o como profesionales en distintas casas editoriales. En España, en el 2001 inicia Ekaré Europa, una extensión de la reconocida editorial Ekaré que marcó una brecha importante para otros proyectos editoriales de libros ilustrados en América Latina. El hecho de que Irene Savino, su directora de arte, haya decidido mudarse a Barcelona abrió las posibilidades de abrir una filial del sello que pudiera incursionar en este mercado tan competitivo. Los buenos augurios que representó la aceptación en el medio de *La composición*, escrito por Antonio Skármeta e ilustrado por Alfonso Ruano, generó expectativas optimistas y se hace un estudio de factibilidad para trasladar el catálogo de la editorial a Barcelona. En estos primeros años María Cecilia Silva-Díaz y Pablo Larraguibel, que ya vivían en Barcelona, se encargan de darle forma al primer catálogo que aparece en el 2002. Para esta primera fase el reto fue alto: incorporar en el mercado libros en rústica, con matices del español de América y temas y autores predominantemente latinoamericanos. Poco a poco el catálogo va tomando su identidad, en una primera fase se incorporan libros como *Los tres erizos* y *La merienda del señor Verde* del español Javier Sáez Castán y la serie Matías de la española Rocío Martínez. De acuerdo con Pablo Larraguibel, uno de los lemas que acompañó la presentación de la editorial en esos años fue: "Otros libros, otros acentos, otros colores". De modo que poco a poco se fueron introduciendo libros del catálogo venezolano que hicieron posible que se aclimataran títulos de las colecciones Narraciones indígenas, Así vivimos, Ponteporonte y Rimas y adivinanzas. Del mismo modo, como efecto de este intercambio, se incorporaron posteriormente al catálogo muchos creadores venezolanos como es el caso del libro *La caimana*, escrito por María Eugenia Manrique, ilustrado por Ramón París con la

dirección de arte de Irene Savino (los tres venezolanos residentes en Barcelona). O *Mamá adivina*, de Yolanda de Sousa, una historia sobre el poder que tienen las mamás de encontrar las cosas que se pierden en casa. *Los distintos*, de Mónica Montañés que recupera una anécdota familiar de migración que nos recuerdan que Venezuela fue durante muchos años un país de acogida. Otro título, *Duermevela*, reúne las voces de dos venezolanos, Juan Muñoz Tébar en los textos y Ramón París en las ilustraciones. Obra poética y dulce que trasporta a los lectores a un extraño país, que los prepara para el mundo del sueño. Con ilustraciones que despuntan en un fondo oscuro, este libro prepara el ritual de acompañar a los más pequeños el momento de dormirse.

Gustavo Puerta, filósofo y docente, se traslada a Madrid en el año 2012, allí conoce a su actual pareja Marta Ansón, dueña de la librería La mar de letras. De este modo, Gustavo, quien se había formado en el Banco del Libro de Venezuela, comienza a profundizar en el conocimiento de otro mercado y da nuevos pasos en el área de literatura infantil, a partir de su trabajo de promoción de lectura y la tertulia que mantiene como centro en la librería. De allí pasa a hacer crítica de libros para niños en el cultural del periódico *El Mundo*. Luego trabaja en la sección de literatura infantil de la revista *Educación y Biblioteca*, da clases en el Máster Gretel de Literatura Infantil de la Universidad de Barcelona y obtiene la beca de la Internationale JugendBibliothek. Con todo este bagaje salta a la edición de *La Leche,* una revista para niños con una mirada muy ecléctica de los temas, proyecto que logra mantenerse por algunos años. Ahora, en Ediciones Modernas El Embudo, proyecto que comparte con Marta Anzón y Elena Odriozola, desarrolla un catálogo modesto de libros muy cuidados con gran reconocimiento. Su primer título *Sentimientos encontrados*, ilustrado por Elena Odriozola, quien gana el gran Premio de Bratislava, se sumerge en reflexiones sobre los sentimientos, una mirada filosófica sobre las luces y sombras que nos embargan. Se puede decir de este catálogo que tiene una impronta de filosofía para niños, tradición oral y un diseño cuidado y arriesgado. Otros títulos son: *Cucú, cantaba la rana*; *El huevito; Ya sé vestirme sola*; *Ya sé cultivar el huerto*…

Pancho Stories es otro proyecto editorial liderado por un venezolano, Francisco Rodríguez Weil. Con sede en Londres, esta editorial se enfoca en temas de inclusión y difíciles como la adopción. Su primer libro ha sido una elegante edición en inglés de *Margarita* (A margarita Debayle), el poema de Rubén Darío publicado en 1979 por Ediciones Ekaré, con ilustraciones de la alemana Monika Doppert.

María Fernanda Paz Castillo, editora con larga trayectoria, fortalece su carrera profesional en Colombia; aunque por sus trabajos anteriores en Monte Ávila Editores, el Museo Alejandro Otero y el Banco del Libro, trae una base sólida y

reflexiones sobre diseño, libros para niños y promoción de lectura. En sus primeros años recorre Colombia haciendo trabajo de promoción de lectura, lo que le permite reconocer una nueva realidad y sumergirse en el contexto local, además de reconocer oportunidades o nichos en el mercado, como la tradición oral y los libros de información. Después de trabajar en distintas casas editoriales, como Ediciones B y Editorial SM, funda su propio proyecto editorial: Cataplum Libros. Los libros, de acuerdo con María Fernanda Paz Castillo, tienen muchos rasgos del Caribe, como la presencia del humor, la poesía, los juegos de palabras y el color. Algunos títulos, como *El príncipe moro y el pescadito de oro* (2017) de Fernando Paz Castillo y *La Cenicienta al alcance de todos* (2019) de Aquiles Nazoa incorporan poetas venezolanos clásicos. Por su parte, *Los Chimichimitos* (2021), canción tradicional venezolana, cobra un colorido inusitado que actualiza esta canción popular venezolana del oriente del país. Con textos recopilados por Maité Dautant e ilustraciones de Mateo Rivano, *No se aburra* (2008) es un libro divertido y muy atractivo para conectarse con la tradición oral y los juegos de palabras, pero sobre todo para pasar un rato muy ameno. Para los que aún no leen, *Tengo hambre* (2023) de Menena Cottin es un libro sobrio y elegante, que de una manera ingeniosa va mostrando distintos animales que terminan en el estómago de otros. Muy adecuado para la lectura visual y la lectura con los más pequeños de la casa. En el catálogo, con una preferencia de libros álbum, se incluyen muchos autores e ilustradores latinoamericanos. La editorial ganó en el 2024 el premio BOP como mejor editorial de libros para niños en Latinoamérica y Caribe.

En el año 2020, se crea en la ciudad de Padua, Italia, la editorial Oso Melero Edizioni, con la idea de hacer llegar a este mercado las obras de autores ilustradores de América Latina y el Caribe. Creada por un grupo de migrantes venezolanos, este editorial tiene en el oso melero un símbolo, no solo por la dulzura y la valentía que trasmite este animal, sino por el hecho de que proviene de un lugar exótico. Estos libros lúdicos y multiculturales aspiran a contrarrestar en Italia las prácticas antirracistas y excluyentes. El equipo está conformado por Andreína Colón Savino, editora; Gustavo García, editor; Giuseppe Calì, corrector; Marta Visentin, correctora; Teresa Stefanelli, correctora; Omar "Igi" García, diseñador gráfico; Georgia Arévalo, educadora y lectora. Definen este proyecto como un "sueño diaspórico".

En Islandia (¿quién lo creería?) surge la editorial Karíba, fundada por la venezolana Helen Cova y el islandés Sigurdur Jökulsson. En su catálogo tienen tres títulos en español: *A Snúli le gusta estar solo* (2019), *A Snúli le cuesta decir no* (2022) y *Valentina cambia la doctrina de los troles*, los dos primeros escritos por Helen Cova y el tercero traducido por ella. Otro libro de su autoría, *Svona tala ég* (*Así hablo yo*), fue nominado a la categoría Mejor Libro Infantil Islandés en 2024. En su

presentación, la editorial se define como un proyecto para tender un puente entre Suramérica y el Norte, de hecho, el nombre Karíba está vinculado con el pueblo indígena Caribe, ubicado principalmente en Venezuela. Para este año tiene planeado traducir y publicar *Memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra.

Más recientemente en Miami, la editorial Alliteration, dedicada a publicar poetas venezolanos en bellísimas ediciones, incluye en el año 2023 dos libros para niños en su catálogo: *Muchos monos, muchas manos* del ilustrador Gerald Espinoza y *La cabeza de Tomás*, escrito por Mireya Tabuas e ilustrado por Yonel Hernández. Su editor, Garcilaso Pumar, dirigió por muchos años la librería Lugar Común en Caracas.

Aunque es una editorial mexicana, vale la pena señalar a Ediciones Alboroto, dirigida por Mónica Bergna quien vivió muchos años en Venezuela y se vinculó a instituciones como el Banco del Libro y la Cadena Capriles. En este catálogo se incluyen dos ilustradores venezolanos: María Elena Valdés y Sandro Bassi.

En el oficio editorial destaca María Cecilia Silva Díaz, con una brillante carrera como investigadora y profesora del Máster Gretel de Literatura Infantil en la Universidad Autónoma de Barcelona. Se gradúa como doctora en Didáctica de la Lengua en la Universidad Autónoma de Barcelona, con una tesis que recibe premio extraordinario en el 2005. Además, junto con Teresa Colomer organiza el máster de Literatura Infantil Gretel de la Universidad de Barcelona y la Red Europea de Especialistas sobre el Libro Álbum. Durante su residencia en Caracas, ya se había vinculado como editora a Ediciones Ekaré, experiencia que continúa en el proyecto Ekaré Europa. Entre los libros editados por María Cecilia Silva Díaz, se encuentran *Los tres erizos*, *La merienda del señor Verde* y *El hijo del astronauta*, entre otros. Además, ha sido jurado del Premio Hans Christian Andersen.

Araya Goitía, también vinculada con el proyecto Ekaré Europa, realiza un camino como editora en este catálogo. Entre sus libros editados se encuentran *La Sayona y otros cuentos de espanto, El berrinche de Moctezuma, Los carpinchos, En peligro de extinción, El rey Cerdo* y *El manual de dibujo definitivo*, entre otros. Por su parte, María Francisca Mayobre, quien llevó por muchos años la línea editorial en Caracas, se establece en Nueva York, ciudad desde la que ha venido trabajando con editoriales del sector para nutrir con obras de América Latina los planes lectores en los programas bilingües. En el 2022 realiza la asesoría editorial para la adaptación de la obra de Aquiles Nazoa, *La caperucita criolla*, publicada por Ediciones Curiara con el patrocinio de Banesco.

Fanuel Hanán Díaz se traslada a Bogotá en el año 2014 para incorporarse como director de la línea infantil en Editorial Norma, una de las casas editoriales

más tradicionales de Colombia. Durante varios años se ocupa del área de mercadeo para América Latina, hasta que la editorial es adquirida por el Grupo Prisa y comienza a especializarse como editor en narrativa. La experiencia adquirida en Venezuela en el área de selección de libros para niños y promoción de lectura en el Banco del Libro y como editor de libros de textos para editorial Larense, le dieron herramientas para insertarse en otra dinámica de trabajo, de gran exigencia en el mercadeo y promoción de libro infantil. Hoy en día se mantiene como editor externo de esta casa editorial, lo que le ha permitido editar autores de gran prestigio como Ligia Bojunga, Marina Colasanti, Ana Maria Machado, Katherine Paterson, Mónica Rodríguez, Ana Alcolea, Alfredo Gómez Cerdá, Antonio García Tejeiro, Gabriel Clima, Daniela Palumbo, Keiko Kasza, Jonh Fitzgerald Torres, Gustavo Tatis, Gloria Cecilia Díaz, Michelle Kadarusman, Sylvia McNicoll, David Machado… entre otros del ámbito nacional y latinoamericano. En la misma casa editorial coordina la publicación de la revista *Barataria*, única especializada en Literatura Infantil y Juvenil Latinoamericana. Además de desarrollar materiales de apoyo de promoción de lectura para los planes lectores, se ha dedicado a la formación docente en talleres sobre Literatura Infantil y Juvenil y promoción de lectura, como parte del trabajo de promoción editorial, en alianza con instituciones como el Banco de la República y las cajas de compensación. De este modo, ha contribuido durante diez años al fortalecimiento de la formación docente en todo el territorio colombiano. Como parte de su trabajo de mercadeo, coordinó la realización de congresos y visitas de autores auspiciadas por distintas embajadas en Colombia.

En España, Ana Lucía De Bastos, hija de padres portugueses, se desarrolla desde hace cinco años como *rights manager* de la editorial Libros del Zorro Rojo, en el área de compra y venta de derechos de esta prestigiosa editorial. Su incursión en el mundo de los libros para niños tiene que ver con su conexión como lectora desde niña de libros de la Editorial Ekaré, que fueron la semilla para que se decidiera estudiar Letras en la Universidad Central de Venezuela. De Venezuela se va a Portugal donde hace un máster en Literatura Portuguesa, y de allí a Barcelona donde hace un máster en Edición. Con dos amigas que están en Caracas echa a andar la editorial Alhilo y en 2014 publican *Días raros*, de la ilustradora venezolana residenciada en Italia Sara Fratini y una serie de fanzines en el 2016, inspirados en las cartas creadas por Elisabetta Balasso, bajo la premisa de Las aventuras oníricas de La Novia Manca. Por razones de contexto país, este proyecto con sabor artesanal no tiene continuidad. Ana Lucía entra como becaria en la editorial Anagrama y también se dedica a la traducción, pero cuando nacen sus hijos se reconecta con el universo infantil. Y es en ese momento cuando aparece la oportunidad de ingresar a Libros del Zorro Rojo.

En el ámbito académico y promoción de lectura también es notable la participación de profesionales venezolanos que se formaron en el país y han contribuido en otras latitudes con estos conocimientos. Brenda Bellorín recibe, en el año 2002, una beca Fulbrigth para realizar una maestría en Estudios Liberales en la New School University de Nueva York. Regresa a Venezuela y de esta experiencia se nutren dos programas creados desde el Banco del Libro: una especialización de Libros para Niños y Promoción de Lectura en la UCV y un programa de intercambio con la Escuela de Letras para el desarrollo de proyectos de promoción de lectura. Años más tarde, a partir de su relación con Teresa Colomer, se suma al diseño del Máster Grete de Literatura Infantil, además de incorporarse como parte del comité académico y como profesora. En el año 2008 se traslada a Barcelona para hacer el doctorado de Didáctica de la Lengua y la Literatura, al mismo tiempo que se dedica a la docencia universitaria por siete años. El tema de su tesis doctoral, y que va a ser parte de su objeto de estudio, se centra en los cuentos de hadas y sus adaptaciones, incluso a otros lenguajes. Regresa a Venezuela nuevamente en el 2015 y se mantiene vinculada con el Máster Gretel hasta el año 2019, año en que hace un viraje hacia el sector de las organizaciones sociales, se dedica a la formación de jóvenes emprendedores y a la investigación del sector educativo en Venezuela. Hoy en día, se mantiene vinculada con el sector editorial, especialmente en México, para el diseño de materiales de promoción de lectura para libros infantiles.

Maité Dautant, investigadora y promotora de lectura, comienza a consolidar su relación con el contexto colombiano desde al año 2009, fecha en la que comienza a viajar con frecuencia para realizar talleres de promoción de lectura. En el año 2015, recibe la beca de la Internationale JugendBibliothek de Alemania y en el 2017 viaja a Brasil invitada a un congreso organizado por la Universidad General de Minas Gerais; como en ambos viajes debe partir de Bogotá, sus permanencias en la ciudad se hacen más largas hasta que en el 2018 se traslada por seis meses para dar un curso de Literatura Juvenil en el Máster de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional. En el 2019 representa al Banco del Libro en un encuentro de IBBY Latinoamérica y luego se incorpora a una investigación sobre la producción de libros para niños en Colombia, junto a Beatriz Helena Robledo, auspiciada por la Cámara Colombiana del Libro. Trabaja como bibliotecaria en la librería Babel y hace parte del equipo de formadores del proyecto Vive tu Biblioteca Escolar, llevado a cabo por el CERLALC con apoyo del Ministerio de Educación Nacional. Aunque regresa a Caracas, se mantiene vinculada con distintas editoriales comerciales para las que diseña guías de lectura y cuadernos de actividades.

Por su parte, Fanuel Hanán Díaz profundiza su participación en la docencia e investigación en Literatura Infantil y Juvenil, paralelamente a otras actividades. En

el 2015 participa en la Feria del Libro de Shanghai donde da una conferencia sobre formas alternativas de clasificar los libros en las librerías infantiles. En el 2017 presenta en la Feria del Libro de Guadalajara la conferencia titulada: "Libros que desafían el tiempo", incluida en el canal de YouTube de la Fundación Cuatrogatos de Miami. En el 2018 presenta en el Congreso de IBBY, en Atenas, una conferencia sobre migración y violencia en América Latina. En el 2022 presenta en el Encuentro de Promotores de Lectura de la Feria del Libro de Guadalajara una conferencia titulada: "La literatura infantil un territorio para generar empatía". En el año 2023, en el XX Congreso Caminhos da Leitura, en Portugal, presenta una conferencia sobre el perfil del lector en las nuevas tecnologías. Y en el 2024, en el Encuentro de Promotores de la Feria del Libro de Guadalajara presenta la conferencia: "Mediar las sombras en los libros para niños". Durante varios años escribe en el periódico *El Tiempo* artículos divulgativos sobre Literatura Infantil y en el periódico *El Colombiano* la serie de Expediciones al territorio de la infancia. En el año 2015 publica para la editorial Novara, en Italia, el libro *Visti da lontano. Un diario de lettura dal sudamerica su autori italiani per Ragazzi*, un panorama de la literatura infantil italiana contemporánea presentado en la Feria del Libro de Bolonia. Ese mismo año, se incluye su artículo: "*Realismo and magic In Latin American Children´s Books*" en la edición sobre literatura infantil internacional de la editorial Routledge, Londres. En el año 2020, la Universidad de Castilla-La Mancha publica en la serie Arcadia su libro *Sombras, censuras y tabú en los libros infantiles*, ensayo sobre el tratamiento de temas difíciles en los libros para niños. En el año 2021, Ediciones Alboroto incluye en su catálogo el libro *360° de la Literatura Infantil*, y su artículo "Geografías del azar en la mediación lectora" es incluido en el compendio *Palabras y silencios* publicado en Medellín por Comfenalco Antioquia. En el 2023, con el apoyo de la Embajada de Canadá realiza la investigación *Tras la hoja del maple*, libro que reúne 15 autores y 15 ilustradores canadienses contemporáneos con un estudio introductorio sobre la literatura infantil canadiense. Ese mismo año, realiza dos proyectos de investigación, el artículo central de *Anuario Iberoamericano sobre el Libro Infantil y Juvenil* de la Fundación SM: "Un panorama en transición: libros para niños y jóvenes después de la pandemia" y para el CERLALC un panorama de la publicación de libros de no ficción para niños en Colombia. En el 2024, por encargo del CERLALC extiende la investigación sobre los libros de no ficción al ámbito iberoamericano y su artículo: "Mediar con las sombras en la literatura infantil, libros que inquietan" es incluido en el libro *Contes i cancel·lació cultural. Controvèrsies i perspectives sobre els continguts dels contes,* publicado por la Universidad de Barcelona. En cuanto a su carrera académica, desde el 2019 al 2021 dicta la cátedra de Literatura Juvenil en la Especialización de Literatura Infantil de la Pontificia Universidad Javeriana y en el 2021 dicta clases para la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Central.

En el año 2021 diseña el curso: Escritura de Cuentos Infantiles para Principiantes en la plataforma Domestika. En sus viajes de regreso a Venezuela la Universidad Metropolitana le propone crear y coordina el Diplomado virtual de Literatura Infantil, espacio académico que renueva en el contexto venezolano el deseo por profesionalizar el sector educativo en esta área, donde participan expertas venezolanas en la diáspora como Maité Dautant y Guadalupe Vallebona, además de Sashenka García y Elvia Silvera desde Caracas. En el año 2024, con el apoyo de la Fundación Poeteca y Banesco, junto a la poeta Jacqueline Goldberg y a la especialista Alicia Montero, apoya la selección de poesía venezolana para niños que salió publicada bajo el título de *Poemas en bicicleta*, una selección que tiene como valor particular el hecho de incluir poemas de autores para adultos que por algún rasgo pueda conectar con el lector infantil. Ese mismo año desarrolla para la Fundación BBVA el proyecto virtual Canto y Cuento, un portal de tradiciones navideñas para niños que incluye cuentos, poemas y canciones. En noviembre del 2023 realiza su acto de incorporación como Miembro Correspondiente de la Academia Venezolana de la Lengua por su labor en el área de Literatura Infantil; su discurso de incorporación: "El lenguaje olvidado de la infancia" fue publicado por la Fundación Cuatrogatos de Miami.

En el ámbito de promoción de lectura, han sido diversos los aportes desde distintas geografías. En Montreal, Canadá, Cynthia Rodríguez, periodista y editora, le da abrigo a un proyecto que comienza como un canal de YouTube para contar cuentos durante la pandemia. Esta actividad fue creciendo hasta transformarse en una página web que tiene como objetivo la preservación del español como una lengua de herencia. Esta página contiene una serie de recursos orientados a la lectura y a la literatura infantil, enfocados en el ámbito familiar. Al poco tiempo, Cynthia se asocia con la argentina Marcela Mangareli, residenciada en Winnipeg, para crear "La caja viajera", el primer servicio de suscripción de libros para niños en español en Canadá, una interesante propuesta de envío de libros seleccionados de acuerdo con el perfil del lector.

En esta selección hacen énfasis en editoriales independientes latinoamericanas, privilegian la calidad y el cuidado de la edición, como es el caso de la colección de libros de Bruno Munari, publicada en español por la editorial Niño Editor de Argentina. Su éxito radica en la curaduría de los libros que ofrecen. Desde esta plataforma, con la Fundación Impronta realiza campamentos de lectura en Caucagüita, Venezuela, actividad que espera retomar en el 2025. En Montreal ha trabajado como promotora de lectura, en español y en francés, en las bibliotecas públicas; ha colaborado con la editorial Dandelion, y actualmente trabaja en programas de lectura para la ciudad de Montreal.

En Colombia, Diana Nivia Garnica, educadora graduada en Educación Especial, mención en Deficiencias Auditivas en la Universidad Experimental Libertador, logra insertarse en el medio educativo y otros espacios culturales, especialmente por la formación que obtiene en el Diplomado de Promoción de Lectura y Escritura realizado en la Universidad Católica Andrés Bello de Caracas. Se vincula con el proyecto Vive tu Biblioteca Escolar, que formaba parte del Plan Nacional de Lectura coordinado por el CERLALC y el Ministerio de Educación en Colombia. Durante cuatro años se inserta en este proyecto que tiene un alcance nacional, lo que la lleva a viajar por distintas regiones del país. De allí trabaja por dos años con un proyecto de acompañamiento a las bibliotecas escolares en Bogotá, en un proyecto piloto para desarrollar el modelo de bachillerato internacional. Actualmente trabaja en la Red Distrital de Bibliotecas Públicas de Bogotá, en el área de discapacidad, lo que la lleva a trabajar con niños con deficiencia auditiva y visual y encontrar su vocación.

La promotora de lectura Norma Guatarama se traslada a Buenos Aires, en el 2018, por la situación contexto país. De la mano de Alicia Diéguez, quien para ese momento trabajaba en el Ministerio de Educación, se inserta en el programa "El Estado en tu barrio", que tenía como objetivo llevar distintos servicios a las comunidades. Se encarga por un tiempo de la formación de promotores que ofrecían actividades recreativas para estos beneficiarios. Su formación como mediadora y narradora oral en el Banco del Libro le sirvió para entrar en otros espacios, como los "conventillos" como llaman en Buenos Aires a las casas donde viven varias familias en estado de precariedad. Se conecta con otros líderes con vocación social, como el astrónomo Horacio Tignanelli. Es invitada por la Universidad del Chaco a un taller foro donde tiene la oportunidad de hablar sobre la experiencia del deslave en La Guaira y cómo desde los libros se puede apoyar a las víctimas de estos desastres naturales. Forma parte de "Los cincuenta que cuentan", una agrupación de cuentacuentos que visita escuelas, museos, teatros… Como narradora se ha vinculado a actividades en hospitales, hogares para niños y ollas populares. Desde hace tres años participa como promotora en la Feria Internacional del Libro con la editorial Colihue; ha participado en otras ferias del libro como la de Berazategui y la de Viedma en Río Negro, en la Patagonia Norte. Con el apoyo de Claudio Ledezma, narrador argentino, ha tenido la oportunidad de extender su trabajo a otras regiones del país; siente que, de alguna manera, en estos recorridos ha podido llevar una parte de Venezuela. Su más reciente trabajo es para "Sembrando No me olvides", una asociación sin ánimo de lucro que brinda un acompañamiento más favorable para niños de los conventillos que se encuentran en condiciones difíciles de atención.

Hasta aquí hemos podido ofrecer un recorrido detallado por cuatro áreas fundamentales de la literatura infantil en la diáspora venezolana: la creación en textos e ilustraciones; la edición y otras áreas en la cadena de la producción del libro; el estudio y la investigación de literatura infantil y, finalmente, la promoción de lectura. Con seguridad, algunos nombres se han escapado de esta lista, a pesar de los esfuerzos por incorporar esa amplia comunidad de la diáspora venezolana.

Algunas conclusiones de este panorama son visibles, como el impacto del Banco del Libro en la formación de varias generaciones de profesionales que han encontrado acogida en distintos contextos; el impacto de Ediciones Ekaré, como una editorial pionera que sembró una semilla de libros de calidad en profesionales vinculados con el sector; la formación del instituto Prodiseño en la sensibilidad gráfica de diseñadores e ilustradores; la influencia de editoriales como Camelia en la formación de algunos creadores; el tema de la migración como un contenido recurrente en ciertos libros; la presencia de venezolanos y venezolanas en países muy diversos y áreas distintas de este universo de los libros para niños; la versatilidad de muchos profesionales que combinan la creación, la investigación y la promoción de lectura; el hecho de que esta diáspora ha enriquecido muchos catálogos editoriales con creadores y contenidos venezolanos; el alto nivel profesional de las venezolanas y los venezolanos involucrados en el sector de los libros para niños, reflejado en los premios, reconocimientos y posiciones alcanzadas; el deseo de mantener contacto o apoyar proyectos en Venezuela desde sus países de origen.

A pesar de las vicisitudes y dificultades que expulsaron a muchas personas fuera del país, este panorama brinda una visión optimista de todas las semillas que se han regado por el mundo, ya que el fuerte sentimiento de arraigo ha permitido extender el país en cientos de lugares, aquellos donde hemos hecho germinar ese amor por esa tierra de gracia que nos acompaña.

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Verónica en alta mar* / 2005 / Pintura-ensamblaje / 100 x 90 cm

Artículo

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066

https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.03

El cuento de hadas criollo

The creole fairy tale

Le conte de fées créole

Recibido 01-05-24

Aceptado 30-10-24

Angélica María Salas González[1]
Universidad de Los Andes, Venezuela
angelicamariasalas24@gmail.com

Resumen: El siguiente estudio se propone realizar una revisión del cuento de hadas, pero desde una perspectiva diferente, en este caso a partir de lo latinoamericano, para ello se sugiere el término de "Cuento de hadas Criollo". Basándose en este concepto se realiza un recorrido del concepto de lo maravilloso vistos en Todorov y Propp, para luego ubicar en territorio criollo a los personajes, los cuales se desenvuelven dentro de la magia de lo maravilloso, cumpliendo con parte de las características del cuento tradicional de hadas, ya descrito por los estudiosos mencionados. Finalmente, se pretende hacer un aporte original al estudio de la Literatura Infantil y Juvenil Latinoamericana, al otorgarle una característica por la cual se puedan definir estas historias surgidas en suelo latinoamericano, pero impregnadas por la magia de los personajes maravillosos y el arte de los escritores que vieron hadas en tierra americana. Por lo tanto, mediante el estudio de algunos cuentos seleccionados se logra dar una categorización a este tipo de relato, esto indica que es un cuento con rasgos propios, con una evolución singular y que tiene muchas aristas por explorar.

Palabras clave: cuento de hadas; literatura infantil; Latinoamérica; cuento de hadas criollo.

---

1 Egresada de la Licenciatura de Literatura Hispanoamericana y Venezolana, Universidad de Los Andes, 2008. Maestría en Literatura Iberoamericana, Universidad de Los Andes, 2013. Doctora en Letras, Universidad de Los Andes, 2023. Docente e Investigadora en la Universidad de Los Andes, categoría de agregada.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8051-3962

¿Cómo citar?
Salas, A. "El cuento de hadas criollo".
Contexto, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 37-49.

Abstract: The following study proposes a review of the fairy tale, but from a different perspective, in this case from the Latin American perspective, for which the term "Creole fairy tale" is suggested. Based on this concept, a tour of the concept of the marvelous seen in Todorov and Propp is made, to then locate the characters in Creole territory, which unfold within the magic of the marvelous, fulfilling part of the characteristics of the traditional fairy tale, already described by the mentioned scholars. Finally, it is intended to make an original contribution to the study of Latin American Children's and Young Adult Literature, by giving it a characteristic by which these stories, born in Latin American soil, can be defined, but impregnated by the magic of the marvelous characters and the art of the writers who saw fairies in American soil. Therefore, through the study of some selected stories, it is possible to give a categorization to this type of story, which indicates that it is a story with its own characteristics, with a singular evolution and that it has many edges to explore.

Keywords: fairy tale; children's literature; Latin America; Creole fairy tale.

Résumé: L'étude suivante propose une révision du conte de fées, mais d'un point de vue différent, en l'occurrence d'un point de vue latino-américain, pour lequel le terme "conte de fées créole" est suggéré. Sur la base de ce concept, un tour d'horizon du concept de merveilleux tel que vu par Todorov et Propp est effectué, pour ensuite situer les personnages en territoire créole, qui se développent dans la magie du merveilleux, remplissant une partie des caractéristiques du conte de fées traditionnel, déjà décrites par les chercheurs susmentionnés. Enfin, l'objectif est d'apporter une contribution originale à l'étude de la littérature d'enfance et de jeunesse latino-américaine, en lui donnant une caractéristique par laquelle ces histoires, nées sur le sol latino-américain, peuvent être définies, mais imprégnées de la magie des personnages merveilleux et de l'art des écrivains qui ont vu des fées sur le sol américain. Par conséquent, l'étude de quelques contes sélectionnés permet de classer ce type d'histoire, ce qui indique qu'il s'agit d'un conte aux caractéristiques propres, à l'évolution singulière et aux multiples facettes à explorer.

Mots-clés : conte de fées ; littérature enfantine ; Amérique latine ; conte de fées créole.

1. Los orígenes, la forma literaria y la forma etérea

Entre las formas literarias existentes, el cuento es una de los más metamórficas, y en esa característica reside parte de su atractivo. Como medio de entretenimiento y deleite estético, forma parte de la humanidad, incluso desde las primeras etapas de esta; sin embargo, su mayor esplendor, a nuestro juicio, lo alcanza en el cuento de hadas.

El cuento de hadas es la expresión más acabada de las sagas, leyendas y mitos, debido a que su modo expresivo, también heredado de la oralidad, le permite permanecer a través del tiempo, casi idéntico o sin alteraciones. No obstante, la aparición o surgimiento del cuento de hadas, del modo en que lo conocemos en la actualidad, se pudiera decir es tardío si lo comparamos con el cuento. Dado que la aparición de las hadas como personajes literarios es posterior, y su primera mención como seres elementales sucede en antiguas narraciones del imperio árabe. Allí eran conocidas por el nombre de "djin" o genios; luego, conforme se intercambian elementos entre una cultura y otra, dichos personajes se desplazan, al igual que las historias y las mercaderías, con los comerciantes. De esta manera, las leyendas de seres elementales ambivalentes se trasladan por Europa, para mezclarse con la mitología de los pueblos sajones y bárbaros, los cuales también contaban con sus propias tradiciones narrativas portentosas.

Schultz de Mantovani ofrece la siguiente sinopsis sobre el origen de las hadas:

> Celtas son los primeros cuentos de hadas, y es un geógrafo de nuestro siglo I, Pomponius Mela, quien ubica en la Isla del Sena a nueve vírgenes dotadas de poder sobrenatural, medio ondinas y medio pitonisas, que con sus imprecaciones y sus cantos imperaban sobre el viento y el Atlántico, asumían diversas encarnaciones, curaban a los enfermos y protegían a los navegantes […].
>
> Lo cierto es que las hadas no son ideas abstractas, sino figuraciones, imágenes de lo real que nacen del corazón y aprueba el razonamiento del hombre; culto en la educación cósmica, hecha de tradición y experiencia; en fin, nacen de lo desconocido frente al choque inmediato de la realidad (p. 96-97).

Esta autora ofrece un amplio panorama sobre el recorrido de estos seres, concediendo siempre un espacio para demostrar su naturaleza encantada o maravillosa.

2. Aproximaciones teóricas

No obstante, lo maravilloso y lo fantástico no son categorías exclusivas para adultos o para niños, pues ambas pueden tener como destinatarios a unos u otros. Aquí es necesario recordar, a modo de ejemplo, que los cuentos compilados por Charles Perrault no fueron inicialmente escritos o elaborados precisamente para niños: el escritor realizó un hábil trabajo de adaptación para darle un giro menos violento a las historias originales, como después lo hicieron los hermanos Grimm.

Por otro lado, en la revisión de los modelos de lo fantástico y de lo maravilloso, de acuerdo con Todorov (p. 33-52), la categoría de lo maravilloso se

define como una condición diferente de lo fantástico y lo extraordinario. Según esto, un relato es maravilloso cuando el evento sobrenatural se acepta sin cuestionamiento alguno, solo sucede y no se reflexiona sobre el hecho en cuestión; allí, en la esfera de los lectores, nadie se pregunta por qué el hada madrina tiene una varita mágica y el lobo no, o por qué la calabaza se convierte en carruaje.

En cambio, lo fantástico deja al descubierto una duda, pero este enigma no es resuelto. Si, por el contrario, el misterio es desentrañado, ya se estaría en los terrenos de lo extraordinario, cuya vinculación está de modo directo emparentado con el género policial. En síntesis, podemos resumir la teoría de Todorov (p. 67) de la siguiente manera:

- lo extraordinario, donde los acontecimientos narrados admiten una explicación lógica o natural;
- lo fantástico, el cual mantiene la duda entre una explicación natural y una sobrenatural;
- lo maravilloso, donde lo sobrenatural es admitido como algo natural, bajo una explicación lógica de los acontecimientos.

Por consiguiente, lo maravilloso se corresponde con un modelo de escritura vinculado a los cuentos de tradición folclórica y popular europeos, en los cuales se presenta una estructura sencilla, con un inicio, un nudo y un desenlace. Pero sus personajes, en esa aparente sencillez, deben atravesar un conjunto de situaciones difíciles que pondrán a prueba su moral, su inteligencia y su pureza de corazón.

Asimismo, no siempre son humanos estos personajes, con lo cual no se quiere parecer a la fábula, ni en su contenido ni en su construcción, pues, en ocasiones, ello obedece a la magia de los encantamientos o a la mera casualidad.

Otra característica reside en lo dramático y profundo de algunas acciones desarrolladas, que, si bien generalmente responden a concepciones arquetípicas —el bien/el mal; hombre/mujer; castigo/recompensa—, muchas veces superan el sentido de lo simple o de lo ordinario. No solamente se encuentran animales que hablan y actúan como humanos, sino también objetos, de manera que los estos suelen estar impregnados de magia, como zapatos, capas, anillos, llaves, cofres, etc.

En este particular, se observan algunos rasgos generales de la teoría del cuento; entre ellos, la brevedad como eje principal, el propósito general y la estructura. Esto, trasladado al ámbito de la narrativa fantástica, se traduce en la intención de generar dudas o una perturbación que está en el rol de receptor, todo bajo una composición sencilla, que deja para el final el elemento que desencadena lo extraño.

Para Todorov, todo buen cuento fantástico debe dejar hasta el final la aparición de lo sobrenatural (p. 41) de allí que no considere en su estudio algunos relatos latinoamericanos, por el hecho de presentar desde el inicio lo extraño, forma muy común en la narrativa de Quiroga, Cortázar, Borges, o E. T. A. Holmberg, entre otros. Desde otro ángulo, el cuento siempre devela ficciones, así que lo irreal y lo sobrenatural no son rasgos únicos y exclusivos de lo fantástico, como la duda, que es su eje. En otro sentido, Rohrberger apunta esto sobre el cuento:

> Se deriva de la tradición romántica. El criterio metafísico según el cual hay muchas más cosas en el mundo de las que pueden ser aprehendidas mediante los sentidos provee cierta irracionalidad en relación con la estructura del cuento... El marco de lo narrativo agrupa símbolos que funcionan para cuestionar el mundo de las apariencias y apuntan hacia una realidad que sobrepasa los hechos del mundo cotidiano (p. 172).

Precisamente, parte de la naturaleza del cuento maravilloso es cuestionar "el mundo de las apariencias", salvo que lo hace desde un tono discreto. Igualmente, los recursos narrativos y estilísticos empleados permiten generar una sensación despreocupada de que no ocurre gran cosa. No obstante, muestra la crudeza de la vida, los temores y las angustias humanas, que señalan lo terrible que puede llegar a ser la existencia de la vida misma si mantenemos un orden y un comportamiento adecuados.

Según esto, Bettelheim destaca cómo algunos personajes encarnan el temor a la vejez y los infortunios de la vida, de manera que funcionan como modelos de vida, para aliviar los temores en los niños (p. 94). Así, la figura del gigante en *Juanito y las habichuelas mágicas* es la representación del adulto autoritario, y la bruja en *Blancanieves y los siete enanos* es el temor a la vejez; mientras que en *Hansel y Gretel,* la angustia por la pérdida está cimentada en el lugar que ocupa la madrastra: el de la madre fallecida.

En algunos cuentos de hadas clásicos, el orden o la naturalidad de los acontecimientos es visto a través de la prohibición que es la responsable de mantener y preservar la vida, pero, cuando esto se quebranta, suceden las desgracias. Esta naturalidad subvertida también opera en los cuentos fantásticos, pero de forma secuencial. Mientras que en el cuento maravilloso existe una condición o, en palabras de Propp (p. 38), una función particular: de hecho, la función II se titula "Recae sobre el protagonista una prohibición", la cual puede ser con o sin alejamiento. El tema de la prohibición es fundamental: "A veces, la prohibición aparece en forma de orden. Si se encarga a los hijos que vayan al campo o al bosque, la ejecución de esta orden tendrá las mismas consecuencias que la ruptura de la prohibición de ir al campo o al bosque" (Propp, pp. 38-39).

Este tipo de órdenes es muy frecuente en los relatos compilados por Almoina de Carrera *(Onza, Tigre y León…),* como sucede en "Los viejitos y el gallo de la cresta de oro". Las piedras que el viejito trae de su incursión del otro reino no se deben mostrar a los forasteros, y es lo primero que ocurre. De allí que el gallo intervenga y se dé a la tarea de recuperar las piedras mágicas que fueron robadas por el desconocido.

Existe otra característica de estos cuentos y es la del rapto, determinada como el nudo de la intriga, y en ocasiones está sustituida por la exigencia o la tortura. Propp (p. 175) expresa que el rapto es llevado a cabo por el personaje agresor (malo); ejemplo: "El dragón rapta a la hija del rey. Se entiende al dragón como una personificación del mal" (p. 176). Este argumento que involucra rapto es notorio en cuentos como *Rapunzel,* en el cual la bruja exige a los aldeanos que osaron robar nabos de su jardín la entrega de su recién nacida hija, para que la bruja la críe y la mantenga cautiva en una torre oculta en un apartado bosque: allí están rapto y exigencia a la vez.

3. Destellos de hadas en la literatura

En el cuento "Historia de la señorita Grano de Polvo, bailarina del sol", de Teresa de La Parra, se observa como esta historia se inicia con el diálogo entre el propietario de la casa —en este particular, un escribano—, quien ve muy triste a Jimmy, un muñeco de fieltro que está bajo la lámpara del escritorio y le interroga respecto a su aflicción. Jimmy comienza a recordar el motivo de su tristeza; le refiere que se enamoró de un grano de polvo que bailaba bajo un rayo de sol como la más hermosa bailarina: "Imagínate la criatura más rubia, más argentina, más locamente etérea que haya nunca danzado por sobre las miserias de la vida... Bajaba por el rayo de sol" (p. 408).

Paulatinamente se describe el ascenso y descenso emocional de Jimmy. Una vez que está enamorado, pasa de la admiración al odio cuando ella le dice que es solo un grano de arena, hija de una suela de zapato, que debía verla como era realmente; como él la tenía sobre su mano, le pidió que la alejara del rayo del sol. De manera muy resuelta ella le dijo: "solo vivo para mi arte. Vuelve a ponerme pronto en el rayo de sol" (p. 407). Situación que le provocó aversión y angustia a Jimmy, sobre todo al momento de decir que ella prefería su camino aéreo. Esto último causó su enojo: "Yo no sé qué me invadió. Furioso, por el insulto, pero además por temor de perder a mi conquista, jugué mi vida entera en una decisión audaz. 'Será opaca, pero será mía', pensé. La cogí y la encerré dentro de mi cartera que coloqué sobre mi corazón (p. 409).

Luego de ganarse la confianza y en un arrebato, rapta a la bailarina, la mantiene contra su voluntad atada a él. Vemos cómo, de pronto, Jimmy se convierte en agresor. Aunque, luego, gracias a la conversación con la bailarina, la deja ir tan solo para verla morir frente a sus ojos: a veces el amor demanda ciertos sacrificios. Y el hecho de liberarla era un sacrificio para Jimmy.

Sin embargo, la bailarina, al parecer, no padeció una tortura de modo expreso; tan solo en su prisión encuentra la desdichada muerte en el bostezo de un mosquito. Por otro lado, resulta casi inevitable comparar a la bailarina grano de polvo con un hada: en sus formas delicadas y casi etéreas, se manifiesta como un ser sobrenatural, que vuela a través de la luz y luego se pierde en la oscuridad de su deceso.

Además de las prohibiciones y los raptos, en los cuentos de hadas encontramos otros elementos, como los objetos maravillosos, dado que existen entes que funcionan como mediadores de la magia y que, de por sí, no tienen una magia que puedan exteriorizar. Por lo tanto, se trata de cosas con vida propia, capaces de razonar, sentir y padecer dramas intensos.

De lo anterior se desprende que la reelaboración del cuento de hadas en la mentalidad criolla configura nuevos planos de actuación para personajes y acciones, que usualmente permanecen en otras esferas. Su representación en la narrativa venezolana se desprende del universo de las historias populares y de hadas. Allí su metamorfosis obedece a una necesidad de "criollizar" a sus héroes y a sus proezas.

Para los cuentos de tradición oral, señalamos una construcción semántica de profunda vinculación con distintos referentes literarios. En "Los viejitos y el gallo de la cresta de oro", cuento recopilado por Almoina de Carrera *("Onza, Tigre y León" y otros cuentos…),* evidenciamos la presencia de, al menos, dos hipotextos: el primero es el de *Juanito y las habichuelas mágicas.* En la historia, Juanito es enviado a vender al pueblo la vaca de la familia, la única pieza de valor que les quedaba, pues entre la orfandad del joven y las malas cosechas no había mucho para comer. En el pueblo solo consigue un puñado de habichuelas mágicas a cambio de la vaca, lo cual desata la furia en casa y lanza los granos fuera de la ventana. Estos comienzan a germinar durante la noche y a crecer desmesuradamente hasta llegar más arriba de las nubes. El relato inicia de este modo:

> Había una vez unos viejitos muy, muy pobres. Lo único que tenían era un ranchito. La viejita, un día sembró una mata de tomate, y al día siguiente, cuando se asomó a la ventana, vio que había crecido tanto que llegaba al techo. Al otro día, volvió a asomarse a la ventana y la mata ya llegaba a las nubes (Almoina de Carrera, p. 39).

La viejita le pidió al viejito que subiera a investigar. Al llegar arriba, el viejito se encontró con muchas piedritas a su alrededor y un gallo que tenía la cresta de oro. La viejita, al tratar de usar las piedras para moler el maíz de las arepas, se dio cuenta de que, al frotarlas, salía todo tipo de comida de ellas. Hasta este primer episodio hacemos el paralelismo para observar el momento en el cual Juanito llega al final de la planta gigantesca de habichuelas, se da cuenta de que está en el cielo, seguidamente explora en la casa del gigante, ve el arpa de oro y la lleva de vuelta con él, tal como lo hace el viejito con las piedras mágica; aunque las piedras las utilizaría para moler el maíz de las arepas.

En el segundo momento, llega un desconocido a casa de los viejitos, pero, imprudentemente, estos usan frente al extraño las piedritas. El hombre, asombrado, ofrece comprarlas. Ellos se niegan, por lo que el hombre decide robarlas. El gallito de la cresta de oro se enteró de lo acontecido y siguió hasta su casa al ladrón. Allí comienza a solicitar que devuelva lo robado; el hombre se niega y pide a los criados que capturen al intruso y lo lancen a un pozo. El gallo se libera, luego lo recapturan y tratan de hornearlo, pero se libera nuevamente. Su manera de librarse de esas trampas es similar a las proezas que hace "El medio pollito", de Rosario Ferré, puesto que el gallito, ante una situación de peligro similar, se traga toda el agua del pozo; después, cuando lo meten al horno, suelta toda el agua de su piquito y así apaga el fuego. Veamos lo que hace el medio pollito cuando busca solucionar los problemas de su amigo:

> Rey, rey, mira que tenemos mucha hambre y nuestra familia se muere porque no tiene qué comer. Si nos das un saco de arroz, un saco de harina y un saco de habichuelas, te entregaremos esta pepita de oro que traigo en el pico. […] Al otro día los dos amigos salieron temprano camino al palacio. Se encontraron primero con el río. «Río, río, quítate de en medio y déjanos pasar, porque si no te absorbo todito y te tapo con mi medio rabito» (pp. 144-145).

A la llegada del medio pollito, el Rey se negó a cumplir su promesa. Frente a esto, el medio pollito comenzó a inundar todo el palacio, hasta que le concedieran su petición. En esta versión, estamos en presencia de lo que denomina Propp "parecido morfológico" (p. 37) así, el medio pollito solo toma el agua del río. En otra versión popular europea también es arrojado al horno y allí también apaga el fuego con el agua que llevaba guardada en el pico.

En este mismo orden, se observa, en "Los viejitos y el gallo de la cresta de oro", cómo la magia surge a través de objetos maravillosos, el robo y la recuperación de éstos mediante un ser extraordinario; así operan como formulaciones de los cuentos de hadas, de los cuales se entrecruzan dos, *Juanito y las habichuelas mágicas* y "El medio pollito".

Desde esta perspectiva, la transtextualidad funciona como un mecanismo de actualización, de reelaboración —en este caso, doble—, de dos cuentos de origen europeo. Al mismo tiempo, ambos textos base provienen de una tradición oral de antiguos pueblos europeos, de modo que su recorrido es de por lo menos unos cuatro siglos, hasta aparecer, en el siglo XXI, resemantizados en dos textos diferentes, el de Rosario Ferré y el compilado por Pilar Almoina de Carrera.

Otra imagen de cuentos de hadas la vemos en "Onza, Tigre y León", también compilado por Almoina de Carrera. Allí, un padre viudo se vuelve a casar y la joven madrastra se deshace de los dos pequeños hermanos, tratando de dejarlos abandonados en la montaña en varias oportunidades. La última vez no pudieron regresar y extraviaron su rumbo:

> Pedro se subió al copo del árbol más alto y desde allí pudo ver una lucecita. Caminaron en esa dirección hasta llegar a una casita. Se acercaron con mucha cautela y vieron que dentro había una vieja tuerta que estaba friendo tajadas y carne. […] Entonces la vieja dijo —¡Ah! Si son mis hijos, vengan acá. Y los cogió y los metió en un cuarto oscuro, donde les daba comida todos los días para que engordaran. Y todos los días les decía que sacaran un dedito por un agujerito que había en la puerta para ver cuánto habían engordado (p. 51).

Así mismo les ocurrió a Hansel y Gretel, salvo que, en el cuento criollo, los hermanos se llaman Pedro y Elena, y se encuentran prisioneros de esta horrible anciana (o bruja). Ambos están encerrados. En cambio, en el cuento de los Grimm, solo Hansel permanece en cautiverio en el establo y Gretel debe cocinar para alimentarlo, y, al contrario de su hermano, ella solo come cáscaras de cangrejo.

El día de preparar su festín, la vieja tuerta de "Onza, Tigre y León" envía a los chicos por leña al monte. En el camino se encuentran con una viejita que les advierte su destino: serán comidos por la bruja mala. Les aconseja decirle a la bruja, llegado el momento, que no saben bailar frente al horno, y al instante en el que ella termina de enseñarles el baile, ellos debían llamar de inmediato a los tres perros —"¡Onza, Tigre y León!"—, quienes serían sus guardianes en apuros.

Así lo hacen los niños. Al llegar al pueblo, lo encuentran abandonado, porque una terrible serpiente de siete cabezas atemoriza a sus habitantes. El Rey promete a quien logre derrotarla la mano de su hija. Pedro, como está interesado en la princesa, se las ingenia para exterminar a la serpiente con la ayuda de Onza, Tigre y León. Sin embargo, antes debe demostrar que, efectivamente, había sido él quien había vencido al monstruo, y lo comprueba enseñándoles a todos las lenguas de las siete cabezas. Se casa con la princesa y se cumple el lema: "fueron felices por siempre". En otras palabras, "[s]e pueden comparar los cuentos desde el punto de vista de su

composición, de su estructura, y entonces su semejanza se nos presentará bajo una luz nueva" (Propp, p. 155).

En los cuentos de hadas, el universo simbólico expresa elementos subyacentes. En el texto que trabajamos se destaca la presencia de números cabalísticos, el tres y el siete, ambos de profunda conexión con el catolicismo. Por otra parte, la serpiente de siete cabezas representa la fuerza, la sabiduría, pero también ambivalencia. De igual modo, la serpiente tiene un lugar especial en la tradición precolombina, donde su función aparece relacionada a los dioses creadores o como protectora de la naturaleza; también es madre cuidadora del planeta (Ayajuy) o, en su rol masculino, el dios del rayo Tláloc.

Simbólicamente este animal aparece en otro cuento compilado por los Grimm, "La serpiente blanca", relacionado con la magia de entender lo que dicen los animales, y las pruebas que impone una princesa para su pretendiente. En este cuento, un joven criado sale del reino luego de comer el alimento especial que permite escuchar y entender el lenguaje de los animales. En su trayecto ha ayudado a todos los animales que pedían auxilio durante su viaje. Luego recibe de vuelta los favores y logra pasar las pruebas impuestas por la princesa, con la cual, al final, se casa.

En la tradición europea, específicamente siciliana, observamos otro relato, "Il serpente" o "El serpentón": en este cuento, se trata de un joven hechizado y, debido a su aspecto de serpiente, solo puede casarse con alguien que lo ame realmente, por lo que es, no por su apariencia; de lo contrario, no se rompería el embrujo. Muy similar a otra historia de origen chino, "La serpiente blanca": allí, él es un joven estudiante y ella una serpiente, se enamoran y, para estar juntos, deben pagar su precio y vencer las fuerzas de la magia.

Una diferencia importante entre los relatos de origen popular y los clásicos de hadas, la podemos observar en los finales. Así, en *Hansel y Gretel,* luego de que los niños lanzan a la bruja al horno, revisan habitación por habitación y encuentran joyas en cada una, toman las que pueden y se van a casa; allí, su padre, desconsolado, se reanima al verlos. Una vez que juntan las joyas, ven que no tendrán más preocupaciones económicas en sus vidas. También porque ya no está su madrastra, es un final feliz, pero sin casamiento.

Por su parte, en "Onza, Tigre y León", Pedro y Elena no saben nada más sobre su padre y su madrastra: su dicha se la deben al hada del monte, a los tres perros y al casamiento de Pedro con la princesa, lo que cierra de alguna manera las carencias económicas de ambos hermanos.

4. Para tratar de concluir

Los rasgos del cuento de hadas clásico se transfieren a un continente sin castillos, sin duendes, sin bosques encantados, entre otros elementos, conformando un tipo de cuento particular, debido a que fusiona personajes típicos —el bueno, el malo, el viejo, el joven— del relato maravilloso y estos comienzan a desenvolverse en un ambiente latinoamericano, determinado por las formas y costumbres de la locación donde experimenten sus recorridos heroicos, su crecimiento personal, su viaje de madurez, tal como lo hace a su modo María Tolete, que llega a una hacienda como criada, se enamora del hijo de la dueña y se transforma en los tres bailes a los que asiste. A esta "cenicienta" llanera, fuera de los bailes, no la logra reconocer el "príncipe" llanero, sino hasta el final con la prueba del anillo en el atol que ella misma le ofrece.

Esta historia de amor encarna la más legítima expresión del cuento de hadas criollo, aunque, en su momento, Rubén Darío desató su amor por las hadas en *El velo de la reina Mab* (1888) y en *La copa de las Hadas* (1887). Sin embargo, seguía más apegado al hada europea, de "las que hienden en el aire con su varita de plata" (p. 1). Las reconfiguraciones latinoamericanas no usan varitas: su magia viene de la tierra, del monte, de una cascada…

En consecuencia, existe una determinación propia capaz de consolidar esas características particulares y diferentes de este tipo de relato, visto como una reelaboración de la esencia del cuento de hadas, pero dentro de un escenario familiar, según el caso: el llano, la hacienda, el monte, la pampa o donde quieran manifestar su magia estos seres de la imaginación y del arte.

En este sentido, se puede afirmar la existencia del *cuento de hadas criollo,* sobre todo si están presentes las características expuestas arriba. No siempre es necesaria la presencia de la magia de un modo explícito, pues, al igual que en el cuento de hadas clásico, los personajes, sus acciones y la trama lineal hacen posible organizar las secuencias narrativas de manera que se conserve el estilo clásico. Este ha permanecido casi invariable a lo largo de varios siglos, hasta principios del siglo XX, cuando surgen, en tierras venezolanas y latinoamericanas, narraciones desprendidas del imaginario de la tradición europea.

Referencias

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*. Gredos, 1983.

Almoina de Carrera, Pilar, compiladora. *"Onza, Tigre y León" y otros cuentos de la tradición oral*. Ediciones Ekaré, 2012.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana*, vol. 30, n.º 80, 1972, pp. 391-403.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas.* Grijalbo Mondadori, 1994.

Darío, Rubén. Azul... Editorial Excélsior, 1888, pp. 29-34 Edición digital. disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/azul/

Etchebarne, Dora. "Teoría de la literatura infantil." *La hora del cuento,* selección, prólogo y notas de Alfonso Chase, San José (Costa Rica), Imprenta Nacional, 2014, pp. 25-38.

Ferré, Rosario. "El medio pollito." *Clásicos de la literatura infantil y juvenil de América Latina y el Caribe*, compilación de Velia Bosch, Fundación Editorial El Perro y La Rana, 2007, pp. 142-146.

Grimm, Jacob y Whilhelm. La serpiente blanca. En: Cuentos de hadas. Versión de e-book en www.cuentosdegrimm.com, p.p. 194-197.

Herane, Betsy y Ruth Kaufman. Cuentos del Globo 2. Pequeño Editor, 2012, pp. 19-21. Edición digital

Jacobs, Joseph. Jack y las habichuelas mágicas. Versión digital https://eu.yotoplay.com/products/jack-y-las-habichuelas-magicas-digital

Pacheco, Carlos, y Luis Barrera, compiladores. *Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento.* Monte Ávila Editores, 1997.

Parra, Teresa de la. "Historia de la señorita Grano de Polvo, bailarina del sol." Obra (Narrativa, ensayos,cartas). Selección, estudio crítico y cronología Velia Bosch. Biblioteca Ayacucho, 1982, pp. 407-410.

Pérez, Soledad. "Literatura para niños comparada: ¿una disciplina posible en nuestro país?" *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños,* 27-28 sep., 2012, La Plata. *Memoria Académica,* 2012, www.memoria.fahce.upi.edu.ar/trab_eventos/eve.1610/ev.1610.pdf.

Pfister, Manfred. "*¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?*" *Intertextualität 1: La intertextualidad en Alemania,* selección y traducción del alemán y del inglés de Desiderio Navarro, Casa de las Américas / UNEAC, 2004, pp. 12-18.

Pitré, Giuseppe." *La bolsa,La capa, El cuerno encantado, y otros cuentos populares sicilianos*". En: Érase una vez... Biblioteca de cuentos maravillosos. Prólogo y traducción de Carmen Bravo Villasante. Editorial José J. Planeta, 1994, pp. 16-22.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento: Las transformaciones de los cuentos maravillosos.* 3.ª ed., Editorial Fundamentos, 1977.

Puerta, Maen. *Registro de autores de literatura para la infancia y la juventud en Venezuela.* Mérida (Venezuela), Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, 2013. Manuscrito inédito.

Rivero, Rafael. *El hojarasquerito del monte.* 10.ª ed., Ediciones Ekaré, 2008.

Rohrberger, Lilian. *El cuento fantástico.* Paidós, 1998.

Schultz de Mantovani, Fryda. "Biografía de las hadas." *La hora del cuento,* selección, prólogo y notas de Alfonso Chase, San José (Costa Rica), 2014, pp. 95-102.

Sosa, Jesualdo. *La literatura infantil: Ensayo sobre ética, estética y psicopedagogía de la literatura infantil.* Editorial Losada, 1944.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica.* Traducción de Silvia Delphy, Barcelona (España), Ediciones Buenos Aires, 1982.

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Mi osezno escalador* / 2004 / Mixta sobre lienzo / 70 x 90 cm

Artículo

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.04

La pregunta por la mujer en la escritura de Yolanda Pantin: una aproximación desde la teoría de Jacques Lacan

The question about women in the writing of Yolanda Pantin: an approach from the theory of Jacques Lacan

La question de la femme dans les écrits de Yolanda Pantin : une approche à partir de la théorie de Jacques Lacan

Recibido 29-10-24

Aceptado 09-02-25

Casandra Indriago Vivas[1]
Investigadora independiente, Venezuela
casandra.indriago@gmail.com

Resumen: El propósito de este artículo es mostrar cómo el concepto de letra, propio del campo del psicoanálisis de orientación lacaniana, nos permite realizar una lectura precisa de la obra poética de Yolanda Pantin y ubicar en ella las posibles articulaciones a la pregunta por la mujer, además de distinguir los rodeos en torno al deseo de dar algunas posibles respuestas, que desde una gama enunciativa se da en la obra de la poeta venezolana. La pregunta "¿Qué es una mujer?" se le ha impuesto tanto al psicoanálisis como a la poesía. La vinculación entre ambos campos nos permite presentar una lectura crítica renovada. Los ejes que guiarán el análisis de los poemas son los aforismos lacanianos "La mujer no existe" y "No existe la relación sexual". Ambos se podrán verificar en la escritura de Pantin en el recorrido de este estudio.

Palabras clave: Yolanda Pantin, psicoanálisis lacaniano, letra lacaniana, lugares de enunciación, "la mujer no existe", poesía latinoamericana.

1 Licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela. Técnico medio en Teatro, mención Actuación, por la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo, Venezuela. Máster en Literatura Española y Latinoamericana por la UNIR, España. Becada por la UNIR para cursar el Doctorado en Humanidades Digitales. Miembro del grupo de investigación del grupo GREMEL de la UNIR, España. Autora del poemario *Huesos de niña* (2024), publicado por la editorial El Taller Blanco. Sus trabajos han sido publicados en revistas literarias en España y Latinoamérica, tales como *Revista Centauros, Revista Nefelismos, Revista Alborismos, El Candelero, Enpoli, Revista Crisopeya*. Ha recibido diversas menciones honoríficas en concursos de poesía en Latinoamérica, tales como mención especial en la publicación *Antología poética* del II Concurso Internacional de Poesía Inédita "En lo alto del río" (Zapatoca, Colombia, 2022) y mención de honor en el género Poesía en el 79.° Concurso Internacional de Poesía y Narrativa "Camino de palabras" (Instituto Cultural Latinoamericano, Buenos Aires, Argentina, 2022).
Código ORCID: https://orcid.org/0009-0002-3409-7843.

¿Cómo citar?
Idriago, C. "La pregunta por la mujer en la escritura de Yolanda Pantin: una aproximación desde la teoría de Jacques Lacan". *Contexto*, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 51-66.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: The purpose of this article is to show how the concept of 'letter', proper to the field of Lacanian psychoanalysis, allows us to make a precise reading of Yolanda Pantin's poetic work and to locate in it the possible articulations to the question about woman, in addition to distinguishing the detours around the desire to give some possible answers, which from an enunciative range is given in the work of the Venezuelan poet. The question: what is a woman? has been imposed on both psychoanalysis and poetry. The link between both fields allows us to present a renewed critical reading. The axes that will guide the analysis of the poems are the Lacanian aphorisms: "Woman does not exist" and "Sexual relation does not exist". Both can be verified in Pantin's writing in the course of this study.

Keywords: Yolanda Pantin, Lacanian psychoanalysis, Lacanian letter, places of enunciation, "Woman does not exist", Latin American poetry.

Résumé: Le but de cet article est de montrer comment le concept de lettre, typique du champ de la psychanalyse d'orientation lacanienne, permet de procéder à une lecture précise de l'œuvre poétique de Yolanda Pantin et d'y repérer les articulations possibles du question sur les femmes, en plus de distinguer les détours autour du désir de donner des réponses possibles, ce qui, d'un point de vue énonciatif, se produit dans l'œuvre du poète vénézuélien. La question : « qu'est-ce qu'une femme ? » s'est imposée aussi bien à la psychanalyse qu'à la poésie. Le lien entre les deux domaines nous permet de présenter une lecture critique renouvelée. Les axes qui guideront l'analyse des poèmes sont les aphorismes lacaniens : « La femme n'existe pas » et « La relation sexuelle n'existe pas ». Les deux peuvent être vérifiés dans les écrits de Pantin tout au long de cette étude.

Mots-clés : Yolanda Pantin ; psychanalyse lacanienne ; lettre lacanienne ; lieux d'énonciation ; « Les femmes n'existent pas » ; poésie latino-américaine.

Introducción

El propósito de este artículo es circunscribir la pregunta por la mujer en algunos momentos de la obra de Yolanda Pantin (Caracas, 1954). La perspectiva analítica desde la que partiremos es el campo del psicoanálisis, principalmente el que se corresponde con las teorías de Jacques Lacan, cuyos avances teóricos son conocidos, dentro de esta disciplina, como "orientación lacaniana".

La obra de Pantin ha sido estudiada desde distintas perspectivas. Dámaris Vásquez Suárez, por ejemplo, se aproxima a su obra desde los estudios sobre la

posmodernidad y apunta a la indagación sobre lo femenino en la escritura de Pantin. Vásquez resalta las tópicas y estilísticas desarrolladas por la poeta a lo largo de su obra. La investigadora lee aspectos como el amor, la muerte, la memoria, la infancia, el exilio, el lugar y el no lugar, el padre, etc., en su singular forma de tratamiento.

Gianfranco Selgas, por su parte, analiza algunos textos de Pantin en relación con la teoría de lo visible y lo enunciable, siguiendo al filósofo Jacques Rancière y a la teórica Luz Horne en su postulado sobre la generación de imágenes a partir de la textualidad del poema. Este trabajo le sirve para distinguir el tratamiento de la ciudad de Caracas como espacio condensado por lo imaginario, lo contemporáneo y el afecto. Finalmente, Kira Morales Zamora trabaja el aspecto de la reconstrucción de la memoria en dos poemarios de Yolanda Pantin, pasando por la pregunta sobre la identidad, la discontinuidad del recuerdo infantil y la mirada del adulto mediado por el sujeto lírico.

Yolanda Pantin es una poeta que aún no ha sido estudiada desde la perspectiva del psicoanálisis de orientación lacaniana. Por ello, nuestra investigación representa un aporte al estudio de la figura de la mujer en esta escritora venezolana, particularmente porque nos permitirá mostrar cómo hay en su poesía un esfuerzo por articular y responder a la pregunta "¿Qué es una mujer?", cuestión que ha ocupado al psicoanálisis desde sus inicios con Freud (1856-1939) y que Lacan reelabora con aportes importantes que servirán para nuestro trabajo.

A partir de la lectura crítica de algunos poemas de la obra de Yolanda Pantin y empleando los conceptos *sujeto* y *letra,* provenientes del ámbito de las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan, este artículo pretende mostrar que la mujer no es un concepto o figuración universal, sino sumamente singular e intransferible.

La complejidad en la distinción de las voces de las figuras de la mujer en la obra de Yolanda Pantin es la respuesta poética a una pregunta que insiste a lo largo de su obra: "¿Qué es una mujer?". Ante esta pregunta, imposible de responder a nivel universal, la poesía de Pantin da su respuesta singular con la multiplicidad de lugares de enunciación que propone. La mujer surge cada vez en enunciaciones distintas, y es por ello que pueden presentar rasgos polifónicos y disímiles.

Para realizar el análisis crítico de los poemas utilizaremos los conceptos lacanianos *mujer* y *letra*. Se trata de la aplicación "estrictamente conceptual" (González Castro, p. 52) de los mismos. A continuación, se comentarán algunos poemas donde se explicarán los significantes que respondan a la noción de letra. En ello seguiremos a Blanca Sánchez en su propuesta metodológica de análisis literario acorde a la orientación lacaniana.

En este texto nos limitaremos a plantearnos dos preguntas:

1. ¿Cómo surge en la obra de Pantin la pregunta por la mujer?

2. ¿Cuáles son los elementos que obstaculizan el encuentro de la figura de la mujer en su singularidad?

La teoría psicoanalítica de Jacques Lacan y su utilidad en el análisis literario

Jacques Lacan (1901-1981) fue un psiquiatra y psicoanalista francés que realizó una lectura de los textos freudianos apoyado en el estructuralismo. Su interés por dilucidar el funcionamiento del inconsciente y su relación con lo social lo impulsó a buscar respuestas a través de distintas disciplinas como la lingüística, la antropología, la matemática, la literatura, la filosofía, la sociología, entre otras. En la actualidad, los avances teóricos de Lacan son continuados principalmente por el psicoanalista Jacques Alain Miller como presidente y fundador de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Hoy, la teoría lacaniana es un eje fundamental para pensar diversos campos humanísticos contemporáneos, y posibilita un análisis que permite leer aspectos de implicación psíquica que de otro modo quedarían ocultos.

Al proponernos analizar de qué manera aparece la pregunta por la mujer en la obra poética de Pantin y qué efectos surgen al dar con la grieta que se abre ante esta, nos resulta necesario apoyarnos en la teoría psicoanalítica, pues es una interrogante por la que se ha interesado esta disciplina desde sus inicios. Incluso, se puede afirmar que, sin las mujeres, el psicoanálisis no existiría, ya que fueron ellas las que insistieron en hacerse escuchar, y Freud, desde sus *Estudios sobre la histeria* (1893-1895), quien se dispuso a ello.

Conceptos instrumentales desde el campo del psicoanálisis para el análisis literario de la obra de Yolanda Pantin

a) La noción de sujeto para el psicoanálisis: su importancia en el análisis literario

Para analizar una obra literaria desde el psicoanálisis lacaniano es fundamental aclarar a qué nos referimos con el término *sujeto* (Lacan, *Función y campo de la palabra*, pp. 251, 256, 270-271, 296).

Para el psicoanálisis, el sujeto no es un yo consciente y preclaro dueño absoluto del saber y del texto que escribe. Se trata del inconsciente, que, entre otras cosas, por estar reprimido, produce efectos problemáticos en la vida consciente y se hace presente a través de lapsus, sueños o actos fallidos. Este concepto se ha ido reelaborando a lo largo de la historia del psicoanálisis; por ello, pasamos a precisar una breve cronología:

1. En la primera tópica freudiana existen tres instancias: el consciente, el preconsciente y el inconsciente. Este último está constituido por representaciones reprimidas y está radicalmente separado del consciente: se accede a él a través de los sueños, lapsus, chistes, etc. El inconsciente no puede pasar a lo consciente sin distorsiones (Freud, *La interpretación…: primera parte,* p. 155-180, y *El chiste…,* pp. 171-172).

2. En la segunda teoría freudiana, el psiquismo se estructura por el yo, el ello y el superyó. El inconsciente se asimilaría a la instancia del ello, pero ahora aparece parcialmente en las otras instancias, tanto en el yo como en el superyó (Freud, *El yo y el ello*).

3. Lacan, en su retorno a Freud y durante la que es considerada su primera enseñanza (1953 a 1963), corrige la asimilación del inconsciente, postulada por los posfreudianos, como lugar de los instintos, y lo separa de un supuesto lugar primordial. Para Lacan, el inconsciente no es ni primordial ni un reservorio de instintos. El inconsciente es el discurso del Otro y está estructurado como lenguaje. El sujeto se constituye en un discurso que funciona como ley y que lo captura en una cadena simbólica preexistente (Lacan, *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo,* pp. 760-762).

4. En la actualidad, el inconsciente es pensado como cuerpo hablante, lugar donde habita un saber constituido por un material sin significación. Este material es responsable de gran parte de la economía orgánica del sujeto y es el resultado del efecto del encuentro del significante sobre el cuerpo, lo que produce el goce (Miller).

5. Más recientemente, Miquel Bassols adelanta un paso más y afirma que el inconsciente es lo femenino, debido a su radical alteridad: "Y solo desde este lugar de lo femenino podemos tratar aquello que es lo más singular de cada sujeto que tiende a ser segregado por cada discurso, también el contemporáneo" (p. 29).

En resumen y en relación con el análisis literario, el sujeto que nos interpela desde el psicoanálisis lacaniano es aquel que responde a estos conceptos de inconsciente, conceptos que, se advierte, son complementarios entre ellos, no excluyentes. En este sentido, abordar el estudio de la obra poética de Yolanda Pantin desde esta perspectiva significa reconocer en ella un producto del inconsciente

susceptible de mostrar elementos que usualmente se escapan tanto a los lectores como a la misma autora, y que nos servirán para hacer un análisis de lo que para esta poeta es una mujer.

b) El concepto letra *según Jacques Lacan y su aplicación el análisis literario de la obra de Yolanda Pantin*

El concepto *letra,* postulado por Jacques Lacan ("Homenaje a Marguerite Duras", pp. 211-216) es fundamental para abordar el análisis de una obra literaria desde una perspectiva lacaniana y, particularmente, de la obra de Yolanda Pantin.

Para Lacan, el inconsciente se estructura como lenguaje, con lo que se puede hacer una lectura del inconsciente a través de lo escrito. En este sentido el concepto *letra* en Lacan se plantea como metodología de análisis (Sánchez, pp. 8-10) aplicable al campo literario.

Todo lo escrito responde al menos a dos dimensiones: significado y significante, tal y como lo demostró Saussure (pp. 91-96). Sin embargo, para Lacan, la relación entre significado y significante no responde a una unidad indisoluble como proponía el lingüista suizo. Para él, los seres hablantes estamos afectados por el significante y atribuimos a ellos significados contingentes que están determinados por el inconsciente. Por ello, el elemento central de análisis de un texto para el psicoanálisis, según Lacan, está colocado del lado del significante, es decir, de la parte física o material del signo lingüístico (sonido, escritura) y no tanto el significado. Es el significante lo que afecta el cuerpo del sujeto y es también el medio para leer lo que el inconsciente escribe en su movimiento contingente. En este sentido, lo que propone Lacan es hacer un ejercicio de reducción del texto que se centre en los significantes nucleares y hacer con ellos una lectura más condensada y precisa. Para ello, Lacan elabora un tercer elemento que se puede captar por su insistencia (entendiendo insistencia no como una simple repetición, sino como algo que se repite siempre de un modo distinto, donde se une lo idéntico con lo diferente) en un discurso: la *letra*. La *letra* son todas aquellas palabras o signos que insisten en un discurso y que muestran una falla en relación al significado o el sentido; es decir, son esos significantes que se encuentran al límite de un "querer decir" que no logra atrapar un saber y que por ello insiste.

La poesía como práctica literaria es el terreno ideal para captar la letra lacaniana, pues en sus coordenadas hay una necesidad de condensación y precisión que, en otros géneros, como el narrativo, se eluden. El poeta se esfuerza por armar con el lenguaje la síntesis de una emoción encapsulada en una imagen, una rima o una cadencia. Este esfuerzo no se realiza sin el inconsciente. Cada poeta responde a una pregunta con su escritura. Postulamos que la pregunta que insiste en Pantin es: "¿Qué es una mujer?".

Ubicar la letra, es decir, esas marcas que insisten en el texto alrededor de la pregunta por la mujer nos permitirán circunscribir los lugares de enunciación, las imágenes, los tropiezos y las respuestas más o menos fallidas, pero absolutamente singulares que se puedan leer a esta interrogante en la poesía de Pantin. El uso de la letra nos evitará la complicación de interpretar y añadir excesos de sentido que opaquen el texto o que lo silencien. Si pesquisamos la letra en su reducción e insistencia podríamos elaborar una lectura más precisa de lo que de la mujer se puede leer en la poesía de Pantin.

a) El concepto enunciación *y su relevancia en el análisis psicoanalítico de la obra literaria*

Además de los conceptos *sujeto* y *letra*, se hace preciso definir el concepto *enunciación* (Lacan, "De una cuestión preliminar…", pp. 524-526) a fin de comprender mejor la orientación metodológica de nuestro análisis. Según Lacan, la enunciación es un lugar en el discurso que evidencia la posición subjetiva o inconsciente de un sujeto. En este sentido, el mensaje del enunciado puede o no coincidir con el lugar de enunciación; así, un sujeto puede emitir un enunciado sin comprender las implicaciones subjetivas que este enunciado revela de su propia posición inconsciente ante el mundo. A lo que apunta Lacan es a ubicar en los enunciados el sujeto del inconsciente como lugar de enunciación a través de la pregunta "¿Quién soy ahí?", y no dar por sentado que el enunciado y el lugar de la enunciación siempre coinciden. El sujeto es hablado por el Otro social o el Otro del lenguaje.

En cada poema existe una enunciación, una voz que será ubicada a partir de lo enunciado en el mismo texto. Es lo que postula Jacqueline Authier-Revuz, teórica de la Lingüística de la Enunciación, con la noción de heterogeneidad mostrada y de heterogeneidad constitutiva. Ambas categorías están ordenadas en relación con la construcción del discurso, un discurso habitado siempre por el Otro. La forma en la que el Otro habita el discurso es lo que permite este ordenamiento. Nos serviremos especialmente de la noción de heterogeneidad constitutiva:

> Se trata de la exterioridad interna de un discurso. Aquí el afuera y el adentro no están delimitados. Es la manifestación del inconsciente que no permite ubicar la marca del Otro. La heterogeneidad es esencial al discurso y el yo no puede reconocerse en él. Sin embargo, es esta heterogeneidad la que impregna de sentido al discurso. No es un discurso propio, se trata de "un "Se dice" que niega la existencia misma del yo" (Authier-Revuz, citada por Belpoliti, 1998, p. 45).

El lugar de enunciación surge cada vez en lo escrito. En cada poema existe una enunciación, una voz que será ubicada a partir de lo enunciado en el mismo texto. La enunciación que nos interesa es aquella que permite leer las diversas posiciones subjetivas del sujeto del inconsciente en el texto poético leído a la letra; todo ello orientados por la pregunta "¿Qué es una mujer?".

La mujer desde el psicoanálisis lacaniano

La reflexión sobre la mujer está necesariamente relacionada, para Lacan, con la idea de relación sexual. Ambas reflexiones están reunidas en forma de aforismos que el psicoanalista fue elaborando a lo largo de su obra y que presenta de forma más estructurada en *El seminario, libro 20*. A continuación, las reunimos aquí para mostrar su pertinencia en el análisis literario.

En primer lugar, el aforismo "No existe la relación sexual" (Lacan, *El seminario…,* pp. 9-19), que no significa otra cosa que entre los sujetos toda relación es fallida a causa del lenguaje. Si los animales tienen instinto y esto les garantiza un saber sobre cómo deben aparearse los unos con los otros, los seres hablantes, en cambio, carecemos de ese saber; por ello, no existe en el inconsciente instrucción alguna sobre el modo de gozar con y del cuerpo del otro, menos aún contamos con la garantía de saber cómo hacer gozar al otro. A este imposible refiere el axioma. Hay, por supuesto, actos y encuentros sexuales, pero estos están obstaculizados por el goce que cada cuerpo encuentra en sí mismo de un modo inevitablemente solitario. "Falta, por estructura, algo que ligue a dos cuerpos que se encuentran" (Fajnwaks, p. 1).

En segundo lugar, el aforismo "La mujer no existe" (Lacan, *El seminario…,* pp. 9-19) ha sido causa de malentendidos y críticas severas por parte de algunas teóricas feministas. Este aforismo es el resultado de las fórmulas de la sexuación que Lacan elabora para dar cuenta de las posiciones sexuadas: la posición del lado hombre y la posición del lado mujer. Estas posiciones sexuadas son el resultado de una elección inconsciente; a partir de esta elección y del goce allí implicado, cada sujeto se inscribe de un modo o de otro. El lado hombre se inscribe en función de dos fórmulas: el todo y la excepción. Esto quiere decir que el goce del lado hombre se encuentra localizado claramente en el cuerpo y su lógica responde a la del todo, pues, al existir una excepción (existe al menos uno no castrado que, al ser excepcional, crea el conjunto cerrado "para todos"), esta hace surgir la noción del todo; es decir, un rasgo universal bajo el cual se organiza la posición masculina. Todo el que tenga este rasgo es hombre y su goce está regulado por la función fálica o la castración. Por el otro lado, la posición femenina también pasa por la función

fálica; sin embargo, hay en ella un más allá que no permite la creación del universal, pues no hay excepción que haga surgir un conjunto cerrado "para todas". El goce de la mujer no se ordena entonces por la lógica del todo, sino por la del no-todo. Por esta razón, no existe el goce de la mujer, sino el goce de las mujeres. Cada una gozará a su manera inclasificable, pues el no-todo se caracteriza por lo múltiple, lo ilimitado, lo contingente y lo deslocalizado (Álvarez Bayón y otros, pp. 6-8).

En este sentido, siguiendo las teorías de Jacques Lacan, si no existe un significante que nombre "la Mujer", tampoco se puede escribir la relación sexual. El ser hablante no encuentra más que un agujero en cada intento de relación, encuentro, etc. Esta ausencia significante, este agujero, es la clave de lectura para encontrar en la poesía de Pantin sus intentos singulares de escribir sobre una mujer. Nos interesa dar cuenta de cómo se produce esta invención y cuáles son sus marcas y enunciaciones.

El primer aforismo es fundamental en nuestro análisis porque Yolanda Pantin expresa, por medio de la poesía, la misma experiencia de imposibilidad o inexistencia de la relación complementaria entre los seres humanos. Lo que Lacan descubre por la vía del psicoanálisis, Pantin lo eleva en su obra poética al aproximarse a la pregunta imposible sobre la mujer, y lo que muestra es un agujero.

Limitaremos el análisis a dos poemarios: *Casa o lobo* (1981)[2], el primero en ser publicado, y *Quietud* (1998). En *Casa o lobo,* muy tempranamente, aparece el intento de articular, de construir la pregunta por la mujer, que, con mucho esfuerzo, encuentra en la imagen de la excavación una marca que funciona como *letra,* en el sentido lacaniano, y que descubrimos en *Épica del padre* (2002): el rastro de una marca que le viene de él, del padre, y que ha tenido la función de condensar la forma singular como la voz poética se aproxima a la pregunta por la mujer.

Sin embargo, es en el poemario *Quietud* (1998) —aunque podríamos tomar otros— donde encontramos un vuelco a la respuesta ofrecida.

Surge la pregunta por la mujer como una excavación

Casa o lobo: *voces y tropiezos*

En *Casa o lobo,* el lugar de la enunciación está determinado por la búsqueda de su singularidad; incluso ante la pregunta por el propio cuerpo aparece una respuesta imposible que sólo encuentra salida en la identificación con los otros.

2. Todas las citas de los poemarios de Yolanda Pantin a los que hacemos referencia están tomadas de *País: Poesía reunida*.

Se trata de un cuerpo que se reconoce en imágenes muy precisas como la casa y los espíritus que la habitan, pero la respuesta es acompañada por otras imágenes que escapan a esta primera identificación concreta. Revisaremos una a una las tres voces que diferenciamos.

Leamos la primera:

> En esta casa se amontonan los fantasmas. Uno les cuenta los cabellos y les adivina, sin cristales, los pasos, de tanto fantasma que hay por la casa. Qué cantidad de estribos y de bronces, de cosas puntiagudas en los márgenes del barro, los espacios abiertos en las piedras, esas cuevas intranquilas, las movibles profundas y sus vientres. Irrumpen en los muros las cavernas y se espantan. Uno destila de abrir huecos y piensa, estático, benigno, a esa cueva le pesan los estribos, los bronces, las cosas aquellas puntiagudas de tanto escondida, de tanto embrujada, de tanto aparecer y desaparecer como si cualquier cosa todos los días (p. 38).

En este poema, la voz se identifica con la casa y sus fantasmas. Inicia su pregunta sobre sí misma como una excavación de ese lugar común para todos los espectros, la casa: "Uno destila de abrir huecos y piensa". La voz pareciera preguntarse y responderse en una misma confusión, como si la casa y esos fantasmas hechos cosas (estribos, bronces) fuesen desde el inicio una respuesta agotada que obliga a insistir en la búsqueda; entonces la voz trata de encontrar otra manera de plantear la pregunta. Para ello, descubre que hay que abrir las cuevas, vaciarlas: "de estribos y de bronces, de cosas puntiagudas en los márgenes del barro, los espacios abiertos en las piedras, esas cuevas intranquilas, las movibles profundas y sus vientres."

Son los primeros recursos, lo que comienza a armar la pregunta por el lugar que ocupa esta voz, por su cuerpo que se identifica con la casa y los vientres de las cuevas que hay que vaciar para, después, dar con una respuesta o, al menos, insistir en la pregunta de otra manera.

Luego, encontramos otra voz que sí intenta responder por su lugar, pero ve la respuesta en el calco y vuelve a fallar. Leamos el siguiente:

> Hendidos por frente sin cosa que decir. Mirarlo más adentro. Aquello de calcarnos o sernos parecidos. Mi casa por raíz. Habría que volver con pies sobre la tierra. Erguidos de montura punta y seguido el ruido mientras clava o desenclava el que luego, débil de nosotros (p. 61).

El empuje a la búsqueda impone que la voz poética se plantee nuevas fórmulas de interrogación como hay que "mirarlo más adentro", que se relaciona con la voz del primer poema citado, que decía "Uno destila de abrir huecos y piensa". Aunque inmediatamente fracasa en el intento y la respuesta se desvía hacia

lo conocido: el calco y la casa. Podríamos decir que estas respuestas son extrañas a lo femenino en tanto vienen del Otro común, bien sea de la memoria familiar, de la casa o de los héroes representados en el bronce, la montura y los estribos. Estamos en terreno masculino, con respuestas limitadas donde la voz aparece todavía confundida en los otros.

Terminaremos este breve análisis de *Casa o lobo* con el comentario a una tercera voz:

> Largos corredores me cercan. Oscura certeza de mirarme en el fondo. El último cuarto del pasillo donde una figura crece y multiplica. El de antes niño o sabio de palabras se cruza la cara con barro. Un hombre lo hiere, persigue asalto de bestia. Levanto a ratos persianas: afuera es un vértigo con rigor de espejo. Me sobrevive el más cerca. El que tiene mi nombre y me juega a morir como un zarpazo hacia adentro. Habránse visto niños de estaturas muy quietas, de piernas cruzadas, el pequeño animal, lobo de siempre, en el ojo que brilla (p. 41).

En medio de las figuras masculinas, esta voz saca el cuello y da con una imagen de sí más genuina, porque sabe que lo que hay "afuera es un vértigo con rigor de espejo", donde el sujeto de la enunciación se pierde. Al final, encuentra por fin algo único que apunta a la mujer: "el ojo que brilla". Esta es la letra del poema. El significante singular que sorprende por su carga de goce, pero sobre todo por la detención del sentido. Es la última imagen del poema ante la cual la voz se silencia.

Otras imágenes en *Casa o lobo* donde podemos ubicar este encuentro entre la voz y su lugar singular, son el fuego, las rendijas, lo oscuro. Aunque con ellas responde con mayor abstracción, son menos fallidas que las otras. Esta voz de mujer pareciera encontrarse en el reverso de esas imágenes claras, hacia un más allá que ya no se enreda en lo concreto de la casa y sus fantasmas. Intenta no confundirse, no calcarse, y ese esfuerzo la lleva al encuentro con "el ojo que brilla" de un lobo; y también con lo terrible, con la muerte o el vacío. Estos significantes son entonces letras, marcas de un goce tan singular que no pueden sino quedar al margen de aquella otra lista conocida de imágenes familiares (casa, fantasma, bronce, estribos, etc.)

Encontrar la letra es también encontrar el peso de lo familiar como una no respuesta. Por contraste, el signo de lo propio se deslastra del mapa común.

En este primer poemario asistimos al encuentro con la singularidad del "ojo que brilla", hallazgo de una voz que nos muestra cómo va poco a poco limpiándose de esas imágenes metonímicas que obstaculizan su búsqueda. Una búsqueda que se presenta como un "vaciado de cavernas." En el título leemos ya la disyuntiva: ¿casa, lo conocido, lo sabido, o lobo, el ojo que brilla, la mujer que no existe?

La excavación insiste en La quietud (1998)

En este poemario la voz revisita la pregunta por la mujer de forma encarnada; lo vemos en el poema "Sonata", en el que se leen estos versos: "Voy a cavar muy hondo en mi cadáver / Hender la pala en el fruto del cráneo / donde duermes / como una niña inválida" (p. 356). Si en *Casa o lobo* ya la voz enunciaba la pregunta por la mujer como un "destilar de abrir huecos", en "Sonata", la imagen es contundente: "cavar muy hondo en mi cadáver" y funciona como recurrencia de aquella, es decir, como *letra* que insiste en la pregunta. Esta vez, la respuesta, el encuentro, es una "niña inválida". Vemos cómo las imágenes relacionadas con el bronce y los estribos han dado lugar a un cuerpo de niña en el que la enunciación se reconoce, ya sin calcos.

En la página siguiente nos espera "Piel de asno" (p. 357), cuyo título hace eco de aquel ojo que brilla del lobo y que habíamos asociado a un encuentro con algo de esa mujer que no existe, pero que se anuncia en algunos poemas de Pantin. Leamos el poema completo:

> SUEÑO de la joven cuya piel ha cortado
> el motor de una lancha
> —es un paisaje conocido—
>
> Máscara de carne la piel toda
> mojada
>
> Cubro mi cuerpo con la herida cruda
>
> pero la joven muerta sobre mí
> no llega

En la quietud de la enunciación surge esta otra mujer que no llega. No llega, justamente, porque no existe y la voz enunciativa da cuenta de ello. Lo que hay como respuesta es una máscara y la ausencia. Se percibe el esfuerzo poético por encontrar algo imposible que se topa con lo real de un agujero. Es este imposible y la insistente pregunta que la poeta no deja de bordear lo que hace surgir el poema. La respuesta, esta vez, es macabra y del orden del horror.

En cada poema la enunciación dará con un modo de articulación distinto de la interrogación de fondo: ¿qué es una mujer?; también el resultado será uno, cada vez.

Para finalizar este breve recorrido, leamos el fragmento final del poema "Yo soy otra" (p. 364):

Me acerco al río
como Narciso al estanque
Las aguas turbias no reflejan mi rostro
Yo he soñando con esto
(La herida ha sanado sobre la carne muerta)

Nos salta la insistencia de la letra: *cadáver,* que encontramos también en la "carne muerta". El mismo título del poema nos anuncia el desplazamiento de la enunciación: una mujer que es otra. La respuesta pasa otra vez por la ausencia porque "las aguas turbias no reflejan mi rostro". Sin embargo, la voz insiste y va más allá para encontrar algo nuevo. Una respuesta paradójica se hace posible: "La herida ha sanado sobre la carne muerta". Este verso final nos acerca a una posible respuesta absolutamente singular que la pregunta ha provocado. Podríamos decir que, en efecto, la Mujer como universal no existe, pero la que se enuncia en este poema es una mujer que se ve a sí misma en "una herida sana sobre carne muerta". La metáfora es potente en sí misma y no amerita comentario. Justamente, al ser una *letra,* el sentido se detiene y no hay más qué decir.

EL poema gira constantemente entre las fórmulas de la pregunta por lo femenino en los versos: "Me acerco al río", "Yo he soñado con esto", y las respuestas que va rodeando hasta dar con la imagen final: "(La herida ha sanado sobre la carne muerta)".

Es una respuesta singular, pero no es una respuesta definitiva. La consciencia de este hallazgo la podemos leer en el uso de los paréntesis. Estas marcas textuales nos hacen ver en el verso una especie de resguardo para el descubrimiento, una casita con la cual la poeta protege esa "herida sana" que sabe única, suya, de existencia imposible si no estuviera allí "la carne muerta", que hemos venido registrando como letra en la escritura.

Si nos dejamos convencer por la imagen de los paréntesis como una casita, podríamos también leer en ellos el resultado de una reducción. Si antes veíamos en *Casa o lobo* el peso de la casa y su memoria como un obstáculo para que la voz encontrara algo propio, obstáculo que leíamos en el laberinto de identificaciones familiares llevadas al extremo de lo fantasmal, en "Yo soy otra" esa casa no es más que un paréntesis. Paréntesis cuya función es aislar lo único para separarlo del mar de lo común y lo ajeno.

Para concluir, podemos decir que la lectura crítica desde el psicoanálisis de orientación lacaniana nos permite detenernos en los significantes que han marcado el texto poético y hacer con ellos un estudio atento; siempre orientados por una pregunta concreta, que en nuestro caso es: "¿Qué es una mujer?", y apoyados en el concepto de *letra.* La metodología aplicada resulta útil para seguir la pista de estas marcas de goce en los poemas trabajados, y organizar con ellos un pequeño mapa

que nos permite dar cuenta de cómo la poesía de Pantin responde de forma única a lo femenino encarnado en una mujer, sin universales.

Esta breve aproximación muestra cómo en la escritura de Yolanda Pantin se puede leer un esfuerzo implacable por dar con algún rasgo propio de sí misma en tanto mujer. Desde su primer poemario no ha cesado la poeta de articular la pregunta de diversas formas, todas preciosas. En cuanto a las respuestas, descubrimos en su escritura un proceso no cronológico que va moviéndose de forma irregular. La enunciación partía de la confusión especular con los otros, los familiares, la memoria, los bronces y otra profusión de imágenes que leímos en *Casa o lobo,* hacia el hallazgo de la reducción de su propia *letra* en imágenes cercanas a lo terrible, que pudimos leer tanto en *Casa o lobo* como en *La quietud*.

Referencias

Álvarez Bayón, Patricio, y otros. *Transexualismo y travestismo desde la perspectiva del psicoanálisis: Segundo informe del Observatorio de Género y Biopolítica de la Escuela Una.* Observatorio de Género y Biopolítica de la Escuela Una, 2016.

Bassols, Miquel. "Lo femenino, más allá de los géneros". *Virtualia,* año 15, n.º 40, oct. 2021, pp. 14-30, https://www.revistavirtualia.com/storage/ediciones/pdf/QkkuvnJklRP0MB4SSMJitOJKcyExJGGTq1YY0wbG.pdf.

Belpoliti, Flavia. "Jaqueline Authier-Revuz: un discurso habitado." *Gramma,* vol. 9, n.º 28, 1998, pp. 43-45.

Fajnwaks, Fabián. "No hay relación sexual… entonces hay amor." *Virtualia*, año 17, n.º 43, dic. 2023, https://www.revistavirtualia.com/articulos/984/fundamentos/no-hay-relacion-sexual-entonces-hay-amor.

Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente.* 1905. *Obras completas*, vol. 8, traducción de José Luis Etcheverry, Amorrortu Editores, 1991.

Freud, Sigmund. *Estudios sobre la histeria.* 1893-1895. *Obras completas,* vol. 2, traducción de José Luis Etcheverry, Amorrortu Editores, 1987.

Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños: primera parte.* 1900. *Obras completas,* vol. 4, traducción de José Luis Etcheverry, Amorrortu Editores, 1991.

Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños: segunda parte.* 1900-1901. *Obras completas,* vol. 5, traducción de José Luis Etcheverry, Amorrortu Editores, 1991.

Freud, Sigmund. *El yo y el ello* y otras obras. 1923-1925. *Obras completas,* vol. 19, traducción de José Luis Etcheverry, Amorrortu Editores, 1992.

González Castro, Paola. "Análisis lacaniano del discurso: una herramienta metodológica 'alternativa, innovadora y subversiva'." *Teoría y Crítica de la Psicología,* vol. 4, n.º anual ordinario, 2014, pp. 51-59.

Lacan, Jacques. "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis". *Escritos 2.* 14.ª ed., traducción de Tomás Segovia, Siglo XXI, 2013.

Lacan, Jacques. "Función y campo de la palabra". *Escritos 1.* 14.ª ed., traducción de Tomás Segovia, Siglo XXI, 2013.

Lacan, Jacques. "Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein." 1965. *Otros escritos,* traducción de Graciela Esperanza y Guy Trobas, Paidós, 2012, pp. 209-216.

Lacan, Jacques. *El seminario, libro 20: Aun.* 1972-1973. Traducción de Diana Rabinovich, Paidós, 1987.

Lacan, Jacques. "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo". *Escritos 2.* 14.ª ed., traducción de Tomás Segovia, Siglo XXI, 2013.

Miller, Jacques-Alain. "El inconsciente y el cuerpo hablante." Presentación del tema del 10.º Congreso de la AMP, Rio de Janeiro, 2016. *AMPBlog,* transcripción del texto oral, versión establecida por Anne-Charlotte Gauthier, Ève Miller-Rose y Guy Briole, traducción del francés de Enric Berenguer, https://uqbarwapol.com/presentacion-del-tema-del-x-congreso-de/.

Morales Zamora, Kira Elena. "La memoria como relato y representación de la escisión de la infancia frente al universo adulto: un acercamiento a la poesía de Yolanda Pantin." *Atenea,* n.º 502, 2010, pp. 111-124. *Espacio TV,* http://www.espaciotv.es:2048/referer/secretcode/scholarly-journals/la-memoria-como-relato-y-representación-de/docview/851871412/se-2.

Pantin, Yolanda. *País: Poesía reunida (1981-2011).* Edición a cargo de Antonio López Ortega, Pre-Textos, 2014.

Sánchez, Blanca. "La práctica de la letra versus el psicoanálisis aplicado." *Virtualia,* año 17, n.º 34, mar. 2018, https://www.revistavirtualia.com/articulos/786/psicoanalisis-y-literatura/la-practica-de-la-letra-versus-el-psicoanalisis-aplicado.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general.* 1916. Traducción de Amado Alonso, Losada, 1945.

Selgas, Gianfranco. "Variaciones de Caracas: el espacio como imagen textual en Celeste Olalquiaga, Yolanda Pantin y Arturo Uslar Pietri." *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana,* vol. 6, n.º 10, jul. 2018, pp. 43-72. DOI: https://doi.org/10.5195/ct/2018.298

Vásquez Suárez, Dámaris. "Palabra de mujer: una mirada a la poesía de Yolanda Pantin." *Letras,* vol. 51, n.º 79, 2008. *SciELO,* http://ve.scielo.org/pdf/l/v51n79/art03.pdf.

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Dédalo y Dollydas* / 2004 / Pintura-ensamblaje / 150 x 100 cm

Artículo

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.05

Corporeidad, espacio y memoria ritual en *Otro lugar* y *Labio ebrio* de Celsa Acosta Seco

Corporeality, space and ritual memory in *Otro lugar* and *Labio ebrio* of Celsa Acosta Seco

Corporalité, espace et mémoire rituel dans *Otro lugar* et *Labio ebrio* de Celsa Acosta Seco

Recibido 01-12-24

Aceptado 15-01-25

Eleonora Arenas M.[1]
Universidad del Zulia, Venezuela
eleonorarenasluz@gmail.com

Resumen: El presente trabajo es un acercamiento a dos obras de la poeta Celsa Acosta Seco, *Otro lugar* y *Labio ebrio*, con el propósito de vislumbrar el discurrir simbólico del cuerpo, por medio de los intersticios y respiraderos que nos deja entrever la verdadera relación que existe entre este último y la poesía; estableciéndose así una poética de la corporeidad o corporalidad de la palabra que proyecta y alumbra a través de su propia sombra, un proceso de encarnización de lo callado, lumínico, ancestral y sagrado, configurando, a su vez, los espacios y registros temporales del cuerpo de la poesía o de lo poético, donde lo mítico y lo ritual recobran su espesor en uno de los dones más complejos del ser como lo es la memoria.

Palabras claves: poesía; cuerpo; corporeidad; espacio; memoria; Celsa Acosta Seco

1 Escritora venezolana (Maracaibo, Zulia, 1989). Es licenciada en Letras por la Universidad del Zulia (LUZ). Poeta, ensayista, artista escénico y promotora literaria. Participante en diversos encuentros de literatura a nivel nacional y regional. Actualmente se dedica al estudio de la danza, la relación entre cuerpo y escritura poética y la preparación de sus poemarios "El Alfabeto de los Árboles" y "Restos del sueño".
Código Orcid: https://orcid.org/0009-0003-3711-8723

¿Cómo citar?
Arenas, E. "Corporeidad, espacio y memoria ritual en *Otro lugar* y *Labio ebrio* de Celsa Acosta Seco". *Contexto*, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 68-86.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: The present work is an approach to two works of the poet Celsa Acosta Seco, *Otro lugar* and *Labio ebrio*, with the purpose of glimpsing the symbolic flow of the body, through the interstices and vents that let us glimpse the true relationship that exists between the latter and poetry; thus establishing a poetics of corporeality or corporeality of the word that projects and illuminates through its own shadow, a process of incarnation of the silent, luminous, ancestral and sacred, configuring in turn the spaces and temporal registers of the body of poetry or of the poetic, where the mythical and the ritual recover their thickness in one of the most complex gifts of being as it is the memory.

Key words: poetry; body; corporeality; space; memory; Celsa Acosta Seco.

Résumé: Le présent travail est une approche de deux œuvres de la poétesse Celsa Acosta Seco, *Otro lugar* et *Labio ebrio*, dans le but d'entrevoir le flux symbolique du corps, à travers les interstices et les évents qui nous permettent d'entrevoir la véritable relation qui existe entre ce dernier et la poésie ; Etablir ainsi une poétique de la corporéité ou de la corporéité du mot qui projette et illumine à travers sa propre ombre, un processus d'incarnation du silencieux, du lumineux, de l'ancestral et du sacré, configurant à son tour les espaces et les registres temporels du corps de la poésie ou du poétique, où le mythique et le rituel retrouvent leur épaisseur dans l'un des dons les plus complexes de l'être qu'est la mémoire.

Mots clés: poésie ; corps ; corporalité ; espace ; mémoire ; Celsa Acosta Seco.

El poema, semilla de la poesía y de las raíces del cosmos,
se siembra en todos nuestros rincones; es fibra, carne, piel,
sangre, respiración… En él nos habitamos y aprehendemos
todas las sensaciones que se unen a nuestra existencia

Aída Alzate

Hay, en los poemas de *Otro lugar* y *Labio ebrio* de Celsa Acosta, una conciencia profunda del cuerpo como ofrenda, revelación y recepción de mundos sensibles, inefables, que configuran espacios multitonales, cinésicos, en un primer momento pleno de vacíos, que solo la poesía es capaz de traducir, habitar, comprender.

Entre esas fisuras del decir o entre esos quiebres de una fabla inaudita e inédita de lo real, nace el cuerpo en su propio lenguaje, el cuerpo del poeta en el poema y viceversa, el cuerpo del poema gestándose en quien escribe y lee.

Esa cualidad de lo corpóreo en la escritura, específicamente en la escritura poética como concepto vivificante de lo visible e invisible, constituye una definición de corporeidad que, al ponerse en contacto con el acto creador rompe su propia definición lineal, convencional, objetiva tanto del tiempo, el espacio y la comunicación, transformándose en aquello que la escritora Marguerite Duras llama encarnizar o encarnar el verdadero proceso de existir, del ser y estar.

A partir de estas aristas se pretende abordar las mencionadas obras, con el propósito de vislumbrar un proceso de encarnización desde lo callado, lo íntimo, lumínico y libidinal sagrado; su discurrir por medio de la fuerza de esta conciencia que es inherente a la poesía estableciéndose así, valga la redundancia, una poética de la corporeidad o corporización de la palabra que proyecta y alumbra a través de su propia sombra, espacios y registros temporales donde lo mítico y lo ritual recobran su espesor en uno de los dones más complejos del ser, como lo es la memoria.

Dicho de otro modo, se establecerá un acercamiento a cada obra por separado, tomando en cuenta la noción de corporeidad y corporalidad a través de la poesía, asistiendo a los distintos espacios de acción y estación del cuerpo que configuran la dinámica y la fuerza de su propia escritura. Desde esa mirada el texto como cuerpo poético nos congrega en su proceso de escenificación y representación a través de la voz y la visualización de la memoria.

Primera mirada

Corporeidad es "la manera como cada uno de nosotros siente su cuerpo..." y en el caso específico de la poesía "aunque se trate de las artes verbales, la corporeidad está allí en las imágenes acústicas y grafemáticas más que en el sentido propuesto del significado" (Víctor Fuenmayor, p. 3). Quiere decir que como en todas las artes o lenguajes artísticos se cumple una ley o principio de origen donde el cómo es el verdadero código, el registro propio, vivencial, es la encarnización de la que nos habla Duras y no tanto el qué, el objeto representado.

Tanto en *Otro lugar* como en *Labio ebrio*, obras escritas por la poeta Celsa Acosta entre 1990 y 1998, qué y cómo danzan al unísono en una especie de coreografía ontológica y espiritual.

Pero partamos de *Otro lugar*, cuyo título ya sintetiza una corporeidad simbólica que imagina espacios posibles, espacios para ser y sentir, partiendo de la materialidad directa del cuerpo a los soportes sensoriales y caligráficos del poema, en donde la corporeidad se mira, se observa, se siente y se escribe por medio de esa *razón sensible* que existe entre cuerpo y lenguaje. Se cumple, en este poemario, la fuerza de encarnar memorias subjetivales físicas, energéticas y emocionales que

establecen, o me atrevería a decir, fundan los primeros silencios que acompañarán al cuerpo simbólico en los siguientes poemarios de la autora, contrastándolos para crear así una riqueza tonal, visual, arquetípica desde la presencia o presentificación de la memoria en su manera de captar lo visible e invisible.

El cuerpo de la sensorialidad abismada o el verbo como negociación de los sentidos

Cuatro son los momentos poéticos o los acontecimientos del cuerpo en *Otro lugar*. En cada uno de ellos, los sentidos, aberturas, espacios, presencias y ausencias crean la partitura sensible donde se activan, de la misma manera, nuestra corporeidad.

La poeta establece una dinámica de movilización interna, desplazamientos de imágenes verbales para amasar, decantar y darle forma visible a una voz. Ese cuerpo de la voz debe pasar y traspasar diversas instancias, umbrales y transformaciones, para nada agresivas sino más bien sutiles. La sutileza aún en los momentos más álgidos del decir, como ocurre en *Labio ebrio*, no suelta los navíos que transportan la palabra poética de Celsa.

Vemos, oímos, cantamos, olemos, tocamos, sobre todo el tocar y el escuchar, están muy presentes en este poemario, desde nuestros cuerpos imaginarios e imaginados. Pero cada acción que conlleva cada sentido, explora imágenes sensoriales, contemplativas y reflexivas distintas. La relación cuerpo y lenguaje se hace patente y lanza sus amarras, entonces el verbo que teje la carne de las palabras en su simpleza más ardua, denota una cosmogonía de sentidos.

Callar, palpar, decir, lo mismo que oír, ver, oler en sus distintas representaciones gráficas o morfológicas, en su semanticidad orgánica, se convierten, a la vez, en distintas posturas corporales en la plasticidad del texto como cuerpo. Un verbo juega a ser y estar de cual o tal manera, para establecer significados a través de la posición imaginada que le otorga la poeta en ese alargar, sintetizar o purificar su función ordinaria y trivial cuando esta palabra es lanzada a una nueva luz de las flexiones y las frases como dictadas por un ordenamiento fuera de este mundo que nos acerca más a él, nos lo muestra.

Todas las palabras reflejan la impronta del cuerpo simbólico, sutil. Cada órgano escrito desde el punto de vista fisiológico biológico refleja una postura primitiva antes de ser reconocido este en su función trascendente, es decir, como puente hacia el verdadero conocimiento. Conocerse y reconocerse, recibir y recorrer tienen un papel fundamental junto con los sentidos o toman la forma de estos por

medio de la intuición reveladora, una vez se entrega el alma al arrebato, al llamado secreto del lenguaje y de la poesía.

He aquí una recopilación de versos en desorden de este ensayo cuyos verbos en plena negociación de los sentidos fueron extraídos de los primeros poemas del libro. Advertimos que lo encerrado entre paréntesis es de la autora de este ensayo. Tenemos así: Oigo, callo (lengua del cuerpo y del silencio), escucho, conozco, recibo, siento. Oídos tacto (poema piel, poema presencia en la ausencia). Luego las acciones van alargando su emisión tonal, visual, espacial.

> "Vuelvo los ojos a ella", "recorro con mis manos", "muros que he levantado arden", "miradas que se cruzan", "andan de la mano" (los muros), "cómo encontrar esa palabra que entibia el tacto". "Observan" (los rostros), "respiro el silencio más antiguo de mi sueño" (Celsa Acosta, vv. p. 7, 8, 11, 17).

He decidido mostrar en un aparente desorden las palabras extraídas de los versos. Cada una de ellas es huella primigenia de otra que va creando y recreando círculos concéntricos de la voz del cuerpo poético en una suerte de mampostería telúrica. El tacto y contacto con lo íntimo real es fundamental en estos textos. Las manos y el cuerpo se comunican sus propias experiencias hasta llegar a la comunión de lo efímero y lo invisible.

También, se está aquí en lo terrestre, mientras se avizora lo celeste. Oler se convierte en respirar, decir en callar, tocar en encontrar-recorrer, y así sucesivamente en una búsqueda incesante del conocer y reconocerse, de movimiento desde la quietud, elemento importantísimo en la poesía de Acosta.

> "Reconozco en ellos el oscuro presagio de un bosque…" "¿Qué calles perseguirán mis ojos?" "No conocen el despertar ni la resurrección..." "…las palabras tocan el fondo rapidísimo de la tierra/. "Saben del cuerpo penetrado/ por el ojo inmóvil" (Celsa Acosta, vv. p, 53, 61, 35, 41).

Poesía como acción y experiencia

Bajo esa misma línea de inquietudes e interrogaciones para nombrar y conocer las presentes ausencias, en la quietud de un movimiento sensible, descubrimos otros desdoblamientos verbales, es el lenguaje que se sueña en otras escenas gestuales, emocionales, rítmicas, como performance poético-textual que simboliza los reflejos de un universo para recorrerse, mirarse, arrojar sus significantes al aire, su pulsión de signos en extensión, expansión y de pronto la cerrazón que invita a un nuevo alumbramiento.

El caminar, romper, empujar, penetrar, quemar, sentarse frente al pequeño hueco, aguardar el primer y último camino, recrear el reverso de la sonrisa y renacer en la envoltura de la sombra, van gestando las hojas nuevas de un *acting* de lo abismado, íntimo, diálogo en disolución y reconciliación perenne, amor y dolor sostenidos en un tiempo y espacio poéticos y con estos los instantes del temple de todos los posibles cuerpos invisibles de la lengua, del labio, de la voz.

En una primera lectura de *Otro lugar*, las imágenes se superponen, y no es sino un rasgamiento esencial de lo que se dice y oye, que deja aflorar espacios escritos bajo las superficies aparentemente quietas, profundas, como un estanque oráculo, callado, seguro e impreciso. La espera, el asombro, la memoria y el olvido subyacen como dulce maleza frente al reposo, el recogimiento interior, que ha de abrirse ante el yo poético por medio de la llave ardorosa del lenguaje vivido, pensado, imaginado, sentido y de la propia voluntad y disposición hacia ello y hacia el detenimiento.

El espacio cerrado que una vez
Ocupó lámpara y espejo
Tiene la lentitud gestual
De mi cuerpo.

Cómo entreabrir el verso
Y asistir la misteriosa movilidad
De un territorio guardado (p. 11).

…mis ojos empujan entrelíneas
el cuerpo desgranado por las manos (p.35).

Desgranar el cuerpo y tomar el último sol para aguardar el viaje sagrado del polvo más claro, nos conduce a una poética sagrada que en *Labio ebrio* veremos más desarrollada. Todo se conjuga allí en actos genésicos, primigenios que atraviesan los distintos reinos entre los días que pasan apagados y el misterio del verso y de la vida en su secreta movilidad.

Espacio poético y espacio corpóreo: elementos del paisaje del cuerpo y del poema

Así como existe el paisaje de la danza o la danza del paisaje, espacio y memoria comparten con el cuerpo una dialéctica y diálogo inseparables cuya historia se escribe, inscribe y transcribe gracias al acontecer de la misma en sus infinitos ámbitos-recintos, vasos comunicantes de la sensibilidad humana; y es, a partir de allí, así como a través de sus mecanismos o dispositivos de aprehensión y de apertura hacia lo real, desde lo físico hasta lo emocional, espiritual y moral, que se construye un lugar más allá de lo ficcional, más allá de una mera representatividad de experiencias o prolongaciones estériles de sensaciones y emociones a través de la palabra.

En Celsa, los espacios del cuerpo hablado, escrito; la letra de carne, alma y su materialidad senso y propioceptiva, van más allá incluso del misterio que pudo originar la escritura porque los espacios dentro y fuera del cuerpo están sublimados a regiones que indagan tanto en el asombro como en el misterio de lo directo.

Lento,

el cuerpo va extendiendo

el rumor del espejo

…estamos solos en la morada

de estos bosques

La noche

va disgregando su sombra (p. 31).

Un sistema complejo de asociaciones y correspondencias, donde lo intangible germina a través de lo físico y viceversa, como ya hemos dicho en su relación trascendente con la experiencia, la piel de lenguaje. Sensaciones mentales y corporales promueven sensaciones del y en el espacio humanizado. Abatimiento, acechanza, prisión, "apagados y agobiados por el gesto árido de estos pájaros", mundo interior, naturaleza, mundo exterior. Lo mismo que una corporización del lenguaje o *embodyment* poético que designa y recrea las nuevas direcciones grafemáticas y musicales del espíritu.

Así el cuerpo es completamente un lugar, el otro lugar. "Es la habitación primaria de todo, es el poema y la acción, es la vida y la muerte, es pues, el universo que nos deja creer en la existencia del espíritu" (Aída Alzate, p. 16). Su corporeidad por medio de la materia poética lo afirma como un espacio único. *Este cuerpo*, expresa en su momento la poeta Celsa, señalando para asirlo, a su vez, es henchido cuerpo, callado el cuerpo que arroja, es decir, estamos frente a un cuerpo pasaje-paisaje. Cuerpo poético conjugado y conjugante, significado y significante, con vida propia, única, independiente simbolizando todos los ejes del acercamiento y de las distancias y que veremos convertirse en una fabla del deseo y la epifanía en *Labio ebrio*.

Entre nosotros

fluye un árbol y otro nido.

¿Qué pájaro vendrá a ser

canto soterrado

de esta luz?

¿Cuál sueño mudará este cuerpo? (p. 55).

Por otro lado, si el cuerpo y su manera de ser y estar en el mundo lo es todo, las vivencias que lo escriben, nombran, fundan y siguen perteneciéndole, recrean ese ecosistema de signos y de espacios. Es importantísimo mencionar el ritmo y la cadencia como espacios y latitudes donde reinan los lenguajes. *Pájaro, aleteo, ausencia sonora, agravo, paisaje oscuro, la imagen de la inicial caída, húmedo color del aliento,* entre muchos florilegios de frases lumínicas dibujan, contonean la habitación del alma, sus bosques, sus orillas.

También, el tiempo es espacio en la poesía de Celsa: *A veces, de otros días, quizás*, prefiguran múltiples escrituras de la corporeidad; pero es el aquí ahora, lo que revela su más profundo acontecer, incluso hablando en pasado se conjuga la huella dactilar de las palabras y mantienen el ritmo de continuo presente, de instante zen meridional.

Dentro y fuera es espacio donde la oración arranca sus silencios. Convocados somos al rito del replegamiento, su ascetismo no es aislamiento arrogante, sino el gozo desde lo humilde en medio del deseo, del dolor, de la ofrenda, de saberse consigo en leve pulso e impulso silente, hacia ese otro espacio develado o por develar su no saber siendo, en su metafísica artesana, que tiene la capacidad de detener los instantes y detenernos, pasar nuestra mirada en cámara lenta. La suspensión es otro de los elementos constitutivos del cosmos de Celsa, cuyo esfuerzo es dejar ser lo que el cuerpo dicta, puebla y es habitado.

Hay días que inician ausencias
A nuestro lado
los árboles suspenden
la floración de sus hojas.

Todo queda en un primer brote.

Agobiados por el gesto árido
de estos pájaros
volvemos allí,
donde la huella lejana
aún tiembla (p. 63).

El vocablo sola, ausencia o soledad que "emerge como piedra", deviene región interior exterior mas no es intemperie, es brevedad sagrada donde la mesura, el compás melódico y comedido alcanzan su éxtasis. La danza de lo inmóvil en el decir justo, decir quieto, es espera de los cuerpos que también es un espacio para gestar y alumbrar memorias: "En la brevedad de este espacio/ toda inmóvil, /espero el día" (p. 54)…"Callado, / el cuerpo arroja diezmos/ a su sombra" (v. p. 23).

Por último, volvamos a los sentidos como habitación o recinto que solo existen a través de sí y su experiencia, no como mera prolongación ni traslación de cualidades kinestésicas, sino en la movilidad misma de su trasformación en inminentes cuerpos poéticos, instalados en el habla perdida y recobrada de un paisaje visual, sonoro, olfativo, táctil, paisaje que se saborea tímidamente con los labios.

"El inmenso callado", "brevedad del olvido", "extensión del aire" (vv. p. 39-41) circunscriben y permiten los caminos de aprehensión e interpretación de la obra de Acosta. La memoria recrea la sagrada fiesta, el alba (su rostro) es en el cuerpo y todas sus partes tangibles e intangibles donde se procrea y nace el espacio, es una danza ritual que lleva los compases del tiempo y la música del sentir inéditos.

En estas tierras sin aroma
nada espero.
Basta

un relámpago de arenas

para desgranar la eternidad

de las horas.

¿Qué canto atravesará

el poniente?

Más allá,

Llas hojas fluyen

con el viento (p. 59).

Cuerpo de escrituras en la revelación sagrada del labio

En *Labio ebrio*, por otra parte, asistimos a la voz que se pliega, canto escondido y revelado, lengua del silencio y del extravío en la carnosidad y volumen, ¿voluptuosidad?, del decir sublimado, adormecido o mejor dicho en duermevela; ensoñado en el vértigo, en el límite absorto, extasiado y traspasado en la palabra, porque la palabra aquí es abismo en el "frescor de" esa "ebriedad eterna", esa ebriedad suelta que navega, se explaya en la danza festiva de la noche.

La corporeidad se escribe y materializa en otros lenguajes y saberes, busca su propia etimología. El labio es flor, escroto, pistilo, pétalo, tallo, también la fragmentación de todos ellos, aroma, brote, crecimiento, madera, espesor, verdor, tala, brasa, ceniza, hoja. La vida y la muerte de las palabras no es la parte por el todo, es la totalidad y la búsqueda de unicidad existencial e identitaria.

Lo callado que recibe, lo callado que consume, lo callado que ofrenda en la forma de su esplendor. El labio ebrio es estado y entidad, presencia orgánica que anda, desanda, roza y acaricia, canta lo que besa y se hace dolorosamente en la metamorfosis y materialización del poema.

Él consume las humedades, limpia el polvo de los ojos, tiene rostro de animal insomne, despeja entre cantos y fábulas el temblor de unas manos, aprisiona océanos, adormece abismos. Ese labio que se abre para decir, tiene la potestad del fuego y del verano que alumbra, su ceguera es la suprema videncia.

El labio ebrio quema

espigas en los muros

que me habitan.

El labio ebrio

consume mis humedades
y limpia el polvo de mis ojos.
El labio ebrio tiene rostro
de animal insomne (p. 7).

En la memoria ritual que se labra

En este poemario, presenciamos nuevos elementos que refuerzan los hallazgos de la memoria como oficio y ritual en *Otro lugar*. Visos de lectura de un Tao que nos deletrea, lo atávico y lo bíblico, lo sagrado, son la filigrana que anuda y desanuda las hablas en medio de la naturaleza de la que se apropia y selecciona el labio y su verba, para expresar las dualidades de todo proceso y oficio de existir y de crear. Así labio o en italiano, *labbra*, se torna un juego lleno de relaciones, asociaciones y sentidos sonoros, musicales, donde el espacio imaginado labra la boca y la palabra de un cuerpo viviente, que se dice, arrulla, deletrea, expresa, comunica, canta.

No en todo momento labio y ebriedad van unidos. Ellos se separan como agua y fuego, fuerzas contradictorias pero complementarias, vuelven a hermanarse en la necesidad y espera atentas, hiperfemenina en la imagen salvaje de sol de verano con rostro de misterio, la poesía. Para ello es necesario el instante de la danza, la celebración convertida en noche y alma.

Sin ebriedad como locura, muerte, renacimiento y éxtasis, todos estos elementos en plena potencia y lucidez, el labio no podrá navegar su aliento ni horadar lo intenso

El yo poético discurre en su propio proceso de aprehensión de la realidad. Así parece surgir la imagen del receptor, del cazador "en la noche más oscura", para decirlo con San Juan de la Cruz, del náufrago de ojos y mirada conscientes y enardecidamente humildes frente al oficio de existir como fruto nuevo, maduro, mustio, esa poética de resucitar en el cuerpo en su búsqueda de reposo entre las grutas y la quietud de la luz. "Existo en nuevos aromas. / No hay alba/ que no descanse en mí" (p. 10).

En la redondez de ese fruto maduro y vedado del poema como el principio de los tiempos, aliento, roce de boca ebria en espiral vestida de labio para decir la claridad, para intentar palabra olorosa henchida que colma los miedos, se vislumbra lo otro, el otro. Aparece el cuerpoema del deseo innombrable. "Apareces desandando las zonas esquivas/ desnudas el silencio que las habita//Ahora cómo ahogar/esta ebriedad que circunda/mis huesos" (p. 11).

Deseo como doble posibilidad, doble posibilidad como espacio de ser y decir, doble espacio como única posibilidad de nombrar. Existencia en potencia. La tercera persona del verbo *haber,* en el poema VIII, ilumina aún más ese estado genésico que llega a lo más álgido en su exploración kinésica, casi plástica de un cuerpo trazado en sus fronteras y sus bordes, la danza del horizonte y su espalda, porque no puede ser en otro lugar más preciso, donde los dioses de la humanidad, los dioses del poema, perviven y yacen eternamente pasados y presentes.

Al borde de ti
en redondez e intenso
colmas mis miedos.

Hay una línea que bifurca
nuestro rumbo.

Hay ocasos
que dibujan
dioses en tu espalda.

Carecemos del nombrar,
respiramos mares
al otro lado de la tierra (p. 14).

Precisamente en esa carencia del nombrar, del decir, es que surge el oficio del poeta en el cuerpo del canto extrañado, donde los otros lenguajes indaguen "una forma de adecuar los sentidos y la imaginación para poder encontrar las formas de expresión completas de aquello que es percibido" (Alzate, p. 16).

Ascendemos,
en lo alto
la claridad de estos soles
destella en ecos.
Es un canto
la voz que nos invade.
Descendemos
y un mar nos retiene
en sus orillas, las olas danzan
entre nosotros.
Es el espacio que habitamos.
El palpitar es un trueno (p. 15).

Nuevamente el ascenso y descenso recobra su función orgánica de sístole y diástole, inspiración, expiración del poema. La dualidad reino arriba-reino abajo y entre ellos nosotros. El poema desde la noción de corporeidad eleva y suspende todo su sistema simbólico. Arriba es claridad como la mente, soles, como los ojos, canto y eco; la propia respiración de la vida ritmada con el espíritu y el alma como escenarios revelados, pues vemos expansión, todo lo que deviene hacia afuera pero también la rendición, el éxtasis, la recepción, pues esa expansión colma, invade, y transforma en canto, el destello del eco en la voz.

Abajo todo es borde, orilla mas no de la tierra sino del mar, un mar que retiene como vientre sinuoso, ondulante, sencillo e inexpresable como la memoria de la infancia; es intromisión y juego, vaivén y danza; todo lo que deviene hacia dentro, desde un origen irrepetible. Tanto arriba como abajo la luz, el sonido y el movimiento son indispensables para la configuración del espacio ritual.

Los lugares del poema: el espacio ante el espejo

El destello, síntoma de noche lumínica en pleno espacio de soles y de claridad, pues "ser puede noche en la mitad del día" (p. 143), para decirlo con Sor Juana Inés, culmina con imagen de luminosidad cerrada, especie de lámpara de sonoridad honda, retenida, hacia dentro, es el palpitar como un pecho silente, pecho de cielo que al ser trueno circunscribe eco, voz y canto en el temblor de la mudez, lo inexpresable.

En Celsa se cumplen los hermosos versos de Elizabeth Shönn, pues "es en lo callado/ donde llega la voz quieta de la espera/ y es en la nada/ donde encontramos la abertura/ de la limada intemporalidad" (p. 98).

Interesante resulta percibir en la poética de Acosta, esa sensación de quietud, como ya mencionamos anteriormente, de igual forma la presencia de la nada y la abertura como espacios posibles, por medio de lo sensitivo, emocional, reflexivo, es decir, como cuerpo otro y cuerpos mitos evocados en la memoria del rito o como único hábitat posible, de lugares sutilmente movidos y removidos en su raíz, por esa inteligencia d´amore, amor y muerte en espacios contenidos, continentes desde el acorde preciso, donde la ebriedad es lúcida para que el labio se abra y labre su propio lenguaje, su propio decir.

El espacio ausente

ha juntado tierras

que arraigan nuevos

cielos.
En sus límites
Anuda los puntos
Que esperan el agua
De ansiados océanos.
Cargado de sed
Me habita
Este cuerpo es un estanque,
Ciego, ahogo secreto (p. 17).

En ese estado de atención y tensión de los sentidos físicos aguzados como pararrayos celestes, se trasfigura el cuerpo poético que es errancia abismada o esa "limada intemporalidad" que confirma Shönn, de donde parten dos elementos claves del proceso creador y la constitución del espacio poético.

Hay en varios poemas de la autora la sensación de diversos estados de erosión, pero no una erosión abrasiva sino musical, de alquitara que no solo lima, alisa los confines de la palabra creadora, sino que asperja e invita a una visualización de trayectorias diversas, figuras y formas que generan y transforman la inflexión poética. La voz ebria del labio traza entonces caminos, con sus maneras, ademanes y guiños, hondonadas, grutas y grietas que nuevamente "demarcan" la ausencia.

Tras el esplendor del cuerpo imaginado amado

El cuerpo físico temporal y finito, su conciencia de ser y estar en el mundo, no se traslada simplemente a la escritura como un juego de alegorías y aproximaciones sensoriales, sino que es la escritura misma, su propio espesor, sus ligamentos, el espejo de los sentidos y sobre todo una elevada concepción del tacto, una escritura gestándose en un no tiempo que solo es posible a través de la piel de la memoria y esta a partir de la experiencia; memoria como ese otro lado del sentido, vecina de la imaginación y del sentir de donde partimos y hacia donde arribamos trazándonos entre las substancias vitales del quehacer poético, sus sudores, humedades, sus pliegues, su lunático ojo "que nos dibuja".

Hay en esta poesía una epidermis del intento y del deslumbramiento y un músculo único llamado intemporalidad, que brinda movilidad y transitividad a la palabra poética. En esa andanza, incluso en el "espacio ausente", "la vida histórica es la vida errante" (Octavio Paz, p. 64) donde se lleva el traje no de los ciclos sino de la abertura y se es un "Navegante de Polvo" (Acosta, p. 15).

Epidermis y musculatura del poema perfilan y acendran los diversos verbos del nombrar y nombrarse. Estos verbos elegidos respirando arriba, abajo, en el medio de la composición permiten esa andanza o esa locomoción estética del detenimiento, reflexiva, esa conciencia absorta en su propio fluir.

Hacer, demarcar, volver, llegar, recoger, llevar, juntar, arraigar, anudar, son apenas algunos ejemplos de fragmentos verbales que conjugan aspectos masculinos y femeninos del alma y permanecen latiendo aun cuando las presencias de la ausencia o del amor perdido se instalen o establezcan su lenguaje primitivo, doloroso. Solo queda un solo espacio posible para que esto pueda producirse, procrearse y recrearse siempre desde la trascendencia y es el cuerpo.

Bajo mi cuerpo
tus manos
cruzándose

Instante del abrazo

El movimiento
Círculo, espiral
Ebriedad.

Mar convulso
para los amantes (p. 18).

El mar que avasalla y embriaga el estanque; el estanque como rostro de la memoria frente a la vastedad. Dos imágenes de gran belleza y terror, como un haikú del acto amoroso, acto primigenio, que eleva, cruza, "extravía en honduras/en azul" para reconocerse en ello. El poema se constituye así en espacio ontológico de los espejos.

Frente a los espejos
La carga de este mar
Que somos
Encuentra la faz impura
Del estanque (p. 23).

Ya a partir del Poema XIV, en *Labio ebrio*, el discurso óntico del espacio explora los distintos estados del ser y estar, por medio de los mecanismos del mito, el rito, la ceremonia, la contemplación y la danza de la memoria. Atravesando, trasvasando, en primera instancia la continua cadencia del tiempo en su orilla salitre, su intuición telúrica, en su punto activador más exacto, donde la gravedad e ingravidez del alma no tiene otro lugar "Ningún sitio similar a éste", donde se consagran amor, desamor, soledad, nostalgia.

A partir de estos poemas centrales del libro comienza a expandirse el diálogo poético en la simbología del espejo, los reflejos y miradas hacia el otro, lo otro, por un momento cambia la dirección y proyección de la voz: ese labio compositor de sí mismo, cantor de silencios, ahora coreuta de vacíos y de los amantes en las materialidades del poema, pues "[a] través de él nuestras expresiones más sinceras encuentran una forma de ser cuerpo para el otro y una comunicación entre espíritus se pone en acción: lector y escritor se hacen uno y se deshacen en las interpretaciones, uno es el otro y el otro es uno frente a sí mismo" (Alzate, p. 14).

Entre verbos-sahumerios (memoria olfativa), verbos para nombrar la ausencia (memoria lumínica), verbos propios del saber y del sabor como conocimiento, autoconocimiento, reconocimiento y revelación, encontramos los elementos atávicos cuasi bíblicos, como la sal que enloquece para saberse mar, como el fuego y la madera en sus diversas formas silvestres tornándose sagradas, preparatorias, premonitorias que purifican o transforman las ausencias y presencias. Las mordidas de las últimas cayenas y el humo transparente; los brotes de nardos sobre el lecho de la infancia, de las nupcias, de las rupturas, del distanciamiento y el reencuentro en la parsimonia del sueño, el pájaro, el espejo.

Todo el silencio del mundo
tiembla en mi boca
…donde se incendian los bosques,
fantasmas inútiles
muerden las últimas cayenas.
La fosforescencia del alba
abre los frutos celestes
y esta llama se alza
en soledad
en humo transparente (p. 21).

En esa aprehensión del mundo interior e íntimo danzan lo blanco, lo rojo, lo verde, lo azul y esa fosforescencia del alba abierta hacia el confín del paraíso perdido, de la ternura olvidada por momentos recobrada:

Permanezco bajo noches
abriendo los capullos
para la celebración.
Brotes de nardos
yacen sobre mi cama
en esos sueños maderos cubiertos de pájaros
brillan como espejos.
Veo mis manos tocando esta vida
que fuera mía.
Veo la niña que fui.
El tiempo es de olores,
de árboles (p. 22).

Desde los múltiples aspectos eutónicos y tonales del cuerpo poético, se asperja el ritual de lo cotidiano; lo sexual y sensual se funde con lo que hay de sagrado en el acto creador, el acto del poema, sus arquetipos místico-lumínicos. Así mito y rito forjan su propio espacio en la memoria del amor perdido, recobrado otra vez por la boca que "vuelve a ser anzuelo de estos días" y el mar que la recorre en su propio sueño.

De nuevo, puede este labio confundirse con una metonimia corporal que, más allá de parecer un recurso retórico es posibilidad óntica, infinita y profunda de un lenguaje que dibuja su propia piel, su propia alma, su propia *labbra*. Las imágenes fragmentadas e imantadas de ese cuerpo del deseo y lo deseado poseen independencia propia, por un instante como los breves escenarios de diversos teatrinos, danzando armónicamente en sus propios orbes.

Por qué mar corre tu boca dormida.
Dónde el fulgor
de tus años
la mirada en fuga
y tus manos temblando

dentro.

En qué libros

leísteis los poemas

que hablaban del pez

con corazón de naranjas.

Por qué tu boca

vuelve a ser anzuelo

de estos días (p. 25).

En el sueño de la boca, del labio, para decirlo con Liscano, "el origen sigue siendo" (p. 65). Solo en el sueño primigenio del cuerpo amoroso, en la abertura sonora de su propio instrumento, que ya no es un estado de pasiva quietud sino de quietud en fuga, en movimiento, de quietud al acecho, del darse cuenta de; solo en ese sueño, vuelvo y repito, se puede escuchar el rumor de las aguas, se ven abrir los brazos –esa proyección, prolongación y extensión de nosotros mismos hacia el mundo físico y celestial, en ofrenda, como un gran árbol-; se recrean también las grandes cargas simbólicas, antiguas, del ángel y el pájaro, se rememora el asombro de las sensaciones perdidas, olvidadas, las sensaciones de la primera vez, constituyendo un halo que por un momento ataja como el anzuelo ese día que sobresale, ese instante, inaudito e inédito en una especie de placenta del hallazgo, hecha de aire, claridad, de eterno retorno.

Se cumple en este fulgor poético el acto del deseo, el devenir erótico y del placer en cuanto a esa entrega espiritual hacia el otro, lo otro, pero sobre todo hacia sí mismo, en ese gran y difícil discernimiento de lo que es y no es, en ese eterno diálogo consigo mismo para dejar caer los velos del ego, las pasiones, los conflictos a los que estamos atados biológica, física emocionalmente y poder en realidad ver, mirar, escribir nuestra sed que es nuestra historia en y junto al otro para beberse, bebernos.

Entregarse al cósmico color de los sueños del labio es entrar en el territorio inmanente de la poesía y de nuestra propia corporalidad; imagen ebria, fogosa, arrasadora, dulcemente invasora que se prepara para abrasar y nombrar el bosque intenso que somos sin consumirlo. Podría decirse que en este texto lo libidinal en su materialidad ritual y poética, alcanza la claridad de ese *Otro lugar* de Celsa, donde la poeta logra desposar el silencio.

Estos labios secos incapaces de otro amor

ebrios y locos

no distinguen paraíso y desierto…

Se abren a una lluvia

que se repite en el placer de la tarde.

Agotados

se entregan al cósmico color

de los sueños

Allí,

devienen en caballos de fuego

recorriendo bosques intensos (p. 26).

Referencias

Acosta, Celsa. *Otro lugar*. Poesía. Consejo Nacional de la Cultura. Instituto de Cultura del Estado Falcón. 1990-1991.

Acosta, Celsa. *Labio ebrio*. Poesía. Fondo Editorial del Estado Falcón. Coro, Ediciones Libros Blancos. 1998.

Alzate, Aída. *En búsqueda de una poética de la corporalidad.* España, Ediciones Guadalquivir, 2017.

De La Cruz, Sor Juana. *Obras completas*. México, Editorial Porrúa, 2021.

Duras, Marguerite. *Escribir.* Barcelona, España, Editorial Tusquets Editores, 1994.

Fuenmayor, Víctor. "El cuerpo: Síntesis de las artes. De la corporeidad a la razón sensible". 2012, p. 3-4. victorfuenmayorruiz.com/files/arteycuerpo.pdf.

Paz, Octavio. *Tiempo nublado*. Barcelona, España, Editorial Seix Barral, 1983.

Perse, Saint John. *Pájaros*. Caracas, Editorial Fundarte, 1977.

Shönn, Elizabeth. *Luz oval.* Universidad Simón Bolívar. Colección Papiros Poesía. Caracas, Editorial Equinoccio, 2006.

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Volé con mis juguetes* / 2004 / Pintura-ensamblaje / 90 x 70 cm

Artículo

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.06

Los manuscritos de la vanguardia narrativa: A propósito de *Una triste aventura de 14 sabios,* de José Félix Fuenmayor

The manuscripts of the narrative avant-garde: About *Una triste aventura de 14 sabios* by José Félix Fuenmayor

Os manuscritos da narrativa de vanguarda: Sobre *Una triste aventura de 14 sabios* de José Félix Fuenmayor

Recibido 31-08-24

Aceptado 04-10-24

Álvaro Contreras[1]
Stanford University, EE. UU.
alconber@stanford.edu

Resumen: A través de los "rayos luminosos" de la tontería, las ideas de catástrofe y aventura en la obra narrativa de José Félix Fuenmayor recuperan su sentido como exploración del espacio ficcional, como juego reflexivo entre la verdad y el disparate, la verdad de la ciencia y el disparate de la ficción. En su obra *Una triste aventura de 14 sabios (cuento fantástico)* (1928), el escritor colombiano restablece la idea de un manuscrito donde se narra un viaje interplanetario, una aventura científica proyectada en el mito de una máquina espacial, pero ¿cuál es el origen de esta "gigantesca máquina voladora" que atraviesa el espacio narrativo de la vanguardia, qué razones sostienen este nuevo imaginario técnico producto de la fantasía vanguardista, cómo interpretar la *caída* de la nave donde viajan los catorce sabios? Al realismo de la selva, Currés —el narrador— opone el "juguete de pasatiempo intelectual", como llama a su novela/manuscrito; a la denuncia sociológica, el "cuento fantástico"; al *locus terribilis*, a la travesía por el *infierno verde* y sus accidentes, la aventura del viaje ficcional y científico con sus catástrofes y disparates; a los *voyages extraordinaires* (Verne), el "más grande fenómeno de todas las edades". Se trata, entonces, de una aventura vanguardista que tiene como excusa un viaje de ciencia ficción, para explorar no la verdad de la ciencia, sino sus fábulas y los sueños de la ficción vanguardista.

Palabras clave: José Félix Fuenmayor; vanguardia narrativa; ciencia ficción.

1 Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia (España). Profesor jubilado de Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Ha publicado *Un crimen provisional: Relatos policiales de vanguardia* (2006), *Escenas del siglo XIX: De la ciudad letrada al museo silvestre* (2006), *Estilos de mirar: Ensayo sobre el archivo criollista venezolano* (2012), *El poeta y la revolución: César Vallejo en el país de Stalin* (2020), en coautoría con Julio Ramos, y *Farmacopea literaria latinoamericana: Antología y estudio crítico (1875-1926)* (2023). Este artículo se enmarca en el proyecto investigación (Código: H-1583-18-06-B), adscrito al CDCHTA, de la Universidad de Los Andes. ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-8668-7576.

¿Cómo citar?
Contreras, A. "Los manuscritos de la vanguardia narrativa: A propósito de *Una triste aventura de 14 sabios,* de José Félix Fuenmayor". *Contexto*, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 88-103.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: Through the "luminous rays" of foolishness, the ideas of catastrophe and adventure in the narrative work of José Félix Fuenmayor recover their meaning as an exploration of fictional space, as a reflexive game between truth and nonsense, the truth of science and nonsense of fiction. In his work *Una triste aventura de 14 sabios (Cuento fantástico)* (1928), the Colombian writer retrieves the idea of a manuscript where an interplanetary journey is narrated, a scientific adventure projected in the myth of a space machine, but what is the origin of this "gigantic flying machine" that crosses the narrative space of the avant-garde, what reasons sustain this new technical imaginary product of avant-garde fantasy, how to interpret the *fall* of the ship where the fourteen wise men travel? To the realism of the jungle, Currés—the narrator—opposes the "toy of intellectual hobby," as he calls his novel-manuscript; to the sociological denunciation, the "fantastic tale;" to the *locus terribilis*, to the voyage through the *green hell* and its accidents, the adventure of the fictional and scientific journey with its catastrophes and absurdities; to the *voyages extraordinaires* (Verne), the "greatest phenomenon of all ages." It is thus an avant-garde adventure that has as its excuse a science fiction journey, to explore not the truth of science but its fables and the dreams of avant-garde fiction.

Keywords: José Félix Fuenmayor; avant-garde narrative; science fiction.

Resumo: Por meio dos "raios luminosos" do tolice, as ideias de catástrofe e aventura na obra narrativa de José Félix Fuenmayor recuperam seu significado como uma exploração do espaço ficcional, como um jogo reflexivo entre verdade e disparate, a verdade da ciência e o disparate da ficção. Em sua obra *Una triste aventura de 14 sabios (cuento fantástico)* (1928), o escritor colombiano restabelece a ideia de um manuscrito que narra uma viagem interplanetária, uma aventura científica projetada no mito de uma máquina espacial, mas qual é a origem dessa "gigantesca máquina voadora" que atravessa o espaço narrativo da vanguarda, que razões sustentam esse novo imaginário técnico produto da fantasia vanguardista, como interpretar a queda da nave em que viajam os quatorze sábios? Ao realismo da selva, Currés —o narrador— opõe o "brinquedo do passatempo intelectual", como ele chama seu romance-manuscrito; à denúncia sociológica, o "conto fantástico"; ao *locus terribilis*, à viagem pelo *inferno verde* e seus acidentes, a aventura da viagem ficcional e científica com suas catástrofes e absurdos, às *voyages extraordinaires* (Verne), o "maior fenômeno de todas as épocas". É, portanto, uma aventura de vanguarda que usa uma viagem de ficção científica como desculpa para explorar não a verdade da ciência, mas suas fábulas e os sonhos da ficção de vanguarda.

Palavras-chave: José Félix Fuenmayor; Narrativa de vanguarda; Ficção científica.

1. Dos historias y un título

Entre los temas centrales de lectura de la novela *Una triste aventura de 14 sabios (cuento fantástico)* (1928), del escritor colombiano José Félix Fuenmayor (Barranquilla, 1885-1966), se presenta el problema de su adscripción genérica, el de la búsqueda de un lugar a tan extraña novela en la historiografía literaria colombiana e hispanoamericana. El famoso "sabio catalán" Ramón Vinyes escribe en su cuaderno de apuntes, hacia 1931, lo siguiente a propósito de la novela de Fuenmayor: "Wells y Anatole France. Confuso. Imaginación pero no clara, porque no

tiene una finalidad ni se sabe bien, precisamente lo que se quiere decir. El comienzo es interesante" (Vinyes, p. 322).[2] Leídas desde los códigos realistas, muchas novelas vanguardistas de la época adquieren esa misma cuota de extrañeza y confusión que Vinyes le atribuye a *Una triste aventura…* Los trazos de este sistema valorativo —caos, falta de claridad y de un plan narrativo, confusión en el decir— fijaron en su momento amplias zonas de exclusión literaria desde el punto de vista del estilo, el decir y la *finalidad*. La presencia de Wells, sin embargo, fijaría una filiación al texto de Fuenmayor: vínculo con la ciencia ficción rastreado por la crítica literaria desde John Brushwood (p. 110), pasando por René Rebetez, quien considera a Fuenmayor como uno de los iniciadores del género en Colombia (p. 13), hasta llegar a la lista de obras de ciencia ficción latinoamericanas (período 1775-2005) elaborada por Yolanda Molina-Gavilán y otros investigadores (pp. 369-431). El resumen de la novela de Fuenmayor nos lo ofrece de manera precisa John Brushwood:

> se refiere a catorce eruditos y científicos que parten en una máquina voladora hacia una isla deshabitada donde se proponen llevar a cabo unos experimentos de naturaleza secreta. Nunca llegan porque, durante el viaje, sufren el efecto del "fenómeno más extraño de todos los tiempos". Por un proceso que me dispensaré de explicar, la tierra y todo lo que hay encima de ella se vuelven fantásticamente más grandes de lo que eran antes. Por azar, el aeroplano, atrapado en picada, neutraliza el efecto del fenómeno más extraño de todos los tiempos de tal manera que sus pasajeros mantienen su tamaño normal. La máquina aterriza como una pluma que flota en el aire hasta quedarse quieta. Los ocupantes, guiados por el astrónomo, analizan una inmensa piedra y la identifican como un grano de arena. Al darse cuenta de su situación, trabajan, con las directivas del arquitecto, para construir viviendas debajo de la tierra y se preparan para hacer contacto con el hombre "ultramétrico" (p. 114).[3]

2 Respecto a *Cosme,* la otra novela de Fuenmayor, apunta Vinyes: "Quiere hacer crónica a lo Anatole France y narrar una vida como un viejo sabio que aplica ciencia al cuento: no le resulta. Bien el colegio de la señorita Dora y la semblanza de Cosme" (Vinyes, p. 322). Según Gilard, "Vinyes se amoldaba a los conceptos y a las expectativas del momento (el influjo de Rodó) con un entusiasmo que solía negar a las escuelas iconoclastas por las que sin embargo sentía tanta simpatía. El sentido de la naturaleza ejercía en él el mismo atractivo que cuando se trataba de la vieja Europa rural" (Gilard, *Entre los Andes…* p. 65). Este "predominio del telurismo en la visión de Vinyes" (p. 70) explica la simpatía del "sabio catalán" por novelas como *Raza de Bronce*, *Don Segundo Sombra*, *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Toá*, *Huasipungo*, digamos el canon de las novelas de la tierra y de protesta social. En este contexto de lecturas, se comprende la valoración que hace de las dos novelas de Fuenmayor.

3 Brushwood ha reiterado la mítica admiración de García Márquez por la narrativa breve de Fuenmayor, señalando entre sus afinidades la combinación de "regionalismo temático e invención narrativa" (p. 110), una alianza que derivaba de la admiración de ambos por William Faulkner. En las décadas de 1940-1950, se formó en torno a Fuenmayor y Ramón Vinyes, el "sabio catalán", el llamado "grupo de Barranquilla", al cual pertenecieron Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor y el pintor Alejandro Obregón (véase García Márquez, pp. 324-326; y Gilard, "El grupo de Barranquilla", pp. 905-935).

No obstante, este argumento corresponde a una de las dos historias contadas por la novela de Fuenmayor, el tema privilegiado por parte de la crítica literaria. Pero allí se cuenta algo más, se narran otras cosas *previas* a la ciencia ficción, cosas que están como detrás, haciendo antesala al viaje de los catorce sabios. Hagamos entonces una necesaria aclaración. Una lectura atenta de la novela muestra, en efecto, que hay dos comienzos con una relativa distancia entre sí: el primero, atribuido a Fuenmayor y, el segundo, al señor Currés, personaje de la obra de Fuenmayor. Veamos entonces lo que cuenta la primera historia.

Comienza en una sala de lectura de periódicos. En esta sala se encuentran varios personajes: el "caballero gordo", el "caballero endeble", el "caballero industrial", el "caballero proletario" (Fuenmayor, pp. 12-15) y otros más. El "ojeo de noticias" entre ellos va a estar acompañado de "comentarios caninos". Así, por ejemplo, una noticia leída en la prensa sobre cómo dos desconocidos roban en un parque a un ingeniero alemán, genera la discusión sobre si los sabios son o no tontos. La disputa incluye la conexión entre la imagen del sabio y el estereotipo del hombre distraído, mal vestido, despreocupado de asuntos terrenales. Dice uno de los personajes: "El sabio nos tiene a merced suya en sus dominios ideales; mas cuando 'pone el pie en tierra' queda prácticamente en nuestras manos" (Fuenmayor, p. 13). También se debaten en esta sala las relaciones del saber científico con la industria, la economía, sobre si el conocimiento debe entenderse en términos de comercio o debe estar libre de presiones económicas. En medio de estas discusiones rutinarias sobre economía y vida cotidiana, de pronto toma la palabra el señor Currés para proponer la lectura de un texto suyo: "sacó de sus bolsillos un modesto fajo de cuartillas cosidas a pasaperro y llenas de una escritura zarzosa" (p. 18). La historia contenida en este manuscrito es la que nos ha dado a conocer la crítica literaria, la del viaje fallido de los catorce sabios.

Intentemos desarrollar y analizar la estructura de este "fajo de cuartillas". El texto de Currés se presenta con las siguientes características: es un manuscrito cuya escritura semeja los "pasitos saltones y enredados" del autor" (p. 107), un texto con/entre zarzas y espinas, en fin, una escritura enredada y espinosa. La imagen de la costura del encuadernado formaliza parte de su valor literario: remite a la idea del manuscrito antiguo, añade un valor extra a ese objeto artesanal que tiene entre sus manos el señor Currés. ¿Y qué decir de la composición del público que, según el narrador, entrando y saliendo de la sala interrumpe con sus comentarios la lectura de Currés? Veamos:

> Unos entraban y otros salían. Algunos de los que llegaban, ahogando la risa, recreábanse cautelosos en una contemplación burlona del señor Currés, y partíanse pronto para regresar en ocasiones fugazmente con otros que se conducían de la misma manera. Pero el señor Currés creía contar con un concurso fijo de oyentes, ilusión fortalecida en él por la presencia constante y solícita del caballero endeble (pp. 37-38).

No se trata aquí de un público pasivo que permite la lectura sospechosa de un manuscrito, sino más bien de unos receptores "caninos" constituidos por su capacidad para interpelar con sus dudas y comentarios irónicos el texto leído. Estas voces de la sala intervienen en la composición del manuscrito, opinan sobre su calidad, sus *fallas*. Por último, recordemos que se trata igualmente de un público acostumbrado a las discusiones de noticias periodísticas y, por lo tanto, aplica las mismas estrategias de lectura al manuscrito de Currés, es decir, esa audiencia valora el texto ficcional por su *efecto real* y retórico.

Retomemos algunas ideas expuestas hasta ahora. El título, *Una triste aventura de 14 sabios,* remite a José Félix Fuenmayor —autor, además, del poemario *Musa del trópico*, de la novela *Cosme*, y del libro de relatos *Muerte en la calle*—. Pero remite también al manuscrito de Currés. Tenemos entonces dos títulos con el mismo nombre, un título doble: 1) el "cuento fantástico" de Fuenmayor llamado *Una aventura*…; y 2) el "juguete de pasatiempo intelectual" de Currés titulado del mismo modo (p. 18). La "aventura" de Currés ocupa el centro del "cuento fantástico" de Fuenmayor y contiene los elementos para elaborar una reflexión sobre la ciencia ficción vanguardista. Ambos títulos funcionan como puertas de entrada a mundos ficcionales. Como autor real que escribe una novela donde un personaje lee un texto de ciencia ficción, Fuenmayor crea un marco explicativo al manuscrito de Currés; y como personaje ficticio que escribe una novela de ciencia ficción, Currés, en tanto autor, no actúa simplemente: es agente de una escritura referida al futuro de una sociedad científica. ¿Cuál es el significado de este marco registrado por el "cuento" de Fuenmayor? No se refiere de ningún modo a una separación, ni describe una frontera propia de los textos. Su función puede aclararse si se considera como una intersección de posibles mundos ficcionales, y como una operación a través de la cual se desplaza el lugar de enunciación, de Fuenmayor a Currés: será este último quien a partir de determinado momento se hace cargo de la narración y de la aventura. Tras ese marco, puerta o encuadre, se escuchan en *presente* las voces de la tertulia, y se lee en *futuro* los avatares de una sociedad científica.

La idea de un viaje interplanetario, de una aventura científica proyectada en el mito de una máquina voladora, símbolo de poder e imagen del progreso, ya estaba presente en la narrativa de Julio Verne, *De la Tierra a la Luna* (1865), y Herbert G. Wells, *La máquina del tiempo* (1895), además de las fantasías tecnológicas desarrolladas en las novelas del escritor argentino Eduardo Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875) y del chileno Francisco Miralles, *Desde Júpiter* (1877).[4] Ahora bien, en el texto de Currés, ¿cuál es el origen de

4 Aparte de estas dos obras, la crítica literaria se ha detenido en el estudio de *Historia de un muerto* (1875), de Francisco Calcagno, y *O Doutor Benignos* (1875), de Augusto Emílio Zaluar. Una valiosa información sobre el género de ciencia ficción en Hispanoamérica desde el siglo XIX, se encuentra en los trabajos de Andrea L. Bell y Yolanda Molina-Gavilán, M. Elizabeth Ginway y J. Andrew Brown, y Rachel Haywood Ferreira.

esta "gigantesca máquina voladora" (Fuenmayor, p. 19) que atraviesa el espacio narrativo de la vanguardia? ¿Qué razones sostienen el mito de la máquina voladora, este nuevo imaginario técnico producto de la fantasía vanguardista? ¿Cómo interpretar la caída de la nave donde viajan los catorce sabios, caída explicada como consecuencia del "más grande fenómeno de todas las edades!"? (p. 23). Propongo pensar el origen de la nave, y el principio de su caída, no como parte de la visión pesimista de una tecnología incapaz de otorgar respuestas a lo humano, o como el reflejo del fracaso de una modernidad entendida en términos meramente tecnológicos.

En el año 2000, el escritor René Rebetez publica *Contemporáneos del porvenir,* una antología de la narrativa de ciencia ficción en Colombia. Según Rebetez, la ciencia ficción "nos permite observar que las máquinas están ahí no solamente para ayudarnos a hacer las cosas y algunas veces para efectuarlas mejor, sino que logran también situarnos ante nosotros mismos" (p. 10), abriendo espacios de interrogación entre lo humano y lo no humano, explorando los límites de sus acciones. La ciencia ficción, continúa Rebetez, "advierte los peligros que acechan a la humanidad, muchos de ellos emanados de una ciencia sin conciencia" (p. 14). En estas palabras, lo decisivo es el modo en el que se dirige la reflexión hacia una demonización de la tecnología, como si en algún punto lo tecnológico lesionara o desviara la "esencia de lo humano".[5]

Me interesa de modo particular, a propósito de esta máquina voladora y sus significados, presentar otra opción: la manera como Currés recorta la imagen mecánica de su relato de una escena infantil. Un día observa a su nieto remontarse "en un vuelo prodigioso", "ahorcajado en una silla" (Fuenmayor, p. 17). Así pues, ¿qué ve Currés en esa escena infantil? Traza una libre asociación entre "las bellas mentiras" del niño y las "contemplaciones de los astrónomos" (p. 17). La silla, que puede ser caballo o nave espacial, es el lugar relacional entre la imaginación infantil y los sueños científicos; los hombres de ciencia, "sentados también en una silla, llegan, lo mismo, a las nebulosas espirales y se aventuran en profundos paseos por las órbitas de los cuerpos celestes" (p. 17). Asociar el viaje de la ciencia a la ensoñación infantil quizás sea menos desacreditar el primero por su interés técnico que explicar la persistente vitalidad del segundo por sus riesgos.

5 Según Raúl Bueno, Neruda, en sus *Residencias,* intuiría "la incapacidad de la máquina para producir un cambio real a nivel de la vida material" (p. 33); allí Neruda cifraría una "crítica de la modernización maquinista hecha en el discurso, no en la realidad y hecha sin una motivación de fondo, sin un sentido profundo que hiciera de veras avanzar el carro de la historia. ¿Estaría Neruda refiriéndose a una modernización fallida desde su propio inicio, carente de condiciones sociales e ideológicas?" (Bueno, pp. 33-34). Esta tesis de Bueno fue discutida y ampliada por Mirko Lauer en su libro *Musa mecánica* al estudiar el significado de las máquinas en la poesía vanguardista peruana, deduciendo de la falta de correlato entre tecnología y sociedad una relación de *exterioridad* de esta vanguardia poética con el imaginario técnico de la modernidad.

La conclusión de Currés es decisiva: los sabios son personas particulares "que conservan encendido siempre el fuego libre de las imaginaciones infantiles" (p. 17). Es significativo que Currés, en su manera de imaginar el origen de la trama, proponga una lógica no mimética o representativa, sino lúdica, festiva, alejada de las tendencias telúricas del momento. Al realismo de la selva de la época, Currés opone el "juguete de pasatiempo intelectual", como llama a su novela; a la denuncia sociológica, el "cuento fantástico"; al *locus terribilis,* a la travesía por el *infierno verde* y sus accidentes, la aventura del viaje ficcional y científico con sus catástrofes y disparates; a los *voyages extraordinaires* —Verne—, el "más grande fenómeno de todas las edades". El desperfecto, la caída y la catástrofe del viaje científico (y colonial) podría leerse sobre este trasfondo de la historia literaria. Si decimos que la escena infantil reescribe el viaje exploratorio de la ciencia y la odisea planetaria del siglo XIX, estamos sugiriendo una reescritura en términos de sus estrategias de contar: *como si* el viaje fuera una aventura infantil. Finalmente, la imagen del niño absorto, canturreando misteriosas canciones o perdido en sus silencios, volando, transportándose "con sus recónditas alas" hacia otro mundo, parece condensar la fantasía infantil del viaje científico. Esta fantasía recorre el contenido utópico del relato de ciencia ficción, el proyecto del viaje —idea central en el imaginario futurista de la ciencia ficción— y el *heroísmo* de la ciencia. Sin embargo, ¿cuál es el destino de esta escena infantil? La silla se transforma en nave espacial (metáfora de elevación, traslado y comunicación), laboratorio (espacio ideal, aséptico) de experimentación de pasiones humanas devenido al final del relato en hipogeo (figura alegórica de una antropofagia que devora la autoridad del discurso científico para instalarse en el exceso, en el goce caníbal, en el humor). Si en la base de ese juego infantil contemplado por Currés había una nostalgia —el deseo de volar—, el manuscrito se presenta entonces como una réplica fáustica de este deseo, para lo cual Currés deberá inventar una escritura y un viaje de mentira.



Portada de la
1.ª edición de la novela
de José Félix Fuenmayor

2. El manuscrito de Currés

Enfrentado a un círculo de lectores de periódicos, Currés propone socarronamente otro modo de leer las *semejanzas inmateriales* (para decirlo en términos de Benjamin, *Angelus novus*, pp.167-170) entre el relato de la ciencia y la fantasía infantil. Ahora bien, ¿cuáles son esas semejanzas percibidas por Currés entre el juego infantil y el juguete intelectual? Ese mismo año de 1928, en un artículo titulado "Historia cultural del juguete", Walter Benjamin reflexionaba sobre la importancia de "superar" ese "error", el de "de considerar la carga imaginativa de los juguetes como determinante del juego del niño" (*Escritos*, p. 88); "sucede más bien al revés. El niño quiere arrastrar algo y se convierte en caballo" (p. 88). Al proponer que lo propio del juego, y no del juguete, es la "imitación", el pensador alemán relega al juguete de su "máscara imaginativa". Currés da una vuelta más a esta proposición: familiarizado con ese "mudo diálogo de señas" (p. 88) entre el niño y el mundo del juego, presenta su manuscrito como un juguete intelectual, es decir, como pasatiempo para medir y provocar otros modos de lectura. La instauración de estos modos de lectura en un mismo escenario proporciona una falsa confrontación entre dos tipos de escritura: lo expresado por escrito en un periódico con lo relatado en el libro. Son dos modos literarios aparentemente contrarios. Por un lado, la invasión de la prosa periodística con la exigencia implícita de comentarios; por otro, la superstición del estilo y de la forma. Es fácil, en consecuencia, ver qué los une, lo que relaciona el realismo de las noticias y el exceso de la fantasía literaria.

En este club de lectura, el exceso de sucesos va de la mano con el desenfreno fantástico. Y sin embargo, ese público lector de noticias, a través de sus comentarios críticos, convierte la "carga imaginativa del juguete" en "fallas" o defectos del texto de Currés. Estas fallas, que referidas al manuscrito de Currés recogen los *defectos* de composición y delimitan las transgresiones a un modelo narrativo, definen el conjunto de convenciones que deciden una idea de representación. Por ejemplo, el caballero periodista elogia el "bello relato", pero critica el tono burlesco del mismo, y le sugiere al autor dar "la nota sensacional" e introducir "los colores de la emoción" (Fuenmayor, p. 64). Currés responde irónicamente: los "colores" de su cuento son "las ideas y las sonrisas" (p. 65). De nuevo, el caballero periodista interviene: "por un milagro de su estilo [Currés] transforma en serenas asociaciones intelectuales la tristeza angustiada que es fondo de estos cuadros" (p. 79). Y agrega: "No obstante, el cuento podría utilizarse como folletín, siempre que lo ayudáramos con ilustraciones bien imaginadas" (p. 79). Las advertencias sobre el componente emotivo y melodramático van seguidas de las observaciones del caballero médico, ya no valorando las exageraciones como fisuras en la construcción narrativa, sino tratando las acciones de los personajes en términos de su conducta sicológica: si las

escenas ahora son lógicas son porque guardan correspondencia con la locura. Fijado el problema como "insanidad", se pregunta el caballero médico: "¿Son paranoicos estos sabios?" (p. 80), una enfermedad que bien podría estar asociada a los personajes o al autor: "Nada nos dice el señor Currés sobre la anamnesis de sus personajes" (p. 80); "Me limito, por eso, a opinar que Aldebrán y sus compañeros presentan síntomas de exaltación mental" (p. 80).

Una última observación. El "caballero literato", presente en la sala, le reprocha a Currés la construcción de personajes incoherentes, de acuerdo con una norma realista: le recrimina que ignore la "edad exacta" de algunos personajes; encuentra un error en la lógica de las acciones de los personajes; no solo ignora la edad, sino la nacionalidad y el apellido de los personajes. Le sugiere corregir su manuscrito, pues "[c]on tal edad, su doña Dalila no puede pensar en lo que piensa. Hay falla biológica, sociológica y psicológica" (p. 69). Finalmente, este caballero sentencia: "Su trabajo no es serio" (p. 69). Apremiado por estas palabras, Currés responde: el personaje tiene entre "setenta y ochenta años. Exactamente, setenta y cinco años, dos meses, una semana y medio día" (p. 69). Esta declaración tan precisa, excesiva en información, destruye el universo melodramático de su público.

Los comentarios de estos tres personajes, ubicados dentro del relato de Fuenmayor y fuera de la novela de Currés, asedian la distancia que separa al público del texto leído, abren un hueco en la dramatización de la fábula, en el margen convencional que sostiene el régimen ficcional de la narrativa, distancia y abertura por donde penetra la ironía del narrador. No se trata solo de un triunfo del artificio, como si esos comentarios rompieran el pacto ficcional, ni de la oposición entre el quiebre de la ilusión referencial y la exigencia en la perfección de la trama, sino que esos comentarios, al proponer un modelo de ficción, producen un espacio continuo de preguntas afectando la lógica representativa del relato y la verosimilitud de los sucesos.

Estas preguntas, que asedian a la ficción de Currés desde tres ángulos distintos, valoran la ficción por su *efecto real,* son deudoras de un modo de lectura arraigado en la tradición realista, desde donde se postulan las carencias o los excesos del manuscrito. La vecindad de estas tres miradas sobre el texto de Currés actúa como un lugar donde cada uno de los comentarios construye su propia diferencia: la del periodista con su exigencia de emotividad, lo cual nos remite a la escritura folletinesca; la del médico y el diagnóstico clínico sobre el *estado* de los personajes, remitiéndonos a las premisas del positivismo finisecular; y la del literato, señalando las fisuras en la elaboración de los personajes, retomando así la vieja teoría de las correspondencias homogéneas entre el personaje y el medio. Al final tenemos la sospecha de que Currés lee e inventa, es decir, lee, agrega, y corrige el texto mientras es leído, y justamente es esta lectura socarrona en voz alta, ese

Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios, vol. 29 - n.º 31 - Año 2025, pp. 88-103, e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066

cruce de silencios y de pausas con los receptores, lo que lleva a su audiencia a hablar de fallas en la trama, arriesgando la idea de un escritor que juega con lo escrito y con el lector, engañando a su auditorio con historias inconclusas y poco serias; un viejo escritor que trama historias en las que despunta la burla y el disparate, desquiciando el tejido de la representación, dejando ver (y oír) así, no las incongruencias y las deficiencias de la trama, sino la escritura misma de su manuscrito.

3. Ficción y epígrafe

En este punto interesa de modo particular destacar el proceder de Currés, su puesta en escena como lector y escritor, y la puesta en escena de su texto literario. Los críticos que se han ocupado de Fuenmayor han subrayado la presencia de autores como Swift, Voltaire, Wells, Anatole France (Martínez Simancas, pp. 125-126) pasando por alto un dato no menos importante: el epígrafe de Henri Poincaré que abre el texto de Fuenmayor. Este epígrafe dice: "El movimiento de la Tierra alrededor del Sol, no es sino una hipótesis; una hipótesis más cómoda que la contraria, pero no más verdadera".[6] Esta cita colocaría la novela de Fuenmayor al lado de las preocupaciones de la ciencia, específicamente de las investigaciones sobre las ideas de movimiento, del valor conveniente de una hipótesis y no de su valor verdadero, sobre el hecho de que una hipótesis, en un plano teórico, no es más verdadera que su figuración contraria. En cierto sentido, este epígrafe nos dice que hay hipótesis cómodas e hipótesis favorables. Pero quizás el interés de Fuenmayor por esta cita como apertura de su novela —denominada por él "cuento fantástico"— no respondía tanto a razones de orden científico como a su fascinación por atacar la noción de viaje en tanto representación científica de un ideal, noción central en el imaginario futurista de la ciencia ficción. Este tema del viaje daba forma a una serie de metáforas corrientes en la poética de la ciencia ficción: imágenes de elevación, de traslado, del privilegio de la mirada. De la representación del movimiento implícito en el viaje dependía el éxito o fracaso de la aventura espacial.

Ahora bien, esta cita, que precede al "cuento" de Fuenmayor, es incorporada por Currés a su manuscrito. ¿Cómo leemos ese epígrafe ahora dentro de un texto de ciencia ficción? Reflexionemos sobre el carácter peculiar de ese epígrafe, al cual remite uno de los personajes principales del manuscrito, Aldebrán. El epígrafe de Poincaré se vuelve posible de relectura en el manuscrito de Currés y, como tal, interroga los límites de su realización ficcional; pero, dado que, por así decirlo, es

6 Esta cita pertenece al capítulo 7, "Movimiento absoluto y relativo", del libro *Ciencia e hipótesis,* del matemático y filósofo francés Henri Poincaré, y aparece en un contexto argumentativo en el que no por casualidad se nombra a Julio Verne (p. 86).

una cita de la ciencia, cuyo objetivo coincide con el planteamiento de hipótesis verdaderas, es decir, con la búsqueda de una verdad científica, el epígrafe citado por Currés ya no dice lo mismo. Más aún: el manuscrito es un exceso de esa cita, una cita de la ciencia transformada en relato de ciencia ficción. La pregunta pertinente sería más o menos así: ¿qué es lo apropiable del epígrafe, ¿cómo lo usa Currés, de cuáles cualidades se apropia y cómo dispone esas propiedades en su relato? En tanto lector, Currés lo ficcionaliza, lo hace tomar un atajo ficcional, cambia su lugar genérico colocándolo en boca de un personaje, le hace decir otra cosa, lo desplaza del mundo de la ciencia al mundo de la ficción. Al perder su fuerza como documento científico, la cita de la ciencia colocada al inicio de la novela deviene en una referencia que autoriza la ficción del viaje y la posición enunciativa de Currés.

Podemos hablar entonces de una tensión entre dos desenlaces complementarios: la hipótesis del movimiento de Poincaré y el viaje científico de los catorce sabios, o, tal vez sería mejor decir, del fracaso del viaje en "una gigantesca máquina voladora" y del motivo exploratorio: "una serie de trascendentales experimentos" (Fuenmayor, p. 19). Esta tensión puede pensarse a partir de la imagen de la *caída* presente en el texto de Currés. Esta imagen suspende no solo las ideas de viaje, movimiento y experimento, sino además introduce cierta extrañeza, acompañada de nuevas significaciones, en el lenguaje y en la mirada, en las nociones de gravedad y verticalidad como fundamentos de un saber científico.

La caída de la máquina espacial, producto del "fenómeno más extraño de todos los tiempos", crea un espacio ficcional donde se decide la naturaleza del texto leído: algo parecido a la parodia del género de ciencia ficción y su inversión del significado de la nave espacial (como utopía tecnológica y como hipogeo). Desperfecto y caída de la máquina que significan no solo catástrofe y parodia sino además melancolía y reflexión.

La preocupación de los catorce sabios abarca la alteración de la dimensión de las cosas, pero también de las relaciones humanas, como alega Aldebrán, impaciente por inventar un telescopio para alargar la visión y medir científicamente las transformaciones del espacio exterior, e intranquilo por "la continuación de nuestra raza" (Fuenmayor, p. 56). Para Infús, el deseo sexual, "ese obrero empalagoso que Darwin llamó el genio de la especie", sería el responsable de la evolución: "¿Por qué el genio de la especie darwiniano nos engaña diciéndonos *vamos a pasar un buen rato,* cuando sería lo recto hablarnos la verdad: *vamos a hacer un hijo*?" (p. 57). Pero, ante la pérdida de la "capacidad de producir animálculos" (p. 60), expuesta por Dormón, se impone la esperanza de fabricar humanos en el laboratorio, de inventar una tecnología para producir la nueva humanidad.

4. Verdad y disparate

El término *crear* remite, por un lado, a la tarea del escritor, quien reflexiona, inventa, y cuestiona, teniendo como punto de referencia la valoración de su manuscrito, y por otro, a ese espacio ficticio de la nave donde declina toda idea solemne del viaje planetario.[7] ¿Cómo ignorar esa creación lúdica que alcanza a los nombres de los catorce sabios, nombres *impropios* de lo humano y *propios* de la ciencia? El astrónomo Aldebrán, el físico Polipasto, el geólogo Geophón, el piloto y sabio Cabritillas, el biólogo Peritón, el bacteriólogo Infús, el arquitecto Frontispo, el filósofo Dormón, el filólogo Brantino, y junto a ellos Arbarcando, Entomot, Enmenón, Torado y Hamat —el "mago negro"— (Fuenmayor, p. 81). Al carácter excepcional de estos nombres (im)propios, se añade el hecho de estar escritos en un lenguaje *deshumanizado:* una tecnificación del nombre que reduce paródicamente lo humano a un dato técnico.

Pero esta dimensión técnica de los nombres alude también a cierta condición frágil de lo humano, a un rasgo accidental, a esa metamorfosis reconocible tanto en la propia estructura de los nombres como en la transformación de la nave espacial en hipogeo. Al intentar ascender hasta la "superficie misteriosa", Aldebrán da un paso en falso, rueda por las escaleras, golpeándose en la sien, el pecho y los ojos. Concluye así el texto de Currés: "Y las locuras magníficas del pensamiento y la intuición, que tan engañosas nos parecen en nuestro tránsito por la Tierra, fueron así para Aldebrán, *como para todos los muertos*, la verdad concluyente, la suprema verdad definitiva" (Fuenmayor, p. 106). En manos de Currés, el viaje espacial desciende finalmente hacia la locura, nave de locos a la deriva y habitada por "espíritus infernales" (p. 87), lugar de sacrificio, de alucinaciones, de cuerpos sangrantes devorados entre sí, oponiendo a la pareja tradicional del bien y del mal, una pareja más oscura (por su humor negro): espíritus invisibles y espíritu científico, extravío y realidad, magia negra y ciencia.

Bordeando esas dos instituciones y sus saberes, la de la ciencia y la de la ficción, la historia leída por Currés no es creíble por sus oyentes porque le falta la autoridad científica y por el exceso de fantasía (un "cuento fantástico" que habla de su ficcionalidad).[8]

7 Para Jorge Schwartz, el "humor se transforma en condición *sine qua non* de la 'nueva sensibilidad'. La subversión de los modelos anteriores va a conducir a las vanguardias a una visión carnavalesca de la literatura. Desde el punto de vista temático, los temas 'solemnes' son contaminados por elementos de lo cotidiano, lo que llevó a una fusión del tipo 'vida-arte'. El *spleen* baudelairiano es sustituido por la farsa y lo burlesco" (p. 89).

8 "La narración fantástica", dice Louis Vax, "se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real" (p. 6). Creo que esta es la noción de lo fantástico que rige la novela de Fuenmayor. Varios trabajos recientes abordan esta cuestión en la obra de Fuenmayor, bien como parte de una tradición (Bastidas Pérez, pp. 147-169), en el contexto de las vanguardias junto a otras novelas

Aquí hay un punto de inflexión importante respecto a la ciencia ficción de finales del siglo XIX y los avatares de un verosímil literario asediado por preguntas del campo de la ciencia. El escritor se movía inestable, pero cómodo, entre las experiencias de estas dos instituciones. Aunque se tratara de ficciones futuristas (saturadas de ironías y parodias), su conexión con la ciencia agregaba institucionalidad a los enunciados literarios. Currés, alejado de esta institución científica de la ciencia positivista, y entregado a un círculo de lectores "caninos", desde un principio renuncia a esa autoridad al confiar el *origen* de su relato a una escena infantil, al presentar las palabras de los sabios sin el formalismo de las ciencias exactas (a veces son meras palabras vaciadas de referencialidad). ¿Cómo enfrenta Currés a unos lectores que constantemente le interrogan sobre la veracidad y la autoridad de sus ficciones? Esos lectores, aun dándose cuenta del juego entre realidad y representación a que los somete Currés, no pueden eludir su participación: si entienden el manuscrito en sentido literal, el autor parecerá un loco y ellos unos oyentes ingenuos; si intervienen, interpretan y valoran, entonces habrán caído en la trampa de Currés. Finalmente, al terminar la lectura de su texto, y previendo la fase de preguntas, Currés huye de la sala alegando asuntos domésticos.

Dos elementos clave ligados a un imaginario campo cultural surgen de esta escena: la autoridad del artista y la autoridad de la crítica. El primero se plantea como una recuperación de la figura del sabio distraído, retraído y abstraído, quien sumido en su saber tropieza y cae en un foso. Es la fábula del hombre que resbala mientras observa las estrellas —Tales de Mileto—, y de la criada tracia que pasa y observa al astrónomo en el pozo y ríe de su torpeza. El texto de Currés se apropia de la fábula del milesio, de esa imagen del hombre sabio pero imprudente, y la traduce al lenguaje del accidente y la catástrofe a través de varias escenas: la de una realidad exterior transformada en proporciones monstruosas, la del astrónomo al intentar abandonar la nave, la del viaje científico y colonial y, finalmente, la de una ciencia despojada de sus poderes fantásticos. El segundo comprende el pequeño círculo de oyentes que da consejos al escritor. De una forma festiva, estas voces de la sala son una transfiguración de la muchacha tracia: se ríen del cuento de Currés, de su pretensión de hacerse el loco, de lo incomprensible del comportamiento del

—*Barranquilla 2132* (1932), de José Antonio Osorio Lizarazo, y *Viajes interplanetarios en zepelines que tendrán lugar el año 2009* (1936), de Manuel Sliger Vergara— (Espinosa, pp. 565-585), o en el marco de una discusión sobre las teorías de lo fantástico (Villamizar, pp. 52-68). Por otro lado, vale recordar que, hace ya bastantes años, Ángel Rama precisó, a propósito de Julio Garmendia, la "familia latinoamericana" de estos excéntricos narradores vanguardistas: Arqueles Vela, Roberto Arlt, Martín Adán, Enrique Labrador Ruiz, Felisberto Hernández, José Félix Fuenmayor, Juan Emar, Gilberto Owen, Pablo Palacio.

9 La historia de esta anécdota, contada por Esopo y Platón, es objeto de una investigación filosófica exhaustiva en el libro *La risa de la muchacha tracia: Una protohistoria de la teoría*, de Hans Blumenberg.

ingeniero alemán, de los disparates del autor, de las acciones originales de los personajes. Si aquello que desencadenaba la risa de la muchacha tracia —la caída del filósofo— confirmaba ese dualismo entre una existencia terrena (objeto de la caída) y la mirada lejana de la realidad, la risa de los críticos confirma por lo menos tres cosas: 1) la teoría excéntrica de Currés sobre la literatura como disparate, 2) la autonomía de su obra respecto a los juicios satíricos del público, y 3) la historia del viaje como irrealidad y ficción.

La caída, como experiencia espacial y como pasaje a un mundo paralelo, debe entenderse entonces como una imagen que posibilita la reflexión sobre la *triste aventura* y sobre los restos del saber científico como marcas de la ficción técnica. Esos restos son los utilizados por Currés como materia ficticia para escribir su fantasía, para explorar la *verdad* de la ficción literaria y el *disparate* de la ciencia. Lo planteado aquí no es una argumentación sobre la técnica en el sentido de que la nave espacial constituye un recinto ideal, aséptico, matemático, según los postulados ideales del positivismo, ni es un alegato en defensa de lo fantástico como objetivo de la ciencia. No es, pues, en el contenido de la técnica donde radica lo singularidad del viaje fracasado, sino en las relaciones de esas herramientas técnicas y de escritura —con las cuales se escribió el viaje planetario en el siglo XIX— con la posición del escritor respecto a esas ilusiones técnicas. El "fenómeno más extraño" que atraviesa el relato de Currés postula una elaboración compleja del espacio ficcional, irrumpe como la voz enloquecida de la ciencia hablando de su improbabilidad. Frente a la estética y ética del viaje —como tradición literaria y de conquista, como aventura, búsqueda, realización del sujeto aventurero— y la retórica futurista de la tecnología, la *caída* de la nave de los catorce sabios significa no tanto fracaso e imposibilidad, sino también reposición del lugar del escritor y la literatura en los debates sobre la modernidad técnica y estética.

Como explica Julio Ramos, deberíamos analizar "el discurso antitecnológico que elabora la literatura, no como un conjunto de 'verdades' sobre el mundo, sino como una estrategia de legitimación de intelectuales cuya relación con la utopía del progreso y la modernidad se había problematizado" (p. 158). Agregaría lo siguiente: la novela de Fuenmayor, así como, por ejemplo, el relato de Julio Garmendia "La realidad circundante", se legitiman, en tanto proyectos literarios, reflexionando sobre esa concepción paradójica de lo técnico. Ni *technophilia* ni *technophobia*. Toman distancia frente a estas dos posiciones. En ambos textos aparece la figura del escritor firmando sus fábulas e incorporando con humor e ironía las tramas del discurso tecnológico y antitecnológico a sus ficciones. Digamos, por último, que estos textos narrativos de la vanguardia, acentuando su lugar ficticio de enunciación, exasperan las imágenes heredadas del relato de ciencia ficción, acudiendo para ello al disparate y al accidente como herramientas para agrietar la presentación científica del suceso, para desmontar los saberes de los discursos utópicos y el lenguaje literario que hacía posible la presentación de esos saberes.

Referencias

Bastidas Pérez, Rodrigo. "Ensoñaciones y espíritus: la literatura fantástica en Colombia (1830-1940)." *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940),* dirección de David Roas, Madrid, Iberoamericana, 2023, pp. 147-169.

Bell, Andrea L. and Yolanda Molina-Gavilán, editors. *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2003.

Benjamin, Walter. *Angelus novus*. Barcelona (España), EDHASA, 1971.

Benjamin, Walter. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

Blumenberg, Hans. *La risa de la muchacha tracia: Una protohistoria de la teoría*. Valencia (España), Pre-Textos, 2000.

Brushwood, John S. "José Félix Fuenmayor y el regionalismo de García Márquez." *Texto Crítico,* n.º 7, 1977, pp. 110-115.

Bueno, Raúl. "La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* n.º 48, 1998, pp. 25-37.

Espinosa, Juan Manuel. "Vuelos sobre lo nuevo: Ciencia ficción en Colombia 1928-1936". *Revista Iberoamericana,* n.os 259-260, 2017, pp. 565-585.

Fuenmayor, José Félix. *Una triste aventura de 14 sabios (cuento fantástico)*. Barranquilla, Mundial, 1928.

García Márquez, Gabriel. "José Félix Fuenmayor, cuentista." 1950. *Textos costeños,* vol. 1 de *Obra periodística*, edición de Jacques Gilard, Barcelona (España), Bruguera, 1981, pp. 324-326.

Gilard, Jacques. *Entre los Andes y el Caribe: La obra americana de Ramón Vinyes*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1989.

Gilard, Jacques. "El grupo de Barranquilla." *Revista Iberoamericana,* n.º 128, 1984, pp. 905-935.

Ginway, M. Elizabeth and J. Andrew Brown. *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*. New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Haywood Ferreira, Rachel. *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2011.

Jay, Martin. *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, Akal, 2007.

Lauer, Mirko. *Musa mecánica: Máquinas y poesía en la poesía peruana*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Martínez Simancas, Albio. *José Félix Fuenmayor, entre la tradición y la vanguardia*. Cartagena de Indias, Observatorio del Caribe Colombiano, 2011.

Molina-Gavilán, Yolanda y otros. "Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005." *Science Fiction Studies*, vol. 34, n.º 3, 2007, pp. 369-431.

Poincaré, Henri. *Science and Hypothesis*. London, Bloomsbury Academic, 2018.

Rama, Ángel. "La familia latinoamericana de Julio Garmendia." *Papel Literario* (Caracas), 17 jul. 1977, p. 4. Suplemento literario encartado en el diario *El Nacional*.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003. Primera reimpresión.

Rebetez, René. *Contemporáneos del porvenir*. Bogotá, Planeta, 2000, pp. 9-18.

Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, EUDEBA, 1965. Primera edición publicada en 1960.

Villamizar, Gina. "Modernidad y literatura fantástica: José Félix Fuenmayor y *Una triste aventura de 14 sabios*". *Perífrasis,* vol. 4, n.º 7, 2013, pp. 52-68.

Vinyes, Ramón. *Selección de textos*. Selección y prólogo de Jacques Gilard, tomo 2, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *En el clóset había una virgen* / 70 x 90 cm / Mixta sobre lienzo / 2004

Artículo

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.07

Angosta: La ciudad latinoamericana como estructura distópico-dantesca

Angosta: The Latin American City as a Dystopian-Dantesque structure

Angosta: La ville latino-américaine comme structure dystopique et dantesque

Recibido 20-06-25

Aceptado 15-07-25

Alexandra Alba[1]
Universidad de Los Andes, Venezuela
alexandraalbap@gmail.com

Resumen: Ángel Rama, en su famoso libro *La ciudad letrada* (1988), afirma que la fundación y planificación de las ciudades latinoamericanas se correspondía con un proyecto renacentista, en el que la organización espacial era reflejo de un mundo social jerarquizado y delimitado. Dicho proyecto fue parte de la necesidad de establecer y conservar una estructura social que escondía el sueño del orden. De manera que las ciudades de la América hispana fueron configuradas como proyectos utópicos en consonancia con las exigencias colonizadoras que partían de una noción de progreso que era fundamento de la naciente modernidad. No obstante, el espacio urbano fundado en la utopía armónica de la razón se ha constituido como cuna del caos y reflejo del propio infierno. Es así como la novela *Angosta* (2003), del colombiano Héctor Abad Faciolince, viene a revelar cómo el sueño del orden se hace pesadilla y se materializa en una ciudad distópica en la que la sectorialización extrema es su mayor característica. Tal división plantea una resemantización, tanto del plano renacentista como de los tres espacios del más allá que Dante propone en su *Divina comedia*. De ahí que este trabajo de investigación tenga como objetivo analizar la sectorización vertical de la ciudad como estructura distópico-dantesca en la novela por medio de un análisis de tipo comparativo en cuanto a estructuras y temas entre ambas obras.

Palabras clave: ciudad; distopía; estructura dantesca; novela latinoamericana

---

1 Docente e Investigadora en la Universidad de Los Andes, núcleo Táchira. Magíster en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA), Especialista en Promoción de la Lectura y Escritura (ULA), Licenciada en Educación, mención Castellano y Literatura (ULA). Código Orcid: https://0000-0001-7626-0077

¿Cómo citar?
Alba, A. "*Angosta*: La ciudad latinoamericana como estructura distópico-dantesca". *Contexto*, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 105-128.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: Ángel Rama, in his famous book *La ciudad letrada* (1988), states that the foundation and planning of Latin American cities corresponded to a Renaissance project, in which the spatial organization was a reflection of a hierarchical and delimited social world. This project was part of the need to establish and preserve a social structure that hid the dream of order. Thus, the cities of Hispanic America were configured as utopian projects in line with the colonizing demands that were based on a notion of progress that was the foundation of the nascent modernity. However, the urban space founded on the harmonic utopia of reason has become the cradle of chaos and a reflection of hell itself. Thus, the novel *Angosta* (2003), by Colombian author Héctor Abad Faciolince, reveals how the dream of order becomes a nightmare and materializes in a dystopian city in which extreme sectorization is its main characteristic. Such division poses a resemantization of both the Renaissance plane and the three spaces of the afterlife proposed by Dante in his *Divine Comedy*. Hence, this research work aims to analyze the vertical sectorization of the city as a dystopian-Dantean structure in the novel through a comparative analysis in terms of structures and themes between both works.

Keywords: city; dystopia; Dantesque structure; Latin American novel

Résumé: Ángel Rama, dans son célèbre ouvrage *La ciudad letrada* (1988), affirme que la fondation et la planification des villes latino-américaines correspondent à un projet de la Renaissance, dans lequel l'organisation spatiale est le reflet d'un monde social hiérarchisé et délimité. Ce projet s'inscrivait dans la nécessité d'établir et de préserver une structure sociale qui dissimulait le rêve de l'ordre. Ainsi, les villes de l'Amérique espagnole ont été configurées comme des projets utopiques en accord avec les exigences colonisatrices qui s'appuyaient sur une notion de progrès, fondement de la modernité naissante. Cependant, l'espace urbain fondé sur l'utopie harmonieuse de la raison est devenu le berceau du chaos et le reflet de l'enfer lui-même. Ainsi, le roman *Angosta* (2003), de l'auteur colombien Héctor Abad Faciolince, révèle comment le rêve d'ordre se transforme en cauchemar et se matérialise dans une ville dystopique dont la principale caractéristique est la sectorisation extrême. Une telle division constitue une resémantisation du plan de la Renaissance et des trois espaces de l'au-delà proposés par Dante dans sa *Divine Comédie*. L'objectif de cette recherche est donc d'analyser la sectorisation verticale de la ville en tant que structure dystopique et dantesque dans le roman, au moyen d'une analyse comparative des structures et des thèmes entre les deux œuvres.

Mots-clés : ville ; dystopie ; structure dantesque ; roman latino-américain.

A veces ciudades diversas se suceden sobre el mismo suelo y sobre el mismo nombre. Nacen y mueren sin haberse conocido, incomunicables entre sí.

Ítalo Calvino (Ciudades invisibles)

Las ciudades latinoamericanas se han constituido como focos en los que se concentran y se materializan de forma vertiginosa las transformaciones socioeconómicas y culturales de las distintas naciones. Es posible ver en sus planos, configuración física, sectorización, mutaciones y en las distintas expresiones de sus habitantes, el rastro de un pasado y un presente que se entrelaza bajo la máscara de la búsqueda constante del desarrollo y del progreso. Bajo la delgada y frágil máscara de los proyectos de modernización se esconde una abigarrada complejidad, que exige una tarea titánica y multidisciplinaria para su cabal comprensión. Lo que sí es posible pensar es que dicha complejidad está atravesada por un deseo constante de alcanzar los parámetros de desarrollo y organización de las ciudades del primer mundo. Un deseo que, con diferentes gradaciones, se ha visto frustrado por múltiples y variadas causas y que ha generado la constante sensación de fracaso e impotencia entre sus habitantes. Es una constante la presencia de la frustración ante una realidad que se aleja con obstinación de las utopías alimentadas por la modernidad.

De igual forma, cada una de las grandes ciudades de América Latina despliega una serie de particularidades propias que sus procesos históricos han dejado tras sí, marcándolas tanto física como simbólicamente. Sin embargo, la mayoría fueron fundadas con un plan común y bajo términos bastante homogéneos, lo que nos permite observar cómo se han transformado, qué elementos tienen en común y qué rastros del pasado aún conservan.

Es así como en el campo de la literatura la ciudad se ha hecho escenario habitual, es el espacio propio del individuo contemporáneo, de sus luchas existenciales y materiales ante un sistema que lo engulle y mantiene anclado a sus múltiples tentáculos. Aunque más que un escenario, muchas veces, la ciudad es una presencia material e inanimada que determina las vidas de los personajes y los arrastra a un destino marcado por la fatalidad, la violencia y el vacío. Viene a ser, entonces, la materialización de las estructuras del poder y el efecto que este tiene en la vida, el cuerpo y destino de los habitantes.

Precisamente, la novela *Angosta* (2003) del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince se inscribe dentro esa producción narrativa en la que la ciudad es más que un escenario, es toda una construcción que refleja cómo el deseo imperioso del orden y del ser una copia de las metrópolis desarrolladas, se materializa en un futuro distópico e infernal con sectores bastante delimitados que condenan a sus habitantes a sus espacios y a sus dinámicas particulares.

De manera que en el presente artículo se pretende analizar cómo la ciudad latinoamericana ha devenido en artificio textual para revelar una serie de dinámicas que son parte de una realidad difícil de entender sin las estrategias de la ficción. Con el fin de comprender cómo la ciudad imaginaria creada por Abad Faciolince es una estructura distópico-dantesca se desarrollará el análisis a través de tres secciones: 1. La configuración física y simbólica de la ciudad latinoamericana; 2. Los imaginarios urbanos y su expresión literaria y 3. Angosta: del más allá dantesco al más acá urbano. Para dicho análisis se ha recurrido a las teorías de estudiosos consagrados como Ángel Rama, Néstor García Canclini, entre otros. Así como al estudio intertextual entre la magna obra de Dante y la propuesta ficcional de la novela *Angosta*.

I. Configuración física y simbólica de la ciudad latinoamericana

Es un hecho que el origen y primera configuración de los objetos incide en su posterior desarrollo. Los conceptos que los generan, su caracterización y sus fines, marcan de cierta manera su naturaleza, aunque con el paso del tiempo se generen transformaciones que responden a las circunstancias históricas y a las dinámicas que las soportan, quedan rastros que se redimensionan y que adquieren otras connotaciones. Es así, como la fundación de la mayoría de ciudades latinoamericanas según proyectos definidos por la monarquía española, determinó, en parte, una configuración que marcaría las pautas de su desarrollo a lo largo de los siglos.

La estructura dominante en la fundación de ciudades respondía al asentamiento del pensamiento renacentista en el Imperio español y sus ejes primeros: la búsqueda de armonía, simetría y orden: "El resultado en América Latina fue el diseño en damero que reprodujeron (con o sin plano a la vista) las ciudades barrocas" (Rama, p. 20). Como bien lo menciona Ángel Rama en su texto *La ciudad letrada,* la forma del damero o también la forma circular en menor medida, funcionan para establecer una jerarquía determinada o "un régimen de trasmisiones de lo alto a lo bajo, de España a América, de la cabeza del poder –a través de la estructura social que impone- a la conformación física de la ciudad" (p. 21). En otras palabras, el plano de la ciudad refleja y busca conservar la estructura social necesaria para el orden imperial. Un imperio que se empezaba a establecer bajo premisas que se apartaban del pensamiento medieval y que buscaban una especie de unidad dentro de los problemas propios de la época: las crecientes ambivalencias entre la política imperial y la religión, así como el cisma de la Iglesia. Situación que se manifestó sobre todo durante el mandato de Carlos V y que requirió de acciones que se expandieron al mundo americano. En ese contexto

"lograr la unidad de la Iglesia se convirtió en el punto fundamental para acreditar el poder imperial y lograr una obediencia inequívoca" (Villacañas, p. 21), así la expansión del imperio español llevaba consigo una política que buscaba la unidad necesaria para sustentar y afianzar el poder del emperador.

De manera que la sectorización del plano de la ciudad latinoamericana debía corresponder a la unidad y representación de las instituciones dominantes (Iglesia y Estado monárquico), este fue un plan racional con un poder simbólico de largo alcance que aún hoy persiste, aunque se despliegue en esferas algo distintas. Tal situación, no solo se producía en la América hispánica, dichos proyectos urbanísticos se establecieron paralelamente en distintas urbes del reino en Europa. Es decir, hubo un deseo de transformación de la ciudad medieval que venía inspirado por las ideas gestadas en el Renacimiento. Sin embargo, en el Nuevo Mundo el escenario era un tanto distinto y mucho más complejo.

Es un hecho que muchas de las nacientes ciudades se gestaron bajo una concepción distinta de la ciudad medieval, sobre todo a partir de la llegada de Carlos V al poder en 1517. *Grosso modo* se puede destacar que en el espacio urbano medieval prevalecía un crecimiento orgánico guiado por las condiciones del terreno, una delimitación marcada con la construcción de murallas que tenían una función, no solo protectora sino también económica, y generalmente, estaban organizadas a partir de una bipolaridad no conflictiva entre la plaza del mercado y la plaza de la iglesia.

No obstante, este último aspecto se gestó en algunas ciudades latinoamericanas en las primeras décadas del siglo XVI, lo que sugiere que en América también se alojó una imaginería medieval en la planificación de algunas ciudades, sobre todo en las antillanas:

> Antes de la concreción y difusión de la cuadrícula, hacia 1530, las fundaciones en América de las que tenemos suficiente información, se trazaron con una cierta regularidad mediante calles rectas que se cortaban a intervalos variables y determinaban ángulos no siempre rectos […]. Por otro lado, la tendencia al policentrismo funcional que era habitual en el modelo medieval tardío fue general en el archipiélago antillano distribuyendo las funciones jerárquicas de la ciudad sin concentrarlas alrededor de un único espacio abierto (Nicollini, p. 31).

Precisamente, la superposición de estadios epocales se dio con total naturalidad en las tierras americanas. La conciencia medieval arraigada y aun latente llegó junto a los brotes de una modernidad incipiente que hallaría los alientos necesarios para su desarrollo en el Nuevo Mundo. Así sus nuevos habitantes y conquistadores "Al cruzar el muro del Atlántico no solo habían pasado

de un continente viejo a uno presuntamente nuevo, sino que habían atravesado el muro del tiempo e ingresado al capitalismo ecuménico, todavía cargado del misionerismo medieval. Aunque preparado por el espíritu renacentista que lo diseña […]" (Rama, p. 17). Lo que quiere decir que las transformaciones que se dieron en las mentalidades de los habitantes de las incipientes ciudades, fueron también diversas. Algunas con rastros de imaginería medieval, las otras con huellas de la imaginería de sus raíces ancestrales indígenas y a las que paulatinamente se sumarían las africanas, ambas con variados matices. Así atravesaron temporalidades de forma abrupta, ingresando en una nueva concepción económica del mundo que exigiría modos de acción determinados e inéditos.

En este marco es la ciudad el punto de colisión de distintas visiones de mundo o, dicho de otro modo, es el escenario más propicio para materializar, no solo los procesos de transculturación, sino también una concepción existencial y material de naturaleza barroca, que como bien lo establece Alejo Carpentier, siguiendo a Eugenio D´Ors, va más allá de un estilo artístico, es un espíritu particular, un modo de expresión y de ser que halló tierra fértil en América Latina y el Caribe. Tal espíritu barroco adquirió dimensiones considerables y vino a marcar, no solo las letras sino también el posterior desarrollo de las ciudades, superponiéndose a los parámetros armónicos y unitarios para explayar la multiplicidad de tiempos, espacios y visiones de mundo heterogéneas, en un solo espacio.

Aunque en un principio la fundación de las ciudades latinoamericanas respondió a un proyecto racional definido: "Regularidad, geometría, modulación, simplicidad, centralidad son las cualidades evidentes del nuevo tipo de ciudad inventado entre 1522 y 1540 en la América continental" (Nicollini, p. 30), las aristas históricas y sociales en las que se estableció dicho proyecto no eran tan claras, ni tan propicias para tales fines. De modo que se buscó instalar una cosmovisión específica en un entorno aún desconocido, difícil de comprender desde su óptica occidental, y que además viene ataviado con conceptos medievales teñidos de aspectos mudéjares.

Sin embargo, es importante destacar que tal modelo cuadrado de ciudad con la plaza como centro y la representación de sus tres poderes alrededor: iglesia, monarquía y ejército, ejerce una fuerza centrípeta que impulsa a sus habitantes a depender de un punto del que se emana el orden y el bien, aún ante la variedad de otros elementos culturales que también ejercían una influencia, pero desde lo subterráneo o lo periférico. Lo que pudo tener un alcance simbólico de gran peso y que generó una marcada ambivalencia entre lo oficial, ordenado y unitario y lo no oficial, caótico y diverso. Para ser más exactos, la carga simbólica de la ciudad

renacentista era una amalgama entre los valores heredados de la Grecia clásica y la imaginería cristiana. Tal como lo afirma Salcedo, citado por Nicollini: "el modelo de la ciudad indiana durante los siglos XVI, XVII y XVIII fue una síntesis de la Nueva Jerusalén de la visión del profeta Ezequiel y de la Jerusalén Celestial del Apocalipsis de San Juan: una ciudad ideal cristiana" (p. 31). Dicho ideal parece haberse establecido en un plano que se materializó con mayor fuerza en espacios centrales de las nacientes urbes americanas.

De modo que la confluencia de estas nociones asentadas en el orden y la armonía matemática como reflejo de un orden universal, hallaron resonancia en los planos y proyectos que buscaban la unidad y expansión imperial en el marco de la Contrarreforma, como se mencionó más arriba. Así la idea de ciudad ideal desciende del cielo, del Dios cristiano y por reflejo del rey. Su centro está destinado solo para algunos elegidos, los fieles, los representantes del orden. No es una casualidad su plano, es un calco de la Nueva Jerusalén: "La ciudad era cuadrada, medía lo mismo de largo y de ancho, su longitud, anchura y altura eran iguales […]" (Apocalipsis 21:15-16). Es bajo estos conceptos y símbolos bajo los que, de forma general, se establecieron las nacientes urbes latinoamericanas, justamente, bajo el signo o el sueño de la utopía. Pero como bien la historia lo ha demostrado con creciente obstinación, los sistemas ideales no son parte del reino de este mundo.

Teniendo en cuenta un pasado fundacional material y simbólico multidimensional, complejo y diverso, más todas las transformaciones políticas, históricas, urbanísticas que se pueden haber dado a lo largo de cinco siglos en las distintas urbes latinoamericanas, es hoy posible observar que las distintas utopías que se han buscado instaurar en el marco de la ciudad han desfallecido una y otra vez en el fracaso. Sin embargo, en el inconsciente colectivo ese deseo de orden, armonía y bienestar se ha mantenido latente, sobre todo porque la realidad lo quiebra una y otra vez. Hoy estas ciudades más que representar una Nueva Jerusalén, son la materialización de su opuesto, un infierno dantesco: violencia, estancamiento, sufrimiento e inmovilidad. Claro está, manifestadas en distintos niveles o grados, puesto que en ciertos y delimitados espacios de las ciudades estas variables son más intensas o menos visibles.

Ya no son ciudades centralizadas en torno al orden divino, son "ciudades multifocales, policéntricas, donde se desarrollan nuevos centros a través de los shoppings, de otros tipos de urbanización tanto populares como de las clases altas, que por distintas razones abandonan el centro histórico" (García Canclini, pp. 83-84). En otras palabras, son ciudades atravesadas por el espíritu barroco, no solo por su variedad de centros, su multiculturalidad y su tendencia a la disgregación y la fragmentación, sino también por su ansia de simular a las urbes del primer mundo desde parámetros y realidades distintas.

Como bien lo anuncia García Canclini en su texto *Imaginarios urbanos*, es posible hallar en las urbes latinoamericanas varias ciudades en una. Ciñéndose al caso de la capital mexicana, plantea cuatro ciudades que la componen: la histórico-territorial, la industrial, informacional y la de la hibridación intercultural (pp. 79-82). Coexisten así en las ciudades actuales varios modelos de desarrollo urbano que se traducen en un abigarrado espíritu barroco. La presencia de distintas realidades económicas, sociales y culturales, en un solo espacio configurado bajo una idea o concepto unitario, le otorgan a muchas ciudades capas superpuestas que involucran distintas experiencias pero, a la vez, vinculadas por relaciones de dependencia y por la conciencia del lugar que ocupan y su valor dentro de tal sentido de totalidad.

Es en este escenario en el que la narrativa contemporánea ha hallado tierra fértil para desplegarse y desde la ficción y sus estrategias de representación dar una visión alterna de la realidad, una que se da en otros términos, pero que la amplía para poder ser revelada y captada de otra manera, tal vez, una más accesible. Es aquí en donde se podría inscribir la novela *Angosta*, una obra con una propuesta narrativa que hace gala del conocido artificio de la ciudad imaginada y que en este caso, tal como lo sería Macondo, viene a concentrar una diversidad de dinámicas propias del mundo latinoamericano en un solo espacio. Estableciéndose como una especie de limitado o fallido *aleph* borgiano que se circunscribe a un universo particular, en este caso al de América Latina.

La ciudad que nos presenta Héctor Abad Faciolince destaca por su estructura vertical y, si se quiere, piramidal. Es una ciudad que alberga en su constitución una estructura casi renacentista con un centro que todo lo domina y, a su vez, engendra en sí misma distintas ciudades en una sola, específicamente tres: Tierra Fría, Tierra Templada y Tierra Caliente. Es "una estrecha ciudad de tres pisos, tres gentes y tres climas" (Abad, p. 18). Cada zona cuenta con unas características propias, pero que vienen estratificadas de lo alto a lo bajo, de lo mejor a lo peor, del paraíso al infierno. Precisamente, al pináculo de esta ciudad se le conoce como Paraíso y a los espacios de la base destinados al sector C o Tierra Caliente se le dan nombres como Boca del Infierno, El Salto de los Desesperados o el río Turbio. De igual forma, los habitantes que forman parte de cada sector, son ubicados más que por sus condiciones sociales y culturales, por condiciones económicas. Aunque la obra exponga que hay unas circunstancias históricas fundacionales que determinaron esa estratificación, situando a los *dones* en F (Tierra Fría), los segundones en T (Tierra Templada) y los tercerones en C (Tierra Caliente), en la actualidad de Angosta la forma de organizar a la población en su respectivo sector, no responde por completo a los rastros de la estratificación de la sociedad colonial, aunque la esconde en su lenguaje, en Angosta la "blancura de la piel" se puede lograr al subir de posición económica:

> La única clasificación certera que se pudiera hacer consiste en que la mayoría de los tercerones, o calentanos, viven en Tierra Caliente (y a sus pobladores por blancos que sean se les considera negros o indios), la mayoría de los segundones, o tibios, viven en la Tierra Templada (y nunca son blancos ni indios ni negros de verdad) y la mayoría de los dones en Tierra Fría (y por negros, indios o mestizos que sean siempre se consideran a sí mismos blancos y juzgan negros e indios a todos los demás) (Abad, pp. 19-20).

El acceso a Paraíso, cosa difícil de lograr, viene dado por lo económico, ya no es un efecto de las condiciones morales de los individuos como podría suceder en la Nueva Jerusalén descrita en la *Biblia* o en el último estadio de la *Divina comedia.* Vemos una resemantización de lo que vendría a ser la ascensión del individuo a un estadio superior en el cual es posible la felicidad. En el caso de Angosta quienes logran pertenecer a Tierra Fría, tienen que cumplir con ciertos requisitos económicos, es decir, una mantener una cantidad representativa en una cuenta bancaria:

> Según la ordenanza de empoderamiento 737, aprobada hace algunos años por el Consejo de Angosta-Tierra Fría, cualquier persona que certifique ser propietaria de una fortuna igual o superior a un millón de dólares tiene derecho a fijar su residencia en Paradiso y recibir tratamiento de don, sin importar sus orígenes geográficos, étnicos, religiosos o familiares (pp. 110-111).

Quienes ocupan las capas inferiores de esta ciudad sueñan con pertenecer a ese lugar, gozar de sus ventajas y facilidades. No obstante, el acceso es difícil para los tibios y casi imposible para quienes pertenecen a Tierra Caliente, a menos que sea en calidad de trabajadores o nuevos ricos. Tal ilusión de orden viene sustentada por la inmovilidad de ciertos grupos sociales y la dificultad o imposibilidad de acceso a las zonas privilegiadas. Así lo describe uno de los personajes pertenecientes a C cuando observa desde lo alto la ciudad:

> Mira hacia abajo: en ese foso estamos encerrados, en ese valle estrecho, y enterrados vivos en ese hueco, como en una trampa para animales que no pueden esperar otra cosa que la muerte. En Angosta. En angustia, mejor dicho. Cada vez que subo aquí, la distancia se me hace más larga; es como si mi barrio se hundiera y estuviera cada vez más lejos. Como un abismo que crece y crece. Miro a C desde aquí y me da vértigo (p. 191).

Por su lado, la zona privilegiada es un reflejo deformado del Paraíso de Dante en el que las almas se encuentran más cerca de Dios. En el paraíso angosteño, los individuos no se sienten atraídos por el amor y la perfección celestial, sino por una forma de vida que se asemeja a la del primer mundo y que se encuentra vedada para una gran mayoría. Por supuesto, perder esa forma de vida produce inseguridad y miedo, lo que da permiso a políticas segregacionistas:

> Viven en unidades exclusivas encerradas en mallas de seguridad que acaban siendo como cárceles dentro de la gran jaula de oro que es todo el altiplano. La paranoia y el miedo los define [...] de ahí el Check Point, los salvoconductos, los guardias, las cercas eléctricas y los circuitos cerrados de televisión como antiguos castillos medievales (p. 227).

Así, lo que amalgama a estos tres sectores es el miedo: para unos este sentimiento es generado por la posibilidad de pérdida de una posición privilegiada y para otros por estar inmersos en la violencia directa, el caos o la imposibilidad de mejorar.

2. Los imaginarios urbanos y su relación con lo ficcional

Es importante señalar que la dinámica que se produce entre la ficción y la realidad, en este caso la realidad de la ciudad, se da, al menos, en dos direcciones. Por una parte, las ciudades fundadas en el Nuevo Mundo bajo el espectro de la utopía vienen alimentadas por la literatura. Citando un artículo de Rosario Campra, García Canclini pone de manifiesto cómo las ciudades también se fundan primero en los libros, no solo en espacios específicos de la geografía: "las ciudades han estado conectadas con libros fundamentales, libros que han hablado de cómo se conquista un desierto, cómo se delimitan los espacios, cómo se construye a partir de lo que se imagina que puede ser una ciudad" (p. 91). Así la *Biblia*, dio paso a una idea de ciudad ideal, una inspirada en la Nueva Jerusalén y en la que solo algunos "elegidos" pueden acceder a sus límites. Claro está, lo anterior se junta con los parámetros renacentistas en los que la racionalidad y la armonía matemática eran el camino para establecer un orden necesario para lograr el progreso, lo que impulsó proyectos urbanos influenciados por textos religiosos que ayudaban a consolidar el poder político del imperio español.

Esto nos da una idea de los alcances que puede tener la ficción al alterar o modificar la realidad, sin olvidar cómo las ficciones medievales también intervinieron en la actuación de muchos conquistadores. Al punto de concebir las tierras americanas como el lugar en donde era posible hallar el jardín del Edén y todos sus favores, lo que, en parte, definió y orientó sus modos de actuar.

Por otra parte, la ficción actúa también en otro sentido, es una expresión o consecuencia de lo real, viene determinada por la materialidad de lo existente, pero se teje en el terreno del lenguaje y bajo las posibilidades infinitas de los artificios literarios. Lo que genera una reproducción de la realidad en un registro diferente, uno capaz de producir nuevas y variadas interpretaciones. Tal como sugiere Piglia en *Crítica y ficción*: "Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad

siempre son elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar" (p. 11). Al poner estos elementos constituyentes de lo real en otro lugar, lo ficcional hace las veces de lente amplificador o revelador de la historia, los fenómenos sociales y los conceptos que los soportan, desde una óptica particular que viene aderezada con la concepción de literatura que un autor pueda tener.

En el caso de *Angosta*, es la realidad de la sociedad colombiana la que impulsa el argumento, se daría ese movimiento en el que la ficción intenta llevar a la realidad a otro lugar, la traslada a los terrenos del lenguaje donde lo alegórico tiene la función de proporcionar imágenes que intentan hacer visible una serie de comportamientos y estructuras políticas y sociales particulares, es decir, funciona como un instrumento casi cognoscitivo para reconocer o, mejor, entender lo real. Paradójicamente, el autor para lograr ese movimiento parte de un reflejo, es decir, de una imagen invertida de un objeto, (atendiendo al sentido etimológico que proviene del latín *re* (hacia atrás) y *flectere* (doblar, desviar), no tanto de la estructura tripartita del más allá descrita por Dante en su *Divina comedia* en la que el Infierno es un cono invertido, el Purgatorio es cono en posición natural y el Paraíso es un altiplano que antecede a las nueve esferas organizadas de forma jerárquica según grados de santidad. Sino en cuanto a la trasposición de los conceptos teológicos a conceptos económicos, en otras palabras, invierte el ascenso a la perfección ética en términos cristianos y al bien eterno, al ascenso material y al acceso al poder político que muchas veces poco tiene que ver con virtudes morales. Se podría decir que el Paradiso de Angosta es un espacio ideal de la ciudad y que es deseado por quienes están afuera, pero ese lugar esconde bajo sus calles limpias, perfectas y ordenadas, la esencia del mal, o dicho de otro modo: la base del caos que se oculta en toda la sociedad angosteña.

Por otra parte, el sector F es una especie de Nueva Jerusalén, también luminosa, con calles lujosas, limpias y armónicas que debe ser custodiada con un muro, para evitar la entrada de quienes pueden desequilibrar el orden. Al leer las descripciones de la ciudad bíblica en el libro del Apocalipsis es sencillo ver el paralelismo: "Resplandecía con la gloria de Dios y su brillo era como el de una piedra preciosa […] Tenía una muralla grande y alta, y doce puertas custodiadas por doce ángeles […] (Apocalipsis 21: 11-12). Tal muralla evitará que aquellos que pertenecen a los márgenes logren entrar: "Nunca entrará en ella nada impuro, ni los idólatras ni los farsantes, sino aquellos que tienen su nombre escrito en el libro de la vida, el libro del Cordero" (21: 26-27). En Paradiso, como es bien llamado el sector, debe ser protegida una forma de vida que se asemeja o remeda el primer mundo y que, a la vez, refleja la vida en un más allá en las esferas celestiales más cerca de Dios, de la

inmovilidad y de un estado de tranquilidad excelso. Pero en este caso la deidad es el poder económico, que a su vez incluye el poder político y militar. La tranquilidad se mide en términos de calidad de vida y se mantiene debido a la marcada separación con otras capas de la ciudad que puedan alterar ese estado de gracia.

También es importante mencionar el libro *Utopía* de Tomás Moro publicado en 1516, en el que confluyen las ideas de la Grecia clásica y el cristianismo a la hora de configurar esa ciudad ideal, pero que también se alimenta de las nuevas realidades que se gestaban en el "Nuevo Mundo" y la fundación de ciudades desde cero. Utopía también incluye una muralla que deje afuera lo indeseable y la protección de su sistema se sustenta en el aislamiento. De modo que los espacios urbanos sustentados en lo utópico exigen la clausura y la protección. Existen otros casos dentro de la literatura y que también se refieren a ciudades utópicas cercadas por murallas, por ejemplo, *La ciudad del Sol* (1602) de Tommaso Campanella lugar que también se encuentra protegido por siete murallas concéntricas.

En la realidad algunas sociedades contemporáneas han apostado a la construcción de murallas para proteger o aislar sus espacios. Desde la caída del muro de Berlín las barreras físicas entre las fronteras han aumentado considerablemente, hasta el punto de pasar de 6 a 63. En 1994 se inició la construcción del muro que separa a México de Estados Unidos, en 2002 Israel inició un muro para separar su territorio de Palestina, de igual modo en el 2015 se levantaron murallas en los Balcanes y en las repúblicas bálticas, por solo mencionar algunos ejemplos. En otras palabras, lejos ya de las sociedades medievales que buscaban defenderse de los ataques externos, hoy las murallas parecen ser la forma para evitar la entrada de lo que puede alterar ciertos sistemas de gobierno, como es el caso de los inmigrantes que buscan una mejor forma de vida, lejos de la violencia, el hambre o la escasez de oportunidades en sus países de origen. En *Angosta* se plantea esa dinámica, pero con un *plus* que hace la división aún más perversa: se divide no un país de otro, se levantan barreras dentro de una misma ciudad, son para los habitantes de un mismo espacio o con una misma ciudadanía. Se genera así la materialización física de una segmentación conceptual que está latente en la sociedad colombiana y, tal vez, en la latinoamericana. Así lo refiere la propia obra, precisamente, en el diario de Andrés Zuleta, uno de los personajes más importantes:

> Antes las ciudades requerían muros que las defendieran del exterior, de los bárbaros o de la selva. Angosta es tan salvaje que requiere muros internos que la defiendan de sí misma. Antes de la política del Apartamiento había un muro invisible que la separaba la ciudad miserable de la ciudad opulenta. Ahora están construyendo una especie de muralla china, aunque el modelo está copiado del Medio Oriente (p. 227).

La división de Angosta parte de una realidad relacionada con las condiciones geográficas del país y que han marcado profundamente a la cultura colombiana, y que tal vez, es el resultado del aislamiento sostenido entre el corazón del Virreinato de la Nueva Granada, ubicado en Santafé de Bogotá, y las zonas más alejadas de su influencia y costumbres. Aún hoy se mantiene esa extraña creencia de la gente de tierra fría como la poseedora de ciertas cualidades y comportamientos asociados a las clases altas y refinadas de la sociedad y la gente de tierra caliente o los calentanos como representantes de lo salvaje, el desorden y lo poco civilizado. Esto se debe a que la presencia de la cultura caribeña o calentana en las ciudades centrales (Bogotá y Medellín, principalmente) se produce de forma tardía:

> En Colombia solo a partir de 1940 con los procesos de modernización de los primeros gobiernos liberales, se abrieron las fronteras regionales y se perfeccionaron los medios de comunicación y así los colombianos empezaron a descubrir esa gran parte que conforma la región colombiana del mundo caribe (Posada Giraldo, p. 18).

Tal apertura de la cultura caribeña hacia zonas del país andinas y, si se quiere centrales, genera una serie de reacciones negativas en los sectores dominantes y se resaltan las diferencias. Una muestra de esto es posible hallarla en la obra del nobel Gabriel García Márquez, un novelista "calentano" que también percibió esas barreras invisibles y esa marcada categorización de los individuos de una nación a causa de su cultura y región. Son numerosas las alusiones que hace García Márquez a los cachacos y sus formas de pensar más cercanas a lo occidental y en ocasiones más rígidas (el personaje Fernanda del Carpio es un ejemplo puntual). Así como también a la visión que se tiene del costeño en la capital.

Abad Faciolince materializa en la novela *Angosta* tal fenómeno y para lograrlo concibe una ciudad imaginaria que funciona como lente amplificador de una realidad aún latente y que, tal vez, va más allá de las fronteras colombianas. Nos presenta tres ciudades en una y, con tal artificio, consigue revelar como en la ciudad contemporánea latinoamericana se mueven de forma paralela distintas realidades, distintas temporalidades y variadas culturas, pero que después de todo giran aún en torno a un centro imantado que engendra deseo, frustración y violencia: una forma de vida al estilo del primer mundo.

2.1 Tres ciudades en una sola

Siguiendo la idea de Canclini, con respecto a las ciudades latinoamericanas contemporáneas y su elemento característico: la presencia de varias ciudades en una o "la coexistencia de múltiples culturas en un espacio que llamamos todavía urbano" (Canclini 79), es posible observar que en *Angosta* se manifiesta tal idea, pero a través de una ficción distópica. Cada una de las capas manifiesta

particularidades históricas, económicas y culturales que existen paralelamente en una zona conceptual cerrada y que se conectan a través de relaciones de poder, pero se mantienen aisladas: "Aunque Angosta se llame Angosta en todas partes, no todos sus habitantes viven en la misma ciudad" (p. 195).

Así la multiculturalidad, multiterritorialidad y multietnicidad, elementos característicos de las ciudades latinoamericanas contemporáneas, se amplifican en la obra y exponen cómo tal coexistencia genera tensiones irremediables. Estas a su vez desembocan en una crisis que se manifiesta a distintos niveles. Dicha dinámica va más allá de ser un simple telón de fondo o ambiente en el que se mueven y actúan los personajes, por el contrario, es un motor que impulsa sus acciones y que los determina. Es la ciudad de Angosta la concreción de conceptos que se han filtrado en el imaginario latinoamericano y, específicamente, colombiano. Aquí toman cuerpo, se hiperbolizan y llegan a constituir el eje a través del cual se fragmenta y, por tanto, se inmoviliza y sectoriza a la población, el poder dominante usa la política del apartamiento como modo de control para mantener una inmovilidad social casi absoluta.

En *Imaginarios urbanos*, Canclini también asegura que "En las teorías urbanísticas de fin de siglo se registra una tensión entre la necesidad de encarar estructural y globalmente las crisis urbanas y la tendencia a aceptar la desagregación, la disgregación, sobre todo en las grandes ciudades" (Canclini, p. 87), en la realidad de Angosta dicha tensión desaparece, puesto que la disgregación es asimilada por completo, llegando a ser el punto de partida o la piedra de toque para el establecimiento de un orden específico y completamente jerarquizado. Así es posible observar cómo el modo de enfrentar la crisis por parte del círculo de poder reinante es promoviendo la disgregación y estableciéndola de forma oficial, es lo que le da forma, tanto física como simbólica, a esta sociedad en particular. De este modo la crisis se traslada y se concentra en ciertos sectores de la sociedad en función del mantenimiento de los privilegios de otra porción de la ciudad, la que pertenece a los "dones".

El tema distópico se resalta, precisamente, en la presencia del control, la inmovilidad de parte de la población y la disgregación o la política del apartamiento. Todo esto orquestado por un grupo de poderosos denominado "Los siete sabios", viven en Paradiso, y están conectados con el poder político, religioso y económico de la ciudad. Tal grupo hace referencia a la obra de Chesterton *El hombre que fue jueves* (1908) y, específicamente, al Consejo de los Días, un grupo compuesto por siete hombres y cada uno designado con un día de la semana, al igual que en la obra de Abad Faciolince:

> Las sillas alrededor de la mesa heptagonal, menos una, que tenía el espaldar ligeramente más alto. Todas iban marcadas por letras, en el siguiente orden: D, S, V, J, M, M, L. La más grande llevaba en el respaldo la letra D, y allí se sentaba el miembro más antiguo, quien presidía las reuniones: a su derecha estaba S y L a su izquierda (Abad, p. 157).

Esto no es casualidad, guarda relación con la realidad colombiana, sobre todo, porque al final los entes que conforman el poder, parecen articular y perpetuar el conflicto en beneficio de sus intereses económicos y políticos. Del mismo modo, Domingo, quien se sienta a la cabeza y encarna la máxima autoridad, es una presencia misteriosa, asentada en la historia de la ciudad y que sabe que en el conflicto perpetuo reside su fuerza.

Este extraño equipo de hombres es el que toma las decisiones, tiene la potestad de decidir quién debe desaparecer por poner en riesgo su autoridad y, por supuesto, tiene relaciones con el gobierno, la Iglesia, el narcotráfico y la Secur "el grupo de asesinos que le hacen el trabajo sucio a la policía y los militares" (p. 253), en otras palabras, con una organización paramilitar. Por otra parte, la problemática con un grupo de terrorista, autodenominado "Jamás" y que nace de un grupo guerrillero ya desmantelado, el CEA (Contra el Apartamiento), es una arista más del conflicto y es usada por este grupo para justificar muchas de sus acciones, entre estas las de la Secur: "nada mejor, para la impunidad de los agentes de la Secur, que las atrocidades igualmente crueles de los terroristas". Este panorama funciona como dispositivo que desencadena los hechos de la obra y resalta la característica central del género distópico: la crítica a la sociedad contemporánea.

La realidad de la sociedad colombiana a inicios del nuevo milenio, momento de publicación de *Angosta*, no era nada alentadora, el conflicto armado y todos sus ejes dejaban un registro nefasto: "Colombia rompió todos sus récords de violencia en el 2000, con un registro de más de 38.000 muertes violentas, 205 masacres y más de 3.000 personas secuestradas" (Caracol Radio, 2000 s. p.), de manera que es notable la conexión entre la ficción y la realidad, el anclaje de la trama surge de una historia nacional marcada por la guerra, la violencia y la lucha de intereses e ideologías. Se observa que dicha relación es la esencia, la médula a partir de la cual se determina el modo de actuar y de sentir de los personajes. Se podría asegurar que cada personaje encarna un arquetipo en particular, un modo de ser universal, pero que al mismo tiempo está marcado por las condiciones históricas que han determinado a Colombia.

En definitiva, la ficción es una estrategia para lograr organizar la compleja y cruenta realidad, y así poder entenderla o hacerla legible en cierta medida. Además, funciona como reflejo de una situación históricamente dolorosa que busca ser expuesta desde los artilugios de la narrativa, es decir, desde otro lugar. Para

lograrlo, el autor utiliza varias estrategias, una de ellas es incluir un segundo nivel textual, no se trata de un nivel narrativo sino un nivel de tipo referencial, principalmente. Este segundo nivel es un el libro sobre la geografía de Angosta que personajes como Jacobo Lince leen durante toda la obra y que ofrece explicaciones que van allá de lo meramente geográfico, al punto de ejercer una profunda reflexión acerca de la dinámica social de la ciudad. Este texto explica tanto al lector como a los personajes el porqué de los hechos. Y de cierta manera, es una voz que se conecta de forma mucho más directa con el autor, al punto de ser una de sus diversas máscaras. Así este libro dice en una de sus páginas:

> Mientras la realidad siga siendo esa lacra, esta terrible herida histórica, lo constructivo no es inventar una fábula rosa ni hacer un falso encomio del terruño, sino seguir reflejando la herida. ¿Cuál herida? Que Angosta sea para empezar, una ciudad partida por muros reales y por muros invisibles, y como si esto fuera poco, también la ciudad más violenta del planeta […] (Abad, p. 308).

Tal aseveración hecha en palabras del autor Heinrich v. Guhl, parece revelar la concepción de literatura del propio autor, una en la que la palabra sea capaz de escudriñar en la oscuridad de la sociedad y en las marcas de la historia, arrojando sobre estas un poco de luz, no para transformarlas, pero sí para exponerlas.

Ahora bien, la herida histórica se hace manifiesta de distintas formas: en la presencia constante de la muerte, en la carencia de libertad, en la imposibilidad de ascenso, en la injusticia y en la emigración como única opción de salvación. Como resultado el pesimismo marca sin miramientos, no solo a algunos de los personajes principales de *Angosta,* sino también a la concepción misma de la nación, la ciudad o el mundo:

> Es como si esta ciudad estuviera maldita. Sí, maldita, desde que está separada, tajada, como el mundo, y desde que las personas tienen que pedir permiso para poderse mover […]. Lo que pasa es que en esta ciudad uno está irremediablemente obligado a llevar una vida inmoral. El solo hecho de movernos por ella, hacia arriba con respeto o hacia abajo con miedo, es inmoral (pp. 108- 109).

Tal como Dante, reflejó en su *Divina comedia* la sociedad de su tiempo en un mundo ultraterreno y con tres capas bien diferenciadas entre sí, así Héctor Abad Faciolince también lo hace, pero ya no con la voluntad de exponer tres niveles de comportamiento humano y las consecuencias de cada uno a un nivel espiritual en un más allá, sino lo hace, tal vez, para demostrar que el mundo material también está dividido y que tal separación se da en todo el planeta: moverse por el mundo como un latinoamericano, con respeto hacia arriba, o como un individuo del primer mundo con miedo hacia abajo. Esto hace del mundo un lugar lleno de barreras, de

separaciones y de clasificaciones que obligan a sus habitantes a regirse por estas. Así también el viaje de Dante, con respeto hacia el cielo y con miedo hacia el infierno, demuestra que el movimiento del individuo entre distintos planos requiere de requisitos, permisos, guías y no es un acto de libertad.

El primer mundo, el Paraíso, el Sector F, la ciudad sagrada de Jerusalén, entre otros, son lugares marcados por la restricción. Están vedados a quienes no tengan las cualidades espirituales, morales o económicas exigidas para el ingreso. Estas utopías requieren para su existencia el aislamiento y, por supuesto, solo son factibles en contraposición con lo distópico. En otras palabras, una utopía requiere de una distopía, la una no es posible sin la otra. Aunque son excluyentes entre sí. Un pecador o habitante de cualquiera de los círculos del infierno permanecerá sin acercarse a la Jerusalén Sagrada por toda la eternidad y, a la vez, su presencia es necesaria para demostrar el contraste ante las delicias que un alma pura experimentará en cualquiera de estas utopías, ya sean terrenas o celestiales.

3. Angosta: Del más allá dantesco al más acá urbano

Dentro de las tres micro-ciudades que constituyen a Angosta se exhibe una estratificación del mundo que parece corresponderse con los tres espacios dantescos: Paraíso, Purgatorio e Infierno. Los paralelismos son abundantes, así como las distintas alusiones y vínculos directos con la *magna obra* del florentino, desde la estructura y plano de la ciudad, hasta simbologías, personajes y situaciones aluden al viaje de Dante por el universo del más allá medieval. En la estructura de ambos espacios es sencillo determinar que existe un centro armonizador que se constituye como el primer motor del universo y a partir del cual todo debe girar. Como consecuencia, los espacios concéntricos entre más cercanos están a dicho centro se encontrarán en mayor armonía con la perfección. Lo que implica, además, que a medida que los espacios están más separados del centro, más imperfectos tienden a ser. Así las periferias o las zonas marginales guardan una relación con lo más distante a lo armónico, lo ordenado, lo bueno y lo bello. En otras palabras, constituyen las antípodas de las esferas celestiales que alojan a los santos, ángeles y por supuesto a Dios, son los escarpados terrenos del infierno. Y justo en el medio, están aquellos que no son ni lo uno ni lo otro, los que tienen ínfulas de ser mejores que los de abajo y con unas grandes aspiraciones a ser dones o en caso de la *Divina comedia* las almas que tienen la posibilidad de ascender. Así en Angosta está dividida la población:

> Abajo, en Tierra Caliente, alrededor del Salto de los Desesperados y la Boca del Infierno, y por las laderas que suben a Tierra Templada, hay millones de tercerones […] en el valle del Turbio y las primeras lomas se hacinan cientos de miles de segundones; y arriba, en el altiplano de Paradiso, se refugia la

> escasa casta de dones, en una plácida ciudad bien diseñada, limpia, moderna, infiel y a veces fiel imitación de una urbe del Primer Mundo enclavada en un rincón del Tercero (Abad, p. 19).

La estratificación social de la ciudad se establece de forma paralela al mundo dantesco, pero como reflejo deformado por una inversión de valores. Así son pocos los que gozan de los privilegios "divinos" y la placidez de su posición, muchos más los que están en el medio y un número mucho mayor los individuos que habitan en la zona más indeseable. Esta extraña ciudad con sus diferenciadas clases sociales, resultado de su constitución primera, no expone cómo acceder a Dios o a la perfección a través de un viaje espiritual o los grados de virtud o de pecado, sino cómo en la realidad esa división es resultado de la Historia, así como la forma de control más simple para mantener el *status quo* de algunos de sus habitantes. En la novela los ciudadanos de Paradiso no son ángeles, arcángeles, santos o almas puras y benevolentes, forman parte de la estirpe de los fundadores, una estirpe más que marcada por su fenotipo lo está por sus pretensiones a considerarse como mejores que el resto a causa de su poder económico:

> Entre sus descendientes, mestizos y mulatos, como todos, aunque con pretensiones de hidalgos, por lo ricos, a los que menos mal les fue, la costumbre les concedió el título de dones y se mudaron a vivir en Tierra Fría, en la azotea de Angosta, un altiplano grande y fértil al que le dicen Paradiso. En el valle estrecho de la Tierra Templada, donde existía una encomienda de indios mansos, o al menos amansados, se quedaron los segundones, casta intermedia que se debate entre el miedo que los confundan con los tercerones y la ambición de merecer el título de don (p. 18).

Por su parte, en la zona intermedia, la que se corresponde con el purgatorio, se encuentran los segundones y su característica principal es el deseo de ingresar al "cielo" y el miedo de ser considerado inferior o parte de lo más despreciable de la sociedad. En la DC estos individuos pueden aspirar a entrar al cielo luego de un largo camino a través de la purificación de sus pecados, pero en el caso de los angosteños, se logra a través de la obtención de una buena posición económica, cosa difícil de alcanzar en una sociedad como esa. Aunque también puedan existir remotas posibilidades de ascenso entre los calentanos, esto dependería de algún tipo de salvoconducto de tipo económico o de alguna conexión con el poder asentado en Paradiso.

Es notable como el personaje-autor Dante solo logra moverse a lo largo de estos mundos ultraterrenos gracias a la intervención de Beatriz ante la deidad, el héroe medieval puede hacerlo por la gracia recibida y con el objetivo de que su viaje quede escrito. Así se lo anuncia Beatriz en el jardín del paraíso: "Mas, en favor del mundo que mal vive, mira al carro, y cuando hayas regresado de allá, lo que contemplas aquí escribe" (Dante, p. 368).

Del mismo modo, el antihéroe-protagonista de *Angosta*, Jacobo Lince, también tiene un acceso a Tierra Fría y se mueve a lo largo de estas tres ciudades en una, pero lo que le da el acceso a Paradiso son dos elementos: el dinero que su madre le dejó como herencia y su matrimonio con Dorotea. Su descenso al infierno o, en otras palabras, a Tierra Caliente viene acompasado con el encuentro de una mujer calentana que será su única salvadora y guía y que tiene el significativo nombre de Virginia Buendía, también conocida como Candela. Esta particular chica de 19 años parece ejercer una suerte de doble femenino del guía de Dante: Virgilio-Virginia, pero a diferencia del poeta latino, esta joven mujer no tiene mucha formación intelectual, sin embargo, al igual que él, tiene las herramientas para que Jacobo Lince pueda salir ileso de su paso por el infierno, o mejor dicho, por Tierra Caliente. Ella vivía en lo mejor de lo peor, en uno de los círculos más cercanos a Tierra Tibia y, por lo tanto, menos plagado de violencia y decadencia. Y como es bien sabido, Virgilio estaba asignado al primer círculo del infierno el lugar para los no bautizados, es decir, lo mejor de lo peor.

En el viaje de descenso de Jacobo Lince hacia Tierra Caliente, a causa de su infructuosa búsqueda de un restaurante chino recomendado por uno de sus amigos, es Candela quien acude en su ayuda. Al igual que el buen Virgilio, ella se compadece del sujeto perdido y ante los peligros que le acechan es ella su protectora y guía:

> Ella les repetía siempre la misma consigna: "fresco, que el hombrecito viene conmigo, es de confianza". Bajaron un trecho […]. Luego empezaron a subir por unas escaleras todavía más empinadas que las que él había descendido, la pierna quieta siempre más abajo, y al intentar seguir el paso de la muchacha empezó a sentir que otra vez se quedaba sin aliento (Abad, p. 148).

Las referencias a la obra de Dante son certeras y múltiples en cuanto a escenas, personajes y, en parte, a la estructura del espacio que refleja una simbología paralela, más no idéntica, cómo se ha observado en este análisis. También hay referencias más sutiles lo que las hace detectables solo para lectores más avisados, por ejemplo: la constante dificultad de ambos personajes por seguir el ritmo de sus guías o sentirse desmayados ante la exigencia del terreno escarpado, o bien las descripciones del hedor, los sonidos estridentes y la sensación de estar dentro de un laberinto asfixiante. Los puntos de contacto que se entrelazan en la narración no dejan espacio para el equívoco.

Algo más que conecta a estos dos personajes es su relación con el mundo de la literatura, él por su reconocida obra y la ella por formar parte de la familia Buendía, sus padres eran desplazados de Macondo. En este punto es crucial detenerse, puesto que la influencia del mayor poeta latino en Dante es evidente, no solo por ser una especie de profeta del advenimiento de Cristo, sino también por la

armonía y contenido didáctico de su obra, elementos de gran valor para el florentino. Por su parte, Abad Faciolince deja ver en la ascendencia mancondiana de Virginia, un personaje central de la novela, la admiración por uno de los genios de la literatura colombiana y universal: Gabriel García Márquez.

Ahora bien, aunque este no es el único caso de personajes reflejados, dobles o transpuestos, sí es uno de los más significativos. El recurso de reflejo distorsionado, es parte de la naturaleza de la ciudad y por tanto de la obra misma, una se refleja en la otra: "[…] sí, porque en Angosta la gente se repite, como los pintores y los poetas" (p. 156). Así el juego de espejos parece ser parte de las estrategias narrativas que el autor pone en marcha para exponer lo real. De este modo, principalmente, la novela *Angosta* se presenta como reflejo ampliado o condensado de la realidad, pero también como reflejo y reverberación de la *Divina comedia* y en menor medida de otras obras, lo que exalta su condición intertextual y por tanto dialogal.

Otro de los personajes duplicados es una mujer de Paradiso a quien Jacobo Lince da clases de inglés, es hija de uno de los Siete Sabios, del senador Potrero, el típico político populista latinoamericano. El nombre y descripción física de esta mujer la relaciona directamente con la amada de Dante: "Beatriz vive en Paradiso, por supuesto. Es una doña pura, inalcanzable, rodeada de muros y de luz, una luz que parece como sacada de sí misma porque es de una belleza que ilumina" (p. 165). No obstante, es una doble bastante deformada, puesto que más allá de su apariencia y condiciones "similares" a la Beatriz de Dante, una *Donna Angelicata* en toda su magnitud; la Beatriz angosteña es una mujer cargada de erotismo y la relación que prima entre ella y Lince es de tipo eminentemente sexual.

Asimismo, el viaje del personaje principal no podía faltar y se da entre los diferentes estadios de la ciudad, este movimiento no solo resalta las dimensiones materiales de la política del apartamiento, también demuestra un proceso de transformación en el protagonista. El cambio es notable en su forma de interactuar físicamente con las mujeres que le atraen y con las que se relaciona en el plano sexual, en un primer momento es lo único que lo saca del tedio de su propia vida:

> Entraba en ellas, como se lo indicaban sus instintos, con la flecha que se hundía por la húmeda rendija entre sus piernas, perfectamente angosta, como la puerta que conduce al paraíso, pero al salir del cielo se hallaba otra vez afuera, perdido en su limbo de indiferencia (p. 136).

El léxico usado en la descripción anterior permite notar la relación que existe entre la percepción que tiene el personaje del coito con su forma de interactuar con la propia ciudad, sus entradas al paraíso son temporales y solo dejan como resultado un gran desapego y desinterés. Al final de la obra, el cambio es evidente, la aparición del amor hacia Candela y su deseo de estar solo con ella así lo demuestran.

Sin embargo, su amor no es correspondido, lo que exalta aún más ese sentimiento: "La pelirroja lo hería con su evidente falta de amor, y esa herida silenciosa lo enamoraba más" (p. 365). El paralelismo es notable, esta herida amorosa es equiparable a la herida histórica, en otras palabras, al dolor-amor que el sujeto latinoamericano siente por su nación. Un amor que nota no correspondido y que viene marcado por la impotencia, por la violencia en cualquiera de sus formas y por la imposibilidad de hallar sosiego en sus espacios. De este modo, Jacobo se va a un lugar mejor, pero lleva consigo la herida que marca a todo aquel que debe abandonar su patria por fuerzas externas. La constante latinoamericana, el deseo de hallar una mejor vida, de ingresar a un cielo, a costa del dolor y la nostalgia.

Una de las fases del viaje del personaje incluye varias entradas y salidas de Tierra Caliente. Aquí también tendrá que pasar por el río Aqueronte o río de la aflicción, en este caso llamado el Turbio y, por supuesto, un Caronte doble también lo lleva en su barca:

> Vio un viejo de barbas largas y blancas, desdentado, y este le aconsejó con el dedo a un barquero (parecía la copia del viejo, su hermano gemelo: las mismas barbas la misma espalda doblada sobre el remo) que se acercaba despacio por la parte más estrecha del Turbio. Jacobo subió a la balsa y cruzó el río de pie, respirando por la boca para evitar las bascas que le daban sus efluvios mefíticos, y sin mirar el agua color café con leche (p. 144).

El descenso hacia las profundidades de esta zona peligrosa y llena de ira, se desarrolla de forma parecida al descenso de Dante, aunque de forma condensada y fragmentada. Muchos aspectos centrales, como el paso del río en una barca conducida por un viejo, así como las sensaciones que experimenta el personaje a lo largo del trayecto lo hacen evidente:

> Parecía haberse metido, sin darse cuenta, en un edificio laberíntico, lleno de hoyos desde donde se asomaban cabezas que lo miraban con furia. De cada hueco salía humo, un humo denso y pestilente de drogas desconocidas que le embotaban el entendimiento (p. 146).

La primera vez que Jacobo Lince desciende a Tierra Caliente Candela lo salva y en otra oportunidad lo hace solo para buscarla y es en este punto cuando se enfrenta de lleno al caos y el miedo: lo roban, lo hieren, lo desnudan y se burlan de él. Esta vez serán sus salvadores un volante con un poema de José Emilio Pacheco para cubrir su vergüenza y Bei Dao, el cocinero del restaurante chino con nombre de poeta.

Con respecto al paso de Dante al Jardín del Edén, se podría decir que comprende dos fases, la primera junto a Virgilio y Estacio (poeta latino del siglo I, convertido al cristianismo): deben atravesar un muro de fuego y Virgilio se queda atrás, el paso está vedado para él. La segunda fase bastante compleja, es una alegoría cargada de contenido teológico: el arrepentimiento, el encuentro con

Beatriz, sumergirse y beber en el río del olvido, el Leteo, la presencia de las cuatro mujeres que representan las virtudes cardinales, el extraño encuentro con el carro tirado por un grifo (que simboliza la historia de la Iglesia) y, finalmente, el baño de purificación en el río Eunoes. Se observa que el paso de un sitio al otro implica, el arrepentimiento y tres *check points* en los cuales las almas son purificadas, por el fuego y por el agua, el Leteo para olvidar y el Eunoes para solo conservar los buenos recuerdos.

Así el ingreso a Paradiso, así el ingreso al Primer Mundo para los individuos de Tercer Mundo, para Candela o Andrés Zuleta, lleno de barreras, restricciones y requisitos. Es la ciudad cercada por un muro que no permite la entrada de lo no deseable:

> Este no se construye para impedirnos salir, sino para que no entremos (…) Piensa en tu casa. Si tus cuchos te encierran en ella y no te dejan salir, es un castigo, sí, pero de alguna manera te están diciendo que te valoran y que te quieren dentro, que si te fueras perderían algo. En cambio imagínate que vuelves por la noche y no te dejan entrar, te trancan la puerta. Te están diciendo que no te quieren ver (p. 190).

Tal es la movilidad de los individuos en el mundo, sectorizada y limitada. Aunque como siempre existen refugios o tablas de salvación ante el miedo y las barreras y, tal vez, el que más se manifiesta en la novela de Héctor Abad es la literatura. Precisamente, uno de los temas centrales de la novela es este, desde las constantes referencias a escritores admirados por el autor y el homenaje a Cervantes (específicamente al capítulo VI de *Don Quijote de La Mancha* dedicado al escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano) ubicado en todo el centro de la obra, hasta el hecho de que, Andrés Zuleta, el personaje más puro, y quien pierde su vida en la búsqueda de justicia, sea un poeta.

Es indudable que los únicos espacios en los es posible encontrar libertad dentro de esta ciudad sean los que están relacionados, de una u otra manera, con el mundo literario. Un ejemplo claro es la librería La Cuña, ubicada en la antigua carrera Dante: "Adentro, encerrados entre los miles y miles de libros, como detrás de una coraza de historias y de gestas, de crónicas reales e inventadas, de papeles parlantes, se sentían protegidos, ajenos a los permanentes sobresaltos de Angosta" (p. 301). Solo en estos sitios se gesta el paraíso, aquel en el que no hay divisiones y que, además, ofrece una forma de oponerse a lo real que es totalmente ajena al control.

Estos lugares están ubicados en las tres zonas de la ciudad: la librería El Carnero (alude al texto homónimo de Juan Rodríguez Freyle y obra fundacional de las letras neogranadinas), en Paradiso; el restaurante que lleva por nombre el del poeta chino Beu Dai y el hotel-hogar de Jacobo, Andrés y Candela, La Comedia.

Además, la importancia que adquieren elementos dentro de la estructura de la novela como el diario de Andrés Zuleta, el libro de geografía sobre Angosta, las constantes llamadas a pie de página que juegan con la idea de reflejar al autor u otras de sus máscaras, también aluden a la importancia de la palabra como registro, denuncia y como modo de encubrimiento.

De modo que el único oasis posible dentro de esta distopía está constituido por palabras, por encuentros y por diálogos en torno a esta: "Él mismo no lo sabe, pero cuando abre el libro y se sumerge en las palabras, es una persona feliz, ausente de este mundo, embebida en algo que, aunque habla de su ciudad, no es en este momento su ciudad, sino otra cosa mejor y más manejable, unas palabras que intentan representarla" (p. 15). Así el lector latinoamericano se ve reflejado en la historia de Angosta, encontrando entre las páginas de la novela de Abad Faciolince un extraño paraíso tejido de palabras en medio de una realidad que está marcada por el caos.

Referencias

Abad Faciolince, Héctor. *Angosta*. Editorial Planeta Colombiana, Seix Barral Biblioteca Breve, 2003.

Biblia. Versión Latinoamericana, Edición Pastoral, 1989.

Calvino, Ítalo. *Ciudades invisibles*. Siruela, 2013.

"Colombia rompió todos sus récords de violencia en el 2000" Caracol Radio Web, 30 diciembre,2000, caracol.com.co/radio/2000/12/30/nacional/0978159600_097561.html:~:text=Pese%20a%20los%20esfuerzos%20de,secuestradas%2C%20entre%20ellas%2035%20extranjeros._Recuperado el 29 de junio de 2023.

Dante, Alighieri. *Divina comedia*. Editorial EDAF, Madrid, 1997.

García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2010.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Penguin Randon House Grupo Editorial Argentina, 2014.

Posada Giraldo, Consuelo "Imagen de García Márquez en el país cachaco" *Agenda Cultural Alma Mater*, n.° 243, 2017, revistasudea.edu.co/index.php/almamater/article/view/328140. Recuperado el 25 de junio de 2023.

Rama, Ángel. *Ciudad letrada.* Arca, 1998.

Villacañas, José Luis. "La política religiosa del emperador Carlos V" Boeglin, Michel, et al. *Reforma y disidencia religiosa. La recepción de las doctrinas reformadas en la península ibérica en el siglo XVI.* Casa de Velázquez, 2018, págs. 17-37, books.openedition.or/cvz/5717. Recuperado el 10 de julio de 2023.

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Para evocar a Poliana* / 2002 / Pintura-ensamblaje / 120 x 70 cm

Artículo

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066

https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.08

Decretos de poeta: imagen de sí y reafirmación sensible en la poesía de Amado Nervo

Poet's decrees: self-image and sensitive reaffirmation in the poetry of Amado Nervo

Decrets du poete : image de soi et reaffirmation sensible dans la poesie d' Amado Nervo

Recibido 26-06-25

Aceptado 07-08-25

César Eduardo Gómez Cañedo[1]
Universidad Nacional Autónoma de México, México
cesargcanedo@gmail.com

Resumen: El escritor mexicano Amado Nervo (1870-1919) construyó una imagen de sí que preponderaba el acto poético por sobre otro tipo de escrituras y clasificaciones. Este trabajo pretende analizar algunos elementos de la poesía de Nervo en relación con su autoimagen como poeta, que es también una estrategia de recepción y éxito anclada al sello de producción de la literatura modernista, con el que cada escritor buscaba la forma de ser único a su modo, como lectura de época. Se explorará la voz poética feminizada, la espiritualidad en relación con el género discursivo de la superación personal, y otros más registros singulares de su poesía, como el horror y el pragmatismo en atención a una poética inquieta y movediza que consideraba particularmente a las lectoras de fin de siglo XIX como consumidoras de sensibilidad. La vena amorosa, esperanzadora y práctica hace de Nervo una voz que resuena con el ambiente cultural finisecular y potencia su reafirmación, por encima de todo, como poeta.

Palabras clave: Amado Nervo; poética; autoimagen; tradición poética; sensibilidad.

1 Doctor en Letras (Universidad Nacional Autónoma de México). Profesor de Tiempo Completo (Centro de Enseñanza Para Extranjeros. Departamento de Literatura). Líneas de investigación: Literatura mexicana, Estudios sobre cuerpos, género, sexualidades, Teoría Queer, Estudios de poesía. Google Académico:
https://scholar.google.com/citations?user=NqbYpmsAAAAJ&hl=es
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6744-0903

¿Cómo citar?
Gómez, C. "Decretos de poeta: imagen de sí y reafirmación sensible en la poesía de Amado Nervo". *Contexto*, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 130-147.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: The Mexican writer Amado Nervo (1870-1919) constructed an image of himself that prioritized the poetic act over other types of writing and classifications. This paper aims to analyze some elements of Nervo's poetry in relation to his self-image as a poet, which is also a strategy of reception and success anchored to the production hallmark of modernist literature, with which each writer sought a way to be unique in their own way, as a reading of his time. The feminized poetic voice, spirituality in relation to the discursive genre of personal improvement, and other more singular registers of his poetry will be explored, such as horror and pragmatism, in attention to a restless and shifting poetics that particularly considered female readers at the end of the 19th century as consumers of sensitivity. Nervo's loving, hopeful, and practical vein makes him a voice that resonates with the fin-de-siècle cultural environment and strengthens his reaffirmation, above all, as a poet.

Keywords: Amado Nervo; poetics; self-image; poetic tradition; sensitivity.

Résumé : L'écrivain mexicain Amado Nervo (1870-1919) s'est construit une image de lui-même privilégiant l'acte poétique par rapport à d'autres formes d'écriture et classifications. Cet article vise à analyser certains éléments de la poésie de Nervo en lien avec son auto-image en tant que poète qui est une stratégie de réception et de succès ancrée dans la production littéraire moderniste, où chaque écrivain cherchait à se singulariser à sa manière, comme une lecture propre à son époque. La voix poétique féminisée, la spiritualité en lien avec le genre discursif du développement personnel et d'autres registres plus singuliers de sa poésie seront explorés, tels que l'horreur et le pragmatisme, en s'intéressant à une poétique inquiète et changeante qui, à la fin du XIXe siècle, considérait particulièrement les lectrices comme des consommatrices de sensibilité. La veine amoureuse, pleine d'espoir et pragmatique de Nervo fait de lui une voix qui résonne avec l'environnement culturel fin-de-siècle réaffirmant avant tout son statut de poète.

Mots-cles : Amado Nervo ; poétique ; auto-image ; tradition poétique ; sensibilité.

Introducción: Nervo poeta

La figura del escritor mexicano Amado Nervo (1870-1919) es clave para la construcción del artista moderno. Su obra, rica, abundante y diversa merece siempre una renovación crítica. Nervo construyó una imagen que valoraba, por encima de otras, su actividad como poeta. Escribió cuentos, novelas cortas, artículos periodísticos y una abundante obra poética que lo reafirma dotado de una sensibilidad singular. A continuación, se propone una lectura crítica de algunos de sus elementos poéticos que le dan ese sello de producción único modernista. Las innovaciones temáticas y los géneros que Nervo toca dentro de su poesía son, sin duda, una aportación a la sensibilidad de fin de siglo XIX. Además, es posible

reflexionar acerca de la recepción, la construcción del público femenino como consumidor asiduo de poesía, y el establecimiento de géneros discursivos interesantes para la poesía, como el horror o las lecturas de superación personal.

La apreciación de Nervo, en las siguientes páginas, es un atrevimiento de poeta a poeta y consigno ahora los resultados de mi exploración por uno de los más complejos y vigorosos escritores mexicanos decimonónicos, aquel que se aventuró a caminar de ida y vuelta sobre ese puente, ese cambio radical de poéticas y maneras de vivir y estar en el mundo (incluso específicamente en el literario) representado por el fin de siglo. El Nervo poeta es el rostro más estimado por nuestro autor, de entre todos sus rostros literarios.

Para no andar tan a tientas ni tan solo, tomé como punto de partida algunas de las certeras lecturas y profusos estudios que Gustavo Jiménez Aguirre ha dedicado con devoción al nayarita. El fantasma de Nervo ha recorrido los corredores del canon literario mexicano y lo ha protagonizado para luego ser expulsado en una danza macabra que parece no tener fin. No hay que perder de vista que es y ha sido uno de nuestros poetas más populares, y además fue quien traspasó el nivel de popularidad contextual a una escala global, me atrevería a decir que el primero de entre los mexicanos en tener fama y éxito de manera notable fuera de nuestras fronteras. Antes, otros populares como Antonio Plaza (1833-1882), Juan de Dios Peza (1852-1910), Manuel Acuña (1849-1873) o Guillermo Prieto (1818-1897), el poeta más popular según una encuesta convocada por el diario *La República* en 1890,[2] se quedaban en el nivel de popularidad local, dadas nuestras condiciones de un canon casero y dependiente, supeditado a las dificultades materiales de circulación y exportación de publicaciones, así como a la desarticulación de un circuito literario, incapaz de producir figuras literarias a escalas mayores. Los astros se alinearon y las condiciones óptimas de un cosmopolitismo emergente, así como un complejo circuito de interrelaciones políticas y culturales (relacionadas con los viajes al extranjero de Nervo) permitieron que el nayarita y su obra llegaran a la cima en su momento. Hay que anotar que para 1903 Nervo será considerado en el país como el poeta más popular, con una encuesta similar a la mencionada

2 La votación fue pública, según nos cuenta Fernando Tola de Habich en su *Museo literario dos*, bajo el título de "El poeta más popular". De acuerdo con la cita consignada del periódico, el top cinco de los poetas quedó en 1890 de la siguiente manera: Guillermo Prieto con 3, 752 votos; Salvador Díaz Mirón, con 1,912; Juan de Dios Peza, 1, 610; Luis G. Urbina, 115 y Antonio Zaragoza con 100 votos (194). Nótese que el ganador arrasó por casi la mitad de los votos con su competidor más cercano, y que hay un abismo de diferencia entre los tres primeros lugares y el resto. Por cierto, un entonces joven Manuel Gutiérrez Nájera figura en la lista con 22 votos. El aun más joven Nervo se encontraba en el Seminario de Zamora, lejos de las fuerzas canónicas de la centralista república de las letras, aunque ya muy cerca de sus primeras publicaciones y el cambio de vida que representó el puerto de Mazatlán. La popularidad de Nervo será un fenómeno acelerado que abrirá la poesía de nuestro siglo XX.

anteriormente, según consigna José María Martínez en una edición española de *En voz baja* y *La amada inmóvil* (2002, p. 48).

Nervo cumplirá, con todo su éxito, con uno de sus decretos fundamentales, el de ser visiblemente y ante todo un poeta. Se han hecho valoraciones, apuestas e injustas comparaciones para decidir si es la prosa o la poesía de Nervo la que alcanza mayor posteridad o resistencia al desgaste de lecturas de época. No me detendré en este tipo de juicios, ni en la maravillosa prosa de Nervo que es exquisita en la narración, polémica y luminosa en la agudeza periodística y lúdica en el cruzamiento entre ambas. Su pluma, además, se vio enriquecida por la ciencia ficción, así como por la herencia de diversas tradiciones espirituales; de disímiles y heterogéneas lecturas de las primeras oleadas de psicología, metafísica; así como relecturas y apropiaciones de la cábala y el pensamiento cientificista (volveré un poco respecto a su poesía). Todo esto hace que algunos cuentos y novelas de Nervo, pienso en *El donador de almas* (1899), podrían ser el guion de un capítulo de series como *Black Mirror* —salvadas las distancias tecnológicas— gracias a algunos postulados afines como la antiquísima transmigración de las almas.

Me interesaba llegar a la palabra alma. Obsesión y elemento simbólico del poeta, como los tigres de Jorge Luis Borges (1899-1986), o el tigre doméstico del mexicano Eduardo Lizalde (1929-2022). Propongo poner atención a los poemas en los que se desarrolla el tema de las almas, o a la mención del "alma" como una guía de lectura heurística para la poesía de Nervo, ya que son poemas generalmente poderosos o, por lo menos, difícilmente indiferentes. Cuando *la* alma que aparece en el poema es la de Nervo, esta es voz muchas veces de su feminidad. Hay una recurrencia en Nervo por feminizar su voz en sus poemas, como veremos. Su consciencia poética lo lleva a trabajar desde la dualidad masculina y femenina, como una creencia de espiritualidades mezcladas y como práctica de voces y sensibilidades dentro de su poesía. El tema de la dualidad y encuentro en uno solo cuerpo de almas masculina y femenina de Nervo en la novela corta *El donador de almas* (1899) aparece con jocosidad; en cambio, en el Nervo poeta este tema aparece con seriedad y como un ejercicio de empatía, de entendimiento con el público lector femenino (también volveré a este punto más adelante). Pienso en la construcción de imágenes bien logradas con la presencia del alma, por ejemplo, en el bello cierre del poema "En Bretaña" (p. 374):

> Mi alma es como esa moza bretona que a la aurora
> miró partir la barca del pescador, y ahora,
> midiendo con sus ojos el piélago, la aguarda.[3]

3 La edición consultada para todos los poemarios de Nervo y las citas de los poemas se harán de su *Poesía reunida* (2010). La única cita adicional es del poemario *La última luna* (1919), publicado en línea y citado en esta versión, como se consigna en la bibliografía.

Hay una idea, entre los entendidos de la escritura de poesía, que aventuro que Nervo debió conocer, la cual sugiere que es requisito contar tanto con la sensibilidad que se ha estereotipado como femenina, así como con la masculina para lograr el perfeccionamiento de la creación poética; en el caso de Nervo, además, esta tarea consiste en alcanzar o por lo menos rozar simbólicamente la perfección espiritual fusionando la dualidad de la creación en la figura del andrógino, que será también un poema y símbolo del Nervo poeta. El alma de Nervo, femenina, dialoga o discute con el cuerpo masculino, la dureza se enfrenta y opone a la sensibilidad como tema. En el plano físico, el resultado es la esterilidad del andrógino; en el plano espiritual, la ganancia es la creación artística fecunda y poderosa.

En un rincón del alma. La feminización y los besos en la poesía de Nervo

La feminización de la voz poética de Nervo es una constante de su poesía y ésta ocurre de diversas maneras. Considero que esta es una intención por reafirmarse sensible, además de que le garantiza una amplitud de lectoras y lecturas. Hablan en sus poemas voces femeninas, muchas veces como personajes de un diálogo, que es una de las estructuras favoritas de Nervo: la conversación misteriosa, fantasmagórica, amorosa o filosófica (o las cuatro mezcladas) en su poesía. En el poema "En Flandes" de *El éxodo y las flores del camino* (1902) tres damas, Clara, Adela y Balduina, tres flores del camino, conversan con la voz poética acerca de sus inclinaciones artísticas y mundanas. Nervo en este poemario es personaje, ojos y voz del viajero, que transita entre un viaje intelectual, espiritual y pedestre; Nervo, a veces turista, a veces monje, no deja de deleitarse con los paisajes y su mirada transcurre entre la evocación de un pasado romántico y las necesidades prácticas y de previsión que cualquier viajero podría tener. El Nervo auto construido como un sujeto espiritual, aunque dualista y confundido entre lo material y espiritual, no deja una de las venas de su pensamiento menos estudiado aunque más firme, el pragmatismo, que mana en su caso, entre otras fuentes, de William James[4]. El poema "Alma de Italia" ejemplifica la resolución de una espiritualidad atormentada que al mismo tiempo está muy atenta a los ritmos del mundo y a las precauciones que cualquier viajero debe tener, aún el supuesto espiritual, o más bien, el espiritual que no renuncia a la "carne" de los viajes. Sirvan como ejemplo los primeros dos de los cuatro cuartetos (p. 384):

En *La amada inmóvil* (1920) el nayarita incluye en varios descansos del poemario una sección bautizada como "Pensamientos afines", una manera de diálogo y coro fúnebre con una gran cantidad de influencias y lecturas de Nervo, volveré a este hecho adelante. Por ahora me interesa señalar la presencia de William James (1842-1910), quien fue psicólogo, filósofo y profesor de Harvard, se consideró a sí mismo empirista radical y pionero de la pragmática, con obras como *La voluntad de creer*, *Variaciones sobre la experiencia religiosa* y *La filosofía de la experiencia*. Este autor influyó en el pensamiento pragmatista de nuestro poeta.

Para librarme de lo imprevisto,
cuando mi estancia se queda sola,
guardo en mis ropas un santo cristo,
un santo cristo y una pistola.

Si quien me acecha, siendo un malvado,
también es hombre de religión,
valdrale el cristo crucificado;
si no, el revólver de doble acción.

Este Nervo pragmático de *El éxodo y las flores del camino* reconcilia su espiritualidad con la cautela y los peligros materiales del mundo. En este poemario aparece frecuentemente "la carne" de los viajes, es decir, la búsqueda del deleite corporal y material, en otra de las constantes simbólicas de Nervo, el beso. Besar parece ser la obsesión de las voces poéticas de Nervo, quien se muestra muchas veces ansioso por unir su esencia a otra fundiéndose en un beso. Un elemento más de su notable sensibilidad.

Valdría la pena estudiar los besos de Nervo en su poesía, besos pedidos, cancelados, deseados, realizados, evocados, besos poéticos: "el beso como las caligrafías de los labios", que es la idea del remate de su lúdico e interesante "Poema caligráfico" del libro *Poemas* (1901).[5] Volvamos a los besos de uno de los poemarios que más exploramos de Nervo, *El éxodo y las flores del camino*, quizá una de sus obras poéticas más sugerentes. En el poema que citamos arriba, "En Flandes", donde aparecen las tres voces femeninas que dialogan con la voz del viajero poeta, hay una relación de afinidad que se establece entre Balduina y el Nervo poetizado; aquí el viajero se siente identificado con esta mujer a partir de una rima atrevida de Balduina: "más que mis granjas úberes y que mis gordos quesos,/ amo y busco la música sonora de los besos" (380). El poeta será premiado por esta afinidad, según la confesión que remata el poema:

En premio de mi fallo, Clara diome su alada
pasión; Adela, el vértigo de su ronda sagrada,
y Balduina, los besos de su boca divina.

"Yo era, íntimamente, del gusto de Balduina" (p. 381).

5 Las últimas líneas del poema son:
"y subráyalas luego con un beso...
¡Oh las caligrafías de tus labios!" (p. 265).

Siguiendo con *El éxodo...* además de los besos de Balduina, en el poema "En Bohemia" la voz poética le ofrece dinero a una gitana a cambio de sus besos: "Gitana, flor de Praga, diez *kreutzers* si me besas" (p. 383). El poema es la insistencia por ese beso, que se vuelve, en el deseo del viajero, una insistencia peligrosa y furtiva. Es además una experiencia de adrenalina, dado que la gitana es acompañada por un gitano, como queda claro en la conclusión del verso (p. 383):

> Por dios, deja tu rueca de cobre y a mi apremio
> responde. Si nos mira tu cíngaro bohemio,
> no temas: ¡En Dalmacia forjaron mi puñal!

Síntesis de la inocencia y el atrevimiento, del contacto entre cuerpos y entre almas, la obsesión de Nervo por los besos está muy presente en *El éxodo...* y en buena parte de su producción. En el poema "Evocación", del mismo poemario, la voz poética convoca a una reina quimérica a quien le pide el beso que fue prometido ancestralmente (p. 382):

> Cuando llegó a mi lado, le dije de esta suerte:
> —¿Recuerdas tu promesa del año mil?
> —Advierte
> que soy tan sólo sombra...
> —Lo sé.
> —Que estaba loca...
> —¡Me prometiste un beso!
> —¡Lo congeló la muerte!
> —¡Las reinas no perjuran!...
> (y me besó en la boca.)

Aparece una construcción de la voz de Nervo como un seductor fantasmagórico en escenas en las que predomina la oscuridad y el tenebrismo de la voz poética que anhela besos, pide o reclama promesas, y en las que también ese viajero se muestra como protector y voyerista de mujeres, aunque en algunos casos puede llegar a ser una visión tétrica. En Nervo es común la contradicción del pedir amoroso, que a veces suena a reclamo o exigencia, cuando Nervo pide respuestas espirituales o cuando demanda la carnalidad de un beso. En otro poema, "Rôdeuse", nos encontramos frente a una voz poética que además de viajero y observador, se ofrece a ayudar a la rôdeuse que da título, presumiblemente parisina, una chica merodeadora y melancólica. El Nervo voyerista, como los voyeristas poéticos románticos y modernistas —entre ellos los mexicanos Manuel M. Flores, Gutiérrez Nájera—, se ofrece a ayudar y rescatar a la chica ante peligros masculinos invisibles:

pobrecita, ven conmigo, ¡deja ya las puentes yermas!
Hay un alma en estas noches a las tísicas hostil,
y un vampiro, disfrazado de galán, que busca enfermas,
que corteja a las que tosen y que, a poco que te duermas,
chupará con trompa inmunda tus pezones de marfil (p. 387).

Esa ayuda, en el cierre del poema, puede ser interpretada de forma tétrica, puesto que la referencia al alma tísica y la descripción del vampiro disfrazado de galán puede hacer referencia al mismo viajero, quien realmente está cortejando siniestramente a la deambuladora; de ser así, la acción comúnmente idealizada de los besos en Nervo —porque escasamente se realizan, salvo en fantasía, deseo o evocación— es transformada con violencia por el acto de chupar inmundamente los pezones.

Para seguir con el alma y con los besos, y la feminización de muchos poemas de Nervo, es importante mencionar que en ocasiones no incluye marcas genéricas y aparece la ambigüedad de la voz poética. En el poema "El beso fantasma" de *Místicas* (1898) la voz se inclina a la feminización dado que busca un beso del Nazareno:

Yo soñé con un beso, con un beso postrero
en la lívida boca del Señor solitario,
que desgarra sus carnes sobre tosco madero
en el nicho más íntimo del vetusto santuario;
[...]
Con un beso infinito, cual los besos voraces
que se dan los amados en la noche de bodas,
enredando sus cuerpos como lianas tenaces... (pp. 215-16)

En el mismo poemario aparece antes "Antífona", poema que describe también besos violentos. La voz feminizada se debate entre un dios cristo que "viola la boca" y un satán hermoso que incita al pecado:

¡Oh Señor! Yo en tu Cristo busqué un esposo que me quisiera,
le ofrendé mis quince años, mi sexo núbil, violó mi boca
y por Él ha quedado mi faz de nácar como la cera,
mostrando palideces de viejo cirio bajo mi toca;

¡mas Satán me persigue y es muy hermoso! Viene de fuera
y, ofreciéndome el cáliz de la ignominia, me vuelve loca...
¡Oh Señor, no permitas que bese impío mi faz de cera,
que muestra palideces de viejo cirio bajo mi toca! (pp. 213-14)

La voz poética tanto masculinizada como feminizada necesita los besos como una forma de afirmarse, como autoafirmación y reafirmación sensitiva; el viajero tiene esta necesidad para seguir por los caminos de la vida y para continuar con las decisiones carnales que se han tomado en contradicción, sin renunciar a la dualidad y albergando la posibilidad de fantasear con besos masculinos y femeninos; el poeta tiene esta necesidad del otro, de la otra, para seguir creando:

> Y no sé de pasión, y me contrista
> vibrar la lira del amor precario.
> ¡Sólo brotan mis versos de amatista
> al beso de Daniel, el simbolista,
> y al ósculo de juan, el visionario! (p. 222)

Los besos simbólicos le sirven al Nervo poeta para crear poesía y para mantenerse en la tónica amorosa y apasionada. No le teme a feminizar la voz, sino al contrario, la ostenta y la vende, como parte de su marca registrada o sello de producción modernista, según nos cuenta Gustavo Jiménez Aguirre, quien cita a un Nervo muy consciente de que escribir feminizándose era, además, una cualidad para atraer a potenciales lectoras (p. 89). Se ha estudiado que Nervo es sobre todo atractivo para un público femenino consumidor de sentimentalismo espiritual, crisis veladas espirituales y fe en contradicción. Por otro lado, el Nervo en contradicción religiosa se presenta cercano poéticamente al cura Alfredo R. Placencia (1875-1930) y posteriormente a López Velarde (1888-1921) y Carlos Pellicer (1897-1977), estos últimos lectores de Nervo.

El poeta decreta. La construcción del poeta espiritual y la espiritualidad asequible para el público femenino

De la conciencia de atraer a un público femenino feminizando su voz, podemos pasar a la construcción de un Nervo espiritual, pero de una espiritual accesible a los lectores y sobre todo a las lectoras; así que podemos pensar en los albores de la literatura espiritual como un mercado editorial. Un mercado que construye un público lector amplio que ve en la lectura de este tipo de obras una guía para ser alguien mejor. El éxito de los libros de superación personal que conocemos en prosa y que abarcan secciones enteras de las librerías y múltiples *bestsellers* tiene a uno de sus predecesores en verso a Nervo.

Habría que añadir la reflexión sobre el mercado de los libros de superación personal como un mercado presumiblemente orientado al consumo femenino (¿las secciones actuales de autoayuda en las librerías se pensarán sobre todo para lectoras?) y a la posible conciencia de Nervo ante esto; es decir, un Nervo que sabe

qué tipo de contenido espiritual, qué tipo de alimento para el alma ofrecerles a sus lectoras y en qué formatos y estilos poéticos. Ya José María Martínez señala y documenta la posible conciencia de Nervo como escritor para un público femenino mayoritariamente o por lo menos con la presencia de la mujer como su interlocutora deseada (p. 98).[6]

La hipótesis de Martínez es que Nervo llevó estrategias textuales y discursivas de su relación epistolar con muchas lectoras que lo seguían a su actividad como poeta y como escritor (p. 91), feminizando su discurso, con la aparición de interlocutoras reales y ficticias y por la constante presencia femenina en su obra; aspectos que también permitieron que las lectoras se sintieran identificadas, representadas y escuchadas por Nervo. Así, podemos abonar que Nervo resolvía uno de los clichés y estereotípicos reclamos supuestos de las mujeres a los hombres, porque era un escritor que escuchaba y entendía a las mujeres, al menos virtualmente y en su obra. Atender ese reclamo fue posiblemente una estrategia para ganar lectoras y le trajo éxito y fama.

De esta manera, Nervo no solo pensaría en escribir para mujeres, sino que también pensaría en ofrecer —en voz baja— espiritualidad asequible, desde la cercanía de un confesor o guía espiritual (Martínez: p. 95), en algunos casos desde la jerarquía de superioridad masculina, y en otros ofreciendo una complicidad horizontal de tú a tú con estas mujeres, quienes presumiblemente se identificaban con la escucha y confidencia, como entre dos amigas, que Nervo constantemente ofrecía, por ejemplo, al feminizarse.

Considero que, como parte de su sello de producción, el nayarita es sensible e intuitivo ante un área de oportunidad de publicación y de mercado, así que construye en México un público que consume espiritualidad al alcance del verso, y este público pudo ser potencialmente femenino: conformado por lectoras que buscaban respuestas espirituales asequibles y en un tono de confidencialidad y a la vez de cercanía. Libros prácticos y didácticos que proponen pautas, decretos mentales, y máximas de espiritualidades diversas e integradas que se articulan y se presentan "digeridas" para un fin concreto: el crecimiento espiritual de cualquier persona, incluso aquellas ajenas a la cábala, las sociedades espíritas, los saberes alternativos y a la metafísica.

De nuevo se perfilan las lectoras como profusas consumidoras de este tipo de literatura, a caballo entre los consejos para superar crisis (mundanas o del alma) y las recomendaciones para llegar a alcanzar la paz mental y la serenidad dominando y aclarando la mente. Hablo ahora del Nervo en constante duda y

6 El editor Martínez evoca una cena organizada para Nervo por un club femenino con la asistencia solo de mujeres, mujeres lectoras (89) y habla también de la imagen de Nervo como un escritor para mujeres como una imagen extendida entre sus contemporáneos (90).

afirmación espiritual, el que construye su voz desde la experiencia y la sabiduría, que buscan transmitir paz mental; hablo de sus poemarios de madurez, sobre todo de *Serenidad* (1914) y *Elevación* (1917), y por supuesto, hablo de una de las secuencias de versos más escuchadas en el imaginario popular de la poesía mexicana y en las escuelas secundarias y preparatorias: la idea poderosa de que "cada quien es el arquitecto de su propio destino", presentada en el verso de Nervo: "que yo fui el arquitecto de mi propio destino"; y los versos del remate del poema: "¡Vida, nada me debes! ¡Vida estamos en paz!" (p. 627) del inmortal y famoso poema "En Paz", cuya calidad poética es punto y aparte, y cuya calidad como producto de superación personal es impecable. Nervo sienta las pautas de un tipo de literatura comercial muy efectiva y nos presenta otras situaciones y expectativas de lectura, que tienen que ver con encontrar ayuda espiritual asequible y digerida para públicos amplios y presumiblemente femeninos.

Uno de los aciertos de esta voz mesurada de Nervo es que no cae en el abuso de considerarse completamente iluminado, sino que es cauteloso y se sabe en constante falta, lo cual genera empatía. Nos pone en situación de duda y ambivalencia, exhibiendo lo difícil que es ser bueno pese a todo y los tropezones del camino espiritual. Las contradicciones de este camino espiritual se verán de nuevo cuando Nervo vuelve a la poesía después de su retiro, después de haberse declarado "en paz", después de su serenidad en la tierra, y esto fue provocado por la terrible muerte de su amada.

El nayarita se confiesa fallido y desgarrado en el prólogo a *La amada inmóvil*, un libro confesional y privado, que tal vez no deberíamos de estar leyendo tanto si no queremos enfrentarnos con la alma[7] de Nervo, esa que está en búsqueda constante de besos. En este poemario dolorido y largo, largo para prolongar el dolor del duelo, el poeta expresa su necesidad de escritura después de haber pensado equivocadamente que había alcanzado la serenidad poética y vital:

> Creí que *Serenidad* sería mi último libro de versos y así lo afirmé a un amigo. Esta afirmación me perdió, porque la vida no gusta de que le tracen caminos y el Arcano burla los propósitos de los hombres. He vuelto, pues, a componer poemas. Un nuevo dolor, el más formidable de mi vida, los ha dictado y sollozo a sollozo, lágrima a lágrima, formaron al fin el collar de obsidiana de estas rimas, que cronológicamente siguen a las de *Serenidad*.
>
> ¡Serenidad! Pensé que en la madurez de la vida iba a llegar a esa altiplanicie desde la cual dominamos los acontecimientos, vemos pasar la caravana de trivialidades y miserias terrestres y sonreímos piadosamente "del circo de las civilizaciones". Pensé que si hasta entonces mi vida había sido conturbada e inquieta, *el hondo deseo de ser sereno y el tesón en expresarlo acabarían por serenarme de veras*, haciéndome adquirir por fin el más precioso de los dones que he ansiado en la turbulencia y en la amargura de mis días: la ecuanimidad (p. 699).

7 En femenino como vínculo con Nervo, que la nombraba así.

He enfatizado en la cita anterior el hecho de que Nervo decreta, cuando habla de que expresar su deseo de serenidad con tesón acabaría por darle lo que deseaba. Educado en espiritualidad y cábala, sabe del poder de las palabras que se repiten y formulan como deseos al universo; fórmula común en nuestros días bajo la idea de la "ley de la atracción", si pensamos en los textos ahora clásicos de superación personal, podemos ver en *El Secreto* (2006), de Rhonda Byrne, por ejemplo, que decretar y proyectar con la mente y con palabras cómo quieres que sea tu realidad, termina por construirla (de acuerdo con el libro).

Nervo fue un poeta que decretó que quería ser poeta. De ahí la constante construcción de su autoimagen como poeta, la defensa polémica en la prensa de las poéticas que defendió y esgrimió en vida,[8] y las múltiples referencias de un poeta que se sabe poeta o que aspira a ese reconocimiento en su poesía y ante las y los lectores. Es interesante esta capacidad de nuestro autor de mostrarse como poeta en proceso, como parte un camino espiritual, ya que no se presenta como iluminado, sino en una constante lucha por seguir que está llena de tropiezos. Se ha hablado mucho de la importancia de Nervo para la educación sentimental de la cultura mexicana en el fin de siglo decimonónico, y pienso que es fundamental hablar de la educación espiritual que nos ofrece Nervo, para pensarla y problematizarla.

Lo tétrico y la senilidad como otros fantasmas de la poesía nerviana

Terminaré este recuento con dos temáticas que llamaron mi atención en mi lectura del Nervo poeta. Por un lado, la presencia de poemas tétricos, de pronto terroríficos, y por otro, el curioso tratamiento que da al tema de la vejez, considerando que al poeta le interesó construir una voz madura y reflexiva siempre, buscaba verse como un viejo sabio y prominente, tal vez a la manera de Walt Whitman, otra de las lecturas del nayarita.

Resalto, de esa larga expiación que es *La amada inmóvil*, la presencia de muchos poemas tétricos, algunos quizá de manera involuntaria. La presencia fantasmagórica de la amada a lo largo del poemario, por un lado, se reviste de amor, pero, por otro, de miedo. Nuestra tradición poética tiene poco desarrollo de la temática del horror, y en este poemario Nervo la explora quizá inconscientemente. La muerte del amor, de la amada, se vuelve una presencia tétrica, un poco la presencia constante y a veces amenazadora de la muerte en la poesía de Xavier Villaurrutia (1903-1950). Pensemos, además, que la tradición de poemas que

8 Puede consultarse la actitud polemista que Nervo esgrimió en la prensa de la capital (hacia 1896) en defensa del modernismo mexicano en la bien lograda antología *La construcción del modernismo* (2002).

podemos llamar de horror es poco tocada en la poesía mexicana, no tenemos muchos poemas de terror y Nervo y Villaurrutia pueden aparecer a veces como notables excepciones. Veamos, como ejemplo, el poema "La cita", en el que aparece una conversación que da temor a uno de los interlocutores y expectación al otro:

La cita

—¿Has escuchado?
Tocan la puerta...
—La fiebre te hace
desvariar.
—Estoy citado
con una muerta
y un día de éstos ha de llamar...
Llevarme pronto me ha prometido;
a su promesa no ha de faltar...
Tocan la puerta. Qué, ¿no has oído?
—La fiebre te hace desvariar (2010, p. 816).

El verso que se repite, "la fiebre te hace desvariar", en su primera aparición fue cortado para dar la impresión de duda o posibilidad en el ritmo. Al final del poema vuelve a aparecer ahora con un ritmo de afirmación, de sentencia final; la voz del diálogo quiere convencerse de que es la fiebre la que hace delirar a su interlocutor y de que no hay "nada" fantasmagórico o ultraterreno que haya tocado la puerta. La respuesta que trata de encontrar una explicación lógica es parte de la naturaleza humana ante la inminencia de lo desconocido. Por otro lado, el interlocutor que percibe el sonido de la puerta anhela que sea su amada muerta y construye esa realidad alternativa.

El tratamiento de la senilidad en Nervo es interesante, y va muy de la mano con su voz cansada, envejecida, que llega tarde al amor y viejo a la vida. Del lamento nostálgico de "Juventud divino tesoro" del más clásico Rubén Darío (1867-1916), su amigo y contemporáneo, en Nervo pasamos a una jocosidad del tema en poemas como "El sátiro", y a una alternativa amorosa para el amor en la vejez. Nervo, ante la senilidad como temática, transita de la ridiculización a la seriedad didáctica espiritual, como lo hará con muchas de sus obsesiones líricas. Es frecuente la autoconstrucción de una voz poética también senil, vieja y sabia, desinteresada aparentemente por el ritmo acelerado de la vida y en la búsqueda constante de la quietud y la contemplación. Es interesante que el poeta se construye una voz desde la vejez en su poesía, aunque es relativamente joven en su vida real, menor a lo 50 años.

En el poema "El viejo Sátiro", tenemos una burla juguetona con el sátiro simbolista que ahora, con el paso del tiempo, está imposibilitado para la erección y eso le provoca tedio, "el tedio de una vida sin espasmo":

> En el tronco de sepia de una encina
> que lujuriosa floración reviste,
> un sátiro senil, débil y triste,
> con gesto fatigado se reclina.
>
> Ya murió para él la venusina
> estación, Afrodita no le asiste
> ni le quieren las ninfas... Ya no existe
> el placer y la atrofia se avecina.
>
> Sin estímulos ya, sin ilusiones,
> apoya entre los dedos los pitones,
> encoge las pezuñas, con marasmo
> entrecierra los ojos verde umbrío,
> y pasa por su rostro de cabrío
> el tedio de una vida sin espasmo (p. 282).

Del juego y el escarnio pasamos a la reelaboración en palimpsesto del cuento de "La bella durmiente". Hay dos poemas del nayarita, publicados en distintos libros y en distintas épocas, con el mismo título, "La bella del bosque durmiente" que presentan la relación entre la vejez y el amor alterando el cuento clásico. Nótese también la predilección de repetir la idea de un poema basado en un cuento en el que la amada se encontraba dormida, como figura para la contemplación, pasiva, en la espera eterna del beso de amor. Imagen obsesiva de Nervo, la amada que duerme, la amada que no puede pasar a la pasión ni a la acción, la amada sin cuerpo que espera el despertar gracias a la presencia física del otro, a la materialización del beso, que en el caso de Nervo siempre se está dando en pasado.

"La bella del bosque durmiente", en su primer final alternativo aparece en el poemario *En voz baja* de 1909:

> —Decidme, noble anciana, por vuestra vida:
> ¿yace aquí la princesa que está dormida,
> esperando ha dos siglos un caballero?
>
> —La princesa de que hablan en tu conseja,
> ¡soy yo!...; pero, ¿no miras? Estoy muy vieja,
> ¡ya ninguno me busca y a nadie espero!

—Y yo que la procela de un mar de llanto
surqué... ¡Yo que he salvado montes y ríos
por vos! —¡Ay!, caballero, ¡qué desencanto!
... Mas, no en balde por verme sufriste tanto:
tus cabellos son blancos, ¡como los míos!

Asómate al espejo de esta fontana,
¡oh pobre caballero!... ¡Tarde viniste!
Mas aún puedo amarte como una hermana,
posar en mi regazo tu frente cana
y entonar viejas coplas cuando estés triste... (p. 472)

El amor fraterno y senil es la solución que rompe con el ideal del cuento, que aspiraba a la juventud detenida en un beso y al amor carnal realizado. Nervo resulta más práctico y con los pies en la tierra, ya que el poeta es consciente de que más allá del cuento, el amor, el alma y los cuerpos envejecen. En este caso la pasividad de la bella princesa también es alterada, puesto que es ella quien despierta o "besa" simbólicamente al caballero, porque lo hace ver su situación, también viejo y con canas. La reelaboración —en poemas narrativos— de cuentos clásicos aparecerá en Nervo con un giro de tuercas moderno, incluso similar al giro que la posmodernidad de la pantalla nos ofrece con historias como la del ogro *Shrek*, en la que el beso de amor y el despertar de los amantes los lleva a decidir quedarse como ogros y no como jóvenes y bellos humanos; aquí la alternativa al envejecimiento es vivir un amor fraternal y un acompañamiento en la vejez.

La solución que ofrecía decididamente en *Poemas* va a requerir un nuevo giro cuando vivencialmente Nervo tuvo que enfrentarse a la muerte de su musa. De ahí que otro final alternativo, ahora tétrico y fantasmagórico, aparezca en *La amada inmóvil*. En el poema "La bella del bosque durmiente" de este último poemario, el amor vence a la muerte gracias a la capacidad que ya hemos esbozado de la materialización del pensamiento, del arte —o ciencia— de decretar poéticamente, con actos de habla, la realidad que queremos vivir. Cito ahora el inicio del poema:

La bella del bosque durmiente

Tu amada muerta es como una princesa que duerme.
Su alma, en un total olvido de sí misma, flota en la noche.
Mas, si tú persistes en quererla.
Un día esta persistencia de tu amor la recordará.
Su espíritu tornará a la conciencia de su ser, y sentirás en lo
íntimo de tu cerebro el suave latido de su despertar y el influjo
inconfundible de su ternura que vuelve...
Comprenderás entonces, merced a estos signos, que una vez
más el amor ha vencido a la muerte (p. 875).

Única alternativa ante la frustración de la muerte es la palabra con la que Nervo decreta y construye su realidad. Ya antes, en el poema "Restitución", que aparece previamente y situado cerca del de la bella durmiente, el poeta nos dice: "Pero, ¿qué hay imposible para la voluntad/ del hombre, que a su antojo tenaz todo lo plasma?" (p. 874). El hombre construye lo que es posible para él deseándolo tenazmente.

En otro de sus poemarios privados, otro que tal vez no deberíamos leer, Nervo vuelve a escribir como catarsis, vuelve a su espiritualidad práctica que necesita curarse en vida los vacíos del alma. *La última luna* (abril de 1919) está dedicado a Carmen (de la Serna), un amor posterior al de la inmortalizada y estática Ana Cecilia de *La amada inmóvil*, por si no eran suficientes contradicciones amorosas: de una apoteósica despedida amorosa y a la cancelación y cierre de su obra poética manifestada en la inmovilidad del amante y la amada, el poeta vuelve a la pluma —y a la vida— en un más allá del amor, con un romance argentino y lunar materializado en Carmen. Dos poemarios que en este sentido contradicen la idea de la inmortalidad y, paradójicamente, la finitud del amor.

De nuevo la voz poética enamorada es dolorida, vieja y sabia. Sabe que ofrece un amor fraterno y acepta una vez más su condición dual: "yo tengo perfil de águila y entrañas de paloma" (2014: p. 31), reza un verso que rápidamente puede remitirnos a la conocidísima canción mexicana *Gavilán o paloma* de José José, ese otro inmortal de nuestra lira popular. La tendencia de la voz poética enamorada en Nervo lo lleva a enamorarse de quimeras, atormentarse por no atreverse a lo concreto, o a la cancelación, ante una diferencia de edades o de situaciones que imposibilitan concretar o materializar el amor. El enamorado es perseguido por la desesperación de pasados y apariciones fantasmales de la mujer, siempre evanescente, siempre atrás, siempre revestida de ideal, cuando la fija y la construye con sus decretos como una hermana. La alternativa del amor carnal en Nervo se cumple en la fraternidad, apuesta y poética del fraile espiritual del modernismo mexicano.

Consideraciones finales

Por último, me interesa resaltar que Nervo, como todo escritor genial, era un obsesivo de su oficio y un lector voraz y moderno. Nervo es parte de la nueva generación de lectores cosmopolitas, es un lector ávido que se asoma a ver qué están haciendo otros poetas contemporáneos. En *La amada inmóvil* podemos rastrear un ejemplo notable de lo anterior. Hay a lo largo del libro una serie de epígrafes, que son las voces de las que se hace acompañar en su duelo y que señala como "Pensamientos afines". Estas voces recorren el poemario a manera de descansos, como si fueran los invitados al funeral de la amada del poeta, y aparentemente, a la muerte poética del amor para el nayarita. Los múltiples

epígrafes dan cuenta de una cantidad variada, diversas y heterodoxa, de muchos tiempos y tradiciones, de las influencias, y cercanías de Nervo que bien pueden ser estudiadas a profundidad, por ejemplo, para revisar el pensamiento desde la pragmática y desde la psicología que enriquecieron la metafísica a principios del siglo XX y claramente la obra del nayarita, y que, por lo demás, construyeron sus propias y fundamentales disciplinas. Aparecen epígrafes de Virgilio, Maurice Maeterlinck, Saadí, Leon Denis, Verlaine, Lao-Tse, William James, La Biblia, Marco Aurelio, Gustave Le Bon, Rimbaud, Fray Luis de León, Antonio Zaragoza, Henri Bergson, Díaz Mirón, Blaise Pascal, Emerson, el mismo Nervo y un interesante y nutrido etcétera.

El Nervo pragmatista, que además se toma el atrevimiento de citarse a sí mismo como epígrafe (para decretarse no solo poeta sino autoridad), ofrece alternativas a las contradicciones de la dualidad espiritual en el acto de decretar y en el acto de la escritura. Alternativas a la vejez enamorada, a la posibilidad de cancelar y posteriormente revivir el amor pasional y contemplativo en sus poemarios privados, a la posibilidad de hacer descansar el amor en la idea del apoyo mutuo, en el encuentro con la hermana simbólica. Alternativas al emplear la catarsis de la escritura de poemarios, y al escribirle a destinatarias, escribirle a mujeres escribiéndose como mujer. Las mujeres de Nervo son hermanas simbólicas, ya que siempre algo velado en el misterio impidió o postergó o aletargó su amor carnal, potenciando su amor espiritual; además, apelar a la virtualidad cómplice de las mujeres es apelar a lectoras potenciales y consumidoras de su literatura. Es, así mismo, una reafirmación de su vena sensible, amorosa y llena de vigor. Es una reafirmación de su credo de poeta. Uno de nuestros poetas más diversos, complejos y contradictorios hace hermandad con elementos fundamentales para la vida: la hermana alma, la hermana agua, la hermana amada, la hermana lectora, y desde esa unión mística y a la vez mundana decretó su destino poético. Si algo quiso ser Nervo fue poeta. El tiempo le sigue dando razón.

Referencias bibliográficas

Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala, editors. *La construcción del modernismo.* Introducción y rescate. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. Biblioteca del Estudiante Universitario, vol. 137.

Jiménez Aguirre, Gustavo. “Un 'camino que anda' por la poesía de Amado Nervo” en Amado Nervo, *Poesía reunida*. Gustavo Jiménez Aguirre, Eliff Lara Astorga edición; Gustavo Jiménez Aguirre, Eliff Lara Astorga, Malva Flores, Lenina Romero Urióstegui, notas, Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 41-90.

Martínez, José María. "Introducción" en Amado Nervo, *En voz baja. La amada inmóvil*. José María Martínez edición. Madrid: Cátedra, 2002, pp. 13-98.

Nervo, Amado. *Poesía reunida*. Gustavo Jiménez Aguirre, Eliff Lara Astorga edición; Gustavo Jiménez Aguirre, Eliff Lara Astorga, Malva Flores, Lenina Romero Urióstegui, notas, II tomos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

Eliff Lara, Margarita Pierini y Carlos Ramírez Vuelvas, edición. *La última luna*. [1919]. Web: www.amadonervo.net/poesia_dispersa/ultima_luna.pdf . Consultado el 24 de mayo de 2014.

Tola de Habich, Fernando. *Museo literario dos*. México: Premià, 1986. III Tomos.

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Flores aúricas* / 2004 / Pintura-ensamblaje / 150 x 100 cm

Artículo

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.09

De jotas y resentidas: Sobre el resentimiento en *La estatua de sal* de Salvador Novo

Of *Jotas* and Resentful: On Ressentiment in *La estatua de sal* by Salvador Novo

Des jotas et des rancunierères : sur le ressentiment dans *La estatua de sal* de Salvador Novo

Recibido 22-06-25

Aceptado 05-08-25

Rubén Darío Martínez Ramírez[1]
The City University of New York, EE. UU.
rudymraz@gmail.com

Resumen: El presente trabajo muestra que la novela autobiográfica *La estatua de sal* plantea una forma de entender el resentimiento como una transmutación de los valores, siguiendo a Friedrich Nietzsche, en la que se modifica la manera en que se concibe una moral basada en la buena conducta frente a otros valores considerados perversos. En este sentido, se evidencia que, así como una sexualidad no heterosexual desenfrenada también el autor muestra un gesto de recelo y animadversión hacia la gloria de la Revolución Mexicana. Salvador Novo presenta el resentimiento como una forma de contrarrestar ciertos ideales dominantes, al tiempo que se apoya en la ironía para lograrlo.

Palabras clave: Salvador Novo; resentimiento; ironía, Revolución Mexicana; jotos; no heterosexualidad

Abstract: This paper argues that the autobiographical novel *La estatua de sal* offers a way of understanding *ressentiment* as a transmutation of values, following Friedrich Nietzsche. In this framework, moral values based on good conduct are redefined in contrast to others deemed perverse. In this sense, the novel reveals that, just as an unrestrained non-heterosexual sexuality is expressed, the author also displays a gesture of distrust and hostility toward the glorification of the Mexican Revolution. Salvador Novo presents *ressentiment* as a means of challenging dominant ideals, while relying on irony to do so.

Keywords: Salvador Novo; Ressentiment; irony; Mexican Revolution; jotos; non-heterosexuality

1 Es licenciadx en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, licenciadx en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestrx en Estudios de Género por la misma universidad. Sus líneas de investigación se centran en teorías de la disidencia sexual y de género, ecología y cambio climático, así como filosofía y literatura de los últimos siglos. Colabora para el Programa de Investigación en Cambio Climático (UNAM) y es estudiante del PhD en el Latin American, Iberian and Latino Cultures Program de City University of New York.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3461-8450

¿Cómo citar?
Martínez, R. "De jotas y resentidas: Sobre el resentimiento en *La estatua de sal* de Salvador Novo". *Contexto*, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 149-161.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Résumé: Cet article soutient que le roman autobiographique *La estatua de sal* propose une manière de comprendre le **ressentiment** comme une transmutation des valeurs, selon la pensée de Friedrich Nietzsche. Dans ce cadre, les valeurs morales fondées sur la bonne conduite sont redéfinies par opposition à d'autres considérées comme perverses. Ainsi, le roman révèle que, tout comme se manifeste une sexualité non hétérosexuelle débridée, l'auteur exprime également un geste de méfiance et d'hostilité envers la glorification de la Révolution mexicaine. Salvador Novo présente le ressentiment comme un moyen de contester les idéaux dominants, tout en s'appuyant sur l'ironie pour y parvenir.

Mots-clés : Salvador Novo ; ressentiment ; ironie ; Révolution mexicaine ; jotos ; non-hétérosexualité.

La estatua de sal (1998) es una novela del escritor mexicano Salvador Novo que funciona como su autobiografía, centrada en su infancia y juventud. Una de sus particularidades es que no fue publicada durante su vida, probablemente porque Novo formaba parte del oficialismo cultural del Estado, y la publicación de una obra como esta podría haberle generado mayores inconvenientes en los círculos en los que se desenvolvía, especialmente considerando que ya había sido excluido de otros tantos. Como señala Carlos Monsiváis (2010): "nada estimula tanto a Novo como su condición de exiliado de la respetabilidad. Esto en una época donde, al ser tan reducido el ámbito social, la respetabilidad suele serlo todo" (p. 15). Asimismo, este tipo de escritura, vinculada al grupo de los Contemporáneos, instaura una nueva estructura narrativa que subvierte las formas narrativas precedentes, en el que

> con su actuar de sus vidas privada desafiaron las buenas costumbres y la moral de la época, así como sus obras revolucionaron y modernizaron a las letras mexicanas con sus temas, la inclusión de otras literaturas y escritores, la inclusión de una técnica introspectiva (monólogo interior), el uso de otras lenguas en sus textos y por compartir un espíritu de época con el mundo de su tiempo (Bernal, p. 221).

El texto de Novo puede ubicarse en dos momentos principales. Por un lado, sus vivencias durante la infancia en el contexto de la Revolución Mexicana, donde experimentó distintas formas de violencia, constantes mudanzas y una vida social limitada a unos pocos amigos con quienes compartía alegrías. Por otro lado, está su despertar sexual, que se intensificó con el paso de los años y que él relata sin pudor: encuentros sexuales, sus placeres, su grupo de amigas, el travestismo, las fiestas y las orgías en las que participaba. El trabajo de Novo nos permite, así, trazar una memoria de las disidencias de género que pocas veces se ha contado en México, ya que, siguiendo a Mauricio List (2020):

> nos permite examinar un tema que ha sido escasamente abordado, y me refiero específicamente a la manera en que los varones homosexuales van explorando sus cuerpos, sus sentidos y finalmente su sexualidad durante la infancia [y la juventud], en parte por la escasez de relatos autobiográficos y otras fuentes orales y escritas (p. 17).

En este sentido, este trabajo parte del interés por mostrar cómo el resentimiento, entendido desde la perspectiva de Nietzsche, permite realizar una lectura sobre la transmutación de los valores que Novo lleva a cabo por medio de su autobiografía. Particularmente, considerando que en la dinámica entre un grupo dominador que impone las normas de lo "bueno" surge una contraparte que puede revertir dichos valores. En ese sentido, el malestar que genera esta imposición de normas y, en buena medida, el no olvido de los estragos provocados por la Revolución y por una sociedad conservadora que condiciona la vida de las personas homosexuales, permite pensar que en la obra de Novo el uso de la ironía como herramienta para relatar una sexualidad desenfrenada y poco deseada dentro del marco normativo vigente, se vuelve una resistencia a esa imposición. De este modo, se abre la posibilidad de otra forma de narrar la vida disidente, una que ha estado siempre presente en el país, pero pocas veces visibilizada.

Aportaciones de Nietzsche sobre el resentimiento

Ante la comprensión de lo "bueno" y lo "malo", Nietzsche sostiene que establecer un "juicio sobre lo 'bueno'" no implica necesariamente que este provenga de personas dotadas de "bondad"; más bien, son quienes detentan una posición de autoridad los que dictan qué es considerado como tal: aceptable, digno de aprecio. Los nobles, afirma, "se arrogaron el derecho de crear valores, de acuñar nombres de valores" (Nietzsche, p. 37). Por lo tanto, un grupo impone una serie de atributos que se estiman como válidos o deseables, mientras que quienes no se ajustan a ellos quedan ubicados dentro del ámbito de lo vulgar, lo plebeyo.

Ahora bien, el hecho de que alguien se adscribe al ámbito de los dominadores no implica que su accionar esté exento de desinterés o de desprecio hacia otras formas de relacionarse, propias de quienes se encuentran subyugados. Dado que la asociación entre "noble" y "bueno" está previamente determinada por las normas impuestas por un grupo sobre los demás, es evidente que se genera cierto malestar entre aquellos que no pertenecen a dicha estirpe: los ordinarios y los siervos. De esta manera, surge una exigencia por revertir el orden establecido. Como señala el filósofo alemán, los judíos, frente al orden sacerdotal romano, impulsaron una "transvaloración de los valores", en la que "se han atrevido a invertir la identificación aristocrática de los valores" (Nietzsche, p. 46). Así, las formas impuestas por los dominantes fueron reemplazadas por aquellas propias de los

dominados. Lo bueno y lo noble pasaron a estar representados por los enfermos, los pobres, los piadosos y los miserables, es decir, por quienes eran considerados condenados por cierto sector de la sociedad romana.

Bajo esta línea, el resentimiento, en "la rebelión de los esclavos", más que una forma pasiva o de inmovilización, "se vuelve creador y engendra valores" (Nietzsche, p. 50). Sin embargo, la moral de los esclavos y su necesidad de transvaloración, de resentirse, depende de un impulso exterior. El resentimiento se produce como una reacción frente a formas detestables externas. Como señala Ana Escríbar (2016), "el resentimiento [...] podría entenderse como una rebelión frente a lo que es [...]" y su liberación "[...] representaría una condición necesaria para la superación de la moral [...]" (p. 57). En este sentido, el resentimiento implicaría una intención de modificar aquello que se presenta como "aceptable" para los nobles que detentan el poder en un momento determinado.

La lectura de Deleuze (1998) sobre Nietzsche señala que tanto la conciencia como el cuerpo están conformados por distintas fuerzas: superiores-activas e inferiores-reactivas, estas últimas encargadas de la adaptación y conservación de las funciones vitales, estando subordinadas a las primeras (pp. 60-61). Aunque exista un condicionamiento de unas sobre otras, las fuerzas activas pueden devenir reactivas. En este marco, si bien el débil podría pensarse como carente de determinación, no se trata del "menos fuerte, sino aquél que, tenga la fuerza que tenga, está separado de aquello que puede. El menos fuerte es tan fuerte como el fuerte si va hasta el final" (Deleuze, p. 89). Por lo tanto, aunque el débil esté condicionado por una relación que delimita su accionar dentro de ciertas formas, estas pueden ser reconfiguradas si se llevan al punto de su transformación, si se lleva hasta el final lo que implica que el débil puede actuar y ser de otras maneras. Así, "el débil recurre a la negación de aquello que no coincide con su deseo" (Escríbar Wicks, p. 58). Los subordinados tendrían la fuerza para modificar lo que desean; es decir, podría darse una alteración de las formas que se consideran indeseables para sus vidas.

Lo bueno es considerado como tal dentro de un determinado orden de valores, en el que se exalta lo afable frente a lo malo y vulgar atribuido a los oprimidos. De ahí que los menospreciados, desde sus fuerzas reactivas, puedan imaginar otras salidas. Esto se expresa en sentencias como "'¡Seamos distintos de los malvados, es decir, seamos buenos!'" (Nietzsche, p. 60). Se produce así una paradoja en la que lo noble se presenta como vulgar para los considerados vulgares. El resentimiento aparece entonces como una salida frente a las formas de opresión experimentadas: "la impotencia de los débiles los induce, así, a buscar la *venganza más espiritual*, la transvaloración de los valores nobles; invierten el valor de esos

valores" (Escríbar Wicks, p. 58). Las personas no reaccionan únicamente ante molestias puntuales, sino porque estas no pueden ser ignoradas ni olvidadas, y permanecen en la memoria. Como se muestra en el análisis nietzscheano de Deleuze (1998), existe "una prodigiosa memoria" que sostiene una "incapacidad de olvidar algo, sobre esta facultad de no olvidar nada" (pp. 162-163). Hay, por tanto, una huella: un cúmulo de momentos que no pueden ser soslayados. Se resiente porque la memoria no puede olvidar lo que necesita ser transformado.

En este apartado quise dar cuenta de la manera en que el resentimiento se presenta en el pensamiento de Nietzsche. Considero que, más allá de entenderlo como una simple relación entre dominadores que definen lo bueno y lo malo en relación con los subyugados, el resentimiento representa una capacidad y una potencia para revalorizar los regímenes de valores. Así, el resentimiento puede entenderse, en una lectura que parte de Nietzsche pero no se detiene en él, como una posibilidad de cambio hacia formas consideradas más idóneas para aquellos grupos históricamente marginados. No obstante, no se resiente simplemente por la presencia de una molestia; por el contrario, se resiente por la imposibilidad de olvidar aquello que nos provoca malestar y que no deja otra opción más que buscar la transformación de ese mal, aunque lo que representa un mal para los oprimidos pueda ser considerado como un bien por parte de los nobles que detentan el poder.

Sobre la ironía en la escritura de Salvador Novo

En la obra de Salvador Novo es común advertir un tono irónico que impregna su escritura. La ironía es uno de los recursos narrativos que el autor emplea para jugar con las formas y significados: lo que se presenta de un modo, se contrarresta de otro. Esta técnica introduce posturas disímiles entre sí de manera coincidente, "al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada" (Zavala, pp. 64-65). Esta articulación entre lo que se dice y lo que realmente se quiere decir puede constituir una forma compleja de comprensión.

En el caso de Novo, considero que su uso de la ironía tiene como objetivo controvertir y polemizar con humor y gracia ciertos parámetros socialmente aceptados. El autor transgrede, de manera deliberada, las normas de lo admisible. Por ello, puede entenderse que la narración irónica funciona como un mecanismo de resentimiento, tal como se ha planteado anteriormente. En este mecanismo, hay una intención de transmutar valores hegemónicos en otros que escapan de ese orden, pero lo hace de forma jocosa. Así, "el ironista se agazapa en los ropajes de su enemigo y así lo cuestiona desde sus propios términos, con los que tratan de

atacarlo o que le interesa evidenciar" (Guerra, p. 45). Novo, mediante la ironía, enuncia aquello que no se desea escuchar, pero que se presenta, no obstante, como verdad.

Las relaciones homoeróticas y sexuales que la clase política de la época mantenía con jovencitos eran más comunes de lo que podría esperarse. Frente al ideal del macho mexicano y la estereotipación de la masculinidad en el México posrevolucionario, la homosexualidad era un aspecto frecuentemente soslayado. Sin embargo, los afectos y encuentros sexuales entre personas designadas como hombres no eran algo excepcional; ocurrían, aunque fuera al margen de la escena pública. En una de las diversas reuniones celebradas en el estudio de su amigo aristócrata Antonio Adalid, Salvador Novo (2010) señala lo siguiente:

> Algunas veces solía también aparecer por el estudio la figura regordeta y miope *de* Genaro Estrada, entonces oficial mayor de Relaciones y más tarde ministro y embajador de México, para lo cual hubo de casarse. Desde su puesto en Relaciones facilitaba discretamente el ingreso en el honorable cuerpo diplomático y en el consular, de las loquitas jóvenes y de buenas familias que buscaban su patrocinio. Fue así prestando a la causa el servicio de delegar en cada representación de México a un bonito miembro de la cofradía, mientras a ellos les realizaba el sueño de instalar se lejos de toda fiscalización y en capitales más surtidas de hermosos marinos, soldados, guardias de Buckingham. Sus protegidos no eran necesariamente sus predilectos (*La estatua de sal*, p. 177).

De esta manera, Salvador Novo ironiza sobre las figuras de los representantes estatales, quienes, mientras mantenían una supuesta imagen de caballerosidad y hombría como símbolos del Estado, al mismo tiempo "prestaban a la causa [...] un bonito miembro de la cofradía". Diversos miembros de la clase política solían participar en fiestas donde el travestismo, el afeminamiento y las prácticas sexuales eran permitidas e incluso deseadas, como en el caso del famoso baile de los 41. A esto se sumaban los pagos y regalos que se ofrecían a los jóvenes por sus servicios sexuales. En este contexto, Estrada permitía que estas "loquitas jóvenes" siguieran brindando placer a otros hombres fuera del país, sin dejar de formar parte de la cofradía, del gremio de las locas.

Humberto Guerra (2001) considera que parte del uso irónico por parte del autor puede entenderse como una "revancha literaria", en tanto que "ahora es él el que victimiza, juzga, ridiculiza y condena a aquello y a aquéllos que pretendían, y en más de una ocasión lograron, excluirlo en la vida real" (p. 56). Esto cobra sentido si se tiene en cuenta que, en aquella época, la homosexualidad, y Novo, como parte del cuerpo intelectual del Estado, no podían manifestarse abiertamente como formas de disidencia sexual, y en diversas ocasiones fue excluido de determinados espacios. En este sentido, considero que el uso de la ironía en su escritura, como

mecanismo para ridiculizar una supuesta norma de "hombría" disfrazada de gusto por el placer homoerótico, representa una forma de canalizar el resentimiento del autor. No se trata tanto de una expresión de frustración, sino de un gesto de develamiento: una intención clara de evidenciar que la no heterosexualidad es mucho más común de lo que se admite públicamente.

El estilo irónico logra socavar la prudencia social impuesta por la decencia heteronormativa. La prosa del autor mexicano puede resultar molesta o incómoda para el lector conservador. Sin embargo, dicha incomodidad proviene, en parte, del propio malestar de Novo al sentirse condicionado en su forma de vivir y de relacionarse. En este sentido, como plantea Rodríguez-Blanco (2025), la ironía se presenta también como una

> herramienta para construir una memoria queer/cuir [yo diría disidente/dislocante] que desestabilice las narrativas hegemónicas sobre género y sexualidad y visibilice cuerpos e identidades borrados por la historia oficial de la Nueva España [refiriéndose Rodríguez a otros textos de Novo] y de México (p. 119).

Esta ironía se acompaña de la sátira como recurso para visibilizar corporalidades y conductas marcadas como indecentes, proponiendo así otra forma de narrar la historia de los pensadores disidentes del país y bastante olvidada, en particular en *La estatua de sal* del México posrevolucionario.

Revolución Mexicana y resentimiento

La Revolución Mexicana marcó uno de los grandes cambios en la composición social, política y económica del país. Representó el inicio de una serie de regímenes políticos que cesaron de componerse por grupos militares. No obstante, como ocurre con muchas intervenciones políticas de gran envergadura, fue también uno de los momentos más violentos del México moderno.

Aunque la caída de la dictadura de Porfirio Díaz supuso una mejora en las condiciones de vida de quienes habitaban fuera de las grandes ciudades, la clase intelectual no siempre vio con buenos ojos el conflicto. En numerosas ocasiones lo consideraron una forma de barbarie sin dirección clara, un movimiento político sin un fin concreto. En general, los intelectuales de la época percibían a las masas como una movilización indígena, pobre y dominada por sus pasiones. Veían en el "pueblo una fuerza arrolladora que carece de autocontrol en la medida en que no posee el freno de la razón" (Avechuco Cabrera, p. 32).

Por lo tanto, si bien el respaldo a la Revolución provenía principalmente del pueblo y de los sectores no privilegiados de la sociedad, para muchos intelectuales

este proceso trastocaba la paz de la cultura y las artes del país. Superadas las inestabilidades propias del conflicto revolucionario y del periodo inmediato posterior, marcado por una constante sucesión de gobiernos, el México posrevolucionario necesitaba con urgencia forjar una idea de nación que unificara a la población en torno a un sentimiento común de mexicanidad. Con ese objetivo, la nueva clase política, con el apoyo de los intelectuales, "hicieron de la Revolución una fuente de incuestionable autoridad histórica y moral que los colocaba como los legítimos constructores del México moderno" (Jalife, p. 60).

Salvador Novo fue uno de los muchos escritores que crecieron durante la Revolución Mexicana y que la consideraron un momento trágico, marcado por la violencia, la alta inestabilidad, la desigualdad social y, sobre todo, la desigualdad de género. Como recuerda Carlos Monsiváis (2010), en este periodo "se exige un Hombre Nuevo que traslade al campo civil la idealización de lo militar: valentía [...]. un mito nacional, nacionalista e industrial: el Macho hasta las Cachas" (p. 29).

En los nuevos imaginarios sociales del México posrevolucionario, donde se buscaba construir una identidad nacional en torno a una idea unificada de lo mexicano, era indispensable reforzar, a toda costa, la figura del macho mexicano: un "hombre" gallardo, valiente y feroz, como aquel que había librado las batallas revolucionarias.

En este sentido, considero que, para el escritor mexicano, la Revolución, tal como aparece plasmada en su autobiografía, refleja un cierto resentimiento por lo que implicó en su desarrollo infantil. Más que representar una etapa afable o de posibilidad de habitar un entorno socialmente acogedor, fue para él un periodo de constante incertidumbre y crueldad. Al narrar las distintas mudanzas que su familia realizó en el norte del país en busca de mejores condiciones de vida, refiere: "esta aventura peregrina entre un mundo hostil al que tanto mi madre como yo nos resistíamos a adaptarnos y a aceptarlo por residencia" (Novo, *La estatua de sal*, p. 82).

Previamente, en su primer libro, *Return Ticket* (1928) que, si bien relata su visita a Hawái como parte de la representación del Estado mexicano en una convención sobre educación, el autor ya daba cuenta de la peripecia que implicó la Revolución en su vida, especialmente de las difíciles situaciones a las que tendría que enfrentarse.

> Hoy a medio día comimos en Torreón. He mencionado muchas veces esta ciudad, que antaño solía recordar con frecuencia. En ella está suspensa buena parte de mi niñez, la primera conciencia del hogar, los primeros odios y también las liberaciones iniciales; los recuerdos de Pancho Villa y sus asesinatos, la horrible zozobra de los sitios, los combates y las matanzas. Aún hoy, al pensar en aquellos días angustiosos, el golpear de la máquina en que escribo me parece un eco lejano y sordo de las balas intermitentes. (sic) (Novo, *Return Ticket*, p. 7).

Algo similar ocurre cuando se dispone a relatar el asesinato de su tío Francisco, quien fue ultimado mientras los ayudaba a cambiar de casa. En ese momento, la familia vivía en una zona aislada donde los revolucionarios sostenían constantes enfrentamientos y despojaban a los pobladores de sus viviendas:

> Ni sé siquiera si podré, ahora, mejorar la pintura de aquel cuadro de pesadilla que es, a pesar de cuanto finja la gente de mi generación adicta a las "reivindicaciones revolucionarias", la verdadera imagen, la verdadera impresión de quiénes, a esa edad, sentimos de cerca toda la brutalidad insensata de la Revolución (Novo, *La estatua de sal*, p. 91).

Por consiguiente, a diferencia de quienes instauraron una visión de la Revolución como un proceso que, si bien trajo ciertas mejoras al bienestar social, representó para muchos, particularmente para las clases más favorecidas,[2] un acontecimiento tortuoso, Novo adopta una postura crítica. Él cuestiona las figuras del héroe revolucionario y considera que dichas narrativas forman parte de una "manipulación discursiva que terminó por atribuir una serie de ideales a un movimiento que careció de ellos" (Jalife, p. 74).

Incluso retoma en su primera obra, *Return Ticket*, su preocupación por un posible regreso a cualquier momento de la Revolución. Durante su viaje por Hawái, al enterarse de esta posibilidad, se refiere a ella con inquietud.

> Los periódicos de hoy traen una pequeña noticia alarmante: "Una nueva revolución en México". ¡Y yo que sostuve en mis discursos que la única "revolución" que teníamos era una revolución educativa! Me embarga desde ahora la melancolía del regreso y quisiera exprimir, de una vez, todo el sabor de esta aventura, encerrarla en mi corazón, desgarrarme en su abrazo (Novo, *Return Ticket*, p. 86).

Para el autor, este período fue, en verdad, uno de los más adversos de su vida, y se negaba a seguir ensalzándolo como uno de los más gloriosos de la historia nacional, como quedará aún más claro en *La estatua de sal*. La Revolución significó para él una experiencia profundamente violenta y un proceso de imposición de ciertos ideales de masculinidad, más que un simple tránsito hacia formas plausibles de una nueva sociedad.

De jotas y resentidas

La Revolución Mexicana, además de ser un acontecimiento violento, implicó el establecimiento de una identidad nacional asociada a la idealización del "macho mexicano". Podríamos considerar que este imaginario transfirió un régimen de

2 Es importante señalar que Salvador Novo no pertenecía a una familia pobre, aunque tampoco era parte de una clase acaudalada, como él mismo lo muestra en su novela.

opresiones hacia otras formas de sometimiento, particularmente sobre cuerpos feminizados, como los de las mujeres y las personas disidentes: homosexuales, jotas, locas y mariconas.

Por lo tanto, aunque considero que Novo no ignoró la dimensión agresiva de la Revolución, me parece que su forma de resignificar las adversidades derivadas de esta fue a través de la ironía y, en particular, mediante la sorna con la que expresa su sexualidad infantil y juvenil en su autobiografía, sin tapujos. Salvador Novo no intenta encajar en los parámetros de la "buena decencia" que dictaban las normas sociales de su época, incluso tratándose de una obra póstuma. Como señala Carlos Monsiváis (2010),

> Es un *afeminado* que no se oculta, un *desfachatado* que elige las "fachas" del dandismo, un poeta de primer orden que opta en su defensa por los sonetos "obscenos". [...] enfurece a la soberbia patriarcal, al ritual de las apariencias en la sociedad que lo va readquiriendo con cierto atropellamiento, y al anti-intelectualismo (p. 15).

Simplemente, al escritor mexicano no le interesa agradar, ni formar parte del buen orden ni de lo esperable como intelectual recatado. Por ello, considero que podemos hablar de resentimiento en un sentido nietzscheano, en tanto que hay una transmutación de los valores. Lo que está en juego es la relación entre el dominador, el macho mexicano, y el dominado, el afeminado, representado por Novo. El autor se resiente en cuanto no olvida los terrores de la posrevolución ni las consecuencias que esta tuvo sobre la condición de ser homosexual en ese contexto histórico. No obstante, trasciende ese mero resentir y lo transforma en una nueva forma de pensar los valores sociales.

El amaneramiento, el travestismo, el sexo con desconocidos, las orgías con sus amigos, la "mala conducta" desde el punto de vista conservador, son expresiones de esa subversión. Esto se refleja, por ejemplo, en una situación narrada con su amiga La Golondrina, compañera de fiestas y cómplice en conseguirle muchachos con quienes tener sexo, cuando él indica que

> Otra veces prefería llevarme a su cuarto, mejor equipado dentro de su miseria. En él me encerró una tarde con un tipo que acababa de hacer estallar una bomba en la embajada norteamericana: feo, pero dueño de una herramienta tan descomunal que no era fácil hallarle acomodo. *La Golondrina* me retó, y acepté su desafío. Acompañada por curiosos testigos, me encerró con el anarquista, se alejó, volvió al rato, asomó la aquilina cabeza y preguntó: "¿Ya?" "Ya". "¿Toda?" "Sí." Y dirigiéndose a los testigos que la acompañaban, con un solemne entonación de *Papa Habemus*, proclamó: ¡Toda! (Novo, *La estatua de sal*, p. 170).

Efectivamente, la desfachatez del joven escritor que, así como podía mantener discusiones culturales y literarias con sus contemporáneos, también podía tener un encuentro sexual con un anarquista "dueño de una herramienta tan descomunal", se muestra como un gesto deliberado. Para el autor, el sexo con cualquier desconocido no debería ser motivo de escándalo. Como señala Antonio Marquet (2011), a Novo le interesa incomodar con su forma de ser: "para hablar de la homosexualidad parecería que es preciso adoptar una postura extremista, radical [...] Novo la expresa para escandalizar, con una actitud tan desafiante como defensiva" (p. 52).

No obstante, a diferencia de Marquet, estimo que solo puede parecer "una postura extremista" desde una mirada tradicionalista, no solo de la sexualidad en general, sino de la homosexualidad en particular. ¿Por qué hablar del deseo constante de tener sexo debería considerarse algo extremo? ¿Por qué el amaneramiento, el travestismo y el jolgorio sexual serían actos radicales? Me parece que, si el relato de Salvador Novo se percibe de esa manera, es porque rompe con el orden de normalización de la sexualidad, incluso con aquella esperada en una persona "homosexual".

De ahí que quizás sería más preciso hablar de una disidencia sexual, pues tuerce, desplaza, disloca el mismo sentido de lo homosexual. Por eso es loca. La misma "desfachatez" que lo llevaba a meter algún chico a casa de sus amigos para tener sexo, como ocurrió en una ocasión en la que

> cierta vez solicité su hospitalidad para acostarme con un cobrador de camión que acaba de hacerme. El doctor Land me abrió la puerta y desapareció mientras yo introducía al "pelado". Y cuando ya lo desnudaba, reapareció el doctor con una bandeja de sus licores: dio un grito y soltó la bandeja, alarmadísimo, seguro de que aquel muchachote desarrapado podría matarme (Novo, *La estatua de sal*, p. 178).

Así, en los relatos sobre su infancia y adolescencia, Novo lleva a cabo una resignificación de valores. Las experiencias sexuales se presentan sin velos ni eufemismos, sino tal como las vivió el propio autor: como un deseo constante de experimentación, de descubrimiento, y de interés genuino por continuar con esas dinámicas.

Lo relevante aquí es, por un lado, que él fue una figura pública que trabajó en distintas instancias del gobierno, y por otro, que no dudó en relatar los encuentros sexuales en los que también estaban involucradas figuras intelectuales, públicas y políticas. Hombres que, por temor a ser descubiertos como maricas, jotos o simples buscadores de jovencitos y de otras iguales a las suyas, preferían guardar silencio. Novo, en cambio, los expone como le place, con ironía, "hasta con descaro" (List Reyes, p. 18).

Ese descaro, esa desfachatez y escándalo, le otorgan la capacidad de resentirse como sujeto abyecto frente a los intentos de normalización, desestabilizando así las narrativas hegemónicas de género, sexualidad y moralidad.

A manera de cierre

En este trabajo me he interesado por desarrollar la postura de Nietzsche respecto al resentimiento, entendido como la imposibilidad de olvidar un malestar que ha sido producido, y que, precisamente por ello, despierta una potencia, un interés o una pretensión por resignificar los valores. Los valores considerados "buenos" son establecidos por el grupo que detenta el poder, pero los subyugados, desde su resentimiento, pueden revertir ese orden.

Bajo este marco, he realizado una lectura de la novela *La estatua de sal* de Salvador Novo, donde considero que se articulan tres momentos clave de transmutación de valores. En primer lugar, la ironía funciona como un mecanismo para disputar el significado dominante de los sucesos, confrontando las versiones oficiales con perspectivas contrarias. La ironía permite subvertir con gracia aquello que suele generar malestar o rechazo, como es el caso de la condena a las conductas homosexuales o "afeminadas" frente a la imposición de una normatividad heterosexual.

En segundo lugar, la Revolución Mexicana aparece como un momento determinante de resentimiento para el autor, ya que la violencia y la consolidación del imaginario del "macho mexicano" condicionaron profundamente el modo en que se percibía y sancionaba el afeminamiento. Esta nueva masculinidad hegemónica interfirió con los modos de vida disidentes, especialmente con formas de sexualidad homoerótica que transgredían las normas de la buena decencia. Novo da la vuelta a esto mediante los relatos de sus encuentros sexuales en la infancia y juventud, sin ocultar la participación de figuras públicas mexicanas.

Así, esta novela permite reconstruir otro imaginario y formar parte de una memoria de la disidencia que pocas veces se narra. Como señala Antonio Marquet (2011), Novo "construye una imagen de un personaje interior, ensoñador. Es decir, necesariamente forzado por la hostilidad omnímoda, el gay puede ser creador de espacios interiores en los que se sienta bien" (p. 67). Pero Novo no solo crea esos espacios: se burla de quienes pretenden resguardar una supuesta decencia sexual. Salvador Novo representa la desfachatez con la que deberíamos enfrentar las limitaciones del sistema hetero-cis-patriarcal que nos atraviesa a todas las personas de la disidencia sexual.

Referencias

Avechuco Cabrera, Daniel. "Los intelectuales ante la violencia de la Revolución mexicana." *La Colmena*, n.° 92, 2016, pp. 25-37.

Bernal Alanís, Tomás. "Vanguardismo, revolución y modernidad: Return ticket de Salvador Novo." *Tema y Variaciones de Literatura*, n.° 52, 2019, pp. 205-222.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Traducción de Carmen Artal, Anagrama, 1998.

Escríbar Wicks, Ana. "Nietzsche y el resentimiento." *Revista de Filosofía*, vol. *55*, 2016, pp. 57-65.

Guerra, Humberto. "La ironía como método prosopopéyico en «La estatua de sal»." *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 12, n.° 23, 2001, pp. 39-58.

Jalife, Anuar. "Salvador Novo: Un niño ante la violencia de la Revolución Mexicana." *La violencia en la literatura mexicana*, Universidad de Guanajuato, 2019, pp. 59-76.

List Reyes, Mauricio. "Sexualidad en la infancia en las memorias de Salvador Novo y Elías Nandino." *Pontos de Interrogação*, vol. 10, n. ° 2, 2020, pp. 15-30.

Marquet, Antonio. "Castrejón, Cóccioli y Novo: La novela gay en la primera mitad del siglo XX". *Literatura Mexicana*, vol. 17, n.° 2, 2011, pp. 47-72.

Monsiváis, Carlos. "Prólogo. El mundo soslayado". *La estatua de sal*, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 13-72.

Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, 2005.

Novo, Salvador. *La estatua de sal*. Fondo de Cultura Económica, 2010.

Novo, Salvador. *Return Ticket*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Rodríguez-Blanco, Sergio. "Entre sodomitas y locas: Ironía, re-enactment y visibilidades disidentes en la crónica de Salvador Novo". *Acápite. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, n.° 6, 2025, pp. 117-136.

Zavala, Lauro. "Para nombrar las formas." *Discurso*, 1992, pp. 59-83.

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Volantín plantígrado* / 2004 / Pintura-ensamblaje / 90 x 70 cm

Artículo

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.10

Reflexiones sobre la dominación simbólica en *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau

Reflections on symbolic domination in *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau

Réflexions sur la domination simbolique en *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau

Recibido 06-03-25

Aceptado 14-05-25

Nathaly Pineda[1]
Universidad de Los Andes, Venezuela
nathalypineda@ula.ve

Resumen: El presente artículo se propone analizar la obra *Texaco*, publicada en 1992 por el autor martiniqués Patrick Chamoiseau, con la finalidad de acercarnos a una reflexión sobre la percepción que de la lengua francesa y la lengua créole poseen los personajes principales de esta trama. El propósito es extraer de ella los rasgos de una dominación lingüística en las Antillas francesas, en lo que respecta al uso de una u otra lengua. Se plantea la existencia de dicha dominación en el plano de lo *simbólico*, tal como fue propuesto por el autor francés Pierre Bourdieu en su obra *El sentido práctico* (2007). Las nociones de *estigma* (Goffman, 2006) y *prestigio* ancladas al uso de uno u otro código lingüístico sirven de base para entender la negociación constante y forzada que atraviesan los personajes principales en su interacción cotidiana.

Palabras clave: diglosia; dominación simbólica; estigma; Pierre Bourdieu; *Texaco*; Patrick Chamoiseau.

1 Lic. en Idiomas Modernos (ULA), Magíster en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA). Profesora del ordinario Departamento de Idiomas Modernos, Universidad de Los Andes, Táchira – Venezuela. Código https://orcid.org/0009-0006-1351-0650

¿Cómo citar?
Pineda, N. "Reflexiones sobre la dominación simbólica en *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau". *Contexto*, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 163-186.

Abstract: This article proposes the analysis of the novel *Texaco*, published in 1992 by Martinican author Patrick Chamoiseau, with the purpose to approach a reflection about the perception the main characters of the novel have about the French and the Creole language. The objective is to extract from the work the characteristics of a linguistic domination in the French Antilles, regarding the use of one or another language. The existence of such domination is contemplated on the symbolic level, as proposed by French author Pierre Bourdieu in his work *El sentido práctico* (2007). The concepts of stigma (Goffman, 2006) and prestige related to the use of one or another linguistic code work as a basis to understand the continuous and forced negotiation that main characters go through in their daily interaction.

Key words: diglossia; symbolic domination; stigma; Pierre Bourdieu; *Texaco*; Patrick Chamoiseau.

Résumé: Cet article se propose d'analyser le roman *Texaco*, publiée en 1992 par l'auteur martiniquais Patrick Chamoiseau, dans le but de nous approcher à une réflexion sur la perception que les personnages principaux du roman possèdent concernant la langue française et la langue créole. L'objectif est d'extraire de cette perception les traits d'une domination linguistique dans les Antilles françaises, en ce qui concerne l'utilisation d'une langue ou l'autre. On envisage l'existence d'une telle domination dans le plan symbolique, comme proposé par l'auteur français Pierre Bourdieu dans son œuvre *El sentido práctico* (2007). Les notions de stigmate (Goffman, 2006) et prestige liées à l'utilisation d'un ou d'autre code linguistique servent de base pour comprendre la négociation continue et forcée que les personnages principaux traversent dans leur interaction quotidienne.

Mots-clés : diglossie ; domination symbolique ; stigmate ; Pierre Bourdieu ; *Texaco* ; Patrick Chamoiseau.

La convivencia forzada entre el idioma francés y el idioma créole en las Antillas francesas representa una parte de esa dualidad a la que históricamente se han expuesto estos pueblos y todos aquellos que fueron agentes y receptores de las transformaciones producto del colonialismo. Ello interfiere en su forma de percibir su entorno y en cómo se ven a sí mismos y a otros. Este artículo propone un acercamiento a este fenómeno lingüístico reflejado en la obra *Texaco* de Patrick Chamoiseau, escritor y ensayista martiniqués, desde la perspectiva de la dominación simbólica, usando como herramientas de análisis los conceptos desarrollados por el autor francés Pierre Bourdieu (1930-2002).

La diglosia existente en los Departamentos franceses es, a la vez, causa y consecuencia de gran parte de la realidad de los hablantes de estos territorios. Este mestizaje lingüístico se manifiesta no solo a nivel de las interacciones sociales vistas superficialmente, sino que socava los pilares propios de su identidad como

pueblo y como individuos. Ello se ve plasmado innegablemente en la producción literaria de las islas. En el contexto antillano es común ver las producciones literarias erigirse como estandartes de la realidad identitaria de estos pueblos, y la obra *Texaco* no escapa a ello. Sin embargo, el presente artículo ofrece ir más allá para desvelar en la obra la representación de esa lucha entre el estigma del uso de la lengua créole y el prestigio del uso de la lengua francesa, cuyo campo de batalla es el subconsciente de cada hablante. Una lucha silenciosa y que raramente se percibe o se hace sentir.

En *Texaco*, Patrick Chamoiseau representa sabiamente los acontecimientos históricos más relevantes de su natal Martinica; en los cuales inserta cuidadosamente la historia familiar de Marie-Sophie Laborieux, *femme-matador* y protagonista de la historia. Desde el forzado trabajo de las plantaciones, la erupción del volcán Monte Pelée en 1902, hasta la abolición de la esclavitud con el posterior flujo masivo de personas desde los campos hacia la ciudad. Esta última vio sacudirse su dinámica elitista para dar paso a nuevos roces y conflictos entre *bekés*, mulatos y los negros recién salidos de las plantaciones, quienes estaban descubriendo nuevos modos de vivir y sobrevivir.

En lo que se refiere a la percepción y el uso del créole y del francés, es principalmente desde la visión de Marie-Sophie desde donde se anclará esta investigación, con la finalidad de abordar y resolver la siguiente interrogante: ¿qué nuevos aportes puede ofrecer el estudio del hecho lingüístico antillano por medio del concepto de dominación simbólica de Pierre Bourdieu?

Se consideró que un análisis reflexivo sobre los efectos de esa asimilación a nivel sociolingüístico podría arrojar luces sobre la tensa dinámica lingüística experimentada por los hablantes de este territorio. Tensión que se ve reflejada en la obra *Texaco* (1992), donde el accionar de los personajes principales (Marie-Sophie, Esternome, Ti-Cirique, el Señor Alcibiade) dan cuenta del alcance de este fenómeno diglósico.

Sobre el autor de *Texaco*

Patrick Chamoiseau es un escritor y ensayista que nació en Fort-de-France, Martinica en el año 1953. Entre sus obras más representativas se encuentran novelas como *Chronique des sept misères*, *Solibo magnifique* y la trilogía autobiográfica *Une enfance créole*. En lo que respecta a los cuentos, el autor martiniqués publica *Au temps de l'antan,* en 1988. En dicha obra, recopila cuentos tradicionales de la isla de Martinica.

Entre los diversos géneros en que ha incursionado el autor además de la novela y el cuento, encontramos, por una parte *Lettres créoles*, un extenso ensayo sobre la literatura de las Antillas de habla francesa, que publica junto al también

martiniqués Raphaël Confiant. Por otra parte, se encuentra el manifiesto que publica de nuevo junto al escritor Raphaël Confiant y al lingüista Jean Bernabé; este se titula *Éloge de la créolité*. Dicho manifiesto constituye una reivindicación del ser y el devenir del hombre antillano, en lo que respecta a su identidad cultural, étnica y lingüística. Posterior a la publicación del *Éloge*, es publicada por Gallimard la novela estrella del autor martiniqués y objeto de la presente investigación: *Texaco*.

Sobre la obra

Publicada en el año 1992, *Texaco* es considerada la obra más importante de Patrick Chamoiseau. *Texaco* representa una parte importante de la historia de Martinica contada a través de la vida de Esternome Laborieux y su hija Marie-Sophie Laborieux. Es una obra de alrededor de quinientas páginas, que plasman en sí una mezcla de historia y ficción, dolor y ensueño, realismo y espiritualidad. El autor la divide en tres grandes partes. Los nombres de estas hacen referencia a la religiosidad, con un claro tono cristiano católico: "Anunciación, El sermón de Marie-Sophie Laborieux y Resurrección".

El título *Texaco* hace referencia al barrio que lleva dicho nombre. Es un lugar ubicado a las afueras de la ciudad de Fort-de-France, en Martinica. Texaco es el sitio de acogida de todos aquellos hombres y mujeres que, además de no tener un centavo, han resultado expulsados de la dinámica vida de la ciudad por diversas razones: por haber cometido alguna falta, por haber enviudado, por haber perdido (o nunca encontrado) un empleo que les permitiese instalarse en Fort-de-France, entre otros. El caso es que todos convergen en este espacio donde, por un lado, conforman el cuadro de desgracia y repugnancia que le profesan quienes los miran desde la ciudad, y por el otro, han encontrado en sus vecinos de calamidades una complicidad y apoyo que les da fortaleza para sobrellevar sus infortunios.

Texaco debe su denominación a la compañía petrolera americana que hacía vida en el sitio, y en cuyos predios comenzaron a edificarse pequeños "refugios" que sus ocupantes llamaban "casas"; y que estaban hechas con residuos y retazos de un sinfín de materiales.

La historia es narrada en su mayoría en primera persona, desde la perspectiva de Marie-Sophie Laborieux. Esta, a través de lo retenido en los relatos de su anciano padre, proporciona al lector sucesos y datos históricos relativos al tiempo de la esclavitud, su abolición y diversos hechos de índole social y natural. Las primeras dos partes de la obra son enteramente narradas por la protagonista, quien cita constantemente las palabras de su padre, y posteriormente sus propias vivencias en la conquista de la ciudad y luego en la creación del barrio Texaco.

Marie-Sophie es llamada por Chamoiseau la *femme-matador*, figura que es definida por Bonnie Thomas como "the fighting woman who courageously resists life's trials"[2] (98). Marie-Sophie fue la primera persona en armar una "casa" en el territorio de Texaco. Esta, con sus propias manos, decidió por fin sembrar sus raíces en un lugar fijo, tras una vida de vaivenes, habitando bajo techos que pertenecían siempre a otros.

Marie-Sophie nace de un par de padres ya ancianos. Aunque a través de la trama no se precisa la edad de Esternome e Idoménée, se hace referencia a ellos constantemente con adjetivos que indican al lector lo avanzado de sus edades: "Ce fut un contentement : ces gens à cheveux blancs attendaient une marmaille !... Et ce fut le bébé de l'ensemble du Quartier"[3] (p. 241).

No obstante, la madre de Marie-Sophie muere cuando esta todavía era muy joven, y la deja con un padre también avanzado de edad y con poca fuerza física. Es así como Marie-Sophie se ve obligada a crecer rápidamente y a entender que era necesario hacer frente a la vida cada día. Deja la escuela y comienza a trabajar en lo que podía, acorde a sus pocas habilidades laborales para el momento, y para no descuidar a su anciano padre.

La primera parte de la obra, "Anunciación", representa la llegada de un urbanista, quien trae consigo una nueva etapa de reconocimiento y consideración del barrio Texaco, ya no como una parte extraña e ignorada de la ciudad, sino como parte integrante de esta. Es la anunciación de la tan esperada incorporación de facto a *l'En-ville* (como se denomina la ciudad a través de toda la obra).

La segunda parte de la obra es la más extensa y la más intensa, y el autor la denomina "el Sermón de Marie-Sophie Laborieux", dejando entrever que es la parte con más sustancia y contenido de toda la obra. Un sermón es un discurso extenso, de corte moralizador, que es pronunciado por personas embestidas de cierta autoridad o reconocimiento por parte de quienes los escuchan. En la obra *Texaco*, es en el *Sermón* donde se representa el surgimiento y desarrollo del carácter de los personajes principales (Esternome y Marie-Sophie), y donde estos plasman su prerrogativa ante el lector. A través del *Sermón*, los personajes surgen, se modifican, se justifican y se recrean frente al lector, ubicándolo como "acompañante" ante los infortunios de aquellos.

Finalmente, "Resurrección" marca el desenlace momentáneo de esta historia, que, sin embargo, no detiene su avance. No se plasma aquí el regreso a la vida de una persona, sino más bien el de una comunidad, que tuvo que convalecer durante un

2 "La mujer luchadora que resiste con coraje las pruebas de la vida" (traducción de la autora).

3 "Fue una alegría: ¡esos ancianos esperaban una cría! Y fue el bebé de todo el barrio".

buen tiempo, para poder gozar luego del tan anhelado reconocimiento y respeto por parte de las instituciones civiles y los habitantes de l'En-ville. Esta comunidad tuvo que atravesar una muerte lenta, antes de lograr hacerse presente en el mapa geográfico y psicológico de una ciudad otrora hermética.

Sobre la diglosia antillana

Hablar una lengua es asumir un mundo, una cultura.
El antillano que quiere ser blanco lo será, efectivamente,
tanto más cuanto mejor haya hecho suyo ese instrumento
cultural que es el lenguaje.
(Fanon, p. 31)

Partimos del conocimiento de que la lengua dominante en las Antillas francesas es, precisamente, el francés, y que el créole se esgrime como una lengua secundaria, relegada del protagonismo por un avance histórico-social que no le favoreció. No obstante, nos topamos con una constante aparición del créole en las obras literarias de estos territorios; y es que, a pesar de la primacía del francés sobre la lengua créole, los autores reconocen que este último no puede ser excluido de un trabajo literario que busque reflejar, en mayor o menor medida, el ser y el devenir de estos pueblos.

La lengua francesa es, ciertamente, ineludible en el panorama de las Antillas francesas. Tras la aprobación del decreto de Departamentalización en el año 1946, los territorios de Martinica, Guadalupe y Guyana Francesa, fueron oficialmente nombrados departamentos franceses de ultramar.[4] Esto conllevó a que, automáticamente, el francés se convirtiera en la lengua oficial de estos territorios,[5] y su adopción exclusiva en los ámbitos importantes de la sociedad no dejaba cabida a ninguna otra expresión lingüística.

4 "Guyana, Martinica, Guadalupe y La Reunión poseen hoy el estatus común de departamento de ultramar, definido por el artículo 73 de la Constitución. Estos departamentos de ultramar están integrados a la Unión Europea, en cuyo seno constituyen regiones ultraperiféricas, de acuerdo al artículo 299-2 del Tratado de Amsterdam". Rapport d'information Sénat, N° 366, Session ordinaire de 1999-2000. Consultado en https://www.senat.fr/rap/r99-366/. Traducción de la autora.

5 "Lengua de la República en virtud de la Constitución, la lengua francesa es un elemento fundamental de la personalidad y del patrimonio de Francia. Es la lengua de la enseñanza, del trabajo, de los intercambios y de los servicios públicos". Art. 1, Ley n° 94-665, del 4 de agosto de 1994, relacionada con el empleo de la lengua francesa (Consultado en: https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000005616341). Traducción de la autora.

El tema del uso de ambas lenguas es de altísima relevancia, puesto que no solo supone el contacto y el uso de dos códigos lingüísticos que difieren entre sí, sino por las particularidades que su empleo genera. No se ignora el hecho de que la lengua francesa posee una evolución e historia muy antiguas y sobre todo ligadas a grandes procesos de progreso y civilización. De igual manera, esta posee un reconocimiento mundial que radica en los préstamos que desde esta se han realizado a otros idiomas por medio de diferentes ámbitos, sean estos culturales, artísticos, culinarios, religiosos o jurídicos.

Por otra parte, la lengua créole es portadora de una identidad propia por cuanto es producto del entrelazamiento de razas, visiones y tradiciones. Su gran riqueza ha sido transmitida entre las generaciones de forma oral y ello ha dado paso a la existencia de una oralitura de gran amplitud y profundidad. De ahí que haya tanto en juego entre el mantenimiento o abandono del créole, y la consecuente preocupación de autores como Chamoiseau por rescatar este patrimonio que es garantía de la subsistencia de la memoria de estos pueblos.

Hacia una aproximación bourdieusiana a la obra *Texaco*

> *Language becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of 'truth', 'order', and 'reality' become established* [6]
> (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 7)

Pierre Bourdieu fue un importante sociólogo francés, que publicó una extensa obra de reflexión y acción en su ámbito intelectual.[7] Entre su vasto legado conceptual encontramos un sinfín de publicaciones, en las cuales el autor presenta y refuerza las nociones de *habitus*, *campo*, *capital*, así como el concepto de *dominación* y *violencia simbólica*. En la gran capacidad analítica y reflexiva desplegada en sus obras, el sociólogo francés va acentuando la pertinencia de cada uno de estos conceptos para el estudio de los más diversos campos de la acción

6 "El lenguaje se convierte en el medio a través del cual una estructura jerárquica de poder es perpetuada, y el medio a través del cual las concepciones de "verdad", "orden" y "realidad" se establecen.

7 (Denguin, 1930 – París, 2002) Ejerció como profesor en Francia y Argelia. Fue director de la École Pratique de Hautes Études y del Centro de Sociología Europea, y Catedrático de Sociología en el Collège de France desde 1981. Dirigió la revista *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* entre 1975 y 2002, y fue unos de los fundadores de la editorial Liber-Raisons d'agir. Durante su estancia en Argelia entre 1958 y 1960 comenzó las investigaciones que fundamentarían sus posteriores obras de crítica social.

social. Es así como aplica dichos conceptos al estudio del sistema escolar (*La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*), del desarrollo y percepción artística (*L'Amour de l'Art. Les Musées d'Art Européens et leur public*), del equilibrio de poder entre géneros (*La dominación masculina*), entre muchos otros.

Dada la riqueza de dichas nociones, algunas de ellas (como *habitus*, *campo*, *dominación* y *violencia simbólica*) serán retomadas en la presente investigación, con miras a lograr una aproximación más acertada hacia la definición de la dinámica de dominación lingüística en las Antillas francesas enmarcada en la obra *Texaco*.

Bourdieu, desde sus inicios, se desliga del arraigo exclusivo a las corrientes que emplazan lo puramente objetivo o lo puramente subjetivo al enfoque de las prácticas sociales. Este insiste en que ambas dimensiones se juntan y se complementan para dar cuenta de los distintos fenómenos sociales, como lo afirma Francisco Vásquez, estudioso de la obra de Bourdieu, en su libro *Pierre Bourdieu. La sociología como crítica de la razón* (p. 40). Es así que entra en el panorama de estudio del autor, el concepto de *habitus*, que permite dar cuenta de ese acompañamiento de lo subjetivo a la estructura ya determinada de las relaciones sociales. Para aclarar esta noción, tomamos la propuesta presentada por el autor francés en la obra *El sentido práctico*, donde define los *habitus* como unos

> sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (p. 86).

Es entonces bajo esta premisa, que el autor sienta las bases de la innovación de su propuesta teórica y metodológica, definiendo su campo de estudio bajo la armonía de la concepción estructuralista y la concepción distintivamente dinámica de la sociedad. Francisco Vásquez García nos lo señala así: “Se puede decir que el sociólogo no abandona nunca el recurso al análisis estructural, sino que lo supera e integra en un enfoque mucho más reflexivo, consciente de las limitaciones implicadas en la mirada estructuralista” (p. 65). En el concepto de *habitus* se genera, pues, una nueva propuesta que insiste en la existencia de una estructura social determinada, pero al mismo tiempo reconociendo que a partir de esta estructura, los “agentes” tienen la capacidad de ir moldeando dicha estructura, ir modificándola con sus experiencias, al tiempo que garantizan su transmisión eficaz. Para un agente, el hecho de poseer un determinado *habitus*, implica que tiene ciertas características en común con el resto de agentes que comparten un *habitus* semejante; características que van desde ideas, valores y prácticas. Para Vásquez,

"el habitus trasciende la dicotomía clásica entre individuo y colectividad; se trata de una realidad colectiva, social, que existe en forma individualizada, diseminada en los cuerpos individuales" (p. 73). Es igualmente primordial, en este punto, introducir el concepto de *campo*, en la perspectiva de Bourdieu, puesto que ambos conceptos (*habitus* y *campo*) se relacionan estrechamente y se complementan en su propuesta teórica. Para este particular, retomamos el análisis de Vásquez a propósito de este concepto: "Un campo es en primer lugar un universo estructurado y no un simple agregado de individuos, productos e instituciones. En el campo, cada agente y cada obra se definen por oposición a los restantes" (p. 118). Y continúa explicando que "la estructura del campo circunscribe el espacio donde pueden tener lugar posibles interacciones entre los agentes (relaciones de cooperación, controversias, alianzas, etc…), pero no es el resultado de esas interacciones" (p. 118). Es así que se indica la posibilidad de oposición o desacuerdo entre los agentes que integran un campo específico, puesto que su pertenencia a ese determinado campo señala que comparten un "escenario", más no un mismo rol o una misma opinión sobre el ámbito que les concierne. Se hace referencia así a diversos campos como el campo artístico, el campo literario, el campo intelectual, entre otros.

De igual forma, al avanzar en el abordaje de los conceptos base de la aproximación bourdieusiana a los hechos sociales, resulta interesante el matiz introducido por Bourdieu al concepto de *capital*, al cual amplifica para abrir paso, además de lo tradicionalmente económico, a otras dimensiones. A continuación, una cita de Francisco Vásquez expone dicho concepto:

> El capital puede presentarse de tres maneras fundamentales. La forma concreta en que se manifestará dependerá de cuál sea el campo de aplicación correspondiente […] Así, el *capital económico* es directa o inmediatamente convertible en dinero […]; el *capital cultural* puede convertirse bajo ciertas condiciones en capital económico, y resulta apropiado para institucionalización, sobre todo, en forma de títulos académicos; el *capital social*, que es un capital de obligaciones y 'relaciones' sociales, resulta igualmente convertible en capital económico, y puede ser institucionalizado en forma de títulos nobiliarios. El *capital simbólico*, es decir, capital en la medida en que es representado, esto es, simbólicamente aprehendido en una relación de conocimiento o, para ser más exactos, de reconocimiento y desconocimiento, presupone la intervención del *habitus*, entendido este como una capacidad cognitiva socialmente constituida (p. 127).

Propone de esta manera el sociólogo francés, una visión más amplia para el análisis del contexto social, bajo estas premisas que dan cuenta sobre realidades que escapan a lo estrictamente económico. Como lo explica Vásquez, citando a Bourdieu, hay formas de capital, como el *capital cultural* o el *capital social*, que son susceptibles de transformarse en capital económico, pero que son también formas que refuerzan el *capital simbólico* de un agente y que, aun estando este desprovisto

de poder económico, puede ejercer sobre otros agentes, influencia en cierto grado, así como gozar de estima entre los que le rodean.

Apuntes sobre la dominación

De acuerdo al autor alemán Max Weber en su obra *Economía y sociedad* (2002), se percibe el acto de dominación como un producto potencial de las relaciones entre personas (p. 170). Es así que, para este autor, la situación de dominación está unida a la presencia efectiva de *alguien* emitiendo mandatos para que estos sean ejecutados por un *otro*.

Puesto que esta dominación, tal y como se representa en *Texaco*, no es ejercida de forma "física", se hace necesario abordarla desde una perspectiva más subjetiva. En este sentido, la noción de *dominación simbólica* presentada por Bourdieu en su obra sociológica nos permite servirnos de una categoría a través de la cual dar cuenta de dicho fenómeno. Para ello, revisaremos más de cerca una las piezas fundamentales del andamiaje teórico propuesto por este intelectual francés, la noción de *violencia simbólica*.

Una dominación desprovista de toda violencia

> *J'avais beaucoup lu, j'avais beaucoup imité, beaucoup écrit et dessiné de petites histoires qui ne se passaient pas aux Antilles mais dans les endroits de mes lectures* [8]
> (Chamoiseau, *Écrire*, p. 46)

Como lo afirma Vásquez, citando a Bourdieu: "Es necesario gastar mucha fuerza para hacer irreconocible a la fuerza, para legitimarla metamorfoseándola en sentido" (p. 151). En este punto no resulta forzado, intentar entender el escenario lingüístico de las Antillas francesas a través de las nociones de *habitus*, *campo* y *capital*, tal y como fueron propuestas por Pierre Bourdieu. Refiriéndonos a la obra *Texaco*, en las descripciones y narraciones realizadas por Chamoiseau sobre la protagonista de la obra, es posible aplicar dichas nociones para el análisis de la dominación lingüística. Ante todo, analicemos el *habitus* de Marie-Sophie Laborieux, heroína de la historia: nacida de padres avanzados de edad, en condiciones económicas nada favorables, tuvo un breve y nada fructífero contacto con la instrucción escolar. Además, tras la muerte de su madre cuando era aún muy joven, debió enfrentarse a los avatares del mundo laboral, al tiempo que fue testigo de la disminución física, mental y espiritual de su padre.

8 "Yo había leído mucho, imitado mucho, escrito mucho y diseñado pequeñas historias que no sucedían en las Antillas sino en los lugares de mis lecturas".

Al quedar sola en la vida, habitante de una ciudad en la que no encontraba su lugar, adoptó una actitud indolente frente al mundo. La rebeldía, firmeza y crudeza de su carácter se volvieron su carta de presentación tras la fundación de Texaco. Sin embargo, entre tanta rudeza y obstinación, con un aparente desorden y desapego reinando en su existencia, algo le daba enfoque: su ambición por aprehender esa lengua de Francia, a la cual estimaba y valoraba como un tesoro de la mayor valía. Y es así que se empeñó en aprender a leer y escribir en lengua francesa; y para ello, no menospreciaba ninguna oportunidad que se presentara.

En lo que se refiere al *campo social* de la protagonista, esta pertenece a un entorno en el que, aparentemente, reina la barbarie. Al fundar el barrio Texaco, este representa una realidad repugnante para quienes lo observan desde la ciudad, y especialmente para el propietario de los terrenos que ahora ocupa la incipiente comunidad. En su interior predomina la presencia de personas que, por una u otra razón, resultaron expulsadas de esa dinámica urbana, en la cual no lograron incorporarse, con distintos caracteres y grados de instrucción, distinta genealogía.

Así, el *campo* en el que Marie-Sophie se encuentra inserta, constituye una realidad social de seres desplazados, incomprendidos, e incluso ignorados que, precisamente se encuentran posicionados en un espacio físico constituido por el barrio Texaco. En lo referente al *capital* que posee la protagonista en términos económicos, no resulta nada favorecedor. Comenzando por el hecho de que debe construir y reconstruir continuamente su "casa" tras cada embate de las autoridades locales buscando hacer respectar la propiedad del *Béké* de Texaco. Y esto lo hace con retazos y residuos que recoge por la ciudad. En general, la abundancia en términos económicos no existe para ella, vive del día a día.

En cuanto al *capital social*, entendido este como el conjunto de relaciones que le permiten tener acceso a ciertas posiciones y gozar de cierto prestigio, Marie-Sophie, en Fort-de-France, no es sino una ocupante más. No posee ninguna característica especial o resaltante en ese entorno. No obstante, es poseedora de un gran reconocimiento e influencia en la comunidad de Texaco:

> Ma voix pouvait trancher comme un coup de coutelas. Il était difficile à quiconque de me regarder au mitan même des yeux, car c'était voir la guerre, - et les paupières tombaient. […] Je n'étais pas méchante, non, mais j'étais raide, bandée. Les hommes ne regardaient plus l'offrande de mes pommes-fesses. Les femmes, rassurées de me voir, se rangeaient derrière moi (p. 350).

9 "Mi voz podía cortar como un cuchillazo. Era difícil para cualquiera mirarme a los ojos, puesto que era ver la guerra, - y los párpados caían. […] Yo no era malvada, no, pero era rígida, firme. Los hombres ya no miraban la ofrenda de mis nalgas. Las mujeres, tranquilas de verme, se agrupaban detrás de mí".

Si bien, en el entorno de la ciudad, Marie-Sophie no poseía prestigio alguno; sí logró saborear un pequeño sorbo de orgullo cuando su patrón descubre que esta podía leer en francés: "Monsieur Gros-Joseph, estébécoué que je sache lire, m'avait laissé approcher ses rayons, en sortir un ouvrage, m'asseoir au pied de son divan, déchiffrer en silence"[10] (p. 279). De igual forma, cuando años después Marie-Sophie consolidó la creación de Texaco, conoció a un personaje bastante particular, llamado Ti-Cirique. Este hombrecillo de origen haitiano hablaba, según Marie-Sophie, "un français impeccable, sourcilleux, bourré de mots qui collaient bien à sa pensé mais qui nous le rendaient obscur d'autant"[11] (p. 413). Ti-Cirique había llegado a Texaco, como tantos otros, tras un intento fallido de integrarse a la ciudad de Fort-de-France. Este poseía un amplio conocimiento lingüístico y literario *en francés*, el cual le permitía gozar de estima y prestigio entre los habitantes del barrio. En relación a la lengua créole, Ti-Cirique se expresaba sobre ella con un marcado rechazo: "Mon dieu, madame Marie-Sophie, cette langue est sale, elle détruit Haïti et conforte son analphabétisme, et c'est là-dessus que Duvalier et les *tontons macoutes*[12] bâtissent leur dictature"[13] (p. 414). En el universo de la obra *Texaco*, Ti-Cirique funge como el ferviente y obstinado defensor de la lengua francesa, a la cual admira y respeta con enorme y ciega devoción.

En lo concerniente al *capital lingüístico* de la protagonista, este se encontraba compartido entre dos realidades: por un lado, Marie-Sophie era, ya en su edad adulta, una lectora asidua en lengua francesa. Sin embargo, esto no le ahorraba incomodidades al momento de comunicarse o intentar absorber discursos más elaborados en esta lengua, como se refleja en la siguiente cita, a propósito de su experiencia al asistir a una conferencia ofrecida por Don Alcibiade, el patrón de la casa en que trabajaba como doméstica: "La salle (et moi-même la première, transportée par ces mots incompréhensibles qui se gravaient en moi) soupira de plaisir…"[14] (p. 315).

Este inconveniente obedece, por un lado, a su ignorancia (como la de muchos otros en la época) sobre las nociones abordadas en dicha conferencia, tales como *colonialismo*, *civilización*, *asimilación*, etc. (p. 313). Por otro lado, debido al modesto registro francés que posee la protagonista, un registro proporcionado por la lectura

10 "El Sr. Gros-Joseph, estupefacto de que yo supiera leer, me había permitido acercarme a sus estantes, tomar alguna obra, sentarme al pie de su diván, descifrar en silencio".

11 "Un francés impecable, minucioso, atiborrado de palabras que iban bien con sus ideas, pero que al mismo tiempo nos lo hacía oscuro".

12 Milicia creada en Haití, en 1957, por el dictador François Duvalier (Glissant 97).

13 "Por Dios, señora Marie-Sophie, esa lengua es mala, ella destruye Haití y refuerza su analfabetismo; y es con ella que Duvalier y los tontons macoutes edifican su dictadura".

14 "Toda la sala (yo misma de primera, transportada por esas palabras incomprensibles que se grababan en mí) suspiró de placer…"

de obras enmarcadas en contextos y ambientes lejanos al suyo propio. Sobre este particular se expresa el propio Chamoiseau, en el texto *Écrire en pays dominé*,[15] una obra en la que el autor refleja la complejidad de una escritura antillana marcada y alimentada por una cuantiosa lectura exclusivamente en lengua francesa:

> Je ne percevais du monde qu'une construction occidentale, déshabitée, et elle me semblait être la seule qui vaille. Ces livres en moi ne s'étaient pas réveillés ; ils m'avaient écrasé. Cet écrasement avait été rendu inévitable par la fascination que les terres du Centre exerçaient sur nous. C'était l'endroit de la culture, de l'esprit, du progrès, du vrai, du bien, du juste, du beau. C'était plus qu'une Métropole coloniale, c'était une « Mère-Patrie »[16] (47).

Esa "sujeción filial" había calado en el ser de cada antillano. Y la poderosa lengua de la *Madre patria* podría acercarlos un poco más a esa progenitora lejana. Además, la "fascinación" de la que habla Chamoiseau le encierra y le abstrae en el deseo de identificarse con esa realidad tan ideal como lejana.

En el desarrollo de la trama, notamos que el desafío a la autoridad es un distintivo del accionar de Marie-Sophie. Ello quedó demostrado, entre otros, con la propia creación del barrio Texaco, tras la cual ignora amenazas no solo del propietario, sino de la mismísima autoridad local. No obstante, la autoridad de la lengua francesa sobre ella es incuestionable. Para la protagonista, esta lengua tiene el poder de cautivar sus sentidos y volverla dócil. En la siguiente cita, Marie-Sophie se expresa de nuevo sobre la conferencia de su patrón: "Son français, son accent pointu, ses phrases fleuries, fonctionnent comme une petite musique à laquelle je me livrais sans même tenter de comprendre ou bien de réfléchir"[17] (p. 315).

Este encantamiento no se debía, como se ha mencionado, al caluroso discurso del locutor refiriendo la asimilación de estos territorios a Francia, sino a la suntuosa presentación *en francés* de dicho contenido. Justifiquemos esta aproximación, con el reconocimiento de la pertenencia de Marie-Sophie, a un cierto *mercado lingüístico*, bajo la noción emprendida por Pierre Bourdieu en su obra *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Sobre este concepto particular, el autor francés es abordado por el sociólogo español Luis Enrique Alonso, en su artículo "Los mercados lingüísticos o el muy particular análisis sociológico de los discursos de Pierre Bourdieu":

15 Todas las citas de esta obra han sido traducidas al español por la autora de la tesis.

16 "Yo no percibía del mundo más que una construcción occidental, deshabitada, y me parecía ser la única valedera. Esos libros no habían vuelto a la vida en mí, me habían aplastado. Ese aplastamiento se había vuelto inevitable por la fascinación que las tierras del Centro ejercían sobre nosotros. Ese era el lugar de la cultura, de la mente, del progreso, de la verdad, del bien, de lo justo, de lo bello. Era más que una Metrópoli colonial, era una *Madre patria*".

17 "Su francés, su acento avanzado, sus frases adornadas, funcionaban como una musiquita a la que yo me abandonaba sin siquiera intentar comprender ni reflexionar".

> El conjunto de determinaciones institucionales que las situaciones sociales de referencia proyectan sobre las interacciones lingüísticas y la producción discursiva son conceptualizadas por Bourdieu como un mecanismo de mercado. Los mercados de la interacción que dibuja Bourdieu no son mercados de intercambio entre valores iguales y soberanos, son situaciones sociales desiguales que llevan emparejados procesos de dominación y censura estructural de unos discursos sobre otros. Los diferentes productos lingüísticos reciben, pues, un valor social –*un precio*–, según se adecuen o no a las leyes que rigen en ese particular mercado formado por un conjunto de normas de interacción que reflejan el poder social de los actores que se encuentran en él (p. 114).

Notamos, pues, el poder excepcional que reconoce Bourdieu en el uso del lenguaje, al cual confiere una importancia vital como instrumento de clasificación de los distintos agentes en el entramado de las relaciones sociales; en medio de las cuales, un determinado *producto lingüístico* es susceptible de conferir a un agente determinado un *precio*. Retomamos el análisis del sociólogo español, a propósito de las producciones discursivas:

> La misma producción del discurso se realiza anticipando sus condiciones de recepción en el mercado lingüístico, no tanto mediante la realización de un cálculo estratégico individual como por la adhesión naturalizada a los valores dominantes estructurantes y estructurados, en forma de *habitus*, en el propio mercado (p. 114).

De tal modo que, el *habitus* demuestra aquí su preponderancia, al constituir el reflejo de esas costumbres y situaciones naturales dadas en el campo del discurso; funcionando este como el elemento de justificación de tales prácticas por parte de los agentes. En tal sentido, el caso de la cita anterior, se refiere más a la situación de *recepción* del discurso (más que de *producción*), cuyo contenido no es tan preponderante para Marie-Sophie, como la lengua en la que ha sido presentado. En este caso específico, el discurso en cuestión se considera poseedor de un gran valor lingüístico en el *habitus* de la protagonista. Se plantea la duda del efecto que habría tenido dicho discurso si, en lugar de haber sido pronunciado en francés, hubiera sido presentado en lengua créole. Ello da cuenta de la "adhesión a los valores estructurantes" impuestos por el proceso de colonización; en cuanto a percibir todo lo proveniente de la metrópoli como algo bueno y provechoso, que provoca una "élévation au-dessus de l'humaine condition"[18] (Chamoiseau, *Texaco,* p. 322).

Y es que, entre todo ese cargamento de valores y capitales en el sentido de Bourdieu, se encuentra también la lengua francesa que, al aproximar a sus hablantes

18 "Elevación por encima de la condición humana".

a la máxima de la civilización, constituye un objeto ineludible de deseo. Chamoiseau lo confirma en *Écrire en pays dominé* :

> J'écrivais aussi des poèmes dans une langue française que je n'interrogeais pas. Elle ne me posait pas de problèmes. Elle était dominante, et de l'arpenter m'emplissait d'une certitude active qui semblait créatrice. […] J'étais ainsi livré à son emprise, à l'adoption de ses valeurs. Mon appel à l'existence se coulait dans une langue qui sans douleur me digérait [19](p. 64).

La lengua créole es, pues, una lengua dominada. Sus hablantes, receptores por extensión de esta dominación, deben negociar su uso continuamente en los distintos escenarios comunicativos. Deben sucumbir ante la norma, si quieren ahorrarse el ser ubicados en categorías no favorables de su entorno social, y ser, así, estigmatizados por no poder (o no querer) usar la lengua de la ilustre Francia. El créole no constituye, en las Antillas, un medio de expresión *gratuito* para sus hablantes; como lo afirma el lingüista Jean Bernabé en *Guadeloupe et Martinique. Un survol sociolinguistique*: "on ne parle pas créole impunément dans n'importe quelle situation"[20] (p. 7).

Para Vásquez, la teoría de la *violencia simbólica* constituye "la principal aportación de Bourdieu a una analítica del poder en las sociedades modernas" (p. 147). El autor español, en su ya mencionada obra de análisis sobre los aportes de Bourdieu, señala que

> Lo que singulariza […] a la violencia simbólica es que se hace aceptar y reconocer como legítima porque los dominados – y los dominantes – desconocen su condición de violencia, su arbitrariedad. Las diferencias que establece, las exclusiones que prescribe son aceptadas como si derivaran del orden natural de las cosas […]. En esta dinámica de desconocimiento y reconocimiento, el ejercicio de la violencia simbólica transmuta las puras relaciones de fuerza (desigualdades sociales objetivas) en relaciones de sentido, en creencias y representaciones que hacen invisible y por tanto aceptable y legítima a la pura fuerza (p. 150).

Para Pierre Bourdieu, este tipo de violencia es aceptada por los dominados, puesto que no se reconoce como tal; es decir, es ejercida sin que ninguna de las dos partes vea en ella algo extraordinario. En tal sentido, el seguimiento a ciertas prácticas, y la obediencia a cierta normativa social, así como la propia "acción dominadora" no se llevan a cabo de forma consciente. Tanto el agente como el receptor de dicha dominación actúan de determinada manera a causa de las condiciones previamente creadas por el campo. En este particular, Vásquez

19 "Yo escribía también poemas en una lengua francesa que yo no cuestionaba. Ella no me causaba problemas. Ella era dominante, y recorrerla me colmaba de una certeza activa que me parecía creadora. […] Me abandoné así a su influencia, a la adopción de sus valores. Mi llamado a la existencia pasaba por una lengua que, sin dolor, me asimilaba".

20 "No se habla créole impunemente sin tomar en cuenta la situación".

comenta que "Esta no es la consecuencia directa de la acción ejercida por la clase dominante, sino el efecto indirecto de esas redes de acciones cruzadas que constituyen los campos" (p. 160).

Marie-Sophie, refiriéndose una vez más a su maestro de escuela, comenta: "Chaque mot vibrait inépuisable dans sa manière fleurie de sonner la langue. Nous étions fascinés par son art. Nous le regardions comme le comptable divin des sciences les plus extrêmes"[21] (p. 248). Aunque la protagonista comenta que no recibía aprendizaje alguno en la escuela, su actitud se mostraba dócil ante todo aquel que manejara con fluidez y riqueza la grandiosa lengua de Francia, ello lo hacía digno de toda su atención. Dany Bébel era consciente de esta actitud sumisa y dependiente del hablante antillano de cara al francés, y lo representa de forma punzante en su obra *Langue créole, forcé jugulée*:

> […] qui a besoin du pouvoir a besoin du langage, mais en paraphrasant Lacan et sans réduire tous les phénomènes sociaux à la sphère du langage, nous sommes persuadés que la force de la langue française perçue et confondue avec le langage même et le succès du colonialisme résident dans le type de langage que le pouvoir politique a imposé et maintient au moyen de — et à travers — ses appareils idéologiques, l'imprégnation quotidienne de l'idéologie dominante[22] (p. 98).

Tras esta afirmación, y retomando la posición de Marie-Sophie podemos afirmar que, en la obra *Texaco,* se encuentran plasmados entre líneas los rastros de una silenciosa dominación lingüística; producto de la cual los hablantes creoles evalúan constantemente su expresión, no solo en términos de producción de su propio discurso, sino también con la finalidad de "evaluar" al otro mediante el discurso que propone.

El estigma de la identidad lingüística créole

Sí, es conveniente que vigile mi elocución,
porque se me juzgará un poco por ella…
Dirán de mí, con gran desprecio:
ni siquiera sabe hablar francés
(Fanon, p. 17)

21 "Cada palabra vibraba inagotable en su manera adornada de pronunciar la lengua. Estábamos fascinados por su arte. Lo mirábamos como el responsable divino de las ciencias más extremas".

22 "Quien necesita el poder, necesita el lenguaje, pero parafraseando a Lacan […], y sin reducir todos los fenómenos sociales a la esfera del lenguaje, estamos persuadidos de que la fuerza de la lengua francesa, percibida y confundida con el lenguaje mismo, y el éxito del colonialismo residen en el tipo de lenguaje que el poder político ha impuesto y mantiene con —y a través de— sus aparatos ideológicos, la impregnación cotidiana de la ideología dominante".

El sociólogo canadiense Erwing Goffman nos define el término de *estigma* como la "situación del individuo inhabilitado para una plena aceptación social" (p. 7). En el desarrollo de la obra *Texaco*, aparece constantemente la lengua créole. El uso que Chamoiseau hace de la misma nos da cuenta de la incesante presencia de esta en el discurso cotidiano del hombre antillano. Dichas expresiones son insertadas con la debida naturalidad cuando los interlocutores son personajes que, o bien están esgrimiendo un fuerte insulto contra alguien más, o bien quieren dar cuenta de fenómenos o realidades específicamente antillanas. En todo caso, no se encuentran presentes cuando los personajes en interacción poseen distintos *habitus* y, más importante aún, cuando sus discursos difieren en el *valor* que poseen en el mercado lingüístico en cuestión.

Así pues, el valor del discurso créole en dicho mercado es representado por interacciones informales, familiares, o bien muy antillanas. El valor que representa, a su vez, el discurso dominante, goza de un prestigio innegable. De allí que Marie-Sophie, a pesar de no conferir importancia alguna a la instrucción escolar, posee una profunda preocupación y una obstinada voluntad de cultivar su competencia en la lengua francesa. A través de la cita siguiente, el padre de Marie-Sophie le explica cómo es la interacción con una *señora* tomando en cuenta su estatus social, y notamos que este va ligado igualmente al uso de una u otra lengua:

> Dans l'En-ville, Sophie-Marie, il y a les *Man* et les *Madame*. C'est pas pareil. La *Man* te parle en créole. La *Madame* te parle en français. La *Man* est gentille et connaît la survie. La *madame* est plus sévère et te parle de la Loi. La *Man* se souvient des mornes et des campagnes et des champs. La *madame* ne connaît que l'En-ville (ou fait semblant) Qu'est-ce que tu dis de ça ?...[23] (p. 293).

La señora que emplea el créole, sabe cómo sobrevivir (acaso ha quedado marcada en ella la resistencia que la misma lengua ha debido emplear para continuar presente), mientras que la señora que emplea el francés está más familiarizada con las leyes y la rigidez que estas imponen. Una comparación pertinente para describir el créole y el francés. La primera, de apariencia relajada e incluso desordenada; la segunda con una base firme y una estructura reforzada por siglos de reconocimiento en las distintas áreas del saber. Pequeña ilustración que bien pudiera reforzar nuestra descripción sobre el estatus y equilibrio de fuerza entre ambas lenguas.

23 En la ciudad, Sophie-Marie, están las *Man* y las *Madame*. No son lo mismo. La *Man* te habla en créole. La *madame* te habla en francés. La *man* es gentil y conoce la supervivencia. La *madame* es más severa y te habla de la Ley. La *man* recuerda los cerros, del campo y las plantaciones. La *madame* no conoce más que la ciudad (o así lo aparenta). ¿Qué te parece?…

El hecho de que la "madame" hable específicamente en francés, refleja realidades también presentes en la crianza de sus hijos: existe una preocupación constante por hacer a los niños cultivar la lengua de Francia y, en la mayoría de las ocasiones, a expensas del abandono de la lengua créole, puesto que la ven como a un obstáculo, como una desviación para una correcta formación académica. Fanon lo ejemplificaba en su *Piel negra, máscaras blancas*:

> La burguesía de las Antillas no emplea el criollo, salvo en las relaciones con los domésticos. En la escuela, el joven martiniqués aprende a despreciar el *patois.* Algunas familias prohíben el uso del criollo y las mamás llaman a sus hijos "tibandes"[24] cuando lo emplean (p. 16).

Dany Bébel señala, a su vez, ese "complejo de inferioridad" presente en el antillano, en su interacción con la lengua créole:

> le Pouvoir s'attache à faire passer chez l'Antillais une attitude de complexe d'infériorité vis-à-vis du créole qui, […] représenterait ainsi dans l'imaginaire de l'Antillais, grâce au processus de subjugation pour le Pouvoir, la limite à ne pas franchir, mais en même temps le lieu d'assignation à résidence du nègre encore nègre, non blanchi, non civilisé, non francisé[25] (p. 66).

Así como Marie-Sophie experimentaba la sensación de "no encajar", cuando asistió a la conferencia de su patrón, esta continuaba allí, por el placer de seguir escuchando aquel *exquisito* discurso francés, aunque no entendiera realmente su contenido. El antillano no percibe las señales de esa dominación lingüística de la que es protagonista. La misma dinámica del colonialismo ha logrado hacer calar en su esencia el prestigio y la "necesidad" de la lengua y la cultura francesa, como lo afirma Bébel:

> Exister socialement, c'est exister comme parlant français, et il ne restera pour le créole qu'à se rabattre dans l'interdit, dans le secret, et là, le Pouvoir réussit son dessein de subjugation quand les Antillais parlant créole (sur les lieux où le français est décrété la langue « légitime ») se croient presque en situation de marron et de délinquant[26] (p. 124).

Retomando el ejemplo de la conferencia a la que asistió Marie-Sophie, notamos que ella intenta por todos los medios a su alcance no demostrar que ignora (o no

24 Término créole que hace referencia a la palabra "bandido" (en francés: *bandit*).

25 "El Poder se esmera en hacer experimentar al Antillano una actitud de complejo de inferioridad de cara al créole, que […] representa entonces, en el imaginario del antillano, gracias al proceso de subyugación por el poder, el límite a no sobrepasar, y al mismo tiempo el lugar de residencia asignado para el negro que es aún negro, no blanqueado, no civilizado, no afrancesado".

26 "Existir socialmente, es existir como hablante del francés, y al créole no le quedará más que plegarse en lo prohibido, en lo secreto; y allí, el Poder alcanza su objetivo de subyugación cuando los antillanos, hablando créole (en los lugares donde el francés fue decretado como la lengua "legítima") se creen casi en situación de cimarrón o delincuente".

entiende completamente) el contenido del mensaje compartido por el Sr. Alcibiade en su discurso. Ello habría constituido una prueba clara de su reducido manejo de la lengua dominante y, por ende, de su pertenencia al mercado lingüístico infravalorado de la lengua créole. No obstante, cabe resaltar el hecho que la misma Marie-Sophie, en el entorno del barrio Texaco, es una figura distinta que revela autoridad y credibilidad. En su ambiente propio, ella se despoja del estigma y pasa a esgrimir su identidad créole como un atributo. Sobre este particular, Jean Nizet y Natalie Rigaux en su abordaje sobre la obra de Goffman, nos señalan que

> El estigma no viene determinado por un atributo objetivo que entrañe necesariamente y en toda sociedad la estigmatización. Está determinado por la relación entre el atributo y el estereotipo que tenemos de él, particularmente en su relación con la identidad. Podemos pues reconstruir la historia de la capacidad de un atributo (por ejemplo, estar divorciado, ser homosexual, etc.) de constituir un estigma en una sociedad concreta (p. 34).

Así pues, el uso de la lengua créole no es un estigma en sí, sino cuando las condiciones de interacción, las características del campo particular en que se da su empleo, así lo definen.

Piel créole, máscara francesa[27]

El hombre antillano es heredero de un mestizaje como pocos en la historia de la humanidad. Su identidad diversa está marcada no solo por la presencia de los pueblos originarios, los conquistadores, sino también los africanos, los hindúes, entre otros; con todo lo que ello conlleva. No obstante, su dilema identitario actual se resume en esta dualidad: *¿francés o créole?* En el ámbito social, el hombre antillano siempre será *créole*, ya que el molde francés simplemente no alcanza a cubrir lo diverso, extravagante y mestizo de su identidad. Aun así, notamos que en lo que respecta al *campo lingüístico*, este insiste en abrazarse a la universalidad irónicamente excluyente de la concepción europea, en ella se aferra a la lengua francesa. Ella es un tesoro de amplio valor para el hablante antillano, cuando la posee quiere mostrarla, que ella sea lo primero que los otros vean de él, *su máscara*:

> Le maître d'école était une sorte de nègre de volonté. Cet ancien cordonnier s'était tout seul révélé la lecture, enseigné l'écriture, et il avait grimpé jusqu'à l'Ecole normale sur le dos d'une rage d'exister. […] Parler français était une succulence qu'il pratiquait dans une messe de mouvements. Il semblait un berger menant sans cesse un troupeau de vocables. Aucun mot ne pouvait s'éloigner de sa tête, il avait le souci de sans cesse les nommer, les compter, les récapituler[28] (p. 248).

27 Haciendo referencia directa a la obra de Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*.

28 "El maestro de escuela era una especie de negro de voluntad. Este antiguo zapatero se había revelado por sí solo la lectura, se había enseñado la escritura, y había escalado hasta la Escuela normal a costa de una pasión por existir. […] Hablar francés era una suculencia que

Esta descripción de Marie-Sophie, refiriéndose a su maestro de escuela, nos permite ilustrar hasta qué punto la posesión de la lengua francesa es capaz de revestir no solo de autoridad sino también de una apariencia más agradable a cualquiera que la esgrima en público; aumentando de esta manera, su valor social en el *campo* en que se desenvuelve. La obstinada "pasión por existir" llevaba al maestro a desvivirse por asir de forma eficaz ese poderoso instrumento que es la lengua. Y en este caso particular, no se trataba de cualquier lengua, sino de la *lengua dominante*.

Patrick Chamoiseau, en la reflexión personal que plasmó en *Écrire en pays dominé*, resaltaba a su vez la posición de los maestros de escuela como mediadores de ese apego singular que posee el hombre antillano hacia la cultura y la lengua de Francia:

Esta descripción de Marie-Sophie, refiriéndose a su maestro de escuela, nos permite ilustrar hasta qué punto la posesión de la lengua francesa es capaz de revestir no solo de autoridad sino también de una apariencia más agradable a cualquiera que la esgrima en público; aumentando de esta manera, su valor social en el *campo* en que se desenvuelve. La obstinada "pasión por existir" llevaba al maestro a desvivirse por asir de forma eficaz ese poderoso instrumento que es la lengua. Y en este caso particular, no se trataba de cualquier lengua, sino de la *lengua dominante*.

Patrick Chamoiseau, en la reflexión personal que plasmó en *Écrire en pays dominé*, resaltaba a su vez la posición de los maestros de escuela como mediadores de ese apego singular que posee el hombre antillano hacia la cultura y la lengua de Francia:

> […] la langue française apparaîtra et sera donnée comme une force attractive, excentrant l'Antillais hors de lui-même, pour que ses réactions deviennent celles du colonisateur et de telle sorte que, quand bien même celui-ci viendrait d'aventure à disparaître, il continuerait à trôner dans la conscience de l'Antillais, à façonner l'imaginaire de l'Antillais, parlant français, devenu Français, assimilé, et rendu capable de défendre presque avec plaisir les intérêts du pouvoir contre les siens propres[29] (Bébel, p. 80).

él practicaba en una solemnidad de movimientos. Parecía un pastor guiando sin cesar un rebaño de vocablos. Ninguna palabra podía alejarse de su mente, se ocupaba constantemente de nombrarlos, contarlos, recapitularlos".

29"[…] la lengua francesa aparecerá y será dada como una fuerza atractiva, desplazando al Antillano fuera de sí mismo, para que sus reacciones se conviertan en las del colonizador, de tal manera que, cuando a este se le ocurra desaparecer, seguirá ocupando el lugar de honor en la consciencia del Antillano, moldeando el imaginario del Antillano, que habla francés, que se volvió francés, asimilado, y capaz de defender casi con placer los intereses del poder contra los suyos propios".

Conclusiones sobre la dominación lingüística en *Texaco*

Voler son langage à un homme
au nom du même langage,
tous les meurtres légaux
commencent par là [30]
(Barthès 50)

Como ya se ha mencionado antes, el lenguaje posee el poder de posicionarnos ante el mundo. Este no solo nos reviste de una presencia de cara a los demás, sino que también nos dota de una identidad. Desde luego, se reconoce que la cuestión identitaria no se resume a la posesión de una lengua. No obstante, en un entorno como el de las Antillas de habla francesa, la posición de los interlocutores y la imagen que presentan a la sociedad está profundamente sesgada por el código lingüístico al que se abrazan. Conocido es, y también se refleja en la obra de Chamoiseau, que los habitantes de las Antillas francesas manejan, en su mayoría ambas lenguas (en distintos grados de competencia en una u otra), y ello permite aún más notar el paso consciente que hacen de una a otra cuando un determinado contexto comunicativo lo amerita.

Louis-Jean Calvet, lingüista francés, presentó una interesante obra titulada *Lingüística y colonialismo*,[31] abordando el fenómeno lingüístico provocado por la dinámica impuesta por el colonialismo. El autor afirma que históricamente, tras ese contacto forzado entre potencias y culturas más modestas, se ha llevado a cabo una "glotofagia". Este despliega un interesante abanico de ejemplos, entre los que sobresalen las luchas que han tenido lugar entre la lengua francesa como lengua unificadora, y las demás lenguas regionales de Francia. De igual forma, aborda la realidad experimentada por los países africanos en la lucha por su independencia, no solo en el ámbito político y económico, sino también cultural y lingüístico. Además, aborda (aunque brevemente) la situación particular de las Antillas; así como de Estados Unidos y Canadá (refiriéndose a la lengua inglesa). En el capítulo III de su obra, el autor señala que

> A escala lingüística, el colonialismo instaura, por tanto, un ámbito de exclusión lingüística a dos tiempos y exclusión de una lengua (la lengua dominada) de las esferas del poder y exclusión de los hablantes de esa lengua (de aquellos que no aprendieron la lengua dominante) de esas mismas esferas (p. 83).

30 "Robar a un hombre su lenguaje en nombre del propio lenguaje, todos los crímenes legales comienzan así".

31 Publicada originalmente en francés por Payot, en 1974. Para la presente investigación se consultó la edición española, publicada por Fondo de Cultura Económica de Argentina, en 2005.

En este sentido, es posible deducir que Marie-Sophie quedó efectivamente excluida de ese campo intelectual en el que se dieron cita aquel conferencista y sus invitados, puesto que su pertenencia a un mercado lingüístico *otro*, no le proporcionaría lo necesario para ser parte de dicho intercambio. En su asistencia al evento, solo se limitó, por un lado, a deleitarse con el agradable e incomprensible sonido de aquel francés desplegado por el orador; y por el otro, a imitar los gestos de los demás asistentes, para evitar demostrar que no estaba aprehendiendo realmente el mensaje. Es evidente, pues, su posición de dominada, por una lengua francesa que, más allá de dominar la lengua créole, también coloca a sus hablantes en situación de estigmatizados. Sobre este particular, Pierre Bourdieu en *¿Qué significa hablar?*, expone que

> El reconocimiento de la legitimidad de la lengua oficial no tiene nada que ver con una creencia expresamente profesada, deliberada y revocable, ni con un acto intencional de aceptación de una "norma"; en la práctica, se inscribe en las disposiciones que se inculcan insensiblemente, a través de un largo y lento proceso de adquisición, por medio de las acciones del mercado lingüístico (p. 25).

Se reconoce de esta manera, lo insidioso de esta dominación en el ámbito lingüístico: si los antillanos no pueden reconocer en sus propias prácticas lingüísticas coacción alguna, ¿cómo podrían entonces luchar contra ella? El nudo del asunto reside en que no solo es una dominación silenciosa, sino que además está entretejida en todos los ámbitos fundamentales de cualquier sociedad. Como Bourdieu continúa explicando:

> El vuelco de las relaciones de fuerzas simbólicas y de la jerarquía de los valores concedidos a las lenguas competidoras tiene efectos económicos y políticos absolutamente reales, trátese de la apropiación de puestos y de ventajas económicas reservadas a los poseedores de la competencia legítima o de los beneficios simbólicos asociados a la posesión de una identidad social prestigiosa o, al menos, no estigmatizada (p. 28).

En esta investigación, se abordó de forma descriptiva y argumentativa la existencia de una dominación lingüística en las Antillas de habla francesa, dominación representada en la obra *Texaco*. Por medio del abordaje teórico de autores como Bourdieu, Goffman, Calvet, Bébel, entre otros, ha sido posible describir no solo el carácter lingüístico de esta dominación, sino además su carácter simbólico, lo cual la hace mucho menos reconocible para los propios dominados y, por lo tanto, menos posible de confrontar.

Los conceptos de *mercado lingüístico*, *capital cultural*, *campo* y *habitus,* propuestos por Bourdieu, dan cuenta de la presión social y a la vez individual que

ejerce la lengua francesa sobre el hombre antillano. El andamiaje teórico del autor constituyó una base firme para comprender cómo este fenómeno puede ser entendido no solo por su valor social, sino también comprendido bajo la perspectiva de lo privado, lo personal, sobre lo cual el *habitus* del agente en cuestión tiene mucha preponderancia, y pasa casi desapercibido debido al condicionamiento silente que este ejerce sobre el hablante.

La lengua créole ha estado históricamente atada a un estancamiento en lo social. No se considera una lengua que pueda representar al pueblo antillano. De esta forma, el francés ha logrado imponerse en gran parte de los espacios. Más allá de que las Antillas francesas hayan optado por la asimilación, lo cual conllevó a la adopción obligatoria de la lengua francesa como oficial en estos territorios, notamos a través de la presente investigación, que esta logró calar hasta lo más profundo del ser antillano, llegando a lograr que este renegara de su propia identidad lingüística profundamente mestiza. La protagonista de *Texaco* experimenta continuamente esa negociación tácita sobre la elección de uno u otro código lingüístico, según el *campo* en que se desenvuelva en el momento. Esta reconoce que su *capital lingüístico*, en la noción de Bourdieu, se acrecienta cuando hace uso de la lengua francesa.

Referencias

Alonso, Luis. "Los mercados lingüísticos o el muy particular análisis sociológico de los discursos de Pierre Bourdieu". *Estudios de Sociolingüística*, vol. 3, n°1, 2002, pp. 111-131.

Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back*. Routledge, 2002.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Éditions du Seuil, 1957.

Bébel-Gisler, Dany. *Langue créole, force jugulée*. L'Harmattan, 1976.

Bernabé, Jean ; Chamoiseau, Patrick ; Confiant, Raphäel. *Éloge de la créolité*. Gallimard, 1989.

Bernabé, Jean. "Guadeloupe et Martinique, un survol sociolinguistique". *Langues et cité*, n°5, 2005, pp. s/n.

Bourdieu, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. AKAL, 1985.

Calvet, Louis-Jean. *Lingüística y colonialismo*. Fondo de Cultura Económica, 2005.

Chamoiseau, Patrick. *Texaco*. Gallimard, 1992.

--- *Écrire en pays dominé*. Gallimard, 2002.

Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Abraxas, 1973.

Glissant, Édouard. *El discurso antillano*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.

Goffman, Erwin. *Estigma: La identidad deteriorada*. Amorrortu, 2006.

Nizet, Jean; Rigaux, Natalie. *La sociología de Erwing Goffman*. Melusina, 2006.

Thomas, Bonnie. "Reflections on the French Caribbean woman: The femme matador in fact and fiction". *Kunapipi*, vol. 26, n°1, 2004, pp. 98-109.

Vásquez, Francisco. *Pierre Bourdieu, la sociología como crítica de la razón*. Montesinos, 2002.

Weber, Max. *Economía y Sociedad*. Fondo de Cultura Económica, 2002.

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066

https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.11

Herrera Luque vs. Conrad: dos obras, dos visiones, dos guerras dentro del mismo fenómeno conflictivo transatlántico

Herrera Luque vs. Conrad: two masterpieces, two visions, two wars inside the same transatlantic conflictive phenomenon

Herrera Luque vs. Conrad: due opere, due visioni, due guerre dentro lo stesso fenomeno conflittivo trasatlantico

Recibido 08-06-25

Aceptado 25-07-25

Miguel Ángel Márquez Andrade[1]
Investigador independiente, Venezuela
migmandrade@gmail.com

Resumen: La relación entre los escenarios bélicos desarrollados en Europa y en América en las primeras dos décadas del siglo XIX, más precisamente durante el período 1793-1815, corresponde en la historiografía de la Historia de las Relaciones Internacionales al fenómeno macro del Conflicto Trasatlántico, un fenómeno que ha generado implicaciones comunes y diferenciadas en cada uno de los contextos geográficos en los cuales se ha manifestado. Tal relación entre escenarios bélicos del Conflicto Trasatlántico es posible encontrarla en dos obras literarias, escritas en tiempos distintos por sus autores, pero cada uno enfocado en un contexto específico del fenómeno. Por un lado, Francisco Herrera Luque escribió su *Urogallo*, donde expone el lado cruento de la guerra de independencia en Venezuela a través de la vida –y muerte– de José Tomás Boves. En retrospectiva, Joseph Conrad escribió su obra *El Duelo*, en la cual expone lo propio del contexto bélico europeo a través de la vida de dos soldados del Ejército Napoleónico que se encuentran personalmente confrontados. Este artículo pretende exponer una descripción de ambas obras, a la vez que persigue conectar la narrativa a través del análisis del fenómeno del Conflicto Trasatlántico del siglo XIX.

Palabras clave: Conflicto Transatlántico; Francisco Herrera Luque; Joseph Conrad; Guerras Napoleónicas; Guerra de Independencia Venezolana.

1 Investigador independiente. Licenciado en Estudios Internacionales (Universidad Central de Venezuela, 2011), Especialista en Derechos Humanos (Universidad Nacional Abierta, 2017), Magister Scientiae en Fronteras e Integración (Universidad de Los Andes, 2018), Magister Scientiae en Historia de Venezuela (Universidad de Los Andes, 2024).
ORCID: 0009-0009-5422-7896.

¿Cómo citar?
Márquez, M. "Herrera Luque vs. Conrad: dos obras, dos visiones, dos guerras dentro del mismo fenómeno conflictivo transatlántico". *Contexto*, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 188-208.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: The relation between war scenarios developed in both Europe and America in the first two decades of XIX Century, more precisely during the period 1808-1815, is correspondent in History of International Relations historiography to the macro phenomenon of the Transatlantic Conflict, a phenomenon which has generated both common and differentiated implications in each geographic context in which it has manifested. Such relation between Transatlantic Conflict war scenarios can be found inside two literature masterpieces, both written in different times by their authors, however each one focused on one specific context of this phenomenon. By one hand, Francisco Herrera Luque has written his *Urogallo*, exposing the raw side of Independence War in Venezuela through the life –and death– of José Tomás Boves. In retrospective, Joseph Conrad has written his masterpiece *The Duel*, in which the life of two Napoleonic Army soldiers who are personally confronted is exposed. This article pretends to expose a description of both masterpieces, and at the same time pursues to connect their narrative through analyzing the XIX Century Transatlantic Conflict phenomenon.

Keywords: Transatlantic Conflict; Francisco Herrera Luque; Joseph Conrad; Napoleonic Wars; Venezuelan Independence War.

Riassunto: Le relazioni tra gli scenari bellici sviluppati in ambedue Europa e America nei primi due decenni dell'Ottocento, più precisamente durante il periodo 1808-1815, corrisponde dentro la storiografia della Storia delle Relazioni Internazionali al macrofenomeno del Conflitto Trasatlantico, un fenomeno che ha generato implicazioni comuni e differenziate in ognuno dei contesti geografici in cui si è manifestato. È possibile trovare tale relazione tra gli scenari bellici del Conflitto Trasatlantico in due opere letterarie, scritte dai loro autori in tempi diversi, ma ognuno concentrato in un contesto specifico del fenomeno. Da una parte, Francisco Herrera Luque ha scritto il suo *Urogallo*, dove fece esposizione del lato brutale della guerra d'indipendenza in Venezuela attraverso la vita –e la morte– di José Tomás Boves. In retrospettiva, Joseph Conrad ha scritto la sua opera maestra *Il Duello*, in cui è esposta la vita di due soldati dell'Esercito Napoleonico che si erano personalmente confrontati. Questo articolo cerca di esporre una descrizione di ambedue le opere, e allo stesso tempo insegue collegare le loro narrative attraverso l'analisi del fenomeno del Conflitto Trasatlantico dell'Ottocento.

Parole chiave: Conflitto Trasatlantico; Francisco Herrera Luque; Joseph Conrad; Guerre Napoleoniche; Guerra d'Indipendenza Venezuelana.

Introducción

Dentro de la categoría de 'novela histórica' en la literatura contemporánea, y cuando se trata del estudio de la guerra de independencia de Venezuela, uno de los autores más resaltantes es Francisco Herrera Luque, a pesar de no haberse formado como historiador. Una de sus obras emblemáticas es *Boves, el Urogallo*, escrita por primera vez en 1972 y que refleja un personaje que tuvo un gran impacto en la mencionada coyuntura bélica, si bien de manera negativa para los intereses secesionistas y las directrices políticas republicanas de los patriotas venezolanos: José Tomás Boves.

Este personaje se desarrolló, frente a la propia etapa emancipadora, en un contexto bélico en donde "doscientos veinticinco mil muertos y desaparecidos fue el saldo final de aquella hecatombe, además de la ruina total para la, por aquel entonces, pujante colonia" (Herrera, 2001; p. 12). Sin embargo, aun cuando Francisco Herrera Luque y otros autores venezolanos tendieron a separar los hechos venezolanos de los hechos europeos en la literatura –y a veces incluso en la propia historiografía–, la Guerra de Independencia no se trató sino de un episodio más dentro de un mismo fenómeno conflictivo en el que, paralelamente, el Imperio Francés de Napoleón Bonaparte intentó abrirse paso por sobre las demás potencias europeas, bien obligándolas a aliarse a su poder e influencia, o bien invadiéndolas militarmente, como ocurrió con España al buscar atacar Portugal, y otros Estados europeos.

Fue justamente la invasión napoleónica de España y las posteriores abdicaciones de Bayona de 1808 las que dieron paso, como punto de inflexión, a los hechos que luego generaron en los territorios ultramarinos españoles las ansias de una parte de sus élites por perseguir la emancipación de la Corona de los Borbones españoles, razón por la cual, para el período 1808-1815, es posible considerar a la guerra civil dentro de Venezuela, y a la aparición de Boves dentro de la misma, como un episodio que forma parte del fenómeno conflictivo generado por el poderío hegemónico francés entre 1792 y 1815.[3]

Una obra distinta que también entra dentro de la categoría de 'novela histórica,' es la producida por Joseph Conrad bajo el título de *El Duelo*, la cual fue

2 La formación de Herrera Luque recayó en las áreas de la Medicina y la Psiquiatría.

3 Deborah Besseghini agrega lo siguiente: "In this context of Atlantic empires in decay, therefore, we have at least two 'civil' wars triggered by a global war for hegemony." Véase: Besseghini, Deborah (2020). "The Anglo-American Conflict in the Far Side of the World: A struggle for influence over Revolutionary South America (1812-1814)," en *Annals of the Fondazione Luigi Einaudi,* Vol. LIV, June 2020, pp. 35-56. Fondazione Luigi Einaudi N.P.O., Olschki Publishin House L.S.O, p. 36.

ambientada en la época napoleónica, siendo dicha época el escenario para el desarrollo de una ficción protagonizada por dos militares franceses, "una historia de duelo, que llegó a ser leyenda dentro del ejército, [que] atraviesa la épica de las guerras imperiales" (Conrad, 1908/2011; p. 9). Se trata de una obra que, a diferencia de *Boves, el Urogallo*, no se inclina por exponer la situación histórica a través de una narrativa novelística de un personaje ampliamente conocido en la historiografía –un personaje real–, sino de la vida de dos personajes que tal vez son ficticios.

La intención recae en indagar, a través de la comparación, la percepción que cada uno de los autores, a través de sus obras, tuvo sobre el desarrollo de la guerra que cada visión literaria pretendió exponer, siendo el caso de que ambas guerras, tanto la napoleónica en Europa como la civil –secesionista, o independentista– en Venezuela, forman parte del mismo fenómeno histórico del conflicto entre el Imperio Francés y sus rivales europeos –con sus efectos en las Américas del Norte y del Sur–.

El artículo está estructurado de la siguiente manera: una revisión de las obras de Herrera Luque y de Conrad, así como también una exploración sobre la percepción que cada autor tiene sobre la guerra de la época dentro de la cual sus obras toman escenario para el desarrollo de la ficción que exponen allí; así mismo, se expone un contraste de las obras en relación con la propia realidad de la guerra, enmarcada dentro del mismo fenómeno histórico a pesar de las diferencias geográficas en cada obra.

Contexto histórico del Conflicto Transatlántico

Antes de examinar a *Boves, el Urogallo* y a *El Duelo*, es necesario empezar a adentrarse en la descripción del contexto histórico en el cual se han desarrollado ambas novelas, toda vez que se tratan de novelas históricas –ficciones enmarcadas dentro de un hecho histórico real– que, tal como se persigue ilustrar en este artículo, comparten rasgos comunes en función de que sus narrativas se desarrollan en el mismo fenómeno histórico.

El fenómeno en cuestión, que a los fines del presente estudio es denominado bajo el nombre de Conflicto Transatlántico, se encuentra enmarcado en el período 1792-1815, entre el ascenso de la Francia Revolucionaria como gran potencia europea y colonial y la caída de Napoleón Bonaparte tras la Batalla de Waterloo, el 18 de junio de 1815. Si bien el Conflicto Transatlántico se manifestó debido a la expansión francesa por el continente europeo, el mismo dio paso, entre 1792 y 1830, a tres coyunturas específicas: (a) las Guerras Napoleónicas propiamente

dichas (1792-1815), que incluyeron a la invasión de España en 1808,[4] y a la invasión de Rusia en 1812 (Mearsheimer, 2001/2008); (b) las Guerras de Independencia Hispanoamericanas (1809-1830), incluido el proceso de independencia de Venezuela (1811-1821); y (c) la Guerra Anglo-Americana (1812-1818), en la cual el Reino Unido se enfrenta a los Estados Unidos de América.[5]

La primera y más notable de las coyunturas específicas del fenómeno es, justamente, el de las Guerras Napoleónicas, las cuales se desarrollan principalmente en suelo europeo si bien llegaron a darse algunos encuentros ocasionales en alta mar, además de sus respectivos efectos en los territorios ultramarinos de las potencias europeas. En este último sentido, las Guerras Napoleónicas no sólo vieron participación de las mencionadas potencias europeas contra Francia, sino que también incluyeron la participación de España y Portugal, generando una serie de efectos para ambos Estados y sus respectivas poblaciones en todo ámbito.[6] Respecto a esto, John J. Mearsheimer (2001/2008) expone sobre el período lo siguiente:

4 Respecto al episodio de las Guerras Napoleónicas en España, John Lynch expone lo siguiente: "En 1807-1808, cuando Napoleón decidió reducir a España totalmente a su voluntad e invadió la península, el gobierno borbónico se hallaba dividido y el país se encontraba sin defensas ante el ataque. En marzo de 1808 una revolución palaciega obligó a Carlos IV a exonerar a Godoy y a abdicar en favor de su hijo Fernando. Los franceses ocuparon Madrid y Napoleón indujo a Carlos y a Fernando VII a desplazarse a Bayona para discutir. Allí, el 5 de mayo de 1808, obligó a ambos a abdicar y al mes siguiente proclamó a José Bonaparte rey de España y de las Indias." *Véase:* Lynch, John. "Capítulo 1. Los orígenes de la independencia hispanoamericana," en *Leslie Bethell (Ed.), Historia de América Latina,* Tomo 5: La Independencia, pp. 1-41. Editorial Crítica, 1991, p. 40. Posteriormente, Lynch agrega lo siguiente: "En España el pueblo se levantó y empezó a luchar por su independencia." *Ibídem.*

5 Respecto a la relación directa entre la Guerra Anglo-Americana y las Guerras Napoleónicas, Deborah Besseghini expone lo siguiente: "The Napoleonic Wars represented the last phase of the so-called 'Second Hundred Years War' (1688-1815) between France and England, another crucial episode of which had already destroyed the old British colonial Empire […] The commercial war between France and Britain, which damaged neutral powers and involved the Hispanic-American colonies as well, was one of the causes of what has been defined as 'the Second War of Independence' of the United States." *Véase:* Besseghini, Deborah (2020). "The Anglo-American Conflict…," p. 36.

6 Respecto a esto, Carlos Martínez Shaw menciona lo siguiente: "La abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando fue el preludio de la salida de la familia real para Bayona donde, después de otra serie de abdicaciones, la Corona recayó en Napoleón, que se apresuró a nombrar a su hermano José nuevo rey de España (junio de 1808)." *Véase:* Martínez Shaw, Carlos. "El Reformismo del Siglo XVIII," en *Javier Tusell (Dir.), Historia de España, pp. 351-401*. España, Madrid: Grupo Santillana de Ediciones S. A., 2000, p. 400. Así mismo, Javier Tusell expone lo siguiente: "La crisis del Antiguo Régimen que se había venido gestando durante todo el reinado de Carlos IV eclosionó en 1808 con la ocupación del país por parte de los franceses, la sublevación contra ellos y el estallido de una guerra que no fue sólo de independencia sino también civil. A la guerra le acompañó el inicio de un cambio político y social decisivo en la Historia contemporánea española." Véase: Tusell, Javier. "El Fin del Antiguo Régimen: Fernando VII." *Javier Tusell (Dir.), Historia de España, pp. 411-431*. Grupo Santillana de Ediciones S. A., 2000, p. 411.

> Las grandes potencias europeas se fueron a la guerra entre ellas de manera casi ininterrumpida desde 1792 hasta 1815. Sustancialmente, una Francia poderosa y altamente agresiva combatió contra varias combinaciones de las otras grandes potencias regionales: Austria, Gran Bretaña, Prusia y Rusia. Francia, que quería convertirse en hegemonía europea, alcanzó el ápice de su propia expansión en la mitad de septiembre de 1812, cuando las fuerzas napoleónicas entraron en Moscú. En aquel punto, Francia controlaba casi toda Europa Continental desde el Atlántico a Moscú y desde el Báltico hasta el Mediterráneo. Menos de dos años después, sin embargo, Francia se convirtió en una gran potencia derrotada con Napoleón en el exilio en Elba (p. 248).[7]

De esta manera, lo que Mearsheimer trae a colación respecto a las Guerras Napoleónicas es el conflicto continuado, ininterrumpido, entre Francia y las demás grandes potencias europeas, entre las cuales figuraron principalmente el Reino Unido, su rival acérrimo tanto en Europa como en los territorios ultramarinos, Austria y Prusia, potencias que sufrieron el embate francés con mayor intensidad en el continente europeo, y Rusia, la potencia con mayores capacidades y oportunidades para frenar a Francia en el contexto bélico terrestre en dicho continente.

Por su parte, los efectos que las Guerras Napoleónicas produjeron más allá del océano Atlántico condujeron a la crisis de legitimidad que, al poco tiempo, desembocarían en los gritos independentistas de Hispanoamérica,[8] a la vez que terminaron causando, debido a la rivalidad franco-británica y la alianza franco-española como fuerzas profundas, la Guerra Angloamericana entre Estados Unidos

7 Traducción libre del autor. Original en italiano: «Le grandi potenze europee furono in guerra tra loro quasi ininterrottamente dal 1792 al 1815. Sostanzialmente, una Francia potente e altamente aggressiva combatté contro varie combinazioni delle altre grandi potenze regionali: Austria, Gran Bretagna, Prussia e Russia. La Francia, che voleva diventare egemone europea, raggiunse l'apice della propria espansione allà metà del settembre 1812, quando le armate napoleoniche entrarono a Mosca. A quel punto, la Francia controllava quasi tutta l'Europa Continentale dall'Atlantico a Mosca e dal Baltico al Mediterraneo. Meno di due anni dopo, però, la Francia si ritrovava grande potenza sconfitta con Napoleone in esilio all'Elba».

8 John Lynch expone lo siguiente: “En América estos sucesos crearon una crisis de legitimidad política y de poder. Tradicionalmente la autoridad había estado en manos del rey; las leyes se obedecían porque eran las leyes del rey, pero ahora no había rey a quien obedecer. Esta situación también planteó la cuestión de la estructura del poder y de su distribución entre los funcionarios imperiales y la clase dominante local. Los criollos tenían que decidir cuál era el mejor medio para preservar su herencia y mantener su control. La América española no podía seguir siendo una colonia si no tenía metrópoli, ni una monarquía si no tenía un rey.” *Véase:* Lynch, John. “Capítulo 1. Los orígenes de la independencia hispanoamericana…,” p. 40.

y el Reino Unido.[9] Dentro del Conflicto Transatlántico, se desarrolla el hilo narrativo de las obras de Conrad y de Herrera Luque, las cuales corresponden, respectivamente, a las Guerras Napoleónicas desenvueltas en Europa hasta 1815 y a la Guerra de Independencia de Venezuela durante el período de la Segunda República (1813-1814). Ya habiéndose expuesto el contexto histórico, es posible comprender con más precisión el contenido de cada una de las obras.

Revisión general de las obras

Para empezar, es necesario tomar en cuenta que la narrativa expuesta en ambas obras, tanto *El Duelo* de Joseph Conrad como *Boves, el Urogallo* de Francisco Herrera Luque, está ubicada históricamente dentro del mismo período temporal y, además, dentro del mismo fenómeno de conflicto trasatlántico –a la postre, la guerra napoleónica–, que en términos generales se extendió tanto en Europa como en América —manifestándose en América del Norte con la Guerra Angloamericana de 1812-1814, y en América del Sur con los proyectos de secesión independentista experimentados en los territorios españoles de ultramar. Esto, siendo el caso de que "toda la sociedad española se vio sacudida por la invasión napoleónica" (Pérez de Ledezma, 1991; p. 169), lo cual tuvo repercusiones en los territorios españoles de ultramar, entre ellos Venezuela.

El Duelo, escrito por primera vez en 1908 bajo el título en inglés de *The Duel: A Military Story* (El Duelo: Una Historia Militar), se trata de una obra de ficción histórica que está enmarcada, como se mencionó anteriormente, en el contexto europeo de la guerra napoleónica (1801-1815), cuyo inicio expone las siguientes palabras: "Napoleón I, cuya carrera militar fue similar a un duelo contra toda Europa, era opuesto al desafío entre los oficiales de su ejército. El gran emperador no era un espadachín, y sentía poco respeto por la tradición" (Conrad, 1908/2011; 9). La obra está compuesta por cuatro capítulos, los cuales abarcan la historia de un duelo desarrollado entre dos militares franceses, descrito por Conrad a continuación:

9 Besseghini expone lo siguiente: "This long Civil War of the Bitish Empire, which began with the American Revolution and was still present under the surface, in fact, burst into the open once again during the Napoleonic Wars, for reasons also linked to the Franco-Spanish alliance of 1796. Attacks on shipping by the British Navy led Madrid to open its Hispano-American commerce to neutral countries, the United States in particular." *Véase:* Besseghini, Deborah (2020). "The Anglo-American Conflict…," p. 39. Por su parte, si bien la Guerra Angloamericana de 1812 es considerada en Estados Unidos como 'la Segunda Guerra de Independencia,' en el Reino Unido se trata de un episodio de su historia que pasó a tener poca relevancia, tal como expresa Donald R. Hickey expone a continuación: "To the British, the War of 1812 was never more tan a sideshow of the more important Napoleonic Wars. It received far less press at the time, and it was quickly forgotten by the public once it was over." *Véase:* Hickey, Donald R. "The Legacy of 1812: How a Little War Shaped the Transatlantic World," en *Tony McCulloch y Phillip Buckner (Eds.), London Journal of Canadian Studies. The War of 1812: Causes, Conduct, and Consequences, Vol. 28, Autumn 2013, pp. 1-14.* University College London Press, p. 6.

> Sin embargo, una historia de duelo, que llegó a ser leyenda dentro del ejército, atraviesa la épica de las guerras imperiales. Ante la sorpresa y admiración de sus compañeros, dos oficiales, cual lunáticos artistas que intentan dorar el oro o endulzar la miel, prosiguieron una contienda privada a través de esos años de universal carnicería. Eran oficiales de caballería, y su relación con el fogoso y caprichoso animal que lleva a los hombres a la batalla parece sumamente adecuada. Sería difícil imaginar a dos oficiales de infantería de línea como héroes de esta leyenda, por ejemplo, pues su fantasía está limitada por las infinitas marchas, y su valor es de género más comedido. En cuanto a los artilleros o a los ingenieros, cuya cabeza se mantiene fría gracias a la dieta matemática, no cabe pensar en ellos (p. 9).

En este contexto literario, Conrad desarrolla un hilo argumentativo en el que, si bien toma como escenario a la Europa del período napoleónico (1804-1815), los protagonistas principales parecen ser ficticios aún si sus características personales corresponden a la de la época en la cual se desarrolla el hilo narrativo –oficiales de caballería, húsares–, mientras que el propio Emperador de los Franceses Napoleón Bonaparte, uno de los pocos personajes históricos reales, se mantiene como una figura en segundo plano, inevitable pero inactivo dentro del hilo narrativo de Conrad, pese a ser su nombre el que abre el primer capítulo de *El Duelo*, para utilizar su postura ante los duelos y la tradición a manera de énfasis en el contraste con los hechos narrativos expuestos en la obra.

De manera más precisa, Conrad utiliza a Napoleón como una figura de contraste frente al duelo, por lo que le termina dando a la rencilla entre los oficiales de caballería, Gabriel Florian Feraud y Armand D'Hubert, un carácter fortuito y extraordinario, algo que no debía acontecer en dicho contexto histórico. Además de Napoleón Bonaparte, se nombran de manera muy efímera a otros personajes históricos tales como el Príncipe Talleyrand, Karl Nesselrode y el Zar Alejandro,[10] mientras que otros personajes históricos se vuelven casi etéreos en la narrativa de *El Duelo*, esencialmente mencionados en momentos donde alguno de los personajes principales interactúa con alguna figura de poder.[11] En *El Duelo*, en resumen, emerge el duelo como expresión parcial de la guerra, "una sinécdoque que vincula la guerra, el todo, con el duelo, la parte" (Valls, 2020; p. 129).

Por su parte, *Boves, el Urogallo* es realizado en 1972 y se trata de una obra de ficción basada en la vida de uno de los personajes más emblemáticos de la historia

10 Estos personajes históricos son mencionados en la obra de la siguiente manera: "El príncipe de Talleyrand me dijo ayer que Nesselrode le había informado oficialmente del descontento de su majestad el emperador Alejandro…" *Véase:* Conrad, Joseph (Teodor Joseph Konrad Korzeniowski) (1908). *El Duelo*. Eduven, 2011, p. 89.

11 Más precisamente, la conversación entre D'Hubert y Fouché, "…senador del Imperio, traidor a todo hombre y a todo principio y motivo de conducta humana, duque de Otranto y artero artesano de la segunda Restauración…" Ob. cit., p. 86.

de la guerra de independencia de Venezuela –más precisamente, el período 1813-1814–, lo cual es expresado de la siguiente manera: "Esta es la historia de José Tomás Boves (1782-1814), un joven asturiano que hasta la guerra de independencia, donde estalla sangriento y terrible, es un apacible comerciante de los llanos del Guárico" (Herrera, 2001; p. 11).

Desde el punto de vista literario, *Boves, el Urogallo* se centra en la figura de José Tomás Boves como personaje histórico, siendo esto no sólo el hilo argumentativo de toda la obra sino prácticamente su epicentro, alrededor del cual giran otros personajes dentro del contexto histórico. La obra de Herrera Luque se constituye como una producción literaria que está conformada por tres partes, denominadas respectivamente *El taita*, *El caudillo* y *El urogallo*, las cuales suman un total de diez capítulos que le dan una lectura bastante más densa en comparación a *El Duelo* de Joseph Conrad.

Incluye además un apéndice que contempla la presencia de una sección denominada *Historicidad de los hechos*, en donde el autor separa los elementos ficticios de los reales, así como también incorpora otra sección de notas marginales, un *Análisis socio-psiquiátrico de la personalidad de José Tomás Boves* donde el autor elabora desde su profesión un perfil psicológico del personaje en cuestión, una *Tabla cronológica de José Tomás Boves*, un glosario de términos y una sección de refranes y locuciones venezolanas, con la finalidad de traducir el lenguaje de la obra a los lectores de otras nacionalidades que no estén familiarizados con algunas de sus expresiones.

La narrativa de *Boves, el Urogallo* presenta una serie de características que a simple vista le diferencian notablemente de *El Duelo*, y es el hecho de que "las relaciones están signadas por otros intereses, son relaciones violentas, salvajes, como lo exige todo momento fundacional" (Quero, 2010; 56), lo cual diferencia a Herrera Luque de Conrad ya que el puño de este último solo evoca como relación violenta a la confrontación personal de D'Hubert y Feraud dentro del contexto de la guerra europea, si bien menciona escenas cruentas como la retirada desde Moscú descrita en la obra como "…un mar de desastres y miserias" (Conrad, 1908/2010; p. 69), pero adornado de muchos eventos relativamente tranquilos, mientras que *El Urogallo* es prácticamente un frenesí de violencia en casi toda la obra.

Respecto a esto, se identifican en *El Duelo* dos relaciones que definen la identidad de D'Hubert dentro de la propia obra, "el duelo con Feraud y el matrimonio con su esposa" (Valls, 2020; 129), mientras que *Boves, el Urogallo* expone un contenido sobre la propia guerra cuya narrativa manifiesta que "…lo que mueve a estos hombres a la guerra es el resentimiento" (Quero, 2010; p. 54). Así mismo, la presencia de la mujer en *El Duelo* es conciliadora y pacífica, aunque de notable impacto para los protagonistas en ocasiones puntuales, mientras que *Boves,*

el Urogallo la ilustra como una entidad 'fuera del amor,' que es "…maltratada y vejada en el acto mismo" (*ibídem*; p. 56).

Por otro lado, *Boves, el Urogallo* muestra una narrativa conflictiva muy cargada de diferenciación étnica, muy característica de la Venezuela colonial e independentista, en donde "los estereotipos raciales abundan en la obra" (*ibídem*, p. 55), mientras que en *El Duelo* dicha diferenciación étnica aparenta ser casi inexistente para quien no conozca el contexto francés del siglo XIX. Sin embargo, la diferenciación étnica se manifiesta en el origen de los personajes principales, ya que "Feraud es gascón (vasco-francés)" (Valls, 2020; p. 115), mientras que D'Hubert se identifica como un aristócrata "norteño" (Conrad, 1908/2011; p. 23).

En este sentido, lo que *El Duelo* y *Boves, el Urogallo* reflejan es la preocupación de cada uno de los autores por la psique humana dentro de sus respectivos hilos narrativos, a pesar de la formación y de las experiencias de vida de los autores en cuestión. A diferencia de Francisco Herrera Luque, formado en el área de la Psiquiatría y viviendo en una relativamente tranquila Venezuela de la segunda mitad del siglo XX, Joseph Conrad tuvo una experiencia de vida mucho más accidentada que no sólo le hizo cambiar de destinos geográficos desde su nacimiento en 1857, en una Europa convulsionada por guerras pasadas y revoluciones presentes en su contexto personal, sino que incluso le cambia su nacionalidad –nació en Polonia en una región que actualmente es territorio ucraniano, y terminó adquiriendo la nacionalidad británica–, lo cual no sólo definió su personalidad aventurera, sino que también alimentó su vida y cada una de sus obras literarias.

Es importante tomar en consideración que, si bien se tratan de dos obras que abarcan contextos geohistóricos distintos en cuanto a los conflictos reflejados en las obras, inevitablemente están conectadas por el fenómeno del ascenso hegemónico del Imperio Napoleónico y el impacto de dicho ascenso tanto en Europa como en América. Ello conllevó particularmente a que se desarrollara una guerra con un aspecto común muy característico de todos sus escenarios: "entre 1805 y 1812 Napoleón infringió el esquema de la guerra limitada que había caracterizado a los conflictos europeos del siglo precedente"[12] (Mearsheimer, 2001/2008, 252). Este aspecto en particular es el que atañe a la intención de este artículo, cual es poner al descubierto la conexión de la narrativa de ambas obras a través de la guerra, en términos más precisos a través del fenómeno del Conflicto Transatlántico ocurrido a raíz del ascenso de Francia como potencia en Europa.

12 Traducción libre del autor. Original en italiano: «Tra il 1805 e il 1812 Napoleone infranse lo schema della guerra limitata che aveva caratterizzato i conflitti europei del secolo precedente».

La Guerra en el Conflicto Transatlántico, dentro y fuera de las obras

El tema central y común a la narrativa de ambas obras es, sin lugar a dudas, la guerra, la cual, desde el punto de vista de su implicación sobre el individuo, se definiría así: "La guerra no es sino un duelo a gran escala" (Clausewitz, 1832/1970; p. 19). Al mismo tiempo, se trata de "una lucha armada entre Estados, que tiene por objeto hacer prevalecer un punto de vista político utilizando medios reglamentados por el derecho internacional" (García, citado en Rousseau, 1966; p. 541), lo cual se acopla a la concepción más completa que afirma que "la guerra es por tanto un acto de fuerza que tiene por fin de constreñir al adversario a someterse a nuestra voluntad" (Clausewitz, 1832/1970; p. 19).

En este sentido, la narrativa expresada en *El Duelo* es una expresión de ese acto de fuerza, de ese duelo a gran escala como lo describe Carl von Clausewitz, evidenciada en el siguiente extracto: "ante la sorpresa y admiración de sus compañeros, dos oficiales, cual lunáticos artistas que intentan dorar el oro o endulzar la miel, prosiguieron una contienda privada a través de esos años de universal carnicería" (Conrad, 1908/2011; 9). Se trata, sin embargo, de una novela que, para haber tomado un momento de la historia bastante cruento como lo fue el ascenso de la hegemonía francesa en la Europa de inicios del siglo XIX, la describe de manera reducida. A simple vista, son realmente pocos los indicios que *El Duelo* aporta sobre la naturaleza de la guerra napoleónica. Sin embargo, a medida que se avanza en la lectura de la obra, se refleja una expresión que pone de manifiesto la naturaleza de la 'universal carnicería' expresada anteriormente: "Los soldados de Napoleón eran unos salvajes" (*ibídem*; 137). Estas frases ilustran la esencia de la era napoleónica.

Junto con esto, la obra también resalta sus efectos en los personajes principales de la misma, siendo el caso de que, por ejemplo, en Feraud, "las odiosas emboscadas de la guerra, junto con las sorpresas sin gloria, no habían mejorado su carácter" (*ibídem*; 66), mientras que para D'Hubert, dentro de un momento inmediatamente anterior en la obra, "las tres últimas semanas de campaña, con un tiempo endiablado, habían hecho mella en su salud. Cuando estaba cansado en exceso sufría un agudo dolor en el costado herido y esa incomoda sensación le deprimía siempre" (*ibídem*; 62), e incluso llegó al punto de que el personaje expresa, gracias al padecimiento progresivo, lo siguiente: "En verdad, empezaba ya a pensar en el momento en que no quedase nadie contra quien pelear en Europa, y el tiempo de guerra tocara a su fin" (*ibídem*; 65). Conrad expone que:

13 Traducción libre del autor. Original en italiano: «La guerra non è che un duello su vasta scala».

14 Traducción libre del autor. Original en italiano: «La guerra è dunque un atto di forza che ha per scopo di costringere l'avversario a sottomettersi alla nostra volontà».

> La retirada de Moscú envolvió todos los sentimientos privados en un mar de desastres y miserias. Coroneles sin regimiento, D'Hubert y Feraud llevaron el mosquete en las filas del llamado batallón sagrado —un batallón reclutado entre los oficiales del ejército que ya carecían de tropas que mandar. (p. 69)

De esta manera, es posible apreciar que los dos protagonistas centrales de la obra llegan a padecen juntos las implicaciones negativas detrás de la guerra napoleónica, al punto de que "toda su reserva de energía moral estaba concentrada en resistir aquella tremenda naturaleza adversa y la aplastante noción de un irrecuperable desastre" (*ibídem*; p. 71). Se trata sin lugar a dudas de una obra que, al haberse desarrollado su contenido narrativo en el período 1804-1815 –el ascenso de Napoleón como Emperador y de Francia como Gran Potencia hasta su caída–, expone los aspectos más característicos de la era napoleónica.

Por su parte, *Boves, el Urogallo*, cuyo contenido se desarrolla dentro de los primeros años del proceso de secesión de la Provincia de Venezuela, de 1810 a 1814, la expone inicialmente en las siguientes líneas: "La paz de la República duró menos de un año. A comienzos de marzo de 1812 comenzó la querella. La inició un capitán canario que salió de Coro con 250 hombres persiguiendo el antiguo camino de la Conquista" (Herrera, 2001; 108). Esta obra, particularmente, refleja una visión de lo bélico que, si bien fue de dimensiones mucho menores a las guerras napoleónicas en Europa, dentro de la cual se desarrolla *El Duelo* de Conrad, no dejó de ser una lucha sangrienta, y en este caso *Boves, el Urogallo* no escatimó en exponer un contenido mucho más crudo y explícito, tal como Herrera expone a continuación:

> Primero salió el teniente Delgado, luego dos cabos y dos sargentos. A lado y lado del ayuntamiento, en doble fila de honor, estaban los lanceros. Los prisioneros caminaban por el doble callejón de lanzas. Al final Antoñanzas, con su estado mayor, esperaba a los vencidos. A una señal suya se cerró el callejón y cincuenta lanzas clavaron al teniente y a sus soldaditos. (p. 122)

De esta manera, es posible observar que la narrativa de Herrera se enfoca de manera más intensiva en exponer la crudeza de las batallas, a diferencia de Conrad que lo hace de una manera más comedida, tomando en cuenta que el rasgo fuerte de *El Duelo* es, tal como el propio título expresa, la rencilla personal entre los militares franceses D'Hubert y Feraud, siendo muy ocasionales y raros los momentos en que ambos personajes compartían, para lograr el beneficio mutuo de la supervivencia en batalla, la necesidad de apoyarse mutuamente para alcanzar el objetivo específico de dar muerte al verdadero adversario de guerra: "Dos tiros cuidadosamente apuntados silbaron en el aire helado, y dos cosacos descabalgaron sus monturas" (Conrad, 1908/2011; p. 71).

Este ejemplo extraído de *El Duelo* demuestra que el autor vio como poco necesario utilizar detalles y escenarios explícitamente sangrientos, a diferencia de Herrera que muestra con su *Boves, el Urogallo* un especial ahínco en los detalles más sangrientos del conflicto, a un nivel de sadismo que en Conrad se muestra más bien ausente. Esto también se conecta con el perfil psicológico de los personajes centrales de ambas obras, siendo el caso de que en *El Duelo* sus dos personajes muestran una notable racionalidad: "Aunque el teniente D'Hubert había salido vencido esta vez, se elogió su maestría con la espada. Nadie podía negar que era certera, científica" (*ibídem*; 45-46). Herrera (2001) expone que:

> El bautismo de sangre de Boves fue caudaloso. La matanza de los soldaditos en la Plaza Mayor de Calabozo resultó insignificante al lado de lo sucedido en San Juan de los Morros. Rotas las defensas, los invasores cayeron sobre la desprevenida multitud de paisanos que se aglomeraban en la plaza, y allí fueron masacrados sin contemplación, ancianas, mujeres y niños. Dentro de la misma iglesia, los lanceros perseguían a sus víctimas y las remataban en los altares. José Tomás no se dio cuenta de cuándo ni cómo se encontró sumergido en el medio del combate. Primero le clavó la lanza a un negrazo que le parecía conocido. El hombre se le vino encima buscándole el corazón, pero Boves, más hábil, lo ensartó con crujir de fruta seca. Desde un ángulo de la plaza Antoñanzas le sonreía, como el padrino a un torero el día de su alternativa. En medio de la plaza hombres y bestias se arremolinaban en confusa algarabía. Boves se sintió atraído por aquel pelotón sangriento. Sacó el sable y a golpe de mandobles hizo un sendero en la turba. Tres cabezas cortó a lado y lado. Un calor viscoso empapó su mano y una ligera embriaguez le embotó los sentidos. Como borracho prosiguió la matanza. A un soldado que intentó trepar por un balcón, lo bajó de un lanzazo. A otro, que de rodillas le imploró perdón, le cercenó la cabeza de un sablazo. Finalmente, los pocos insurgentes que salvaron la vida, se batieron en retirada. (pp. 126-127)

Así, la visión de lo bélico y el perfil psicológico de los personajes centrales de ambas obras se encuentran en fuerte contraste, sobre todo considerando las palabras de Herrera expuestas anteriormente para manifestar el rol de un Boves que, desde su primera participación en la guerra, muestra un notable grado de desquicio, bien pudiéndose traducir como una especie de catarsis que el personaje en la obra experimentó con su primera experiencia bélica, a diferencia de los personajes centrales de *El Duelo* que, a pesar de que en la obra "eran oficiales de caballería, y su relación con el fogoso y caprichoso animal que lleva a los hombres a la batalla parece sumamente adecuada" (Conrad, 1908/2011; p. 9), se tratan de personajes con un perfil psicológico mucho más centrado, suponiéndose ello en buena parte debido a su propia formación militar —empiezan la obra como tenientes de húsares, y la terminan como generales–.

Se trata, entonces, de un contraste abismal en los perfiles psicológicos, y también sociales y culturales incluso, entre los personajes centrales de *El Duelo* y de *Boves, el Urogallo*, siendo el caso de que a diferencia de la formación militar de D'Hubert y Feraud, la breve vida militar de Boves reflejada en la obra empieza con una invitación a las filas realistas, a las que él responde con un "a sus órdenes, mi capitán…" (Herrera, 2001; p. 126).

En este punto, es necesario hacer un contraste de las obras con la realidad histórica durante el período 1804-1815. En primer lugar, es necesario partir del hecho de que las Guerras Napoleónicas, como se mencionó anteriormente, infringieron el esquema de guerra limitada que fue característico de los siglos anteriores, dado que "la guerra de primera generación refleja las tácticas de la era del mosquete, las tácticas de línea y columna"[15] (Lind, Nightengale, Schmitt, Sutton y Wilson, 1989; 3), siendo el caso de que esta primera generación de la guerra moderna "…creció no sólo por la invención de la pólvora sino también por las estructuras sociales, económicas y políticas que se desarrollaron a medida que Europa pasó de un sistema feudal a un sistema de Estados nación gobernados por monarcas"[16] (Hammes, 2006; pp. 16-17). Carl von Clausewitz menciona, por su parte, que desde la época de Bonaparte la guerra cambió totalmente de naturaleza, se acercó a su perfección absoluta, o, mejor dicho, a su esencia original (p. 793).

Es importante tomar en cuenta que, si bien el ascenso hegemónico de la Francia Napoleónica avanzó de la mano con el Conflicto Transatlántico, tanto en Europa como en América —en el sur con los proyectos secesionistas de miembros de la elite de las provincias españolas de ultramar, y en el norte con la Guerra Angloamericana—, la propia guerra se manifestó de distintas maneras en los contextos geográficos dentro de los cuales se desarrolló, si bien todos los escenarios de las guerras napoleónicas también encontraron un elemento en común que les unifica dentro del propio fenómeno en cuestión. Clausewitz (1832/1970) expone lo siguiente:

> Y así el elemento de la guerra, desprendido de cada barrera convencional, irrumpe con toda su naturaleza violenta. La razón esencial de esto es la participación de los pueblos en estos grandes intereses políticos: provino en

15 Traducción libre del autor. Original en inglés: «First-generation warfare reflects tactics of the era of the smoothbore musket, the tactics of line and column».

16 Traducción libre del autor. Original en inglés: «The first generation of war grew not just from the invention of gunpowder but also from the political, economic, and social structures that developed as Europe transitioned from a feudal system of nation-states ruled by monarchs».

> parte por las relaciones que la Revolución francesa había originado en los asuntos internos de los países, en parte por el peligro extremo de que la nación francesa amenazaba a todas las demás.[17] (pp. 793-794)

Con esto, es posible observar que la guerra napoleónica de 1805-1815 implicó, además, un componente social que no sólo fue característica en Europa, sino que también se proyectó hacia los escenarios bélicos de América, particularmente de los propios de Iberoamérica donde el vacío de poder generado por la invasión napoleónica generó, además, una serie de conflictos entre diversos grupos sociales, lo cual no se trató sino de la proyección en el largo plazo de la Revolución Francesa que, a pesar de haber ocurrido entre 1789 y 1794, produjo toda una serie de cambios en las sociedades afectadas, directa o indirectamente, por los acontecimientos ocurridos en Francia entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Respecto al reflejo de tales cambios en las sociedades donde cada autor desarrolló sus novelas, *El Duelo* expresa el perfecto ejemplo al mencionar por una parte que "Napoleón I, cuya carrera militar fue similar a un duelo contra toda Europa, era opuesto al desafío entre los oficiales de su ejército" (Conrad, 1908/2011; p. 9), agregando inmediatamente después que "el gran emperador no era espadachín, y sentía poco respeto por la tradición" (*ibídem*), característico de un 'Emperador sin linaje previo' o un 'Emperador plebeyo.'

Por su parte, dentro de un contexto donde "la guerra acaba con el orden dinástico y establece un nuevo orden, solo que este es de papel, no es verdadero, no funciona, no se realiza, se pospone" (Quero, 2010; p. 53), *Boves, el Urogallo* expone como ejemplo de estos abruptos cambios sociales, producto de la guerra y del vacío de poder existente tanto en España como en la propia provincia de Venezuela, un pasaje que Herrera (2001) escribió de la siguiente manera:

> Las noticias son cada vez peores. Los negros de Barlovento continúan avanzando, arrasando las propiedades y matando blancos desde El Guapo. El 13 de julio en la madrugada la ciudad se despierta al toque de la Generala y al repique de las campanas. Don Fernando y Vicente, a medio vestir, salen corriendo a la calle en dirección del Ayuntamiento. Allá se enteran de la alarmante noticia: los negros de Barlovento han llegado a Guatire, a doce leguas de Caracas y quieren, a cuchillo, acabar con los blancos. La situación es

17 Traducción libre del autor. Original en italiano: «E cosi l'elemento della guerra, sbarazzato da ogni barriera convenzionale, irruppe con tuta la sua naturale violenza. Ragione essenziale di ciò, la partecipazione dei popoli a questi grandi interessi politici: essa provenne in parte dai rapporti che la Rivoluzione francese aveva fatto nascere negli affari interni dei paesi, in parte dal pericolo estremo di cui la nazione francese minacciava tutte le altre».

> desesperada. No hay milicia armada en la ciudad. Cinco mil hombres tiene Miranda en La Victoria. Lo sucedido, como afirma Vicente Berroterán, es una puñalada trapera de los españoles. (pp. 131-132)

Este pasaje, particularmente, es reflejado en la obra *Recuerdos sobre la Rebelión de Caracas*, en la cual Díaz (1829/2012) manifestó lo siguiente: "Corrí a informarme del motivo, y supe que todos los negros esclavos de los valles de Barlovento a la voz de *viva el rey*, estaban en insurrección, y habían llegado hasta Guatire, asesinando varios blancos" (p. 36). Esto no es otra cosa que el reflejo anecdótico que José Domingo Díaz plasmó en su obra, que en aquel entonces se constituyó como un informe testimonial para Fernando VII, lo cual describe el componente social implicado en el escenario bélico de la Venezuela anárquica dentro de la cual se desarrolla *Boves, el Urogallo*, ese componente racial que fue muy característico del Conflicto Transatlántico en las Américas.

Muy probablemente Herrera Luque extrajo este hecho histórico de la obra de José Domingo Díaz para sazonar su construcción literaria, pero además este hecho histórico prueba, a su vez, el nexo existente entre los conflictos en Europa y América y las implicaciones que tuvo sobre ellos la Revolución Francesa y el ascenso hegemónico del Imperio Napoleónico, un nexo de características sociales que, tal como se puede apreciar en líneas anteriores, es expuesto nada menos que por el general prusiano Karl von Clausewitz en su obra *De la Guerra*.

La manifestación de la guerra en ambas obras, además, se acerca más a lo que se ha definido como 'guerra absoluta' en los términos "…de la manifestación desenfrenada del principio de hostilidad"[18] (Clausewitz, 1832/1970; p. 812), la cual, a su vez, manifiesta cierto grado de acercamiento a la *Totalen Krieg* (guerra total) de Schmitt (1932) expresada de la siguiente manera:

> La llamada guerra total cancela la distinción entre combatientes y no combatientes y conoce, junto a la guerra militar, otra no militar (guerra económica, propagandística, etc.), como emanación de la hostilidad. Pero aquí la cancelación de la distinción entre combatiente y no combatiente es una superación dialéctica (en el sentido hegeliano). No significa pues que, por ejemplo, los que antes no eran combatientes se hayan convertido pura y simplemente en combatientes de los de antaño. Son las dos partes las que cambian, y la guerra se hace ahora en un nuevo plano, intensificado, como activación ya no sólo militar de la hostilidad. El carácter total consiste aquí en que ámbitos de la realidad de suyo no militares (economía, propaganda, energías psíquicas y morales de los que no combaten) se ven involucrados en la confrontación hostil. El paso más allá de lo puramente militar no representa tan sólo una expansión cuantitativa; es también un incremento cualitativo. Por eso no supone una atenuación sino una intensificación de la hostilidad. (pp. 138-139)

18 Traducción libre del autor. Original en italiano: «…della manifestazione non frenata del principio di ostilità».

De esta forma, es posible apreciar las referencias que Clausewitz aporta sobre el vínculo entre las consecuencias sociales de la Revolución Francesa y la naturaleza de la guerra, durante la época de la hegemonía napoleónica, encuentran cierta coincidencia con la visión de la 'guerra total' aportada por Schmitt, siendo el caso de que tanto en Europa como en América la guerra trascendió la esfera de lo exclusivamente militar para proyectarse hacia las esferas no militares de las sociedades afectadas por el conflicto bélico.

Por otra parte, este vínculo entre las consecuencias de la Revolución Francesa y las guerras de la época napoleónica, mencionado tanto por Clausewitz como por Schmitt e incluso de manera tácita por Mearsheimer, también es reflejado tanto en *El Duelo* como en *Boves, el urogallo*, siendo el caso de que sus respectivas narrativas exponen, por ejemplo, escenarios de ruptura del orden militar como en el caso de los propios duelistas D'Hubert y Feraud, en el cual, "en ese batallón, coroneles de rango cumplían funciones de sargentos; los generales capitaneaban las compañías; un mariscal de Francia, príncipe del Imperio, comandaba todo" (Conrad, 1908/2011; p. 69), reflejando de tal manera un trastorno social sin precedentes en la época; por su parte, *Boves, el Urogallo* presenta un ejemplo característico de los tantos que allí ofrece: "Negros y blancos, mantuanos y esclavos, se igualan en el camino. Se vienen abajo las leyes de casta" (Herrera, 2001, p. 269).

Consideraciones finales

Lo expuesto anteriormente permite concluir que tanto *El Duelo* como *Boves, el urogallo* son obras que, a su manera, reflejan la interpretación de la guerra dada por cada autor para exponer dos realidades que, si bien son distintas entre sí, tratan de dos episodios de la historia que ocurrieron dentro del mismo fenómeno, en este caso el Conflicto Trasatlántico en el cual se puso de manifiesto el ascenso hegemónico de Francia, lo cual tuvo notables consecuencias tanto en Europa como en América.

Es importante tomar en consideración que, si bien las obras de Conrad y de Herrera Luque exponen narrativas de ficción histórica ubicadas en lugares geográficos distintos, con sus propias características sociales, la temporalidad dentro de la cual se desarrollan dichas narrativas literarias las ubica dentro del mismo fenómeno histórico, que se desarrolló históricamente de la mano con las denominadas Guerras Napoleónicas, cuyos episodios no sólo se desenvolvieron en el continente europeo, tal como se observa en *El Duelo* de Conrad, sino que lograron trascender geográficamente hacia América, generando escenarios bélicos tales como la Guerra Angloamericana de 1812-1814 entre Estados Unidos y Reino Unido,

Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios, vol. 29 - n.º 31 - Año 2025, pp. 188-208, e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066

o como el proceso de secesión independentista manifestada en Iberoamérica tras la invasión francesa a España y las Abdicaciones de Bayona en 1808. Son obras que enfocan dos visiones distintas sobre el mismo fenómeno, marcado por sus coyunturas específicas.

Es necesario agregar, además, que de los protagonistas de *El Duelo* solo un puñado de nombres -como Napoleón Bonaparte, el Zar Alejandro de Rusia, el Príncipe Talleyrand– son reconocidos como personajes históricos, nombrados en segundo plano, dadas las dudas en la existencia material de D'Hubert y Feraud quienes son los protagonistas de la obra, mientras que *Boves, el Urogallo* está marcada por una constelación de personajes históricos reales, empezando por el propio Tomás Boves quien fue prácticamente el verdugo de la facción patriota republicana en las batallas ocurridas en Venezuela entre 1813 y 1814.

Por el contexto desde el cual cada autor escribió, se tratan de dos obras que reflejan al Conflicto Transatlántico en dos dimensiones distintas. No obstante, se lograron hallar algunas coincidencias en los aspectos cruentos del fenómeno en las obras estudiadas. En relación con la visión de la guerra expuesta en las obras revisadas, es importante tomar en cuenta que las mismas toman el tema bélico como un telón de fondo para desarrollar sus respectivas narrativas literarias, lo cual permite observar que *El Duelo* se desenvuelve dentro de la propia guerra napoleónica, pero enfocada mayormente en los momentos de paz donde la ficción y la actuación de los personajes centrales cobra vida, mientras que *Boves, el Urogallo* expone a un José Tomás Boves durante sus últimos años de vida dentro de la propia Guerra de Independencia venezolana. Para decirlo de manera más clara y concisa, *El Duelo* se desarrolla mayormente en los momentos en que los protagonistas 'están de licencia,' mientras que *Boves, el Urogallo* expone el pleno fragor de las batallas y las escaramuzas.

Si se hace la comparación de *Boves, el Urogallo* directamente frente a *El Duelo* de Conrad, es posible observar que la obra venezolana presenta el lógico contraste de la manifestación de la guerra entre el campo de batalla europeo y teatro bélico venezolano, observando en ambas obras el ascenso social de sus respectivos personajes principales, ya que, por un lado, D'Hubert y Feraud ascienden hasta el grado de general gracias a la guerra, pero de manera formal, mientras que Boves, a pesar de haber sido ascendido formal y directamente por mandato del Rey Fernando VII a Coronel y Comandante General de Barlovento (Herrera, 2001; p. 291), su voz de mando adquiere fuerza por la mezcla entre la espiral de violencia que tras de sí generó, y la creciente participación de castas distintas al mantuanaje venezolano en la guerra.

Así mismo, la brutalidad de la guerra es mucho más marcada en *Boves, el Urogallo* que en *El Duelo*, siendo el caso de que la máxima calamidad, representada en la obra de Conrad por el invierno ruso de 1812 –el muy conocido General Invierno en la historiografía, en la literatura y en la cultura occidental– al mencionar la retirada de Moscú empezando el Capítulo III, es asumida por el propio Boves en la narrativa de Herrera. Dicho de otra manera, más precisa, *Boves, el Urogallo* es la calamidad en sí misma en la narrativa de Herrera Luque, el 'monstruo a vencer en el campo de batalla' y que termina siendo la pesadilla de sus adversarios hasta su muerte, mientras que en *El Duelo* los protagonistas deben sobrevivir el fragor de la guerra, sobre todo dentro del contexto invernal ruso, que, por demás, no logró aplacar los impulsos antagónicos entre ellos.

Con todo, en ambos casos la guerra deja en los personajes principales una necesidad de descanso y de paz, que en la obra venezolana se refleja cuando expresa que "José Tomás sonrió y diagnosticó su enfermedad: Inés, el amor, la paz. Estoy como el Urogallo, que se apendeja cuando le canta a su hembra" (*ibídem*; p. 330), mientras que en *El Duelo* se manifiesta cuando expresa, describiendo la carta que D'Hubert escribe a su hermana, que "en verdad, empezaba ya a pensar en el momento en que no quedase nadie contra quien pelear en Europa, y el tiempo de guerra tocara a su fin" (Conrad, 1908/2011; p. 65). Ello, porque en ambas obras se reconoce lo cruento de la guerra y sus efectos en cada uno de sus personajes.

Finalmente, es importante tomar en cuenta que, en *Boves, el Urogallo*, es posible apreciar diversos aspectos característicos de la crueldad que solía presentarse en la guerra del período bajo estudio, tal como lo manifiesta cuando expone una ejecución ordenada por Boves a sus hombres contra uno de sus propios oficiales, joven y blanco, en la que "veinte lanzas, de inmediato, lo acribillaron frente a los dos ejércitos" (Herrera, 2001; p. 332), mientras que se revela ausente la ya mencionada maestría certera y científica con la espada, presente en *El Duelo* cuando menciona las habilidades de D'Hubert: "Nadie podía negar que era certera, científica" (Conrad, 1908/2011; p. 46), típica de la esgrima militar europea de aquella época. En *El Duelo*, D'Hubert y Feraud sobreviven a sus duelos y a la guerra, y logran dirimir su conflicto personal al final de la obra; en *El Urogallo*, Boves no logra hacerlo, fallece en plena batalla como lo refleja la historiografía venezolana, aunque con un simbolismo muy cargado de esperanza, marcando el final de un capítulo en la Emancipación venezolana.

Bibliografía

Besseghini, Deborah. "The Anglo-American Conflict in the Far Side of the World: A struggle for influence over Revolutionary South America (1812-1814)." *Annals of the Fondazione Luigi Einaudi,* Vol. LIV, June 2020, pp. 35-56. *Repositorio de la Fondazione Luigi Einaudi N.P.O., Olschki Publishing House L.S.O.,* https://www.annalsfondazioneluigieinaudi.it/images/LIV/2020-1-003-besseghini.pdf. Acceso: 24 jul. 2025.

Bethell, Leslie, compilador. *Historia de América Latina,* Tomo 5: La Independencia. Editorial Crítica, 1991.

Clausewitz, Karl von (1832). *Della Guerra. Traduzione di Ambroglio Bollati ed Emilio Canevari.* Arnoldo Mondadori Editore, 1970. *Repositorio Internet Archive*, https://ia601308.us.archive.org/35/items/dellaguerra/Della%20guerra_text.pdf. Acceso: 15 may. 2025.

Conrad, Joseph (Teodor Joseph Konrad Korzeniowski) (1908). *El Duelo.* Eduven, 2011.

Díaz, José Domingo (1829). *Recuerdos sobre la Rebelión de Caracas.* Fundación Biblioteca Ayacucho, Banco Central de Venezuela, 2012.

Hammes, Thomas X. *The Sling and the Stone. On war in the 21st Century.* Zenith Press, 2006.

Herrera L., Francisco. *Boves, el urogallo.* Alfaguara, 2001.

Hickey, Donald R. "The Legacy of 1812: How a Little War Shaped the Transatlantic World." *Tony McCulloch y Phillip Buckner (Eds.), London Journal of Canadian Studies. The War of 1812: Causes, Conduct, and Consequences,* Vol. 28, Autumn 2013, pp. 1-14. *Portal del University College London Press*, https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10192619/1/LJCS_Vol_28_print%20version.pdf. Acceso: 24 jul. 2025.

Lind, William S.; Keith M. Nightengale, John Schmitt, Joseph W. Sutton y G. I. Wilson. "The changing face of war: Into the fourth generation." *Military Review,* October 1989, pp. 2-11. Combined Arms Center, United States Army Command and General Staff College (USCGSC). *Department of the Army Portal*, http://cgsc.contentdm.oclc.org/utils/getdownloaditem/collection/p124201coll1/id/506/filename/507.pdf/mapsto/pdf/type/singleitem. Acceso: 16 may. 2025.

Lynch, John. "Capítulo 1. Los orígenes de la independencia hispanoamericana," en *Leslie Bethell (Ed.), Historia de América Latina,* Tomo 5: La Independencia, pp. 1-41. Editorial Crítica, 1991.

Martínez Shaw, Carlos. "El Reformismo del Siglo XVIII." *Javier Tusell (Dir.), Historia de España, pp. 351-401*. Grupo Santillana de Ediciones S. A., 2000.

Mearsheimer, John J. (2001). *La logica di potenza. L'America, le guerre, il controllo del mondo.* Università Bocconi Editore, 2008.

Pérez de Ledezma, Manuel. "Las Cortes de Cádiz y la sociedad española." *Revista Ayer, n° 1: Las Cortes de Cádiz,* 1991, pp. 167-206. Asociación de Historia Contemporánea, Editorial Marcial Pons. *Portal de la Junta de Andalucía,* http://www.juntadeandalucia.es/educacion/vscripts/w_bcc1812/w/rec/4054.pdf. Acceso: 14 may. 2025.

Quero Arévalo, Miltón. "Raza, nación y modernidad en la novela *Boves el urogallo*, de Francisco Herrera Luque." *Revista de Artes y Humanidades UNICA,* vol. 11, n° 2, mayo-agosto 2010, pp. 48-57. Universidad Católica Cecilio Acosta (UNICA).

Rousseau, Charles (1957). *Derecho Internacional Público.* Ariel, 1966.

Schmitt, Carl (1932). "Corolario II: Sobre la relación entre los conceptos de guerra y enemigo." *Carl Schmitt, El Concepto de lo Político,* pp. 131-140. Alianza Editorial, 2009.

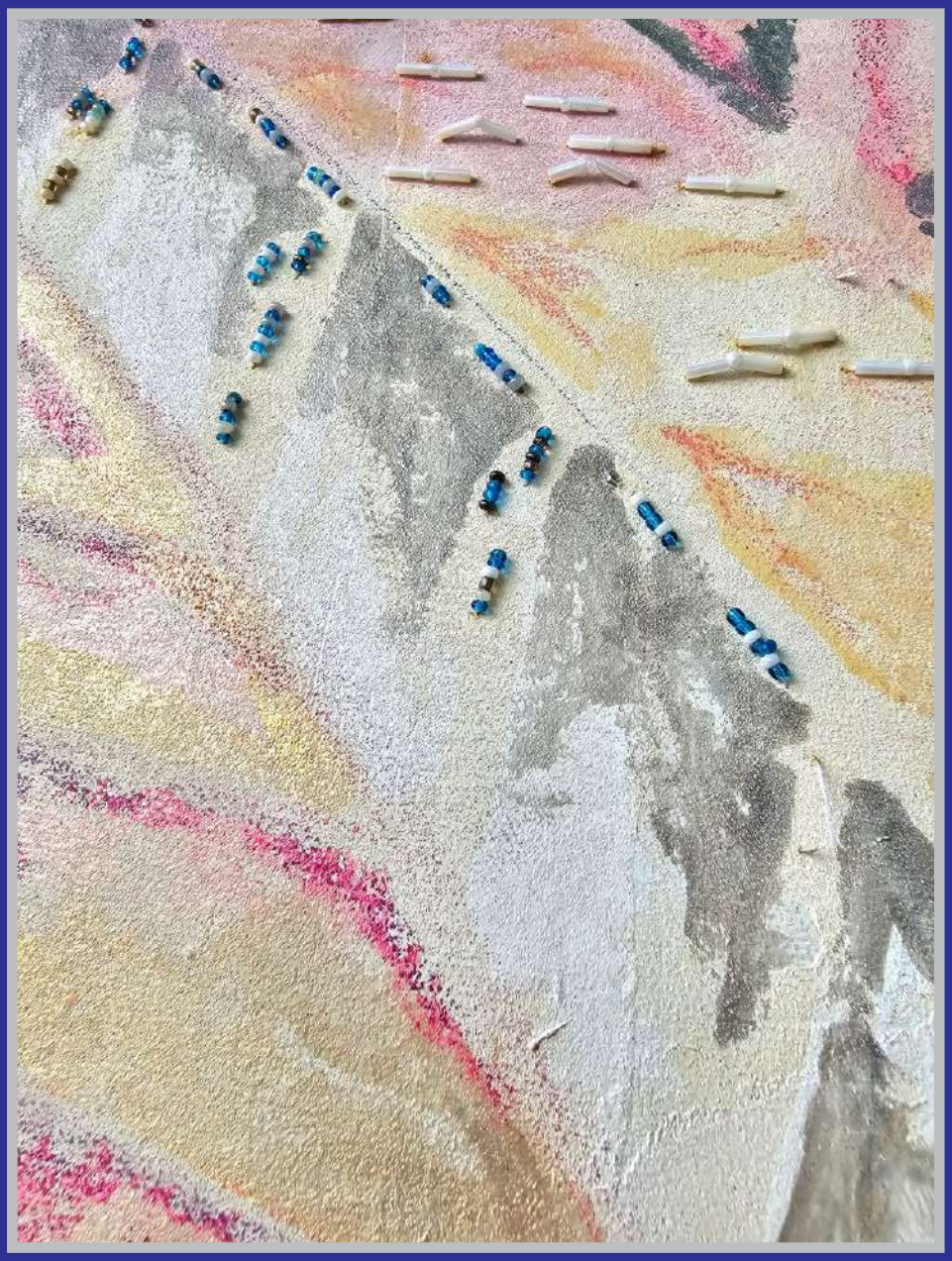
Tusell, Javier. "El Fin del Antiguo Régimen: Fernando VII." *Javier Tusell (Dir.), Historia de España, pp. 411-431*. Grupo Santillana de Ediciones S. A., 2000.

Tusell, Javier, compilador. *Historia de España.* Grupo Santillana de Ediciones S. A., 2000.

Valls Oyarzun, Eduardo. "Políticas del conflicto en *El Duelo*, de Joseph Conrad." *Revista de Humanidades,* n° 40, 2020, pp. 109-132. *Repositorio de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Asociado de la UNED*, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7546329.pdf. Acceso: 14 may. 2025.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *La uva aerostática* (detalle) / 2002
Pintura-ensamblaje / 100 x 120 cm

Ensayo

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.12

Modernidad y postmodernidad: Anverso y reverso del mundo contemporáneo

Modernity and postmodernity: Front and back of the contemporary world

Modernité et postmodernité: L'avers et le revers du monde contemporain

Recibido 03-06-24
Aceptado 26-07-24

Emad Aboaasi El Nimer[1]
Universidad de Los Andes, Venezuela
emaboasi@gmail.com

Resumen: La modernidad y la postmodernidad son dos épocas históricas que hoy en día mantienen encendidas las discusiones académicas, debido a su importancia para comprender la organización sociocultural del mundo occidental. La primera se diseminó como paradigma desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX; la segunda, desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Así entonces, trataremos de acercarnos a este tema, por cuanto su comprensión es vital en las ciencias sociales y humanísticas. En el presente ensayo haremos algunas aproximaciones.

Palabras clave: modernidad; postmodernidad; épocas históricas.

---

1 Licenciado en Historia (ULA, Mérida), licenciado en Educación: mención Historia, cum laude (ULA, Mérida), abogado, cum laude (ULA, Mérida), diplomado en Manejo de Tecnologías de la Información y Comunicación (ULA, Mérida), doctor en Historia, mención honorífica, (UCV, Caracas), y doctor en Ciencias Organizacionales (ULA, Mérida). Profesor titular en la Escuela de Historia, de la Universidad de Los Andes (ULA) (Mérida, Venezuela). Coordinador del Grupo de Investigación de Historia Social y Económica de Venezuela (GIHSEV) de la ULA. Es autor de varios libros, entre los que destacan: Ideas y Letras durante la Guerra Federal; Matrimonio por imperio de ley: seducción y honor en Portuguesa (1876-1880); El retrato de Alejandro Peoli: Matices de la intelectualidad caraqueña (1850-1866); El relato de Amable Fernández: Pincel, lápiz y rebeldía; La publicidad conquista la luna: Una mirada desde la prensa venezolana de 1969. También ha publicado capítulos de libros, así como artículos en revistas arbitradas e indexadas, nacionales e internacionales. Investigador acreditado en el Programa de Promoción y Estímulo al Investigador e Innovador (PEII) del Observatorio Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (ONCTI), y en el Programa Estímulo al Investigador (PEI) de la ULA. Miembro fundador de la Red Venezolana de Organizaciones (REDVEO). GOOGLE SCHOLAR: https://scholar.google.es/citations?user=gr67i8oAAAAJ&hl=es; ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1683-0300.

¿Cómo citar?
Aboaasi, E. "Modernidad y postmodernidad: Anverso y reverso del mundo contemporáneo". *Contexto*, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 210-230.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: Modernity and postmodernity are two historical eras that keep academic discussions alive today, due to their importance in understanding the sociocultural organization of the Western world. The former was disseminated as a paradigm from the end of the 18th century to the beginning of the 20th, the latter from the mid-20th century to the present. Therefore, we will try to approach this topic, since its understanding is vital in the social and humanistic sciences. In this essay, we will make some approximations.

Keywords: modernity; postmodernity; historical eras.

Résumé: La modernité et la postmodernité sont deux époques historiques qui alimentent aujourd'hui les débats académiques, en raison de leur importance pour la compréhension de l'organisation socioculturelle du monde occidental. Le premier s'est diffusé comme paradigme de la fin du XVIIIe siècle au début du XXe; la seconde, du milieu du XXe siècle à nos jours. Nous tenterons donc d'aborder ce sujet, dont la compréhension est vitale dans les sciences sociales et humaines. Dans cet essai, nous ferons quelques approximations.

Mots-clés : modernité ; postmodernité ; époques historiques.

Pórtico

A finales del siglo XVIII, un movimiento filosófico francés conocido como la Ilustración trastocó los cimientos teóricos —científicos y filosóficos— que para entonces se tenían en el viejo continente sobre el rol del ser humano en la sociedad. Ello se tradujo en una manera de concebir el mundo que, desde 1750, estaba girando en torno al impacto de la Revolución industrial. La marcha cultural de aquel momento discurrió de acuerdo con la razón, la libertad, la legalidad y la fe en el progreso, como lemas civilizatorios que construyen un modo de apropiación y difusión del imaginario confeccionado a la medida de la sociedad burguesa.

En realidad, se estaba frente a un nuevo fenómeno social: el mundo de la modernidad, que era guiado por el hombre racional, productivo y con conciencia histórica de su identidad. Este discurrir se mantuvo hasta mediados del siglo XX, momento en que la misma modernidad se superó a sí misma bajo otra realidad: la visión postmoderna, como producto del estado del mundo "occidental" poco después de la segunda guerra mundial. Ya en la década de los sesenta se había fraguado una filosofía "postmoderna". Y, en el contexto de ese trasegar de disquisiciones filosóficas, a mediados de los noventa, como desiderátum postmoderno, surge la *hiperconectividad*, la cual hizo que la vida humana se enlazara a la *hiperrealidad* que ofrece la dimensión virtual. Ésta, a través de procesadores y dispositivos de inteligencia artificial, dinamizó las actividades

diarias en la aldea global, resquebrajando la forma de concebir la esencialidad del Ser desde el "fin de las ideologías".

A partir de un mosaico de ideas labradas por algunos sociólogos, historiadores, filósofos y literatos que se han abocado al tema, daremos cuenta sobre el contexto histórico y los rasgos epistémicos de la modernidad y la postmodernidad, dos fenómenos que proyectan las variantes cognitivas en las que se desenvuelven las discusiones académicas desde hace varias décadas, a fin de comprender las realidades que mueven al hombre en su día a día. De manera accesoria, consultaremos otros textos para precisar conceptos como *modernismo* y *modernización,* con algunas referencias sobre el caso venezolano.

Los paradigmas que nos ocupan no están agotados.[2] El largo y polémico debate suscitado desde antaño se sigue replanteando en el presente por su capital importancia. Ello lo convierte en obligada consulta para su reflexión. Pues, parafraseando a Vattimo, dilucidar sobre modernidad y postmodernidad permite distinguir en qué contexto histórico nos hallamos, bajo qué constructos teóricos nos movemos, cuál es nuestro lugar en la historia y qué historicidad nos envuelve (*El fin de la modernidad,* pp. 10-11). De este modo, contribuiremos a no perdernos en la opacidad que acecha la luz del pensamiento. En las páginas subsiguientes, daremos cuenta del tema desde un enfoque analítico y crítico, aunque sin pretender gran profundidad, pues se trata de un ensayo introductorio al tema.[3]

1. La modernidad: metamorfosis de una era histórica

Hablar de modernidad, como distintivo de una época histórica que marcó pauta en los designios del mundo, resulta un camino fundamental para comprender la estructuración del pensamiento científico. Hacer a un lado el estudio de este episodio sería *invisibilizar* toda la génesis epistémica que de allí derivó. Para acercarnos al estado actual del conocimiento en esta "aldea global", debemos empezar señalando que el término *modernidad* da cuenta del orden social surgido en el ambiente europeo dieciochesco con impacto gradual, caracterizado por "un dinamismo sin precedentes, el rechazo o la marginación de la tradición y sus consecuencias globales" (Lyon, p. 47). Su máxima está relacionada "con la fe en el progreso y en el poder de la razón humana para promover la libertad" (p. 48).

2 Es oportuno destacar que lo que está en boga, desde el punto de vista filosófico y epistemológico, es el llamado "paradigma complejo", que apela a la integración holística y no a la disolución esquizoide.

3 Agradezco la gentileza del profesor Francisco Morales Ardaya, docente adscrito al Departamento de Español y Literatura de la Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario del Táchira (Venezuela), por haber revisado el texto completo antes de su publicación, y haber sugerido la inclusión de algunas ideas que enriquecieron este ensayo.

La modernidad, como concepto histórico-cultural, comenzó con el Renacimiento, aunque se consolidó como "paradigma" no solo intelectual, sino también político, en la segunda mitad del s. XVIII, con el movimiento de la Ilustración, que tuvo dos focos importantes en Europa: Gran Bretaña y Francia. Desde el punto de vista de la filosofía política, dio sus primeros pasos en Inglaterra; luego continuó con mayor fuerza en el país galo. Así entonces, la Ilustración dio un vuelco enorme a las estructuras culturales del viejo continente y, a través de una serie de cambios, marcó una pauta indiscutible entre el hombre y su circunstancia, guiado por el capitalismo industrial.

Durante el siglo XIX, el ámbito político estuvo asociado al proceso de estructuración de Estados liberales seculares, liderados por élites burguesas, cuyos esquemas de pensamiento iban contra el poder tradicional. Mientras tanto, el ámbito social, cultural y económico estuvo dirigido hacia lo novedoso y lo civilizado, contra lo bárbaro, lo rústico y lo arcaico; con un paradigma tendente a la transformación de los espacios citadinos, de las actividades económicas y de los comportamientos de los individuos en los espacios públicos y privados de las sociedades europeas y americanas. Los manuales de urbanidad fueron los instrumentos idóneos de pedagogía social en torno a los temas de confección del individuo para el mundo moderno.

A finales de la centuria decimonónica, en específico en 1880, surgió un movimiento literario hispanoamericano con el nombre de *modernismo,* que también tuvo su impacto en España, en el que una pléyade de escritores rompió las ataduras con los estilos de antaño, para expresar sus ideas y sentimientos en prosa libre. Esto generó una nueva tendencia en el mundo de las letras,[4] derivando en un estilo de vida cosmopolita más que nacionalista, en un modo de ser y de conducción en el entorno, y en una moda a seguir por las "elites literarias citadinas"[5] (*Diccionario general de la literatura venezolana,* p. 388).

4 En el caso venezolano, el impacto es mayor en la novelística que en la poética (*Diccionario general de la literatura venezolana,* p. 387).

5 El ideal de la modernidad, manejado en la Venezuela del siglo XIX, es palmario en los textos de urbanidad, sobre todo, en el Manual de Carreño que, a partir de su primera publicación, en 1853, generó un impacto en el imaginario colectivo, al fraguar, en la mentalidad de las élites ilustradas, una visión del orden y del progreso, fungiendo como catequismo de la vida culta, refinada, moderada y civilizada. La ciudad se proyectó como espacio público de modernización, donde las dinámicas sociales exigían comportamientos a tono con las normas de *disciplinamiento* colectivo que, obviamente, debían ser contestes con la convivencia en los espacios privados. El entramado social era la conjunción del urbanismo y de la urbanidad. Vale decir, la calle y la casa, como escenarios de uso cotidiano, impusieron el concepto de elegancia, limpieza, pureza, modas, modos de comportamiento, recato, discurrir artístico-cultural, instrucción, etc. (Aboaasi El Nimer, *Ideas y letras…,* pp. 36-40, y "José Vicente Nucete…", p. 99; Alcibíades, "Un manual de urbanidad…", pp. 182-183; Manuel Antonio Carreño, pp. 61-68; González Stephan, "Un buen ciudadano…", pp. 37-43; Pino Iturrieta, pp. 167-172. Para ampliar más se recomienda la lectura de Silva Beauregard, y de Alcibíades, *La heroica aventura…*).

De este modo, modernidad y modernización discurrieron como términos correlacionados que aludían al crecimiento de las urbes y de sus individuos. De ahí que fuese usual hablar de modernización como acción de lo moderno, ajustado a las prerrogativas impuestas por el Estado, de la mano de la clase social pudiente. Para Alain Touraine:

> La modernidad no está, pues, separada de la modernización, como ocurría en el caso de la filosofía de la Ilustración, sino que adquiere una importancia mucho mayor en un siglo en el que el progreso ya no es únicamente el progreso de las ideas, sino que se convierte en el progreso de las formas de producción y de trabajo, en las que la industrialización, la urbanización y la extensión de la administración pública afectan la vida de la mayoría (pp. 66-67).

En efecto, a principios del siglo XX, la modernización amplía sus postulados para incluir las nuevas técnicas, las relaciones internacionales, los mercados, el consumo masivo, etc.,[6] aunados a la reorganización del mundo bajo las directrices de los grandes monopolios del poder económico (Lenin, p. 182). Su despliegue alcanzó escala mundial hasta mediados de dicho siglo XX, cuando las condiciones histórico-culturales alteraron sus premisas.[7]

Ahora bien, aun cuando *modernidad, modernismo* y *modernización* obedecen a sus propios contextos históricos, evocando conceptos particulares, en el fondo mantienen ilación porque aparecen de manera progresiva. Sostienen una reorganización cultural desde la razón, la ciencia y la técnica; el arte y la libertad; el progreso y el desarrollo económicos, respectivamente. Entonces, la sociedad occidental que, desde finales del siglo XVIII, empezó a ser manejada con "conciencia de clase" por los valores ideológicos burgueses (Murguey Gutiérrez, pp. 23-24), en el siglo XXI, en la "era de la instantaneidad" (Bauman, *Modernidad líquida,* p. 20), se transfiguró a la velocidad del tiempo (p. 120).

De allí que constructos y realidades como modernismo, modernización y postmodernismo,[8] entre otros, hayan ido apareciendo secuencialmente, sin

6 La modernización que se produjo en la Venezuela del siglo XX va de la mano con la irrupción del petróleo en la economía nacional que ocasionó un proceso de transformación estructural vertiginosa. De 1920 a 1970, el país pasó de ser rural a tener un buen sistema de salud, vías asfaltadas, una economía estable y un proceso de industrialización pujante.

7 Para Lyon, la modernización es una palabra que se emplea para explicar el conjunto de "procesos sociales y políticos asociados con el crecimiento económico inducido por la tecnología" (p. 48). Mientras tanto, *modernidad,* como vocablo que explica todo lo derivado de esos procesos, se empleó de manera general luego de los años setenta, y está asociado a la realidad norteamericana más a que la europea (p. 48).

8 Es oportuno aclarar que el "postmodernismo" es un término propio del campo de la literatura y el arte, mientras que "postmodernidad" es un término del campo filosófico y sociológico. Sin embargo, varios autores utilizan el término "postmodernismo" en el sentido de 'filosofía, escuela filosófica o paradigma de pensamiento de la postmodernidad', tal como lo hacen, por ejemplo, Sokal y Bricmont (p. 19). Más adelante se dará cuenta de ello.

soslayar las raíces modernas que los sostienen, pues sobre la base de la modernidad se ha dinamizado el discurrir sociocultural de estos tres últimos siglos.

1.1. *Rasgos epistémicos de la modernidad*

El componente filosófico y científico desplegado durante el período de la modernidad está orientado principalmente hacia el conocimiento secular,[9] en cuyo núcleo epistémico la historia adquirió una dimensión ontológica; la historicidad se reivindicó y el sujeto se ubicó como protagonista en el decurso del tiempo histórico. De este modo, se hizo a un lado la concepción del pensamiento antiguo que, para entonces, manejó una "visión naturalista y cíclica del curso del mundo" (Vattimo, *El fin de la modernidad,* p. 11). Los mecanismos de legitimación del postulado moderno se centraron en los conceptos de "razón", "progreso" y "superación". A través de ellos, el conocimiento se elaboró con narrativas de validación para establecer los lazos socioculturales (Lyotard, pp. 35-36) guiados "por la dualidad de la *racionalización* y de la *subjetivación*" (Touraine, p. 12).

De acuerdo con Vattimo, la modernidad es "un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva 'iluminación' que se desarrolla sobre la base de un proceso […] (unitario)" ("Posmoderno", p. 10). En consecuencia, si no existe historia, no puede hablarse de la idea de progreso. La idea de superación, como máxima a seguir, concibe el desarrollo de la humanidad de modo gradual, donde lo nuevo es lo más preciado porque se aleja de los valores de antaño (Vattimo, *El fin de la modernidad,* p. 10). Por ende, la lógica cultural de la modernidad estuvo centrada en el presente, desde el cual soslayó lo vetusto y se proyectó hacia el futuro (Lanz, p. 65; Maffesoli, p. 19). Su contexto principal era la ciudad. Ésta, con su urbanismo y entramado social, a la par de destruir urbes antiguas para construir espacios modernos llenos de estatuas, monumentos de concreto y puentes (Careaga, p. 232), instituyó novedosas dinámicas sociales, por lo que, como metrópoli de modernización, se convirtió en ícono a emular.

A partir de la realidad surgida en la Europa dieciochesca, la razón ilustrada impuso su señorío (Lanz, p. 65); pues ser moderno se convirtió "en un valor determinante" (Vattimo, "Posmoderno", p. 73). La historia empezó a ser percibida como progreso, comprometida con la construcción de la civilización (Vattimo, "Posmoderno", p. 74). La búsqueda del avance político, económico, cultural y científico como máxima, fungió como resorte social que mueve a los individuos en

9 Sin embargo, Abellán, analizando a Weber, destaca que "[e]l camino hacia la modernidad, en definitiva, ha venido determinado no por el racionalismo de una razón autónoma, sino por la ética, racional, de una religión" (p. 34).

su entorno. De ahí que, a lo largo del siglo XIX la producción de pensamiento secular y de recetarios conductuales domesticaron al ser humano en la sociedad moderna (Vattimo, *El fin de la modernidad*, p. 91; Maffesoli, p. 142). A través de cánones sobre el vestir, el hablar y el comportamiento social se modeló a los individuos para lo cotidiano. El ideal de la perfección estaba a la orden del día.

Los asuntos de belleza, higiene, pulcritud, pureza, armonía y orden fueron develados como criterios individuales de interés colectivo.[10] Se diseñaron normas de "*disciplinamiento* social" tanto para la vida pública como para la privada, las cuales no solo tuvieron impacto en Europa, sino también en Hispanoamérica (Pino Iturrieta, pp. 164-165; Alcibíades, "Un manual de urbanidad…", p. 167; González Stephan, "Un buen ciudadano…", pp. 37-43). Según Lyon, gracias a ese disciplinamiento, de talante militar, se logró "un impacto tremendo en las pautas organizativas de la industria, la administración y el comercio, por no mencionar los hospitales y escuelas […]" (p. 57).

La ciencia moderna estableció el debate sistemático y el consenso de los expertos como pautas necesarias para avalar la verdad del conocimiento. La especulación filosófica se convirtió en la herramienta discursiva que legitima el saber adquirido experimental e inductivamente. Las Universidades modernas apuntaron hacia ese derrotero. A partir de los espacios académicos, se definió qué y cómo deben ser el Estado, la sociedad y los individuos. Esto permitió que la ciencia se interrelacionase con el colectivo y sus instituciones, y así, a través del "metadiscurso", se logró un enfoque hacia un "fin ontológico" (Lyotard, p. 31).

A finales del siglo XIX, en pleno apogeo de la modernidad, el industrialismo y los nacionalismos formaron la cultura occidental, y ésta, a su vez, se modernizó luego de aparecer una burguesía numerosa y dominante como rasgo importante de la sociedad, y que, a la postre, fue punta de lanza del desarrollo y crecimiento económicos. El impulso sociopolítico se amalgamó con el terreno del saber, pues "[d]etrás de intelectuales y artistas se […] [prefiguró] el *compromiso* con el ideario de la libertad" (Lanz, p. 71). Razón por la cual "la vanguardia modernista sintetizó, como ningún otro movimiento cultural, la visión estética y humana de su tiempo" (p. 9). Sin embargo, en tanto creó un mundo artístico y una gran estructura de pensamiento que expresaron su dinámica, paradójicamente creó también distintos modos de protestas contra sus propios postulados (Careaga, p. 232), como si se tratara de un ambiguo proceso de autofagia cultural: por un lado, se construyó a sí mismo y, por el otro, creó las bases para autodestruirse.

Durante la modernidad, el conocimiento adquirió su cuota de ideologización, por cuanto se produjeron constructos que se relacionaban con la libertad de las burguesías frente a las autoridades tradicionales. Ello se debe a que "el liberalismo

irrumpió en la filosofía política anunciando el nacimiento de la modernidad" (Roux, p. 140), en cuyos postulados "desafió la autoridad, la jerarquía y el dogma pregonando como principio la libertad del hombre" (p. 40). De ahí que en la modernidad se elaborasen argumentos de poder. Se construyeron relatos en función del "sujeto" como "héroe del conocimiento o de la libertad"; se diseñaron figuras heroicas como sujetos históricos y paradigmas a seguir. En palabras de Lyon, los temas "sobre la autoridad —¿quién dice?— y sobre la identidad —¿quién soy?— se plantean de maneras nuevas y acuciantes" (p. 48); y según Lyotard: "Este modo de interrogar la legitimidad socio-política se combina con la nueva actitud científica: el héroe es el pueblo, el signo de la legitimidad su consenso, su modo de normativización la deliberación" (p. 26).

Para Foucault, la modernidad reorganizó la sociedad desde el "poder individualizante" (p. 9) y, el Estado, como institución político-jurídica, se erigió como estructura integradora de las personas bajo la premisa de que tal individualidad adquirió una nueva forma de comportamiento, regida por un conjunto de mecanismos determinados (p. 9). En consecuencia, el Estado moderno, con su marca de individualismo (Maffesoli, p. 165), se involucró con la idea del saber; creó y patrocinó la instrucción; promovió instituciones académicas y científicas. De este modo, las nociones de progreso, razón, sujeto histórico, historicidad y superación se justificaron con argumentos legitimados por la Academia. Además, adquirieron el aval estatal y se ampararon con normativas constitucionales, civiles, sociales y científicas, que se fortalecieron como referentes del paradigma cultural *in commento*. Ello es así, porque:

> La cosmovisión moderna, surgida de la realidad europea, forjó una epistemología para el mundo occidental y se amalgamó a las cualidades propias de la sociedad liberal burguesa de entonces, convirtiéndose en un paradigma que, en principio, debido a la marcada división social existente en la época decimonónica, estuvo dirigida a los sectores pudientes a quienes impuso pautas de convivencia desde la materialidad cultural (Aboaasi El Nimer, "Consumo, publicidad y *Homo Publiófilo*", p. 217).

Así entonces, de acuerdo con todo lo antes esgrimido, la modernidad puede representarse como un tetraedro, cuyas caras son 1) la Razón y la ciencia, 2) el orden y la ley, 3) el desarrollo y el progreso económicos, y 4) la democracia y la libertad (Lyon, p. 50).

1.2. *Críticas a la modernidad*

En este apartado, indicaremos algunas ideas que se han tejido contra la modernidad. Para Vattimo, este fenómeno social consolidó una hegemonía del mundo desde la visión eurocéntrica, al diseminar sus postulados, sus epistemes, sus modos y modas, y los exportó a nivel mundial como paradigma. Pues:

> solo asumiendo como criterio un determinado ideal del hombre, que, […] coincide siempre con el del hombre moderno europeo —es algo así como decir: nosotros los europeos somos la forma mejor de humanidad—, todo el curso de la historia se ordena en función de realizar, más o menos acabadamente, este ideal ("Posmoderno", p. 77).

Para Lyotard, la cultura de la modernidad, al estar dentro del contexto del capitalismo, logró dinamizarse a través de distintas formas de financiamiento, sumando réditos en beneficio de la investigación científica. Ello hizo que la razón, antes que altruista, fuese rentable; entonces, quienes gozaban de opulencia económica tuvieron más oportunidades de ejercitarse en la ciencia en pro de la búsqueda de la verdad (p. 37). Lo que derivó en que el lenguaje científico, en muchos casos, dependiera de quienes poseían riquezas materiales.

Según Lyon, la revolución industrial fue la iniciadora del cambio social en la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII y, pese a traslucir la realidad de un mundo nuevo, trajo consigo distanciamientos abismales, sobre todo "en las relaciones entre los sexos, asignando la esfera doméstica a la mujer y la pública al hombre y reforzando así las antiguas pautas de dominio y subordinación. El patriarcado tomó nuevas formas, quizá más rígidas, en la modernidad" (p. 59). Así: "Los lazos tradicionales de la familia, el linaje y la comunidad […] fueron sustituidos por la incertidumbre, la pérdida de dirección y la sensación de soledad de cada individuo" (pp. 62-63). Al mismo tiempo, surgió una marcada diferencia social entre los citadinos y los pueblerinos, que Lyon describe de este modo:

> Los habitantes de las ciudades cada vez se distinguían más [...]. Mostraban una aparente urbanidad, creyéndose portadores de la civilización, pero distanciándose de las relaciones que pudieran ser claramente íntimas. La identidad ya no se hallaba en la comunidad local. *Había surgido una sociedad de extraños que florecía en la ciudad.* (p. 55; cursiva nuestra).

Según Bauman, esos extraños se encontraron en su condición de ser ajenos entre sí, pese a estar sumidos en una misma cotidianidad iniciada y concluida en cualquier espacio social, bajo la impronta de la civilidad (*Modernidad líquida,* p. 103). Es decir, ese "encuentro entre extraños no se parece a un encuentro entre familiares, amigos o conocidos —es, comparativamente, un desencuentro—" (p. 103). Es así que se puso de relieve un escenario sin pasado y sin futuro donde no existe una historia con sentido de continuidad, sino retazos de narraciones de un día a día, sin postergaciones para otro momento de socialización (p. 103).

De ahí que, según Walter Benjamín, la visión de lo histórico en la modernidad se redujo a unos parámetros de "representación del pasado construida por los grupos y clases sociales dominantes" (citado por Vattimo, "Posmoderno", p. 75).

Según la tradición marxista, la modernidad se inscribió dentro del despliegue del capitalismo industrial, que legitimó unas relaciones sociales de producción y distribución basadas en la explotación y la acumulación de capital, reguladas por la organización burocrática. Esto, obviamente, no solo modificó las cotidianidades en torno al tiempo y el espacio, sino también cristalizó nuevas relaciones de autoridad y de identidad (Lyon, p. 49). A grandes rasgos, lo anterior describe el panorama social desplegado a lo largo del siglo XIX.

En la primera mitad del siglo XX, una serie de acontecimientos ocurridos tales como guerras mundiales, "totalitarismos de raza y de clase" (Maffesoli, p. 113), avances tecnológicos, adelantos en las ciencias físicas, empleo de la energía nuclear, primeras computadoras, nutridas discusiones filosóficas y científicas, etc., erosionaron la epistemología de la modernidad, cambiando la realidad mundial de antaño, constreñida en el corsé de una sola mirada analítica. Surgió la necesidad de replantear un mayor acercamiento a la esencialidad humana desde múltiples miradas. Las circunstancias antes enunciadas abonaron el terreno del saber para que, en la segunda mitad del siglo XX, se generase la crisis de los postulados del modernismo. Ello indujo al nacimiento de una nueva sociedad "transparente" —como la denominó Vattimo ("Posmoderno", pp. 77-78)—, postindustrial, *postmoderna.* A renglón seguido, daremos cuenta de ella.

2. La postmodernidad: ¿"mutación" de la realidad mundial?

> Para mí, la postmodernidad es, en
> cinco palabras: "cada loco con su tema".
>
> Emad Aboaasi El Nimer

En la década de los 30 del siglo XX, Federico de Onís fue, al parecer, el primer autor que empleó el vocablo *posmodernismo,* aunque solo para aludir a la introducción de rasgos conservadores en el modernismo literario, los cuales se percibían en un "perfeccionismo del detalle y del humor irónico, cuyo rasgo más original fueron las nuevas posibilidades de expresión auténtica que ofrecía a las mujeres" (Anderson, p. 10). Sin embargo, el significado del término empleado por de Onís no trascendió a otros textos y otros autores (p. 11).

En el verano de 1951, el poeta Charles Olson, al retornar de Yucatán, le dirigió una misiva a su homólogo Rober Creeley, donde le resaltó la existencia de un mundo "post-moderno" o "post-Occidente", que distaba de la dinámica imperial y de la industrialización (Anderson, p. 14). El 4 de noviembre de 1952, en la elección del presidente norteamericano Eisenhower, Olson, bajo la excusa de informar sobre

una guía biográfica de *Autores del siglo XX,* compuso un breve escrito, en el cual describió el contexto de entonces como un presente "post-moderno, post-humanista y post-histórico" (citado en Anderson, p. 14).

Luego, en 1954, Arnold Toynbee, en el octavo volumen de su obra *Estudio de la Historia,* se refirió a la época postmoderna como categoría histórica, iniciada en la guerra franco-prusiana, a finales del siglo XIX. Para este autor, la época postmoderna estaba signada "por dos procesos: el auge de una clase obrera industrial en Occidente y, en el resto del mundo, el esfuerzo de las sucesivas *intelligentsias* por dominar los secretos de la modernidad y volverlos contra Occidente" (citado en Anderson, p. 12). En 1959, el término *postmoderno* fue retomado por Wright Mills (Anderson, p. 12). Si bien el uso de este vocablo se hizo con alcance circunstancial, es entre la década de los sesenta y setenta cuando logró su verdadero desarrollo teórico, teniendo amplia repercusión y difusión (Anderson, p. 24). Desde ese momento, se ha empleado como constructo[11] para definir el contexto global que nos envuelve y nos mantiene en una cotidianidad atada a las telecomunicaciones, la tecnología electrónica y el escenario "virtual".

Así entonces, con las proposiciones epistémicas surgidas dentro del universo académico, la postmodernidad como idea saltó a la palestra hasta adquirir un concepto propio que explica lo acontecido en el mundo desde el siglo XX —con impacto en lo que va del XXI—. Como constructo, trató de dar cuenta de la nueva realidad humana enfocada hacia "la destrucción de tradiciones sociales desde la familia a la religión, con un culto a la sociedad de masas" (Careaga, p. 232). Aun cuando la postmodernidad[12] fungió de contrapartida a la modernidad, ha habido coexistencia —no necesariamente pacífica— entre ambas. Incluso podríamos decir que los ideales modernos han demostrado ser más sólidos y duraderos que las actitudes postmodernas en cuanto a la dinámica sociocultural, y la cosmovisión del hombre frente a la ciencia y la filosofía.

11 Alain Touraine considera que, en realidad, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud son los fundadores del postmodernismo, por cuanto, en sus postulados se aproximaron bastante a la crítica de la sociedad moderna (pp. 133-133). Mediante sus constructos "se deja de concebir al individuo sólo como un trabajador, o un consumidor, o incluso como un ciudadano; el individuo deja de ser un ser únicamente social y se convierte en un ser de deseo animado por fuerzas impersonales, pero es también un ser individual privado. Y eso obliga a redefinir el sujeto. El sujeto era el lazo que vinculaba al individuo con un universal: Dios, la razón, la historia. Ahora bien, Dios ha muerto, la razón se ha hecho instrumental y la historia está dominada por los estados absolutos" (Touraine, p. 132).

12 Esta etapa tiene varios nombres, también se le ha llamado "hipermodernidad" (Lipovetsky, p. 291), "sobremodernidad" (Augé, p. 36), "segunda modernidad", "modernidad líquida" (Bauman, *Modernidad líquida,* pp. 16, 20), entre otras categorías que tratan de definir la realidad mundial de los siglos XX y XXI, que han ido de la mano de los avances tecnológicos, donde la concepción del tiempo y el espacio adquieren dimensiones según la superabundancia de acontecimientos, el consumo desmedido y una realidad acelerada.

Para Lanz, no existen criterios unificados que expliquen la postmodernidad de modo acertado. No obstante, el autor la divide en dos expresiones: *postmodernidad pasiva* y *postmodernidad activa*. La primera conjuga "la reflexión teórica, la producción estética y las elecciones éticas de ciertas élites en [...] el mundo" (p. 62). Se refiere al cuestionamiento de la legitimidad del discurso *ideológico*, por cuanto la ideología misma colapsó. Lanz subraya que, en tiempos contemporáneos, resulta anacrónico hablar de ideología, porque ésta ya no interpela a nadie; su discurso se orienta a la sobrevivencia política, pero no hacia la idea del sujeto moderno (pp. 63-64). En cambio, la *postmodernidad activa* recoge las ideas en torno al desgaste de la "razón ilustrada" y se proyecta como línea de pensamiento que evidencia los constructos contradictorios (p. 63).

En la época postmoderna, la tecnología impulsó a las ciencias a seguir creciendo en espiral. Esto hizo que la idea de la historia y su concepción unitaria entraran en crisis, lo que implicó la idea de progreso (Vattimo, "Posmoderno", p. 76). El sujeto, frente al advenimiento de la "sociedad de la comunicación", cambió su concepción de la historia. Las relaciones humanas se anclaron a dos realidades: la científica y la tecnológica (Vattimo, "Posmoderno", p. 77). Por lo cual, dentro de los discursos de la postmodernidad, la búsqueda de la verdad, como reproducción fiel de lo real, desembocó en paranoia excesiva al crear contextos imaginarios, pues las mismas circunstancias en que se desenvuelve la vida con la ilusión óptica de lo mediático, permite a los individuos cohabitar con un mundo ficcional sin percatarse de ello. Lo irreal trasluce en real, y la fantasía, en realidad objetiva e imparcial.

La sociedad postmoderna, al estar inoculada por los *mass media* y el consumo, estableció como *modus vivendi* la banalización del individuo. Ya no es importante ser culto, sino más bien estar a la vanguardia del mercado y el mundo virtual. La mayoría de los individuos están atados al Internet porque necesitan información, no conocimiento. Bien lo señala Anderson: "En una sociedad en la que la información importa más que la producción, Cya no hay ninguna vanguardia artística', puesto que en la red electrónica global 'no hay enemigo al que vencer' " (Anderson, p. 37). Todos son iguales; compiten por vanidades en los espacios virtuales.

Lo anterior se traduce en que estamos frente a una sociedad que se diluye en una diafanidad inconmensurable, por cuanto "en la sociedad de los *mass media,* en lugar de un ideal emancipador modelado sobre la autoconciencia desplegada sin resto, sobre el perfecto conocimiento […] están, más bien, la oscilación, la pluralidad, y, en definitiva, la erosión del propio 'principio de realidad' " (Vattimo, "Posmoderno", p. 82). De allí que el conocimiento dentro de la postmodernidad se encuentre dentro de un ambiente lleno de metáforas complejas, un tanto

incoherentes. Las sombras que envuelven las *historias inmediatas*[13] tratan de ser descifradas por los científicos desde disímiles análisis (Lanz, pp. 97-98). Estamos frente a una cultura que se mueve con hiperrealidades y dobleces, donde la conjunción del disimulo y la simulación están a la orden del día. En palabras de Baudrillard: "Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia" (p. 8).

De este modo, en el discurso de la postmodernidad, el "fin de la historia" provocó la fragmentación de la historia unitaria. Se atomizó en estudios locales y regionales como piezas fundamentales del rompecabezas para la comprensión de los procesos sociales. Surgieron otras voces, con nuevos enfoques, visibilizando escenarios culturales que, por la hegemonía de otrora del pensamiento moderno, estaban confinadas al anonimato. Ello abonó el terreno para generar el necesario extrañamiento cultural como primer impacto "identitario", que Vattimo describió en los términos siguientes:

> En cuanto cae la idea de una racionalidad central de la historia, el mundo de la comunicación generalizada estalla en una multiplicidad de racionalidades "locales" —minorías étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas— que toman la palabra, al no ser, por fin, silenciadas y reprimidas por la idea de que hay una sola forma verdadera de realizar la humanidad, en menoscabo de todas las peculiaridades, de todas las individualidades limitadas, efímeras, y contingentes ("Posmoderno", p. 84).

La postmodernidad, entonces, se erigió para dar cuenta de la aceleración del mundo desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Los autores que transitaron esta senda hicieron aportes importantes a la dimensión del pensamiento, pese a dedicarse, en gran medida, a *deconstruir* a la modernidad.

2.1. *Rasgos "epistémicos"*[14] *de la postmodernidad*

La mayoría de los autores coinciden en señalar que, en la época *postmoderna,*[15] el principal tema del conocimiento es el *fin de la historia.* Para Lanz, "[l]a caída del gran relato humanista es parte del desplome de toda una visión del mundo" (p. 64).

13 La historia inmediata se refiere al inventario de hechos, sucesos y acontecimientos ocurridos en tiempos cercanos al historiador que los estudia o a los testigos que los testimonian porque los vivieron. Se trata de una historia cuyo contexto no se aleja mucho de la época del científico que la documenta, estudia, examina o narra. Se trata de una historia reciente. Para ampliar más sobre este tópico recomendamos la lectura de Lacouture ("La historia inmediata").

14 Los críticos de los postmodernos consideran que no existe una teoría del conocimiento de la postmodernidad. Por ende, entrecomillamos dicha frase. Sobre esto ahondaremos en el acápite 2.3 del presente ensayo.

La fe en lo humano, lo ético, el saber y la idea de progreso, como sinónimos de felicidad, llegaron a su final; aunque, en la praxis, el progreso haya continuado. Simplemente, la posmodernidad destruyó "el mito de que las humanidades humanizan" (Vargas Llosa, p. 8). La visión de tiempo histórico y la percepción del futuro se resquebrajaron frente al inmediatismo de la sociedad de consumo y de la información. Saltó a la vista una marcada "disolución de la historia" (Vattimo, *El fin de la modernidad,* p. 17); pero también la deslegitimación (Lyotard, p. 32) y el fracaso de las ideologías. Se perfiló la muerte simbólica del individuo frente a la hegemonía *mass-mediática*. O como diría Lanz: "El sujeto ha muerto, su trascendencia metafísica terminó" (p. 68). La razón, como fin último de la hegemonía del acto de pensar, en la realidad postmoderna, ya no puede sostenerse frente a la inteligencia artificial. El hombre moderno, culto, ha sido sustituido por una de sus grandes creaciones: la tecnología electrónica. Ésta, en buena medida, ha generado desasosiego en las élites del orbe porque consideran que el modelo tecnológico es hegemónico y ha generado un naufragio en la esencialidad humana (Lanz, p. 69).

A pesar de que hoy en día la inteligencia artificial es susceptible de ser *hackeada,* la razón aún no, pero está en jaque ante los algoritmos informáticos y los disímiles dispositivos de última generación. No es exagerado destacar que, en el ámbito actual, el conocimiento y el acto de pensar devienen en un juego de lenguaje y en una acción direccionada desde los ordenadores y desde la inteligencia artificial. La verdad es cuestionable y la realidad es relativa. La tecnología tiene capacidad para construir diferentes realidades virtuales para diferentes individuos, quienes, en su mayoría, viven interconectados y dependen de un escenario virtualizado; el Olimpo mediático es recurrentemente consultado como si allí estuviese la solución de todo (Aboaasi El Nimer, "Autogestión del conocimiento virtual…", p. 264).

Los dispositivos nos sumergieron en ecosistemas virtuales que, pese a facilitarnos el trasegar del día a día, nos despersonalizaron, nos suplantaron, nos aletargaron y nos ilusionaron en un peligroso contexto mediático que, en tanto orienta, desorienta; en tanto informa, desinforma; en tanto ideologiza, idiotiza; en tanto emplea, desemplea; en tanto une, desune; en tanto acerca, aleja. La realidad internáutica instrumenta la vida entre el orden y el desorden informativo, el control

15 (viene de la página anterior) Sin embargo, amén del cambio de enfoque sobre el relato de abordar el estudio de la historia como elemento distintivo entre lo moderno y postmoderno, Vattimo añade que las pautas de distinción "entre países adelantados y países atrasados se establece hoy sobre la base del grado de penetración de la informática, no de la técnica en sentido genérico. Precisamente aquí es probable que esté la diferencia entre lo 'moderno' y lo 'posmoderno'" (Vattimo, *El fin de la modernidad,* p. 18).

y la vigilancia. Así como tiene el don de programar la existencia de los individuos, tiene el don de formateárselas en un clic, bajo narrativas con fines hegemónicos. Su intención es el dominio del otro con facilidad y en disímiles escenarios.

Así discurre esta realidad postmoderna, donde la concepción de lo humano se redimensionó; surgieron nuevas categorías de interpretación científica; se entronizaron clichés para justificar una falaz rigurosidad de lo objetivo; se manufacturaron formas de epistemologizar[16] mediante constructos (in)tangibles que han vuelto al ser humano en un *fermentum* de su propia historicidad (Vattimo, "Posmoderno", pp. 82-84). Se trata de un escenario donde la dualidad individuo/sociedad, instituida en el discurso de la modernidad, se disipó; donde los sujetos, pese a pertenecer a identidades colectivas, se sintieron excluidos de la dinámica social, al no verse representados en los discursos estatales, partidistas ni sindicales (Lanz, p. 68).

De este modo, sobre las arenas de la discusión académica, aparecieron múltiples enfoques analíticos con interesantes contribuciones epistemológicas, con pensamientos abiertos a la crítica que motivaron nuevas búsquedas intelectuales y abrieron espacios de diálogos con otros actores sociales (Lanz, p. 99). El discurso de la postmodernidad no solo apeló a los juegos de lenguaje para hilar nuevos conceptos que ensancharan la interpretación de la realidad[17] (Lanz, pp. 98-99; Anderson, p. 40), sino que también conjugó el diálogo entre civilizaciones desde la multiculturalidad (Lanz, p. 103), incluyendo la mirada del otro que unió lo *global* con lo *glocal,* y viceversa.

En resumidas cuentas, esta realidad inmediatista es la que los postmodernos han tratado de descifrar como si se tratase de resolución de crucigramas. Aunque muchas veces la velocidad de estos tiempos les desdibuje el horizonte estudiado, conduciéndolos a la trampa de las contradicciones, sin proponer algo en concreto, ofrecen matices de un mundo que cada vez es más complejo.

16 En nuestro criterio, la postmodernidad construye una cosmovisión, que es, a su vez, una manera de elaborar constructos teóricos desde la crítica. Por ende, consideramos que los cuestionamientos de los postmodernos son nuevos modos de *epistemologizar,* a tono con estos tiempos tan vertiginosos, en que los conceptos de antaño se han difuminado en la sobreproducción de acontecimientos e información, y donde el espacio y el tiempo se perdieron de vista en el mundo virtual (Aboaasi El Nimer y Avendaño, p. 70; Augé, p. 36; Bauman, *Modernidad líquida,* p. 20). De allí que juzgar la actualidad con los constructos modernos quizá no sea lo más conveniente.

17 Para un escritor, expresar la realidad desde el juego de palabras es un ejercicio intelectual muy entretenido, porque le permite rotular sus apreciaciones, un tanto al modo freudiano, "por libre asociación de palabras"; pero también, le permite aprender a "domar las palabras" en el texto, jugando con la musicalidad o con la disposición tipográfica de los términos para despertar lecturas polisémicas. No obstante, el riesgo que corre es dilapidar tiempo en producir textos cuyos contenidos estén basados en sobreponer significantes a los significados, y estos, a la postre, pueden lucir intrascendentes por vacuos y pueriles.

2.2. *Críticas a la postmodernidad*

A grandes rasgos, las principales críticas que se le han hecho a la postmodernidad son su carencia de una teoría del conocimiento y su obsesivo cuestionamiento a la modernidad. Sus grandes debates se han centrado en torno a la historicidad del presente bajo el paradigma de "crisis". No tienen una mirada prospectiva, porque su óptica es desde el presente hacia el pasado; aminoran la idea de "orden y progreso" como máximas de desarrollo económico; distinguen al individuo como un ser sin orientación, atrapado en la cultura del simulacro y el consumo; apuestan a la fragmentación del pensamiento desde las localidades, permitiendo visibilizar a las minorías; aunque, probablemente, ello afecte la comprensión de las culturas desde el tiempo histórico de la larga duración, propuesto por Braudel.[18]

El pináculo de los cuestionamientos realizados a la postmodernidad lo encontramos en Sokal y Bricmont, quienes destacaron que se trata de:

> una corriente intelectual caracterizada por el rechazo más o menos explícito de la tradición racionalista de la Ilustración, por elaboraciones teóricas desconectadas de cualquier prueba empírica, y por un relativismo cognitivo y cultural que considera que la ciencia no es nada más que una "narración", un "mito" o una construcción social (p. 19).

Estos autores pusieron de relieve un inventario de críticas sobre la postmodernidad, a la que tildaron de ser una moda impuesta por académicos que recurrieron a una serie de artilugios escriturales carentes de sistematicidad, rigurosidad, lógica y cientificidad, que derivaron en varios *frankensteins* epistémicos. Una de las tantas razones que Sokal y Bricmont alegaron es que muchos postmodernos emplearon doctrinas sacadas de su verdadero contexto científico, como, por ejemplo, el empleo de terminología y definiciones de las disciplinas de la física, las matemáticas y las ciencias naturales para explicar realidades de las ciencias sociales y humanísticas sin justificación alguna; exposición de ideas absurdas acerca de temas que desconocen; incomprensión del contexto en estudio; banalización de la erudición con términos rimbombantes e incoherentes entre sí; abultamiento de citas innecesarias, sofismas, metáforas sin sentido y analogías imprecisas; elaboración ostensible de fraseologías labradas con expresiones sin sentido; y caricaturización del saber ordenado y lógico (pp. 22-34).

De ahí se colige que en este paradigma de pensamiento hay solo muy pocos granos limpios perdidos entre un inmenso pajar. Los académicos que bebieron excesivamente de esa fuente quedaron ebrios de ideas baladíes. Al final, varios

18 Para ampliar información sobre el estudio de los hechos históricos desde el enfoque de la corta, mediana o larga duración, se recomienda la lectura de Braudel (pp. 60-106).

pensadores postmodernistas que eran tomados como principales referentes de estudio revelaron ser, en realidad, sociocríticos (frankfurtianos) o postmarxistas. Tal ocurrió, por ejemplo, con Gianni Vattimo y Gilles Deleuze, entre otros, quienes, antes o después de alcanzar la celebridad, se proclamaron marxistas (aunque revisionistas), incurriendo en el mismo *performance* del "izquierdismo caviar" que, dos décadas antes, había interpretado Jean-Paul Sartre.

Incluso, otros autores confesaron haber escrito textos por encargo sobre la postmodernidad, sin tener suficientes conocimientos sobre el tema, como en el caso de Lyotard, quien, apelando al recurso del ludismo lingüístico, pudo llevar a cabo su cometido (Anderson, p. 40). A propósito del "éxito" que obtuvo su texto *La condición posmoderna,* en una entrevista confesó lo siguiente: "Me inventé historias, me refería a una cantidad de libros que nunca había leído, y por lo visto impresionó a la gente; todo eso tiene algo de parodia..." (citado por Anderson, p. 40). Luego, para rematar, destacó: "Es simplemente el peor de mis libros, que son casi todos malos, pero éste es el peor" (p. 40). Si seguimos buscando, veremos cómo se va alargando la lista de "autores postmodernos arrepentidos". Así entonces, la postmodernidad ha quedado entrampada en sus laberintos, los cuales Sokal y Bricmont desnudaron y tildaron con la frase lapidaria de "imposturas intelectuales".

En conclusión...

Si a finales del siglo XVIII "[se] destronó a Dios de manera irreversible proclamando el advenimiento del Estado secular" (Lyon, p. 58), en la centuria siguiente, Friedrich Nietzsche, con su nihilismo, ratificó la muerte de Dios como moraleja de que se estaba en presencia de una modernidad racionalizada, atiborrada de secularismo estatal y social, que reducía al individuo a valor de cambio (Vattimo, *El fin de la modernidad,* p. 24).

Uno de los grandes logros de la modernidad es que introdujo un nuevo orden en la sociedad occidental, desde lo racional, la ciencia, la ley, el capitalismo, el progreso, la urbanidad y lo urbano. Introdujo una cosmovisión cultural estable con un sistema de valores burgueses casi infranqueables. En efecto, es "la primera forma de organización social que [...] [adquirió] un predominio global" (Lyon, p. 60). Además, incentivó el desarrollo de la musculatura intelectual en pro del crecimiento del individuo y su entorno. De allí que ciencia, tecnología e industria empalmasen esfuerzos en busca del progreso como bienestar colectivo y, por su desempeño veloz, este progreso haya superado sus propias expectativas. De sus logros vertiginosos surgió, entonces, la postmodernidad, quien labró su camino con otros discursos, "más subjetivos", para tratar de auscultar, con "mayor precisión", lo que discurre a diario, porque su preocupación es estudiar el presente, tomando a la modernidad como referente principal de cuestionamiento.

Las propuestas del pensamiento postmoderno ocuparon un lugar de interés para la filosofía, porque es una atalaya por la que puede otearse el horizonte cultural. Pero, salvo en el caso de los estudios literarios, y cierta sociología e historiografía, las propuestas del "paradigma postmoderno" como reflexión filosófica han sido de muy escasa utilidad e interés para otras disciplinas y ciencias. Los científicos "de verdad" ven con bastante escepticismo, si no desprecio, esos "juegos de lenguaje". En varios medios universitarios de Latinoamérica y del mundo, tales juegos, sin embargo, han sido la excusa perfecta para la multiplicación de *papers* que solo contienen una especie de culto al diletantismo, para no decir una reverencia a la estulticia académica.

Del anverso y reverso epistémico entre ambos fenómenos sociales, se teje una conjunción de ópticas interesantes para la comprensión de la sociedad occidental, desde finales del siglo XVIII hasta lo que va del XXI, y que los científicos sociales deben saber decodificar para labrar su andamiaje epistémico. Pues, de ese modo, sabrán erigir sus constructos para estudiar a los individuos en su dinámica social, de acuerdo con sus propias circunstancias.

Referencias

Abellán, Joaquín. Estudio preliminar. *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo,* por Max Weber, traducción de Joaquín Abellán, Alianza Editorial, 2004.

Aboaasi El Nimer, Emad. "Autogestión del conocimiento virtual en las organizaciones inteligentes del siglo XXI." *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos* (Mérida, Venezuela), año 16, n.º 31, jul.-dic., 2021, pp. 251-266. *Saber ULA,* http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/humaniadelsur/article/view/17704.

Aboaasi El Nimer, Emad. "Consumo, publicidad y *Homo Publiófilo:* Una crítica a la sociedad actual." *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos* (Mérida, Venezuela), año 14, n.º 27, jul.-dic., 2019, pp. 215-228. *Saber ULA,* http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/46613/art_10.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Aboaasi El Nimer, Emad. *Ideas y letras durante la Guerra Federal.* Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, Vicerrectorado Administrativo, 2011.

Aboaasi El Nimer, Emad. "José Vicente Nucete y sus polémicas sobre la urbanidad merideña en el diario *La Abeja* (1858-1859)." *Presente y Pasado: Revista de Historia* (Mérida, Venezuela), año 28, n.º 55, ene.-jun., 2023, pp. 79-118. *Saber ULA,* http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/presenteypasado/article/view/19534/21921931133.

Aboaasi El Nimer, Emad, y Elizabeth Avendaño. "Los estudios organizacionales a la luz de *Los no lugares: Espacios del anonimato,* de Marc Augé." *Estudios Organizacionales I: Elementos disruptivos de los modelos clásicos de la Administración,* edición a cargo de M. G. Ramos Barrera, J. W. Quintero Peña y F. E. Rivas Torres, Editorial Instituto Universitario Politécnico Grancolombiano, 2021, pp. 65-88, https://journal.poligran.edu.co/index.php/libros/article/view/3129.

Alcibíades, Mirla. *La heroica aventura de construir una república: Familia-nación en el ochocientos venezolano (1830-1865).* Monte Ávila Editores Latinoamericana / Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2004.

Alcibíades, Mirla. "Un manual de urbanidad para los hispanoamericanos". *Kipus: Revista Andina de Letras,* n.º 31 ene.-jun., 2012, pp. 165-185. http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3490.

Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad.* Traducción de Luis Andrés Bredlow, Anagrama, 2000. Colección Argumentos.

Augé, Marc. *Los "no lugares": Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad.* Traducción de Margarita Mizraji, Gedisa, 2001.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida.* Traducción de Mirta Rosenberg en colaboración con Jaime Arrambide Squirru, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Bauman, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos.* Traducción de Marta Malo de Molina Bodelón y Cristina Piña Aldao, Akal, 2009. Colección Cuestiones de Antagonismo.

Braudel, Fernand. *La Historia y las ciencias sociales.* Traducción de Josefina Gómez Mendoza, Alianza Editorial, 1970.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro.* Traducción de Pedro Rovira, Kairós, 1978. *Archive,* https://archive.org/details/cultura-y-simulacro-spanish-edition-jean-baudrillard-z-lib.org.

Careaga, Gabriel. "Modernidad y posmodernidad." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales,* vol. 35, n.ºs 136-137, 2019, pp. 231-233, http://rmcps.unam.mx/wp-content/uploads/articulos/136_137_28_moderdinad_careaga.pdf.

Carreño, Manuel Antonio. *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras para uso de la juventud de ambos sexos: En el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales precedido de un breve tratado sobre los deberes morales del hombre.* Caracas, Distribuidora Escolar, s. f.

Diccionario general de la literatura venezolana. Coordinación general de Víctor Bravo, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2013.

Foucault, Michel. "El sujeto y el poder." Traducción de Corina de Iturbe. *Revista Mexicana de Sociología,* vol. 50, n.º 3, jul.-sep., 1988, pp. 3-20. *BUAP,* http://www.peu.buap.mx/web/seminario_cultura/El_sujeto_y_el_poder.pdf.

González Stephan, Beatriz. "Modernización y disciplinamiento: La formación del ciudadano del espacio público y privado." *Esplendores y miserias del siglo XIX: Cultura y sociedad en América Latina,* compilación de Beatriz González Stephan y otros, Monte Ávila Editores Latinoamericana / Equinoccio / Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1994.

González Stephan, Beatriz. "Un buen ciudadano es aquél que calla, que no se mueve, que no…", *Revista Bigott* (Caracas), n.º 29, ene.-mar., 1994, pp. 37-43.

Lanz, Rigoberto. *El discurso posmoderno: Crítica de la razón escéptica,* Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1996.

Lacouture, Jean. "La historia inmediata." *La nueva historia: Diccionarios del saber moderno*, dirección editorial de Jacques Le Goff y otros, Ediciones Mensajero, 2000, pp. 331-354.

Lenin, Vladimir Ilich. *Imperialismo: Fase superior del capitalismo. Obras Escogidas,* Moscú, Editorial Progreso, 1980, pp. 169-271.

Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas.* Traducción de Felipe Hernández y Carmen López, Anagrama, 1996.

Lyon, David. *Postmodernidad.* Traducción de Belén Urrutia, Alianza Editorial, 2000.

Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna: Informe sobre el saber.* Traducción de Mariano Antolín Rato, Cátedra, 1991.

Maffesoli, Michel. *El instante eterno: El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas.* Traducción de Virginia Gallo, Paidós Ibérica, 2001.

Murguey Gutiérrez, José. *Los principios de la democracia burguesa: Su expansión y freno en la Europa centro-occidental, 1770-1850*. Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Historia, 1979.

Pino Iturrieta, Elías. *Fueros, civilización y ciudadanía*. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2006.

Roux, Rhina. "Liberalismo y socialismo." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales,* vol. 35, n.os 136-137, 2019, pp. 137-153. *Revistas UNAM,* https://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/70648.

Silva Beauregard, Paullette. *Una vasta morada de enmascarados: Poesía, cultura y modernización en Venezuela a finales del siglo XIX*. Caracas, Ediciones de la Casa de Bello, 1993. Colección Zona Tórrida, n.º 44.

Sokal, Alan, y Jean Bricmont. *Imposturas intelectuales*. Traducción de Joan Carles Guix Vilaplana, Paidós Ibérica, 1999.

Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*. Fondo de Cultura Económica, 2000.

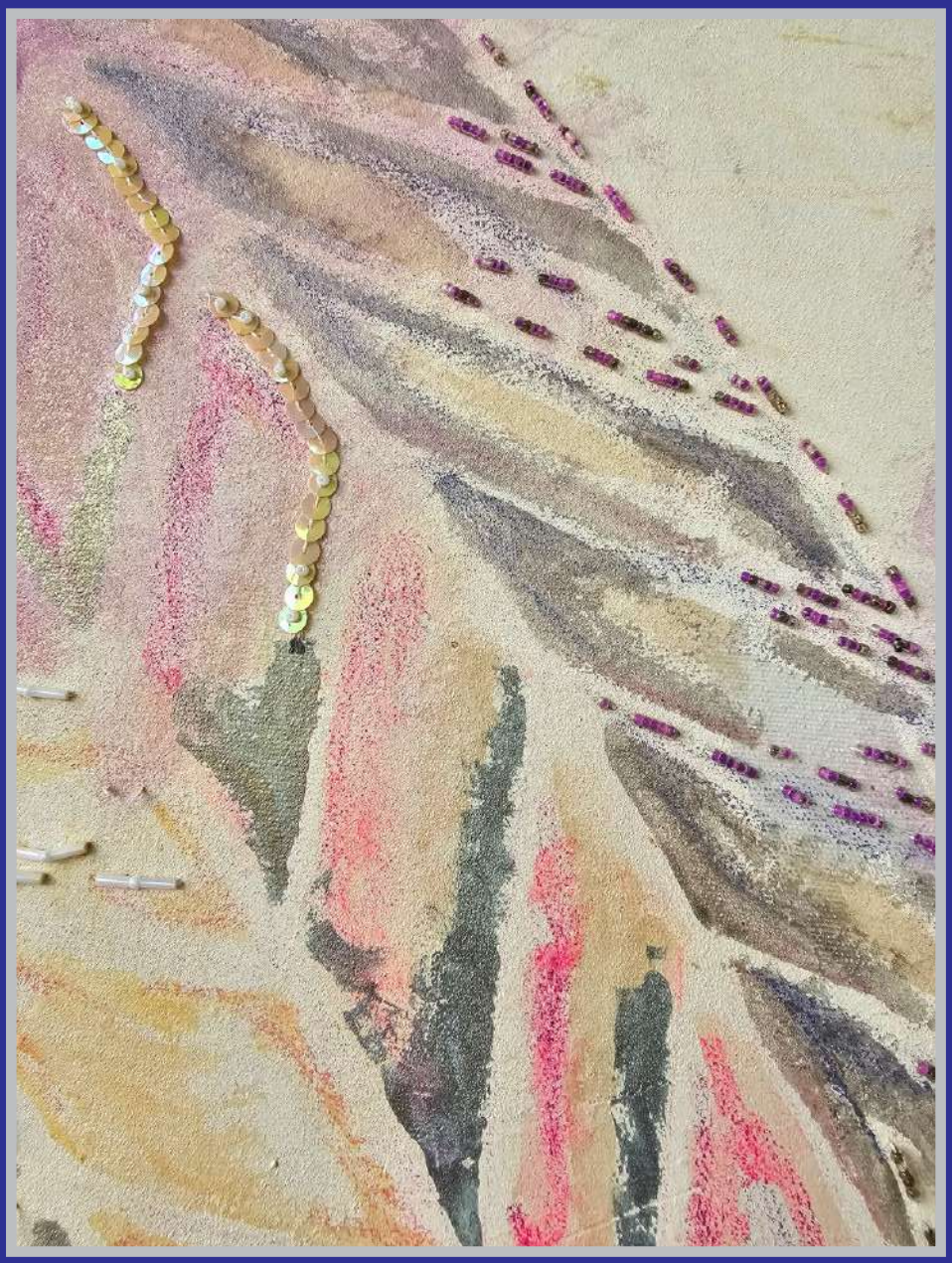
Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. Alfaguara, 2012.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Traducción de Alberto L. Bixio, Gedisa, 1986. Colección Hombre y Sociedad, serie Mediaciones.

Vattimo, Gianni. "Posmoderno: ¿Una sociedad transparente?" *La sociedad transparente,* traducción de Teresa Oñate, Paidós Ibérica / Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *La uva aerostática* (detalle) / 2002
Pintura-ensamblaje / 100 x 120 cm

Ensayo

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.13

Los estudios literarios han muerto, ¡vivan los estudios culturales!, o la extinción de la filología en la investigación literaria

Literary studies are dead, long live cultural studies!, or the extinction of philology in literary research.

Os estudos literários estão mortos, viva os estudos culturais!, ou a extinção da filologia na investigação literária

Recibido 25-11-24

Aceptado 31-01-25

Francisco Morales Ardaya[1]
Universidad de Los Andes, Venezuela
elprofefama@yahoo.es

Resumen: Este ensayo reflexiona, sin responderlas de modo explícito, sobre algunas preguntas acerca de la especificidad de los estudios literarios contemporáneos: ¿Qué estudian los estudios literarios contemporáneos? ¿Puede decirse que los estudios literarios contemporáneos aún tienen un objeto, un cuerpo teórico y una metodología específicos? ¿Es inevitable la absorción de los estudios literarios por los estudios culturales? ¿Desaparecerá totalmente el concepto de literatura como categoría funcional en la investigación profesional y la especulación teórica de nivel universitario? ¿Aún es pertinente la renovación de los vínculos entre los estudios literarios y la tradición de la filología?

Palabras claves: estudios literarios; estudios culturales; literatura; filología.

Abstract: This essay, without answering them explicitly, reflects on some questions about the specificity of contemporary literary studies: What do contemporary literary studies study? Can it be said that contemporary literary studies still have a specific object, theoretical body, and methodology? Is the absorption of literary studies by cultural studies inevitable? Will the concept of literature as a functional category in professional research and theoretical speculation at the university level disappear completely? Is the renewal of the links between literary studies and the tradition of philology still relevant?

Keywords: literary studies; cultural studies; literature; philology.

1 Profesor ordinario del Departamento de Español y Literatura del Núcleo Universitario Doctor Pedro Rincón Gutiérrez–Táchira (San Cristóbal), de la Universidad de Los Andes. Licenciado en Letras y licenciado en Educación (ULA, Mérida, Venezuela). Especialista en Promoción de la Lectura y la Escritura (ULA, San Cristóbal). Autor de *Manual de lenguaje* (CPULA y Especialización en Promoción de la Lectura y la Escritura, 2010; varias reimpresiones). ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6668-4511.

¿Cómo citar?
Morales, F. "Los estudios literarios han muerto, ¡vivan los estudios culturales!, o la extinción de la filología en la investigación literaria". *Contexto*, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 232-245.

Resumo: O presente ensaio reflete, sem responder-lhes explicitamente, sobre algumas questões relativas à especificidade dos estudos literários contemporâneos: o que estudam os estudos literários contemporâneos? Poder-se-á dizer que os estudos literários contemporâneos continuam a ter um objeto, um corpo teórico e uma metodologia específicos? Será inevitável a absorção dos estudos literários pelos estudos culturais? Desaparecerá completamente o conceito de literatura como categoria funcional na investigação profissional e na especulação teórica a nível universitário? Será ainda pertinente a renovação dos laços entre os estudos literários e a tradição da filologia?

Palavras-chave: estudos literários; estudos culturais; literatura; filologia

Estudios de género, raciales, fílmicos, visuales… ¿literarios?

Hace poco llegó a mi cuenta de mensajería instantánea un *flier* ('hoja volante') en que una institución de educación superior estadounidense, la School of International Letters and Cultures, de la Universidad Estatal de Arizona, invitaba a la inscripción en su doctorado en Literatura y Cultura Hispánica. Entre la información proporcionada se leían las áreas temáticas y de investigación en que se centraba el postgrado, en función de la especialización de sus profesores: "We focus on gender studies, race studies, film studies, visual studies, sound studies, critical posthumanism, environmental humanities, disability theories, digital humanities, Sino-Hispanic studies and colonial and comparative studies" ("Spanish Literature and Culture PhD"). Traduzco las áreas temáticas y de investigación: estudios de género, estudios raciales, estudios fílmicos (o cinematográficos), estudios visuales, estudios de sonido,[2] posthumanismo crítico, humanidades ambientalistas, teorías de la discapacidad, humanidades digitales (o computacionales), estudios sino-hispánicos, estudios coloniales y estudios comparativos.

No sé qué pensarán exactamente mis colegas que trabajan, como yo, en la enseñanza de la lengua y la literatura en mi universidad —aunque sé que al menos uno o, más bien, *una,* coincide con mi parecer—, pero, al leer aquella lista, no he logrado ver nada, exceptuando los estudios comparativos —literatura comparada, supongo— y, quizá, las humanidades digitales, que fuese clara o positivamente asunto específico del conocimiento literario y de la investigación en literatura, o, al menos, directamente pertinente para estos.

2 Los *estudios de sonido (sound studies)* son un campo interdisciplinario que estudia el sonido y las formas de su producción y recepción como realidades históricas y culturales. Confieso que me deja un tanto perplejo saber que se han convertido en una línea de investigación en un postgrado de literatura.

Alguien podrá decir que todos aquellos temas pueden subsumirse, sin mayor dificultad, en el conocimiento humanístico; y, dado que la literatura o, mejor dicho, los *estudios literarios* son parte de ese mismo gran campo del saber, las humanidades, no debe extrañar de ningún modo que todos se encuentren o puedan encontrarse, al menos por implicación, en la misma lista. Sin embargo, me parece que hay una falla en tal razonamiento: aunque la literatura y los estudios literarios están, en efecto, incluidos entre las demás humanidades en sentido amplio, ello no implica lo inverso. La parte forma parte —valga la repetición— del todo, pero el todo no puede ser parte de una de sus partes: lógica elemental de la teoría de los conjuntos.

Comoquiera que sea, según creo percibir cada vez más, tanto en los artículos publicados por las revistas especializadas en literatura como en las tesis de grado y postgrado sobre literatura, los textos literarios han dejado de ser, en cuanto *textos,* el objeto de la investigación literaria, y han devenido en meros *pretextos* para practicar otras disciplinas. Así pues, creo que está ocurriendo en este asunto lo mismo que el ensayista John R. Saul, medio en broma y medio en serio, dijo sobre McDonald's: que es el único restaurante del mundo donde lo que menos importa es la comida (“McDonald, Ronald”).

Inter-/transdisciplinariedad delétil

Además de las reflexiones sobre la “postmodernidad” —según la entendían ciertos filósofos postestructuralistas, en su mayoría franceses de tendencia marxista, más o menos opuestos a la “hegemonía” de la “cultura occidental” y de la razón tecnocientífica—, a principios de este siglo estuvieron muy en boga los conceptos de *interdisciplinariedad* y *transdisciplinariedad.* De la postmodernidad —tal como se entendía entonces— y de los otros dos conceptos ya no se habla tanto hoy en día ni se le dedican congresos enteros; pero, al contrario de lo que ha ocurrido con las teorías de la filosofía postmodernista, la inter-/transdisciplinariedad, en cuanto aspiración metodológica, ha perdurado no como mero discurso, sino como una práctica más o menos intencional en las humanidades y en las llamadas ciencias sociales.

No cabe duda que ha resultado útil a diversas disciplinas salir de sus “zonas de confort” y enfocar colaborativamente ciertos temas muy amplios o con múltiples implicaciones. Esto es innegablemente cierto para el estudio de la literatura, y no solo ahora, sino incluso desde sus inicios como reflexión erudita en la Antigüedad clásica: el análisis de una obra literaria no solo significaba estudiarla desde el punto de vista de la gramática y de la retórica, sino también apelar a la historiografía, a la

geografía, a la filosofía dialéctica, y cuando resultase pertinente, a las leyes y tradiciones, a la historia natural… La labor y el campo de investigación que reunía todo esto con el fin de lograr una mejor comprensión de los textos literarios, era lo que se conocía y aún se conoce en ciertos círculos académicos —con no pocos cambios de perspectiva, inevitables por el paso de los siglos— como *filología*.

No obstante, ese afán de borrar las fronteras de las disciplinas en aras de un conocimiento más abarcador —"holístico"— parece haber llegado, en ciertos casos, al extremo de difuminar el objeto de ese conocimiento. Y quizás en ningún otro objeto de estudio y en ninguna otra disciplina ha sido más evidente el uso de aquella goma delétil ('de borrar') que en el concepto de literatura y en los estudios literarios.

Estudios difusos, objetos desdibujados

No pretendo señalar la inter-/transdisciplinariedad como la culpable, sino observarla como la más notable entre varias circunstancias —otras son la concienciación sobre las relaciones de poder en todo nivel y la visibilización de la multiplicación de las identidades individuales— que, cual modas intelectuales —así lo fueron el marxismo, el estructuralismo, el posestructuralismo, el posmodernismo…— han favorecido, acompañado y conformado el desdibujamiento acelerado del objeto y de los métodos específicos y propios de los estudios literarios. Entonces, hoy más que nunca es legítimo preguntar con seriedad: "¿Qué estudian los estudios literarios contemporáneos?". No nos apresuremos a responder, un tanto mecánicamente: "La literatura", pues, diciendo esto tras leer los temas de investigación del doctorado mencionado más arriba, muy probablemente seamos acusados de "simplificación ingenua" o, quizás peor, de "simplificación obsoleta".

Desde luego, no voy a intentar responder esa pregunta en estas páginas por varias razones; entre ellas, la limitación de espacio. Sin embargo, si cambio un poco la interrogante y pregunto: "¿Qué *deberían* estudiar, aún hoy, los estudios literarios?", podría responder con mayor propiedad y convicción: "La literatura". Y estoy consciente de que tal respuesta, que es materialmente la misma, parece una perogrullada. En realidad, no lo es, según lo que puede leerse hoy en las publicaciones dedicadas al análisis de las obras literarias, y *a pesar de* la mayoría de las líneas de investigación que se mencionan en el volante del cual hablé más arriba. En fin, lo que quiero decir es que, para mí, la literatura *debería* ser, o *seguir* siendo, el objeto de estudio propio de los estudios literarios, y, por tanto, los estudios literarios *deberían* obrar considerando que la literatura es su objeto propio, sin permitir que la inter-/transdisciplinariedad o las visiones holísticas sobre el saber —aun con todo el mérito que todas ellas puedan tener para ampliar y enriquecer el

análisis— borren los perfiles de su objeto, sus métodos y su cuerpo teórico, hasta el punto de hacerlos irreconocibles o, peor aún, inservibles. ¿Estoy pidiendo demasiado?

No se me oculta que, al afirmar lo anterior, se suscitan otras dos preguntas acuciosas y apremiantes: "¿Qué es, entonces, la literatura?" y "¿Cómo debería abordarse su interpretación?". Ni que decir tiene que tampoco voy a intentar responderlas, por las razones que ya deben de conocer quienes leen estas líneas, y por las vicisitudes que han señalado y repasado de manera erudita y a la vez didáctica estudiosos como José Antonio Millán, profesor de la Complutense. Sin embargo, el aceptar que el concepto de *literatura* es extremadamente difícil de definir y que las teorías y métodos para su interpretación han ido cambiado radicalmente desde mediados del siglo pasado —especialmente después que las vanguardias "mataron" las convenciones literarias clásicas y tradicionales—, no equivale, creo yo, a renunciar a unos estudios literarios claramente distinguibles de otras disciplinas.

Reduccionismos a diestra y siniestra

Cuando se determinó que la vida sobre la Tierra dependía, en última instancia —la última terrenal, por supuesto—, de una molécula, el ADN, hubo quienes dijeron que la biología había quedado definitivamente absorbida en la química. Y cuando se estableció que todas las sustancias, simples o compuestas, están constituidas por átomos y —según descubrimientos posteriores— por partículas subatómicas sujetas a las leyes de la mecánica cuántica, se afirmó que la química había sido últimamente subsumida en la física. Consecuentemente, los avances de la ciencia han exigido que los biólogos aprendan nociones de bioquímica, y los químicos, los principios de la física de partículas, para comprender mucho mejor sus respectivos campos de estudio. Sin embargo, no por ello hemos visto a los biólogos dejar de hacer biología para dedicarse a la química, ni a los químicos renunciar a la química para pasarse a la física. En efecto, tanto la biología como la química han sobrevivido al reduccionismo, pues los fenómenos que la una y la otra buscan explicar no hallan explicación cabal solo con las leyes fundamentales de la interacción entre partículas y fuerzas físicas.

En cuanto a quienes estudian profesionalmente la literatura, no percibo que ocurra lo mismo, es decir, que hayan procurado conjurar el reduccionismo reafirmando la especificidad del objeto, del cuerpo teórico y de los métodos de su propio campo disciplinar. Al contrario, en las revistas especializadas en literatura o en las tesis de grado y postgrado sobre literatura, creo observar, como ya he indicado, que las obras literarias se usan como si fuesen meros pretextos para hacer

Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios, vol. 29 - n.º 31 - Año 2025, pp. 232-245, e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066

estudios que, al menos ante mis ojos con gafas, parecen más propiamente sociológicos, psicológicos, filosóficos, antropológicos, historiográficos, jurídicos, politológicos…,[3] apenas con un barniz teórico a menudo tomado de algún intelectual experto en "relaciones de poder intrafamiliares", "perspectiva antipatriarcal", "descolonización cultural" o "identidades no occidentales", pero sin recurrir de manera clara a ningún método sociológico, psicológico, filosófico, antropológico…, ni mucho menos a un análisis reconocible como propiamente *literario*.[4]

Al leer textos semejantes, suelo preguntarme si el análisis pretendido no habría quedado mejor realizado por un sociólogo, un psicólogo, un filósofo, un antropólogo, un historiador o un politólogo profesional, que no por un supuesto experto en literatura, quien sabrá de sociología, psicología, filosofía, antropología, historiografía o politología quizá solo lo que haya leído en algunos artículos dispersos o algún libro solitario, pues ninguna de aquellas disciplinas —salvo, tal vez algo, de filosofía— las habrá cursado sistemáticamente en su formación universitaria.

Que quede bien claro que no me opongo en modo alguno a que otros campos disciplinares, aun los que no se identifican a sí mismos como literarios, ni siquiera como humanísticos, empleen los textos literarios en calidad de fuentes primarias y principales de datos para sus propias investigaciones. Esta libertad ha existido desde antes que la literatura fuese objeto de estudio en las universidades, y debe seguir existiendo por el bien de la ciencia, entendida en su sentido más amplio. Solo llamo la atención sobre la necesidad de que la interdisciplinariedad practicada a nivel universitario sea responsable y basada en un conocimiento cierto de los fundamentos teóricos y metodológicos que pretenda aplicar.[5]

Por otra parte, podría señalar alguien, con razón, que esta no es la primera vez que los estudios literarios han corrido el riesgo de quedar absorbidos por otra disciplina: en los años 60 y 70 parecía que la lingüística estructuralista los subsumiría en su seno, y que, en los 80 y 90, se disolverían digeridos en el muy

3 Para escribir este ensayo he vuelto a hojear una tesis de posgrado defendida en 2013 en una universidad canadiense (University of Waterloo, Ontario), que traduje hace unos años para un amigo entrañable, hoy día doctor en Literatura. La tesis se titula *La dénomination dans* Une enfance créole *de Patrick Chamoiseau* y fue escrita por una graduanda llamada Kaytie Coon para recibir un título equivalente a nuestra maestría en letras (Master of Arts in French). Repasando los títulos de los capítulos que la componen, he confirmado mi opinión de que, si bien la tesis puede dar la impresión general de un trabajo de base filológica, la mayoría del texto está escrito como si la autora aspirase a un grado en sociología poscolonial o en historia de la negritud caribeña.

4 Desde luego, tampoco intentaré responder qué debe entenderse por "análisis literario".

5 Un ejemplo muy pertinente para lo que estoy intentando argumentar y muy interesante por su tema es la tesis de doctorado de la astrónoma/historiadora Emma J. Puranen, en la cual estudia la evolución que ha experimentado la representación de los *exoplanetas* (planetas de otros sistemas solares) en una muestra amplia de novelas y películas de ficción científica o "ciencia ficción".

amplio vientre de la semiótica. Sin embargo, aquellos reduccionismos eran, posiblemente, más "naturales", dado que la literatura, según entiendo, no es solo contenido, idea o ideología, sino que también se despliega sensorialmente en una forma lingüística, es decir, se expresa con los recursos que le ofrece o sugiere el código de una lengua.

Al volverme hacia la fuente perenne de sabiduría e inspiración que son los clásicos griegos, recuerdo que fue Aristóteles el primer sabio que intentó convertir el análisis de la literatura —más concretamente, la poesía dramática y la épica— en materia de una rama específica del conocimiento reflexivo, llamada "poética" según el título del libro correspondiente en la compilación y recensión del *corpus* aristotélico hechas por el peripatético Andrónico de Rodas. Sin duda, la *Poética* de Aristóteles fue el más ilustre precedente de la labor de los llamados filólogos, quienes, principalmente en el Museo de Alejandría, entre finales del siglo IV antes de la era común y la consolidación de la dominación romana del mundo helenístico, recogieron y estudiaron los textos literarios griegos que consideraron dignos de preservación.[6]

¿Qué hicieron, más específicamente, estos filólogos? Seleccionaron las obras, les atribuyeron sus autorías, las expurgaron de los errores de los copistas, las clasificaron según su materia y su género —y si eran poemas, según su metro—, aclararon las palabras inusitadas, las figuras retóricas/literarias menos obvias y los pasajes oscuros; explicaron en notas las curiosidades —costumbres sociales, hechos históricos o fenómenos naturales mencionados en los textos, que fueran desconocidos para los lectores habituales—, y finalmente, hicieron crítica literaria, argumentando el valor de las obras en comparación con otras.

Leyendo la lista anterior se echa de ver en seguida que lo que han hecho los estudios literarios contemporáneos es alejarse cada vez más de las labores filológicas originarias.[7] En efecto, hoy en día, el estudioso profesional de la literatura no atribuye ni confirma autorías valiéndose de argumentos estilísticos o de la fiabilidad de los ejemplares, no señala errores de copia ni de ninguna otra índole, no clasifica sistemáticamente las obras según los géneros, no aclara las formas inusitadas —léxicas, frásticas, etc.—, ni llama la atención sobre las figuras retóricas/literarias presentes —por más abstrusas que sean—, no anota los hechos

6 Sobre este tema fascinante hay abundancia de bibliografía y videografía. Recomiendo especialmente *Antiquae lectiones,* volumen publicado bajo la dirección editorial de J. Signes Codoñer y otros.

7 Reitero que me refiero a la filología antigua, practicada por los filólogos griegos y bizantinos. La filología que surgió en el Renacimiento y, en especial, la filología historicista que se instauró en el siglo XIX tuvieron, además, el propósito de restituir cabalmente el sentido original y "verdadero" que tenían los textos para sus autores y sus lectores de la Antigüedad, intento que hoy en día parece bastante cuestionable (Millán Alba, pp. 62-63).

curiosos mencionados en el texto para contribuir a la mejor comprensión de este en cuanto "obra de arte verbal"[8] —sino que, en cambio, convierte esos hechos curiosos en el tema principal o único del análisis, dando la impresión de que olvida que está estudiando, precisamente, una "obra de arte verbal"—, y tampoco emite juicios de valor, mucho menos si esto implica comparar textos. Apenas sí hará alguna labor selectiva, pero solo con criterio muy personal para caracterizar su propia "línea de investigación".

Podría replicar alguien, no sin razón, que el estudioso contemporáneo de la literatura no tiene que hacer ya todo aquello, porque han surgido otras disciplinas —por ejemplo, la lingüística, la ecdótica y la arqueología— que se encargan de una u otra labor, y porque, al menos desde la instauración de la filología historicista del siglo XIX, han ido apareciendo nuevas teorías y nuevos métodos para abordar el análisis y, sobre todo, la interpretación del sentido de los textos literarios, como repasa Millán Alba. Sin embargo, dado que gran parte, si no la mayoría, de tales teorías o métodos han surgido primariamente en campos y propósitos distintos de la reflexión sobre la literatura —considerada como creación eminentemente *verbal,* es decir, como producto de la facultad del lenguaje—, aún me parece que el campo visual de quienes se dedican a los estudios literarios, por más que se amplíe gracias a tales renovaciones y actualizaciones, adolece de un gran punto ciego cuando tales estudiosos no reconocen que *las obras son también forma* y no solo contenido.[9] Dice Millán Alba: "conviene insistir en ello, porque tiende a olvidarse con demasiada frecuencia, los aspectos formales significan. Más aún: es lo que más significa en un texto" (p. 67).

Comoquiera, lo que no hace o ha dejado de hacer quien se dedica hoy a los estudios literarios tiene una causa elemental: todo ello se considera obsoleto, periclitado, desactualizado o, incluso en ciertos casos, políticamente incorrecto. Recuerdo que hace unos años, una profesora de literatura con postgrado en esa misma área disciplinar censuró mi interés en la clasificación de los estilos literarios y la ubicación de las obras en la línea del tiempo (un interés netamente filológico): "Eso ya no se estudia", me dijo con una mezcla de sorpresa, decepción y desdén por mi falta de actualización en las tendencias que guiaban las investigaciones contemporáneas de la literatura. "Ah, por eso ya no se enseña en ningún nivel de la educación", pensé yo un tiempo después, recordando la anécdota.

8 Así la llama Nigel Fabb (p. 16, p. 20), con ese término que parece habitual en los estudios de la "lingüística literaria" (véase más adelante en este nuestro ensayo). Desde luego, no se me oculta que el término, aunque más descriptivo, no es menos problemático que el de "obra literaria", pues sustituye la dificultad de definir qué es la literatura por la de definir qué es el arte.

9 Por supuesto, las obras literarias, viceversa, tampoco son solo forma, pero esto no es lo que me interesa destacar en mi ensayo.

Saturno devorado por sus hijos

Dice el refrán: "Las cosas, por sabidas, se callan", y otro, que completa el anterior: "… y por calladas, se olvidan". Mucho me temo que el estudioso contemporáneo de la literatura, creyendo que no necesita ni necesitará jamás en sus análisis el rico bagaje conceptual de las figuras retóricas/literarias, de los metros poéticos, de las clasificaciones estilísticas, de las periodizaciones de estilos y movimientos o de la crítica —en sus dos sentidos: autenticación de las versiones autorizadas de los textos (crítica textual) y emisión de juicios de valor sobre estos mismos textos (crítica literaria)—, lo ha evitado conscientemente y, peor aún, terminará por olvidarlo, si es que alguna vez lo aprendió. Es triste pensar que ese bagaje quedará desterrado de los estudios literarios, para los cuales, paradójicamente, se construyó y se afinó, y será sustituido por la jerga sociológica, psicológica, filosófica, politológica, antropológica…, en fin, "culturalista", que hoy pulula en las revistas de literatura y las tesis de grado y postgrado sobre literatura.

Lo que percibo, por tanto, es que los estudios literarios, al alejarse progresivamente de sus fuentes filológicas, se han fundido aceleradamente en el popurrí de los llamados *estudios culturales.* Siendo ello así, podría considerarse y decirse que los estudios literarios, contemporáneamente, no son otra cosa que el nombre que reciben los estudios culturales cuando recurren, como fuente de datos, a los textos que la tradición de Occidente ha llamado *literatura.* Así pues, la pregunta: "¿Qué estudian los estudios literarios hoy?", tendría una respuesta que ahora puede parecer obvia: "Lo mismo que estudian los estudios culturales", y podríamos pensar que con ello se ha resuelto el dilema de las atribuciones, pero a costa de liquidar la especificidad de los estudios literarios. Sin embargo, la nueva respuesta, en realidad, no contribuye a aclarar el asunto. Esto queda confirmado cuando leemos lo que se expone en un reconocido repertorio de términos:

> Todo intento de definir los estudios culturales se encuentra con una primera imposibilidad: no aceptan una definición disciplinar. Los estudios culturales "florecieron en los márgenes de y por sucesivos encuentros con distintos discursos institucionalizados, especialmente los de los estudios literarios, la sociología y la historia; y en menos medida la lingüística, la semiótica, la antropología y el psicoanálisis" (Hartley 1994: 72). En consecuencia, debemos definirlos por conjuntos de objetos, metodologías y problemas teóricos que navegan entre disciplinas diversas; pero también como sucesivas y polémicas colocaciones en distintos campos intelectuales (centralmente anglosajones), como una serie de trayectos intelectuales; en suma […], como una historia (Alabarces, p. 85).

Descubrimos en esta cita un dato curioso: los estudios literarios están entre las disciplinas que dieron origen a los estudios culturales. Entonces, podríamos decir que, al contrario de lo que hizo Saturno, quien devoró a sus hijos, los estudios culturales han venido engullendo a sus progenitores; al menos, a uno de ellos.

En fin, lo que me preocupa realmente es que la función del experto en literatura o crítico literario contemporáneo termine siendo trivial, superflua, prescindible, pues lo que hoy pretende hacer aquel experto o crítico, al intentar analizar e interpretar los textos, podría hacerlo cualquier profesional de las ciencias sociales e incluso de otros campos del saber.[10] Veo, entonces, que el cultivador de los estudios literarios/culturales, ayuno de filología, se ha convertido en un émulo —¿o, tal vez, una caricatura?— del erudito Giovanni Pico della Mirandola, quien, según se cuenta, a pesar de su juventud, retó con soberbia a los doctos de su tiempo a debatir *de omni re scibili* ('sobre toda cosa que pueda saberse').[11]

Refugio y reducto lingüísticos

A pesar de la situación que he querido describir, sería inexacto e injusto decir que la filología está extinguida. Aún sobrevive, refugiada en la lingüística, específicamente en tres reductos —aunque cada vez más *reducidos,* valga el juego de palabras—. Uno de ellos es la estilística, en la cual se subsume, al menos en parte, la antigua retórica. Otro es una rama relativamente nueva, llamada, de modo un tanto ambiguo, "lingüística literaria", que ha tomado a su cargo, principalmente, el estudio de las "formas literarias" —versos, metros, figuras de lenguaje, rasgos lingüísticos de las narraciones…— (Fabb, p. 15), inspirándose en los precedentes que sentaron textos como el memorable ensayo *Lingüística y poética,* de Roman Jakobson. Así, desde el punto de vista de la investigación lingüística moderna, es decir, con el uso de métodos sistemáticos y rigurosos, se busca detectar regularidades universalizables en las prácticas y tradiciones del "arte verbal" de todas las lenguas que logren someterse a estudio, basadas en las características de esas lenguas y en las prácticas de declamación de las culturas en que se hablan (Fabb, p. 15, p. 111).

El tercer reducto es puramente nominal: en algunas universidades europeas, todavía se denomina "filología" a los estudios de lingüística de nivel de postgrado (doctorado en filología española, maestría en filología italiana, etc.), como una

10 Aquí recuerdo de nuevo la muy interesante tesis de doctorado de Emma Puranen.

11 La frase latina se le atribuye, como su propia divisa, a Pico della Mirandola en varias fuentes, p. ej., las "páginas rosadas" del célebre *Diccionario Larousse Ilustrado* (diversas ediciones dirigidas por R. García-Pelayo y Gross); pero es muy probable que tales palabras solo fuesen parte del título añadido por un editor (después de la prematura muerte de Pico) a una de las obras más célebres del joven humanista, las llamadas *Novecientas tesis.*

especie de concesión respetuosa a la tradición. En realidad, esta supervivencia no debería extrañar. No es necesario un examen minucioso de la práctica filológica antigua y la de comienzos de la edad moderna para concluir que la filología sirvió de matriz para el nacimiento tanto de la lingüística como de los estudios literarios.[12] En consecuencia, tampoco debería extrañar que la lingüística y los estudios literarios tengan, desde sus orígenes, vínculos fraternales —o, más bien, *sororales,*[13] si empleamos un lenguaje con "conciencia de género"—, que podrían renovarse hoy en día, si los estudios literarios *quisieran* volver a inspirarse en sus fuentes históricas.

Volver a los orígenes

Ante la perspectiva de toparme, en un futuro más o menos próximo, con algún experto universitario en literatura que sepa mucho de "simbolismos de identidades no binarias" o de "imaginarios sociopolíticos distópicos", pero que no tenga idea alguna de lo que digo si le hablo, por ejemplo, del *lenguaje tropológico* de un relato o de los *rasgos prosódicos* pertinentes en un *metro poético,* me parece que no quedan sino dos opciones: 1) que los estudios literarios queden definitivamente fundidos, sin reluctancias ni reticencias hipócritas, con los estudios culturales; o 2) que los estudios literarios, sin pretender regresar al pasado ni estancarse en él, y sin renunciar a las nuevas perspectivas que les han proporcionado otros saberes, busquen de nuevo inspiración en sus orígenes filológicos y en la tradición erudita de la crítica textual y literaria.

La primera opción implicaría, a la larga, la disolución total y la desaparición definitiva del concepto de *literatura* como categoría funcional en el campo de la investigación y en el ámbito universitario y profesional —esta labor de abolición, que incluye la "muerte del autor" y la negación de la "autonomía del texto", ya la emprendieron, con algún éxito, el posestructuralismo y el posmodernismo (Millán Alba, p. 67)—. Quedaría como una mera curiosidad histórica o como un término impreciso y ambiguo que solo sobreviviría en la lengua del público ingenuo. En consecuencia, los textos que hoy todavía llamamos *literarios* dejarían de estudiarse definitivamente como tales y serían usados, de manera más abierta y sincera —lo cual, si bien se mira, es positivo desde el punto de vista ético de la práctica investigativa—, como meros puntos de partida para la discusión de temas sociológicos, psicológicos, filosóficos, politológicos, económicos, identitarios, de género, descoloniales, de artes plásticas y audiovisuales… en fin, *culturales*.

12 El diccionario de la Real Academia Española da 'lingüística' como tercera acepción y sinónimo de *filología*. Y un célebre diccionario de la lengua inglesa, el *Webster's,* define *philology* así: 'former term for linguistics'.

13 Del vocablo latino *soror* 'hermana'.

La segunda opción implicaría, en cambio, recuperar, actualizar y enriquecer aquel bagaje léxico y conceptual que ya mencionamos más arriba. Significaría, además, revalorizar el aspecto sensorial y formal de la materia prima de las obras literarias: el lenguaje; y, por tanto, volver a crear lazos de hermandad con la lingüística —ciertamente, resulta triste que un sedicente experto e investigación literaria se considere totalmente ajeno, por ejemplo, al análisis de constituyentes de una frase, por sencilla que sea; o peor, que lo ignore sin el mínimo remordimiento—. El estudioso de la literatura debería sentir que tiene el mismo derecho que tiene el lingüista de habitar la tierra de la filología, que es lo suficientemente vasta para que quepan los dos, sin necesidad de que se la disputen aduciendo exclusividad: podrán distribuirse las parcelas según las habilidades que tenga cada uno para ocuparlas.

En efecto, en el campo filológico, el estudioso de la literatura tiene dos competencias propias: su conocimiento de los mecanismos de lo que se ha llamado "invención literaria" —lo cual incluye la reflexión sistemática sobre la *ficción,* como categoría que da forma a ciertas particularidades de ciertos textos—, y más, importante aún, su *facultad de juzgar,* es decir, de emitir juicios de valor sobre las obras que ha leído. Sobre esto, comenta el poeta y traductor Andrés Sánchez Robayna:

> Si nos limitamos al momento presente, se reconocerá que en el mundo académico son más bien escasos, hoy por hoy, los filólogos capaces de hacer crítica, un plano –el del juicio estético– en el que muchos filólogos no entran, razón por la cual la filología se asocia en la actualidad mayormente a los estudios lingüísticos. Y a la inversa: son más raros aún, decididamente, los críticos no universitarios que dominan la "ciencia compuesta" de la filología o se interesan mínimamente por ella (se trata de una preocupación "académica"). Unos por una cosa y otros por otra, y… la casa sin barrer. Buena parte de la crítica carece hoy de rigor, y buena parte de los filólogos rehúye en estos tiempos pronunciarse en materia estética, lo que desvirtúa la naturaleza misma de la filología.

Así pues, la segunda opción implicaría que los estudios literarios recuperasen también la crítica como función propia, aunque bien sé que la valoración, al menos la explícita y sobre rasgos formales, en los análisis "literarios" contemporáneos, ha llegado a ser mal vista entre quienes la consideran un resto indeseable de la época "preestructuralista", o una labor menor propia de los reseñistas que todavía escriben para las "páginas culturales" de los periódicos.

Recapitulación interrogativa

No quisiera concluir mi ensayo sin dejar claro que no censuro ni desprecio los estudios culturales, los cuales han producido y pueden seguir produciendo textos valiosos y perspectivas de mayor amplitud, para comprender la interrelación de

varios fenómenos y artefactos —físicos o ideológicos— que se originan en las acciones e interacciones humanas. Desde luego, bajo la égida culturalista también se han publicado muchas páginas irrelevantes —en efecto, no todos pueden ser un Barthes o un Foucault—, que merecen el polvo que acumulan en las bibliotecas o la ausencia de vistas en los repositorios electrónicos; pero el saldo final, considerando que, tras una poda cuidadosa, aún quedan algunos autores que vale la pena leer, podría juzgarse positivo.

Reitero: lo que me preocupa es la progresiva superfluidad académica del estudioso profesional de la literatura, la disolución de la especificidad de los estudios literarios y el desdibujamiento de estos en el popurrí temático de los estudios culturales, que no se dejan aprehender como una disciplina clara y distinta, y que suelen ser practicados por eruditos a la violeta, incapaces de decir algo interesante sin las muletas que le prestan los autores que citan. En fin, me inquieta el divorcio ya prácticamente consumado entre la filología y la investigación literaria contemporánea.

Sé bien que, por mi familiaridad la crítica de arte, la labor filológica y la literatura clásica, mi posición está parcializada, y que mis opiniones pueden parecer el lamento de un nostálgico que no acepta el hecho inevitable de que las cosas cambian. No obstante, espero que una lectura atenta de todo lo que he expuesto en estas líneas muestren que, en realidad, no estoy cerrado a las nuevas perspectivas y que mi preocupación, además de sincera, es legítima.

Finalizo recordando y reformulando las interrogantes que he expresado y cuyas respuestas no puedo aventurarme a dar:

¿Qué estudian los estudios literarios contemporáneos?

¿Puede decirse que los estudios literarios contemporáneos aún tienen un objeto, un cuerpo teórico y una metodología específicos?

¿Es inevitable la absorción de los estudios literarios por los estudios culturales?

¿Está destinado a desaparecer totalmente el concepto de literatura como categoría funcional en la investigación profesional y la especulación teórica de nivel universitario?

¿Es pertinente la renovación de los vínculos entre los estudios literarios y la tradición filológica?

Finalmente, ¿querrían los estudiosos de la literatura responder todas estas preguntas? Si alguno lo hiciere como reacción a este ensayo, leeré con gran interés y agradecimiento sus respuestas.

Referencias

Alabarces, Pablo. "Estudios culturales." *Términos críticos de sociología de la cultura,* dirigido y compilado por Carlos Altamirano, Paidós, pp. 85-89.

Aristóteles. *Poética.* Edición trilingüe, traducción de Valentín García Yebra, Gredos, 1974.

Coon, Kaytie. *La dénomination dans* Un enfance créole *de Patrick Chamoiseau.* 2013. Canada, University of Waterloo, thesis presented for the degree of Master of Arts in French.

Fabb, Nigel. *Lingüística y literatura: El lenguaje en las artes verbales del mundo.* Traducción de María Isabel López Fraguas y Olga Pardo, Antonio Machado Libros, 2005. Lingüística y Conocimiento, n.º 39.

Jakobson, Roman. *Lingüística y poética.* Traducción de Jem Cabanes. *Ensayos de lingüística general,* Seix Barral, 1975, pp. 347-395.

Millán Alba, José Antonio. "En la muerte de la filología." *Revista Española de Pedagogía,* año 71, n.º 254, ene.-abr., 2013, pp. 59-69, https://www.revistadepedagogia.org/rep/vol71/iss254/4/

Puranen, Emma. *Exoplanets in science fiction.* 2024. Scotland, University of St Andrews, thesis submitted for the degree of PhD. *St Andrews Research Repository,* https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/30349.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española.* 23.ª ed., Espasa, 2014. *Real Academia Española: DLE,* www.dle.rae.es. Actualización 2023.

Sánchez Robayna, Andrés. "De la filología y de la crítica." *Letras Libres,* 1 dic. 2023, https://letraslibres.com/revista/sanchez-robayna-de-la-filologia-y-de-la-critica/

Saul, John R. *Diccionario del que duda: un diccionario de agresivo sentido común.* Granica, 2000.

Signes Codoñer, Juan, y otros, directores de edición. *Antiquae lectiones: El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa.* Cátedra, 2005.

"Spanish Literature and Culture PhD." Arizona State University, School of International Letters and Cultures. Volante ('flyer') recibido por mensajería instantánea, sep. 2024.

Webster's New World Dictionary. 4th ed., Pocket Books, 2003.

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Corazones rojos* / 2004 / Pintura-ensamblaje / 120 x 70 cm

Entrevista

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.14

ENTREVISTA



Entrevista a Araya Goitia Leizaola

"En Ekaré seguimos un principio muy sencillo, pero crucial: solo publicamos libros que nos gustan. Esto significa que cada título debe tener algo especial, ya sea por su historia, su calidad literaria y su propuesta gráfica"

Marisol García Romero
Universidad de Los Andes, Venezuela
profesoramarisolgarcia@gmail.com

¿Cómo citar?
García, M. "Entrevista a Araya Goitia Leizaola".
Contexto, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 247-253.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Araya Goitia Leizaola (Caracas, 1990) es editora, traductora y coordinadora de derechos en Ediciones Ekaré. Se formó en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela y en programas del Banco del Libro, donde también fue parte del comité de evaluación de Los Mejores Libros para Niños y Jóvenes. Es parte del equipo editorial de Ekaré desde el 2008 y a la par ha sido colaboradora en diferentes proyectos de lectura para comunidades y formación de mediadores entre Venezuela, México y España.

Nos gustaría conocer brevemente la trayectoria e importancia de la editorial en la producción de libros literatura infantil y juvenil (LIJ) y los retos que enfrenta actualmente.

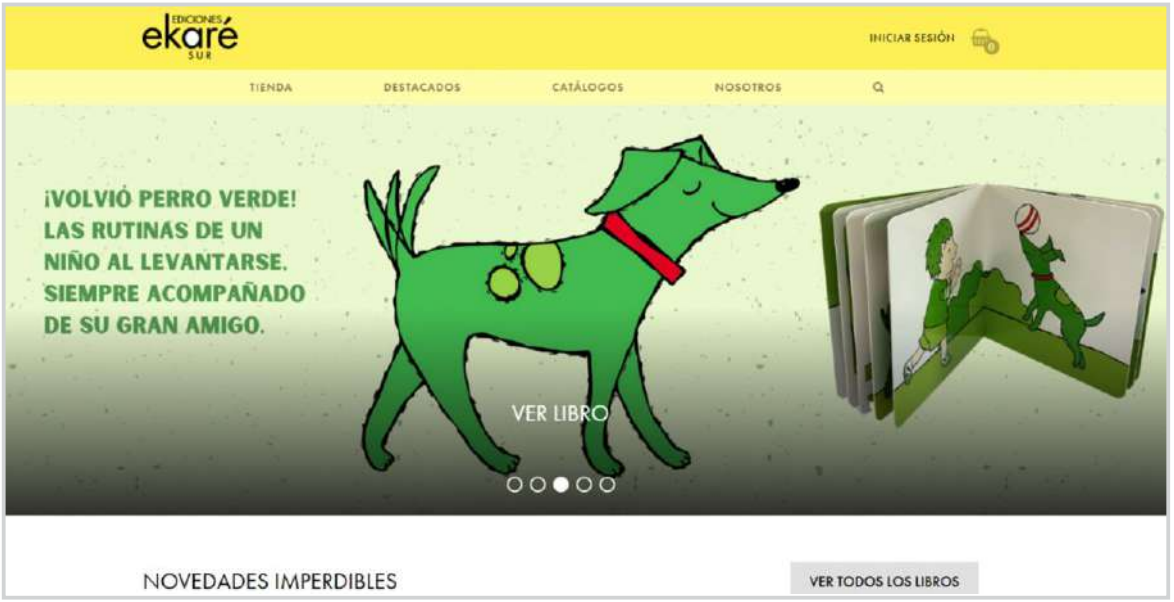
Ekaré es una editorial independiente fundada en 1978 por Carmen Diana Dearden y Verónica Uribe, dos mujeres lectoras que, a partir de los programas de promoción de lectura y dotación de bibliotecas del Banco del Libro en Venezuela, identificaron la necesidad de crear libros que hasta entonces no existían: historias cercanas, con gran calidad literaria y con ilustraciones que reflejaran el entorno de las niñas y niños de sus comunidades.

El mercado era incipiente: faltaban editoriales, librerías especializadas y bibliotecas infantiles. Sin embargo, apostaron por ofrecer libros que unieran una alta calidad literaria con un diseño cuidado y representativo. Trabajaron con estudiantes de diseño para formar ilustradoras, con antropólogas para recopilar tradiciones orales y con autoras y autores que compartieran su visión. Ese esfuerzo constante ha hecho que muchas de nuestras obras se conviertan en clásicos que pasan de generación en generación.

Hoy, editamos desde Caracas y Barcelona (España), con el apoyo de nuestra editorial hermana, Ekaré Sur, en Santiago de Chile. A pesar de los cambios en los hábitos lectores y la saturación del mercado, seguimos comprometidas con publicar libros que inspiren y acompañen a niñas, niños y jóvenes a descubrir el placer de leer.



www.ekare.com



https://ekaresur.cl/

¿Qué criterios utilizan para seleccionar los libros y autores que formarán parte de su catálogo de LIJ?

En Ekaré seguimos un principio muy sencillo, pero crucial: solo publicamos libros que nos gustan. Esto significa que cada título debe tener algo especial, ya sea por su historia, su calidad literaria y su propuesta gráfica. Seleccionamos autores y autoras que tengan una voz propia, auténtica, no importa si están consolidados, como la importante escritora Ana Maria Machado, o si son nóveles, como el joven autor-ilustrador Enric Lax. Nos interesa que nuestros libros sean significativos, tanto para quienes los leen como para quienes los han hecho, libros que, más que responder a una moda o necesidad del momento, puedan permanecer a través del tiempo y pasar de generación a generación. Así que los ponemos a prueba de muchas maneras y nos tomamos el tiempo necesario para trabajar en encontrar su mejor forma.

¿Cómo se aseguran de que los libros que publican sean apropiados para los niños, las niñas y adolescentes?

Creemos que es fundamental que las niñas, niños y adolescentes tengan acceso a una variedad amplia de historias y puntos de vista, incluyendo aquellos que puedan ser incómodos o desafiantes.

No nos interesa la censura ni la imposición de etiquetas sobre qué es “apropiado”. Creemos que es fundamental que las niñas, niños y adolescentes tengan acceso a una variedad amplia de historias y puntos de vista, incluyendo aquellos que puedan ser incómodos o desafiantes. Tenemos una mezcla de intuición y experiencia en cuanto a la accesibilidad según sus etapas de desarrollo, bajo la dirección de un equipo editorial comprometido y la colaboración con especialistas en literatura y desarrollo infantil.

¿Cómo promueven la diversidad y la inclusión en los libros que producen?

Desde nuestros inicios, la diversidad ha sido una de nuestras búsquedas literarias, movidos por la curiosidad de representar aquello que no estaba al alcance de lectoras y lectores. Queremos que nuestras publicaciones reflejen los múltiples mundos que existen, desde las tradiciones indígenas (como en la colección Narraciones Indígenas o la serie Kanwa) y los relatos orales (por ejemplo, *La Sayona y otros cuentos de espantos* o *Mitos en el cielo*) hasta realidades urbanas y contemporáneas (*Buscando a Ahmed* o *Miguel Vicente Pata Caliente*), además de todo el abanico de representaciones fantásticas, incluso abstractas (*El poder de las historias* o *Cajita de fósforos*). La empatía en la mirada se construye desde la lectura y es autónoma; no hace faltar explicitar algo que en la buena literatura funciona y que nos acerca al calor de distintas voces, culturas y realidades.

¿Qué estrategias utilizan para fomentar la lectura en los niños, las niñas y los adolescentes y promover el interés por los libros desde una edad temprana?

Nos enfocamos en crear experiencias que acerquen a las niñas, niños y adolescentes a los libros. Diseñamos nuestras colecciones pensando en cada etapa de su desarrollo lector, desde los primeros libros ilustrados hasta narrativas más complejas. Además, organizamos, en la medida de nuestras posibilidades, actividades como talleres, clubes de lectura y cuenta-cuentos, muchas veces en colaboración con escuelas, bibliotecas, programas lectores y más. Estas iniciativas buscan convertir la lectura en un placer compartido, un ritual que extiende y enriquece la imaginación y la comprensión del mundo.

La empatía en la mirada se construye desde la lectura y es autónoma; no hace faltar explicitar algo que en la buena literatura funciona y que nos acerca al calor de distintas voces, culturas y realidades.

¿Cómo abordan la adaptación de los libros a las nuevas tecnologías y formatos digitales?

El libro en sí es una tecnología. Sin desdeñar ninguna otra y el extraordinario lugar que ocupan, en Ekaré nos ha interesado mantenernos fieles al formato impreso. Creemos en la experiencia sensorial y emocional que brinda un libro físico, con su textura, sus colores y el acto de pasar cada página. Por eso, preferimos enfocarnos en producir libros hermosos y duraderos que puedan ser atesorados por generaciones, en lugar de adaptarlos a formatos digitales que, aunque útiles, no siempre logran la conexión íntima, física, material.

¿Qué programas o iniciativas tienen para trabajar con escuelas, bibliotecas u otras instituciones educativas en la promoción de la lectura?

Una parte fundamental de nuestro trabajo es colaborar con instituciones educativas y bibliotecas a través de aliados estratégicos. Actualmente estamos trabajando en guías de lectura diseñadas específicamente para docentes, bibliotecarias y mediadoras de lectura, así como guías para clubes de lectura. Estas herramientas no solo ayudan a integrar nuestras obras en el aula, sino que también fomentan conversaciones profundas y significativas entre quienes participan en estas actividades. Además, cuando nuestro pequeño equipo así lo permite, organizamos talleres y encuentros para fortalecer la relación entre los libros y las comunidades, bien sea en Venezuela, en Chile, en España, Colombia, México o en muchos otros.



Foto: Araya Goitia Leizaola, barrio de Gràcia en Barcelona (España)

¿Cómo evalúan el impacto y la recepción de sus libros por parte de los lectores y sus familias?

Varias de nuestras publicaciones han sido galardonadas en festivales y competencias internacionales, son reseñadas por especialistas, acompañadas en librerías independientes, seleccionadas en programas de lectura, lo que nos alegra y nos confirma que estamos en el camino correcto. Pero más allá de los reconocimientos, lo que más valoramos son las historias que nos cuentan las familias y docentes sobre cómo los libros del catálogo de Ekaré han impactado sus vidas y prácticas. Algo que nos interesa mucho es mantener los libros vivos, por lo que muchos llevan décadas en el catálogo y los padres y madres pueden encontrar en bibliotecas o librerías el mismo libro con el que crecieron y pasarlo a la siguiente generación. Siguen vivos.

¿Cuáles son los próximos proyectos o novedades que tienen planeados en el ámbito de la LIJ?

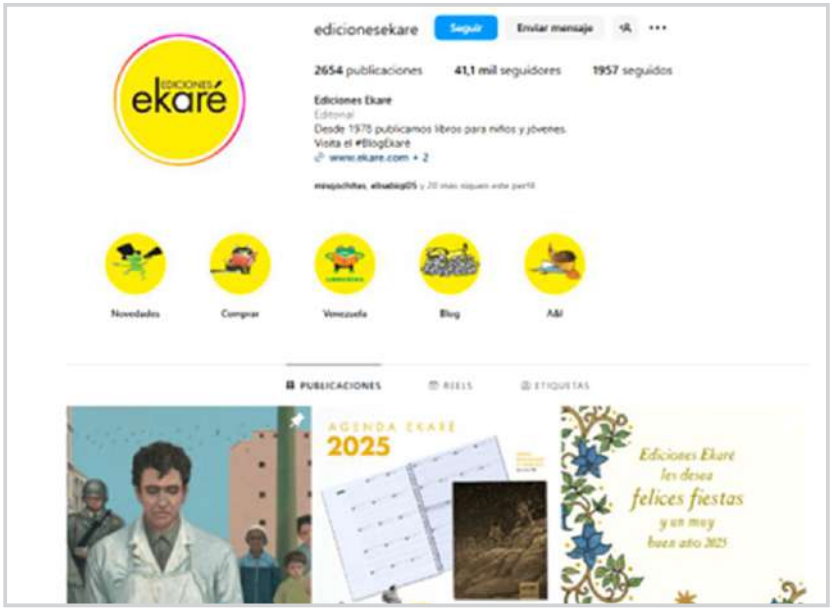
Desde hace algunos años emprendimos un enfoque reflexivo en cuanto al número de novedades por año. El mercado está saturado y siempre hemos priorizado la calidad sobre la cantidad. Actualmente, trabajamos en nuevas traducciones de libros que nos emocionan, incluyendo un nuevo título de Michael

Rosen y Helen Oxenbury (conocidos por el legendario *Vamos a cazar un oso*) y en proyectos originales que continúan explorando nuevos imaginarios, incluyendo un tesoro de la brasileña-italiana Marina Colasanti ilustrado por la venezolana Irene Savino, ambas premiadas. Todos ellos serán en formato impreso, reafirmando nuestra apuesta por el libro físico como un objeto valioso en sí mismo.

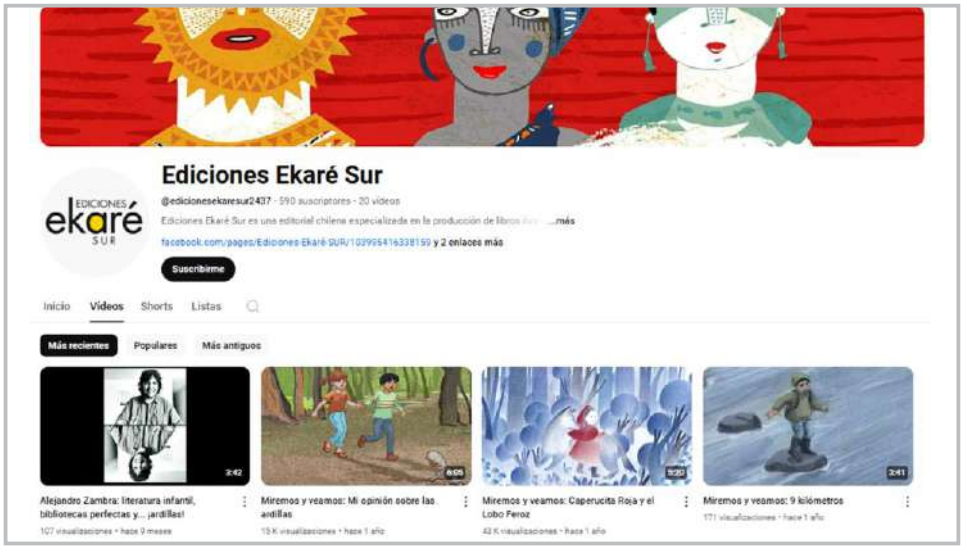
¿Qué obras de LIJ de escritores/as venezolanos/as tienen en su catálogo y recomiendan para la promoción de la lectura entre los niños, niñas y adolescentes?

Nuestra colección de Narraciones Indígenas es uno de los pilares de Ekaré: libros como *El cocuyo y la mora* y *El rabipelado burlado y El dueño de la luz* adaptan historias orales de pueblos como el pemón, wayúu y warao. Destacamos las obras de Aquiles Nazoa, un poeta venezolano cuya escritura combina humor, ingenio y ternura. Sus textos, como *La fábula de la ratoncita presumida*, o *La fábula de la avispa ahogada* son ejemplos brillantes que se han posicionado como clásicos. Hay libros muy premiados internacionalmente como *La calle es libre* y *La caimana*, fundamentales para promover la lectura en niñas, niños y adolescentes. La caída del sector editorial venezolano en las últimas décadas ha forzado a muy buenas editoriales independientes a cerrar, moverse o trabajar con grandes dificultades. En ese sentido, continuar publicando dentro y fuera de Venezuela a estas voces se convierte en un verdadero reto y en una audacia: como en Tío Tigre y Tío Conejo. Una vez más, la literatura nos presta sus imágenes. Por eso, nunca debe ser menospreciada y aún menos subestimada, especialmente la infantil.

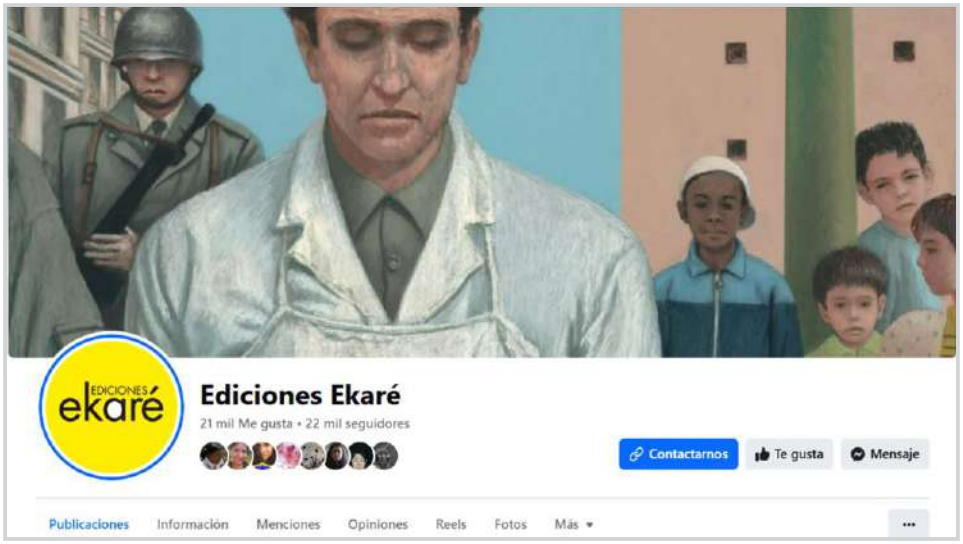
Te invitamos a seguir a Ekaré en sus redes sociales y a disfrutar de sus publicaciones en librerías y bibliotecas.



https://www.instagram.com/edicionesekare/?hl=es



https://www.youtube.com/channel/UCHXwwgHdrjQ_yp-hRO2Yhsw/videos



https://www.facebook.com/EdicionesEkare/?locale=es_LA

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Media comunión* / 1999 / Pintura-ensamblaje / 140 x 100 cm

Conferencia

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.15

Panorama de la literatura rusa a través de sus premios Nobel[1]

Panorama of Russian Literature Through Its Nobel Prizes

Panorama de la littérature russe à travers ses prix Nobel

Daria Heintz[2]
Universidad Estatal de Novosibirsk, Rusia

Conferencia: 24- 08- 2024

Buenos días a todos.

Me llamo Daria Heintz y soy catedrática de lengua y literatura rusas y profesora titular de la Universidad Estatal de Novosibirsk.

Me alegro mucho de que hayan mostrado interés por la literatura rusa y hayan decidido pasar su mañana de sábado de esta manera, escuchando sobre escritores rusos y su camino hacia el Premio Nobel, así como sus vidas después de recibir el premio. Por supuesto, se trata de un tema muy amplio, así que intentaré tratar sólo los puntos principales y evitar *spoilers*. Y espero que mi breve conferencia los anime a leer las obras de los escritores y poetas de los que vamos a hablar hoy, si aún no las conocen.

La literatura rusa siempre ha atraído a gente de todo el mundo, y he conocido a muchos extranjeros dispuestos a aprender el ruso para leer a Dosto͡evskiĭ o Chekhov[3] en el idioma original. Y esto nunca me ha sorprendido, porque estoy profundamente convencida de que la literatura rusa es una marca. Si hablamos de Italia, por ejemplo, la marca de Italia es la pizza, pero para Rusia es la literatura. El escritor ruso más famoso del mundo es Dosto͡evskiĭ, y es a través de su obra o gracias a él como la gente conoce la literatura rusa.

---

1 Conferencia dada por invitación de la Maestría de Literatura Latinoamericana y del Caribe (Universidad de los Andes–Táchira) en la Fundación Bordes (San Cristóbal, Venezuela), el 24 de agosto de 2024. Presentador y traductor: Jorge Luis Chacón Solar. Video de la conferencia disponible en https://www.youtube.com/watch?v=gqC9fhs2goA&t=4s.

2 Filóloga, intérprete, traductora y pedagoga. Profesora de la Universidad Estatal de Novosibirsk e investigadora de la Academia Rusa de Ciencias.

3 También se ven en los textos las formas *Dostoyevski, Dostoyevsky, Dostojevskii, Dostoevskij…*, y *Chéjov, Tchechov, Tschekhov…* Esto se debe a que existen diversos sistemas de transliteración de los nombres rusos, que se escriben originariamente, como es bien sabido, con la versión rusa del alfabeto cirílico. Tales sistemas incluso difieren según la lengua "occidental" en la que cada uno se ha establecido (hay, p. ej., un sistema en español; otro, en inglés, otro, en francés…, que responden a las normas ortográficas de cada lengua). Esto ha producido un efecto indeseado: la interferencia y mezcla de los sistemas, sobre todo en los medios de comunicación, por desconocimiento del alfabeto ruso o de su transliteración coherente según un sistema

¿Cómo citar?
Heintz, D. "Panorama de la literatura rusa a través de sus premios Nobel".
Contexto, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 255-267.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Existe la idea de que los rusos son más bien fríos y cerrados, y que el alma rusa (y con ella, el código cultural ruso) es muy misteriosa e incomprensible. Y todo esto puede considerarse cierto, pero sólo si no has leído a Dosto[i]evskiĭ. Así que, si quieres entender la mentalidad del pueblo ruso y nuestro código cultural, lee a Dosto[i]evskiĭ; él lo contó y lo explicó todo hace mucho tiempo.

Por supuesto, Dostoievski no es el único escritor ruso con reconocimiento internacional. Pushkin, Chekhov y Tolstoi también son conocidos en todo el mundo, y sus libros se han traducido a muchos idiomas. Las obras de Chekhov siguen reuniendo grandes salas en los mejores teatros no sólo de Rusia, sino también del mundo. *Guerra y paz* y *Anna Karenina,* de Tolstoi, son clásicos mundiales, y lo más probable es que incluso una persona que nunca haya leído estos libros sepa de qué tratan. Y Pushkin... Pushkin es nuestro Shakespeare, lo es todo. Sin embargo, si miramos la lista de autores que han ganado el Premio Nobel de Literatura, no encontramos estos grandes nombres.

¿Por qué? De hecho, es muy sencillo. El Premio Nobel se fundó en 1901, cuando Dosto[i]evskiĭ ya había fallecido. Chekhov murió en 1904, pero en los últimos años de su vida estuvo gravemente enfermo, no escribió nuevos libros y casi nunca salió de su casa. En cuanto a Tolstoi, su historia es más interesante.

En 1906, el mundo conoció la noticia de que León[4] Tolstoi mismo rechazó el Nobel. Sin embargo, no fue esa la situación cuando el escritor fue galardonado: lo tomó, pero luego lo rechazó. León Tolstoi se enteró de la iniciativa de la comunidad literaria europea de concederle el Premio Nobel y decidió no rechazar el premio directamente, sino escribir una carta a su amigo, escritor y traductor de sus obras al idioma finés, Arvid Järnefelt. En la carta, Tolstoi pedía a su amigo que, a través de sus colegas suecos, intentara que no le concedieran el premio. Järnefelt cumplió

determinado. A fin de remediar el caos resultante, se ha creado un sistema según las normas ISO, pero, a pesar de su validez internacional, su uso aún no se ha generalizado, tal vez porque requiere ciertos signos no habituales en muchas lenguas occidentales. Aunque sabemos que no contaremos con la aprobación de todos los lingüistas, aquí hemos asumido una transliteración "de compromiso": no se translitera rigurosamente letra por letra, como exigen las normas ISO, pero tampoco se pretenda someter la grafía rusa a ciertas costumbres ortográficas exclusivas del español o de otra lengua europea occidental. En cambio, hemos adoptado ciertas combinaciones *(kh, sh, zh…)* que gozan de gran aceptación interlingüística y que aprovechan los valores del alfabeto latino sin causar (mucha) extrañeza en el lector medio. Teniendo la misma intención, no hemos querido recurrir a signos especiales, con solo dos excepciones: 1) **ĭ,** que empleamos para transliterar la letra rusa **й,** la cual es siempre el segundo elemento de un diptongo, y 2) **ⁱ** "volada" o como exponente (**ⁱ**)**,** para indicar que la vocal que sigue a otra o la consonante anterior se pronuncian palatalizadas ("blandas"; p. ej., *ⁱe* —pronúnciese 'ye'—; *nⁱ* —pronúnciese 'ñ'—). Finalmente, señalamos que en la ortografía rusa, como en la inglesa o la alemana, no se usa habitualmente ningún acento gráfico; solo se emplea a veces la tilde aguda **(´)** con intención didáctica o para orientar a los hablantes de otras lenguas. (Nota lingüística del corrector de estilo, como todas las siguientes.)

4 Su prenombre o nombre de pila ruso es, en realidad, *Lev* (transliterado).

este delicado encargo, y el premio se concedió al poeta italiano Josué Carducci, un nombre que ahora sólo conocen los literatos italianos.

Entonces, ¿por qué Tolstoi no quiso aceptar el premio? La cuestión es que el Premio Nobel no es sólo un reconocimiento mundial, un galardón prestigioso, un diploma y una medalla, sino también una gran recompensa económica. Y Tolstoi, en los últimos años de su carrera (y de su vida), estaba pasando por grandes cambios espirituales: estaba seguro de que un hombre no necesita excesos y que cualquier dinero es malo.

Por cierto, no sólo le concedieron el Premio Nobel de Literatura, sino también el Premio Mundial de la Paz, y también lo rechazó.

Hablemos ahora de los autores que aceptaron el Premio Nobel y tarde o temprano lo recibieron. Durante toda la existencia del premio, cinco autores han sido galardonados con él: Ivan Bunin, Boris Pasternak, Mikhail Sholokhov, Aleksandr Solzhenitsyn y Joseph Brodsky. Hablemos un poco de cada uno de ellos y de las obras que les dieron el reconocimiento internacional y el Premio Nobel

Cabe señalar aquí que, por regla general, el premio de literatura se concede no tanto por una obra concreta como por una trayectoria creativa y literaria en general, pero, por otra parte, la mayoría de las veces fue una obra concreta la que ayudó al galardonado con el Nobel a hacerse notar y a contribuir a la cultura del país o a la cultura mundial

Ivan Alekse[i]evich Bunin (1870-1953) fue un escritor y poeta ruso, y si es la primera vez que usted oye su nombre, no pasa nada. El camino hacia el reconocimiento fue largo y difícil para Bunin, tanto en su país natal como en la escena mundial: fue nominado por primera vez para el Premio Nobel en 1923, para recibirlo una década más tarde.

Tras la revolución de 1917 y la guerra civil, que terminó con la victoria del Ejército Rojo, la comunidad intelectual rusa (muchos artistas y científicos) emigró a Europa, la mayoría a Francia, y Bunin fue uno de los escritores rusos emigrados. En aquella época en Europa, Bunin era muy conocido como escritor, pero eso no le ayudó mucho en su vida. Los editores de Berlín, Praga y París le pedían obras nuevas, pero Bunin estaba sumido en una enorme crisis creativa y no escribía nada, así que los editores imprimían sus obras antiguas, pero pagaban muy poco dinero por ello.

Con el tiempo, la inspiración volvió al autor y, tal vez, la razón de ello fue el hecho de que Bunin tuvo un romance con una joven poetisa francesa, pero los nuevos poemas y la novela *La vida de Arsen[i]ev* [5] llevaron al escritor al Premio Nobel, que tanto tiempo soñó con recibir.

5 *Arséniev* y *Arsényev* suelen ser las transliteraciones en los países hispanohablantes.

La novela de Bunin *La vida de Arsen'ev,* escrita a lo largo de tres años (1927-1930), no es sólo un libro: es una confesión del alma, revestida en forma de saga lírica y autobiográfica que consta de cinco capítulos. El propio escritor admitió que esta novela fue uno de los factores clave que influyeron en la decisión del Comité Nobel de concederle el premio en 1933.

En el centro de la narración está el camino de formación de Alekseĭ[6] Arsen'ev, un joven de noble cuna cuya alma está llena de poesía. El lector recorre con el protagonista todos los hitos de su vida, desde sus primeros recuerdos infantiles hasta el umbral de la madurez. Al mismo tiempo, *La vida de Arsen'ev* no es sólo la historia de un hombre. La novela dibuja ante nosotros un amplio panorama de la vida en la Rusia del siglo XIX, nos sumerge en la atmósfera de la época, nos familiariza con la vida y las costumbres, además de abrirnos al mundo de la literatura de entonces.

La novela de Bunin *La vida de Arsen'ev* revela las etapas clave de la formación de un joven que busca respuestas a las preguntas fundamentales de la existencia: filosóficas, espirituales y religiosas. Es una historia sobre la formación de la personalidad, el autodescubrimiento y las primeras experiencias amorosas.

Según los documentos oficiales, Bunin fue galardonado con el Premio Nobel «por la rigurosa habilidad con la que desarrolla las tradiciones de la prosa clásica rusa». En su discurso de entrega del premio, Bunin destacó la valentía de la Academia Sueca al honrar al autor ruso en el exilio.

El año en que Bunin recibió el Premio Nobel, su equivalente en metálico era el más bajo de la historia del galardón, pero parece que para Bunin esto no importaba en absoluto, pues de todos modos regaló unos 120.000 francos a personas corrientes que necesitaban ayuda material urgentemente.

Nosotros, por desgracia, no leemos la novela *La vida de Arsen'ev* en la tradición clásica rusa y, para la mayoría de los rusos, Bunin es ante todo un poeta y autor de pequeños relatos. Y si quieres conocer su obra, te recomendaría que empezaras por el ciclo de cuentos *Callejones oscuros,* conocidos por su belleza y sensualidad y, en mi opinión, mucho más interesantes.

El segundo escritor ruso en ganar el Premio Nobel fue Boris Pasternak, pero su historia ya era más compleja y dramática. Pasternak fue un poeta, escritor y traductor soviético ruso. Su padre era pintor y su madre pianista, y las posibilidades de convertirse en un genio creativo en una familia así eran muy altas.

Para los rusos, Pasternak es ante todo un gran poeta (además de poemas del autor, [los rusos] también leemos a Shakespeare en su traducción), y sólo después

6 *Alexéi* y *Alexey* suelen ser las transliteraciones en los países hispanohablantes.

un narrador. Lo cual es lógico, porque publicó sus primeros poemas a los veintitrés años, pero la novela *Doctor Zhivago,* por la que Pasternak recibió el Premio Nobel de Literatura, no la escribió hasta 1955, a los sesenta y cinco años. Pero podemos decir que *Doctor Zhivago* se convirtió en la obra de su vida.

Boris Pasternak escribió la novela Doctor Zhivago después de la segunda Guerra Mundial, pero la acción de la novela se sitúa en el Imperio ruso, durante los años de la revolución de Lenin, y termina durante la segunda Guerra Mundial.

En su novela épica *Doctor Zhivago,* Pasternak revela cuidadosamente el complejo y sinuoso camino de la vida de un hombre de talento: el médico y escritor Yuriĭ Zhivago. El lector tiene ante sí no sólo la historia de su destino, sino también el proceso de formación de la personalidad y del poeta, así como el cambio de su visión de los acontecimientos a lo largo del tiempo. Al principio de la novela, Zhivago ve la revolución como algo «evangélico», pero, a medida que pasa el tiempo, se da cuenta de que ha dado lugar a la aparición de un mundo nuevo y sangriento basado en la violencia, donde el amor y la compasión están ausentes.

Para la censura soviética, la "bandera roja"[7] de la novela *Doctor Zhivago* era el hecho de que los personajes estaban decepcionados con la Revolución de 1917 y esperaban que al menos la guerra contra un enemigo exterior (los nazis) uniera al pueblo y lo llevara a la liberación definitiva. La dura vida en los años revolucionarios y estalinistas se muestra sin ambages y, en general, la novela sobre la soledad y las experiencias de un médico poeta es lo opuesto al realismo socialista.

Por ello, la URSS se negó a imprimir la novela, pero Pasternak no se rindió y envió el manuscrito a los países occidentales: el editor italiano Giangiacomo Feltrinelli lo sacó de contrabando de la URSS. El libro causó sensación en Europa y se tradujo a dieciocho idiomas.

La publicación de la novela en el extranjero y la concesión del Premio Nobel provocaron el acoso de Pasternak en la URSS. Fue expulsado de la Unión de Escritores y muchos escritores soviéticos criticaron a Pasternak y su novela, aunque en realidad la novela no se había publicado en la Unión Soviética, por lo que la mayoría de los que lo condenaban ni siquiera la habían leído. A partir de entonces, la frase "No he leído a Pasternak, pero lo juzgo" se convirtió en un latiguillo. Por supuesto, en el ruso de hoy utilizamos esta frase irónicamente, hablando de la gente que está dispuesta a criticarlo todo sin entender el asunto.

En esos momentos a uno le gustaría acusar al gobierno y a la sociedad soviéticos de crueldad y llamarles paranoicos, pero tenemos razones para no hacerlo. Lo cierto es que, como se desprende de los documentos publicados en 2014 por el *New York Times,* la Agencia Central de Inteligencia estadounidense se

7 Es decir, *red flag* 'signo o señal de alerta'.

interesó por la novela en esta etapa. Tenía su propio programa cultural en los años 50, cuyo objetivo era oponerse a la ideología comunista.

¿Puede interpretarse la decisión del Comité Nobel como una acción editorial antisoviética planeada y dirigida magistralmente por los servicios de inteligencia estadounidenses? Indudablemente, no. El nombre de Pasternak apareció por primera vez en la lista del Comité Nobel en 1946, luego en 1948, 1949, 1950 y 1957; el 23 de octubre de 1958 Pasternak fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura con la mención «por sus destacados logros en la poesía lírica moderna, así como por la continuación de las nobles tradiciones de la gran prosa rusa».

La batalla de los servicios secretos como parte esencial de la Guerra Fría tuvo lugar en el campo literario, pero no tuvo relación directa con la fama mundial de Pasternak, ni con su destino, que eligió consciente y voluntariamente. La novela *Doctor Zhivago* conmocionó a los lectores de todo el mundo; por supuesto, no por su antisovietismo, que no había en ella, sino por el altísimo nivel artístico, la profundidad y sinceridad del análisis, la posición excepcional del autor, «la cara vuelta hacia Dios».

Parecía un milagro que, en el país menos libre, al cual los lectores occidentales imaginaban con razón como un espacio bien controlado tras alambradas de púas, apareciera una obra que daba testimonio de la libertad del espíritu humano, capaz de resistir la opresión destructora de la personalidad del sistema. Este acontecimiento fue realmente un milagro que cogió «por sorpresa» a los funcionarios soviéticos, que intentaron en vano impedir su realización. La concesión del Premio Nobel sólo sirvió para dejar constancia de su indudable derrota.

Por supuesto, la concesión del Premio Nobel a Pasternak provocó una enorme disonancia en la sociedad soviética, por lo que, una semana después, Pasternak se vio obligado a enviar un telegrama rechazando el Premio Nobel: "Debido a la importancia que el premio ha tenido en la sociedad a la que pertenezco, me veo obligado a rechazar un premio inmerecido. Por favor, no consideren mi negativa voluntaria como un insulto".

La respuesta llegó el mismo día: "La Academia Sueca ha recibido su rechazo con profundo pesar, simpatía y respeto". Anders Österling declaró: "Pasternak puede rechazar el premio, pero el honor de esta distinción permanece con él. Tenía todo el derecho a rechazar el Premio Nobel, que le confiaba una responsabilidad tan pesada". El Premio Nobel de Literatura no volvió a concederse en 1958.

Sin embargo, la maquinaria ideológica se apoderó de su vida y de su obra con tal fuerza que el escritor también fue convocado a la fiscalía general, donde de hecho se le acusó de traición. Y, por supuesto, la acusación en sí no tenía sentido, ya

que Pasternak era un gran patriota, y por eso se negó rotundamente a abandonar su patria, a pesar de todas las amenazas. Sin embargo, Pasternak seguía siendo sólo un ser humano, y el resultado de años de acoso fue una crisis nerviosa, un cáncer de pulmón y la muerte del poeta en mayo de 1960.

No obstante, en 1988, *Doctor Zhivago* se publicó en la revista *Novyĭ Mir* de la URSS. El reconocimiento de la novela en su país permitió al Comité Nobel considerar forzado e inválido el rechazo del premio por parte de Boris Pasternak. El 9 de diciembre de 1989 se concedió en Estocolmo la medalla de Premio Nobel al hijo del poeta.

Un dato interesante: en 2004, el primer día de su visita a Moscú, el director de Hollywood Quentin Tarantino pidió que lo llevaran a la tumba de Boris Pasternak, un escritor al que el célebre director había reconocido como su ídolo literario desde la infancia. Llovía a cántaros, y Tarantino se sentó ante la tumba durante unos minutos. Hizo algunas fotos para el recuerdo y luego pidió que lo fotografiaran con el monumento de fondo.

Cabe señalar que la novela *Doctor Zhivago* ha sido adaptada al cine varias veces, pero es una pena que no lo fuera por Quentin Tarantino. Estoy segura de que habría hecho un gran trabajo.

Mikhail Sholokhov[8] fue el tercer escritor ruso galardonado con el Premio Nobel, y se le conoce como el único escritor soviético que ha recibido el Premio Nobel de Literatura en coordinación con el gobierno soviético.

Shólojov ya había figurado muchas veces en la larga lista del premio. Su novela épica *El Don apacible*[9] era bien conocida en Occidente e incluso, una vez, el nombre de Shólojov fue incluido en la lista de candidatos por los propios miembros de la Academia Sueca. Pero en todas las ocasiones, Sholokhov fue derrotado por rivales más fuertes (famosos): John Steinbeck, por ejemplo, o William Faulkner. Esta es la razón por la que las autoridades soviéticas estaban tan interesadas en promocionar al escritor: tenían la esperanza de que, si Shólojov ganaba, la autoridad del régimen soviético en Occidente se vería reforzada por el método del "poder blando". Y como recordamos, la concesión del premio a Pasternak en 1958 molestó mucho al gobierno soviético.

Las desventuras de Mikhail Sholokhov en su camino hacia el Nobel no acabaron ahí: en 1964, el escritor y filósofo francés Jean-Paul Sartre, que había sido galardonado con el Nobel, provocó un nuevo escándalo al rechazar el premio y en su carta mencionaba a Shólojov, lamentando que el premio no le hubiera sido concedido a él en su lugar.

8 *Mijaíl Shólojov* suele ser la transliteración en los países hispanohablantes. La <j> debe pronunciarse como la del español peninsular.

9 El título también se halla traducido como *El Don silencioso, El tranquilo Don* o *El plácido Don.*

En 1965, los rivales de Sholokhov también eran bastante famosos, pero él era el candidato con más posibilidades y finalmente recibió el premio por su novela *El Don apacible,* con la mención: "por la fuerza artística y la integridad del *epos* sobre los cosacos del Don en un momento crucial para Rusia".

En la ceremonia de entrega del premio en Estocolmo, Mikhail Sholokhov pronunció un discurso en el que habló de su objetivo de mostrar en la novela y exaltar «una nación de trabajadores, constructores y héroes».

¿Qué sabemos de la novela *El Don apacible* y de qué trata?

Sholokhov trabajó durante quince años para crear *El Don apacible:* los primeros tres volúmenes se publicaron en 1925-1932, y el cuarto, en 1940. pertenece a la corriente literaria del realismo socialista. La novela épica y las escenas de batallas son géneros en los que Shólojov logró una maestría sin igual.

La novela nos muestra una década en la vida de la familia Melekhov y nos enseña lo importante que es no olvidarse de la moral y la ética en el trasfondo de procesos históricos a gran escala. En tiempos difíciles, el deber de toda persona es seguir siendo humana, no convertirse en malvada. El tema principal es también la elección de una persona en un momento crítico. El autor consigue mostrar la tragedia de un gran país a partir del ejemplo de una familia, en la que los hermanos se alzaron bajo las banderas de adversarios irreconciliables: el Ejército Rojo y el Movimiento Blanco.

Sin embargo, mucha gente dudó y sigue dudando de la autenticidad de la autoría de esta novela. Y hay varias razones para ello. En primer lugar, Sholokhov era demasiado joven cuando empezó a escribir la novela: tenía veintidós años. El libro utiliza más de setecientos personajes, la mitad de los cuales eran personas reales. Se cree que no podía conocer toda la biografía de estas personas. También se criticó su educación para crear una historia de tal envergadura: sólo completó cuatro cursos de gimnasia.[10]

En la Rusia prerrevolucionaria vivió Fiodor Kr[i]ukov, que escribió cuatro volúmenes de relatos dedicados a la vida de los cosacos del Don. Varios investigadores modernos creen que fue él quien escribió *El Don apacible*, y que Sholokhov robó sus manuscritos. Su principal argumento son los borradores de trabajo del escritor. Un examen detallado de las hojas con el texto reveló que no se trataba de un borrador, sino de una reescritura.

10 La autora se refiere al término "гимназия" (gimnaziya) que en ruso significa "instituto de enseñanza media" o "escuela secundaria" (algo así como un bachillerato académico de nivel alto, muy común en Rusia y otros países europeos en el siglo XIX y XX). Solía tener 7 u 8 cursos y el autor referido, Sholokov, completó solamente cuatro.

En 1929, Sholokhov preparó un manuscrito para que la comisión probara su autoría. No podemos estar seguros de que esta comisión soviética fuera completamente objetiva al analizar la obra de uno de los principales ideólogos de los escritores soviéticos. Pero ahora ya no es tan importante si Sholokhov escribió él mismo esta obra o simplemente la reescribió, pues ya se ha convertido en un clásico soviético muy querido y ha pasado a la historia.

El cuarto Premio Nobel de Literatura ruso, o más concretamente de la URSS, es Aleksandr[11] Solzhenitsyn.

Aleksandr Solzhenitsyn escribió sobre sí mismo: "Da miedo pensar en qué clase de escritor me habría convertido (si es que me hubiera convertido) si no me hubieran encarcelado".

Pasó ocho años en los campos de trabajo, ganó el Premio Nobel de Literatura, fue el primer escritor soviético que habló de la represión del régimen soviético y contó la verdad sobre el Gulag a los lectores. Es interesante ver cómo cambia el mundo: Las obras de Solzhenitsyn estaban prohibidas en la URSS, pero ahora forman parte del programa escolar.

Era un matemático con alma de escritor (literalmente: era licenciado en matemáticas, pero también director de una revista estudiantil de literatura), participó en la Segunda Guerra Mundial y durante la guerra mantuvo una correspondencia privada con un amigo en la que, poco a poco, empezó a criticar al gobierno, diciendo que Stalin tergiversaba las ideas de Lenin, e instando a la resistencia al régimen. Solzhenitsyn y su amigo no temían la censura en la correspondencia: creían que sólo la revelación de secretos militares era punible. Sin embargo, el 9 de febrero de 1945, Solzhenitsyn fue detenido y despojado de su rango; más tarde fue trasladado a Moscú y acusado de propaganda antisoviética y actividades contrarrevolucionarias.

Los interrogatorios continuaron hasta mayo de 1945. Solzhenitsyn se declaró culpable. En julio de 1945, fue condenado a ocho años en campos de trabajo y al exilio eterno tras su liberación. Como sabemos, afortunadamente, su exilio, como la vida de Stalin, no sería eterno, y los días pasados en los campos de trabajo (en realidad en una prisión de trabajo) se convertirían en la inspiración y la base de la novela *Archipiélago Gulag.*

En 1961, Solzhenitsyn presentó el manuscrito a los editores de la revista *Novyĭ Mir*. Se trataba de un manuscrito de la historia titulada *Un día de Ivan Denisovich,* que es la primera verdadera obra escrita de Solzhenitsyn, realizada a la edad de cuarenta y tres años.

11 *Alexand(e)r* suele ser la transliteración en los países occidentales.

La obra se hizo inmediatamente popular no sólo en la Unión Soviética, sino también en el extranjero. Solzhenitsyn fue leído en París, Londres y Nueva York. Fue aceptado en la Unión de Escritores y nominado para el Premio Lenin. Pero cuando Nikita Khrusch[i]ov[12] dejó el cargo de Secretario General del Partido Comunista, la actitud hacia Aleksandr Solzhenitsyn volvió a cambiar. Se prohibió discretamente la publicación de sus obras.

Pero a pesar de todas las dificultades, Solzhenitsyn siguió trabajando en *Archipiélago Gulag* todos estos años.

No sé si merece la pena contar de qué trata exactamente esta obra o si es posible. Para abreviar, el libro describe la represión que tuvo lugar en la URSS entre 1918 y 1956, y se basa en las memorias y cartas de doscientos veintisiete prisioneros, así como en la experiencia personal del autor. Y puedo decirles que leer este libro es como ver la película *La lista de Schindler,* insoportablemente dolorosa pero necesaria.

En 1970, Aleksandr Solzhenitsyn fue galardonado con el Premio Nobel "por la fuerza moral con la que continuó la tradición de la literatura rusa". El candidato no asistió a la ceremonia: temía que no le permitieran volver a la URSS. Y tenía razón.

La publicación de *Archipiélago Gulag* en el extranjero causó una gran resonancia: en enero de 1974, el Politburó del Comité Central del PCUS celebró una reunión aparte para debatir medidas para "reprimir las actividades antisoviéticas" de Solzhenitsyn. En febrero, al escritor se le retiró la nacionalidad "por acciones que denigran el título de ciudadano de la URSS" y fue deportado del país. Primero vivió en la RFA, luego se trasladó a Suiza y pronto decidió instalarse en el estado norteamericano de Vermont.

La actitud hacia el escritor en la URSS se suavizó con el inicio de la *perestroika*. En 1989 se publicaron allí, por primera vez, capítulos de *Archipiélago Gulag* y, un año después, Solzhenitsyn recuperó la ciudadanía soviética y fue galardonado con el Premio de Literatura de Rusia. Lo rechazó diciendo: "En nuestro país, la enfermedad del Gulag no se ha superado hasta el día de hoy, ni legal ni moralmente. Este libro trata del sufrimiento de millones de personas, y no puedo recoger honores por ello". En otoño de 1993, Solzhenitsyn y su esposa hicieron un "viaje de despedida" a Europa, y luego regresaron a Rusia.

Y aunque el alcance y la importancia de esta obra son sorprendentes, también se ha enfrentado a críticas. Por ejemplo, el poeta Arthur Lundkvist se opuso a la nominación de Solzhenitsyn. Votó a favor de Pablo Neruda (que ganó el premio un año después) y escribió que, ciertamente, estaba impresionado por la valentía de

12 Jruschov y Jruschev suelen ser las transliteraciones en los países hispanohablantes.

Solzhenitsyn y sus descripciones de lo que ocurría en los campos de trabajo, pero que sus obras literarias eran, sin embargo, "primitivas y carentes de interés".

Quiero cuestionar algo que normalmente se pasa por alto en su caso: el valor artístico de sus libros.

Lundkvist argumentó que, cuando el revuelo en torno a los libros de Solzhenitsyn comenzase a amainar —por motivos políticos, humanitarios o de otro tipo—, se iniciaría una reevaluación de su "mérito literario", y subrayó que el Premio Nobel no debe ser "un campo de batalla entre diferentes intereses políticos".

Sin embargo, el comité del Nobel no estuvo de acuerdo con él, porque muchas personas del comité consideraban a Solzhenitsyn un autor significativo, no sólo porque escribía sobre los prisioneros y el sistema soviético, sino también porque describía con brillantez a personas en circunstancias terribles, en las que algunas personas simplemente se caen a pedazos, mientras que otras encuentran la fuerza para sobrevivir, y a veces ni siquiera para sobrevivir, pero sí, al menos, para preservar su dignidad humana. Por supuesto, no se trata de literatura experimental, sino bastante clásica y directa. Y los retratos psicológicos que Solzhenitsyn hace de los personajes son verdadero arte.

El quinto y hasta hoy último Premio Nobel de Literatura de la URSS y Rusia, es Joseph Brodsky.[13]

El 10 de diciembre de 1987, el Premio Nobel de Literatura fue concedido al destacado poeta ruso Joseph Brodsky "por su obra completa, impregnada de claridad de pensamiento y pasión poética".

Sí, Brodsky fue sin duda uno de los más grandes poetas del siglo XX y mucho más. Es difícil de creer, pero el Premio Nobel Joseph Brodsky no terminó la escuela: la abandonó a los quince años. Sin embargo, esto no le impidió convertirse en un destacado maestro y profesor, aunque, en su infancia, Joseph Brodsky soñaba con ser piloto más que poeta o profesor. Parece ser el sueño de todo hombre. Y Brodsky aprendió a pilotar un avión y, por supuesto, escribió poemas sobre ello.

Escribía poemas sobre muchas cosas, incluso se podría decir que sobre todo lo que veía, oía y sentía. Y parece que en algún momento no gustó a las autoridades soviéticas. En 1972, Brodsky recibió una llamada inesperada del Ministerio del Interior y le pidieron que acudiera a una entrevista. "¿Se va a Israel?", le preguntó el funcionario. "No", respondió Brodsky, sorprendido. Pero el poeta ya se había dado cuenta de que era más una indirecta que una pregunta.

Al poeta le dieron dieciocho días para hacer las maletas, y el visado le fue expedido el día de su cumpleaños treinta y dos. Brodsky intentó hasta el último

13 Esta versión francoinglesa de su nombre identificó internacionalmente al poeta desde que se exilió. Una transliteración más fiel del original es *Iosif Brodskiĭ*.

momento retrasar el día de la partida, pero las autoridades querían deshacerse de él cuanto antes.

Brodsky se oponía firmemente a marcharse, ya que implicaba la privación de la ciudadanía soviética y, en consecuencia, la imposibilidad de regresar a casa: no quería marcharse definitivamente, sino viajar a otros países y regresar a la URSS.

El oficial del KGB que expulsó a Brodsky del país, que no quiso revelar los detalles de la decisión de 1972, habló sobre los motivos de la expulsión del poeta en una entrevista de 2013, utilizada en la película *Brodsky no es un poeta*: "Se comportó como tenía que hacerlo. Y así es exactamente como quería comportarse".

El día de su partida, Brodsky envió una carta a Leonid Brezhnev con las siguientes palabras: "Estoy profundamente triste porque tengo que dejar Rusia. Nací aquí, crecí aquí, viví aquí, y todo lo que tengo detrás de mi alma se lo debo a ella. Todo lo malo que me tocó en suerte quedó más que cubierto por lo bueno, y nunca me sentí ofendido por la patria. Y no lo estoy ahora. Porque, dejando de ser ciudadano de la URSS, no dejo de ser poeta ruso. Creo que volveré; los poetas siempre vuelven: en la carne o en el papel".

Bueno, siempre fue un maestro de las palabras y también muy a menudo resultó tener razón. Puede que él mismo haya abandonado Rusia, pero su obra no.

Brodsky viajó primero a Europa y más tarde recibió permiso para entrar en Estados Unidos a trabajar en una universidad. Tras mudarse a Estados Unidos, ocupó un puesto en el Departamento de Lenguas y Literatura Eslavas de la Universidad de Michigan. Brodsky enseñó durante un total de veinticuatro años y tuvo tiempo de trabajar en seis instituciones de enseñanza superior, incluidos los famosos Five Colleges.

El poeta no era como el profesor habitual de las universidades americanas: podía, por ejemplo, fumar durante una clase o contar un chiste. Y se enfadaba mucho si los alumnos no podían responder a lo que Brodsky consideraba una pregunta sencilla, aunque no tuviera que ver con el curso de literatura rusa que estaba impartiendo.

El Premio Nobel cambia la vida de Brodsky para siempre. En 1991, Brodsky se convierte en poeta laureado: poeta oficial de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos; se podría decir algo así como "Ministro de Poesía" del presidente estadounidense.

Normalmente, la persona que ocupa este cargo tiene diversas obligaciones: asesorar a la Biblioteca, dar conferencias, organizar reuniones con otros escritores famosos. Pero eso no le parecía suficiente a Brodsky. Se le ocurrió un proyecto increíblemente ambicioso: convertir a los estadounidenses en la nación más culta del mundo.

En octubre de 1991, Brodsky pronunció un discurso en la Biblioteca del Congreso que ha pasado a la historia como "Una propuesta inmodesta". En este discurso expresó su principal credo: "En mi opinión, los libros deberían llegar a todos los porches, como la electricidad, como la leche en Inglaterra, como los servicios públicos, y el precio debería ser mínimo. Y en todo caso, los poemas deberían venderse en las farmacias (aunque sólo fuera porque alegrarían una factura que te aterra). Y desde luego, una antología de la poesía norteamericana debería estar en la mesilla de noche de cada habitación de hotel junto a la Biblia, que no se opondría a tal proximidad, como no se queja de la proximidad de la guía telefónica".

Para su proyecto, Brodsky eligió a seis poetas estadounidenses, seleccionó sus mejores poemas y publicó una colección, que distribuyó entre sus alumnos.

Al principio, las colecciones de Brodsky se distribuían gratuitamente en hoteles y trenes. Pero pronto se hicieron tan populares que la empresa Ford empezó a poner en la guantera de cada coche nuevo un volumen de poesía, y Lancome los regaló junto con su nueva fragancia "Poeme".

Brodsky murió de un ataque al corazón a los cincuenta y cinco años, en su apartamento de Brooklyn Heights, el 28 de enero de 1996, pero su legado cultural, como el de otros grandes poetas y escritores rusos, nunca morirá.

Así que, en conclusión, podemos decir que el Premio Nobel es un gran logro en la vida de los autores. Aun así, lo más importante en la vida de cada uno de ellos es el reconocimiento de los lectores y el hecho de que nosotros, después de tantos años, incluso después de su muerte, hablemos de ellos.

Y la literatura rusa continúa con sus tradiciones, así que estoy segura de que en el futuro veremos a más autores y poetas rusos recibir el Premio Nobel.

Eso es todo lo que tengo que decir.

Muchas gracias por su atención.

Traducción de Jorge Luis Chacón Solar.

Corrección estilística y notas de Francisco Morales Ardaya

Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios, vol. 29 - n.º 31 - Año 2025, pp. 255-267, e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Canciones infantiles para un columpio* / 2002 / Pintura-ensamblaje / 120 x 70 cm

Creación literaria

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066

https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.16

Transcriação desde *el puente de la lengua*: sete de poemas de Yolanda Pantin

Transcreación desde *el puente de la lengua*: siete poemas de Yolanda Pantin

Transcreation from the *tongue's bridge*: seven poems by Yolanda Pantin

Valentina Figuera Martínez[1]
Revista Poesía, Venezuela
valentinafmartinez@gmail.com

Yasmin Bidim[2]
Universidade Federal de São Carlos, Brasil
yasminbidim@gmail.com

Resumen: En este artículo presentamos la transcreación de siete poemas de Yolanda Pantin, poeta venezolana considerada una de las voces más vibrantes de la poesía hispanoamericana. Los poemas fueron originalmente publicados en la antología *País, poesía reunida 1981-2011* (2014, Pre-textos), que reúne textos de la robusta producción poética de la autora. Respaldadas en las propuestas de Haroldo de Campos (2013) sobre transcreación, labor que demanda una constante tensión, deconstrucción, invención, reinvención y reposición de signos del texto original, nos propusimos preservar los recursos literarios de cada poema, no sin adaptar algunos elementos para dar sentido en portugués al yo lírico de la poeta.

Palabras clave: Yolanda Pantin; transcreación; poesía venezolana; traducción poética

1 Tradutora, pesquisadora, crítica literária e correspondente no Brasil da revista *POESIA* da Universidade de Carabobo, na Venezuela. Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e formada em Tradução pela Universidade Central da Venezuela (UCV). Tem traduzido poemas, ensaios, artigos e livros para sites especializados de poesia, jornais e revistas de circulação internacional, bem como publicado ensaios de crítica literária sobre poesia brasileira contemporânea. Código Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9483-1205.

2 Pesquisadora e poeta. Graduada e mestra em Imagem e Som pela UFSCar, atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da mesma instituição, tendo realizado Estágio de Pesquisa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É membro do NEPPOC - Núcleo de Estudos e Pesquisas em Poesia e Cultura e mediadora do Leia Mulheres São Carlos. É autora de *Livro dos Interiores* (Penalux, 2020) e *O corpinho então nada* (Hecatombe, 2024). Tem trabalhos publicados em jornais e revistas de poesia e crítica literária como *Jornal Relevo, Totem & Pagu, Revista Aboio, Revista Cupim* e *Revista Ouriço*. Código Orcid: https://orcid.org/0000-0003-0726-5581.

¿Cómo citar?
Figuera, V. & Bidim, Y. "Transcreación desde el puente de la lengua: siete poemas de Yolanda Pantin".
Contexto, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 269-279.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Resumo: Neste artigo, apresentamos a transcriação de sete poemas de Yolanda Pantin, poeta venezuelana considerada uma das vozes mais vibrantes da poesia hispano-americana. Os poemas foram publicados originalmente na antologia *País, poesía reunida 1981-2011* (2014, Pre-textos), que reúne textos da robusta produção poética da autora. Respaldadas nas propostas de Haroldo de Campos (2013) sobre transcriação, labor que demanda uma constante tensão, desconstrução, invenção, reinvenção e reposição de signos do texto original, nos propusemos preservar os recursos literários de cada poema, não deixando de adaptar alguns elementos para dar sentido em português ao eu lírico da poeta.

Palavras chave: Yolanda Pantin; transcriação; poesia venezuelana; tradução poética

Abstract: In this article the authors present a transcreation of seven poems by Yolanda Pantin, a Venezuelan poet considered one of the most vibrant voices in Spanish American poetry. The poems were originally published in the anthology *País, poesía reunida 1981-2011* (2014, Pre-textos), which brings together texts from the author's robust poetic output. Based on Haroldo de Campos' (2013) proposals on transcreation, a task that demands constant tension, deconstruction, invention, reinvention, and replacement of signs from the original text, we set out to preserve the literary resources of each poem, while adapting some elements to give meaning in Portuguese to the poet's lyrical self.

Keywords: Yolanda Pantin; transcreation; Venezuelan poetry; poetic translation

Yolanda Pantin é uma poeta, ensaísta, editora e escritora venezuelana. Nascida em Caracas, em 1954, é formada em Letras pela Universidade Católica Andrés Bello. Considerada uma das vozes mais vibrantes da poesia hispano-americana, tem publicado *Casa o lobo* (1981), *Correo del corazón* (1985), *La canción fría* (1989), *Poemas del escritor* (1989), *El cielo de París* (1989), *Los bajos sentimientos* (1993), *La quietud* (1998), *El hueso pélvico* (2002), *Poemas huérfanos* (2002), *La épica del padre* (2002), *País* (2007), *21 caballos* (2011), *Bellas ficciones* (2016), e *Lo que hace el tiempo* (2017). Possui também destacada produção em literatura infantil e é autora da peça de teatro *La otredad y el vampiro* (1994).

Em 2014 recebeu o prêmio literário Fundarte de poesia, em Caracas; em 2015 o prêmio Poetas do Mundo Latino "Víctor Sandoval", no México; o VII Premio Casa de América de Poesia Americana em Madri, Espanha, em 2017; e o Prémio Federico García Lorca na Granada, Espanha, em 2020. Recebeu bolsas da Rockefeller Foundation e Guggenheim.

A coletânea de poemas aqui apresentada forma parte de *País, poesía reunida 1981-2011* (2014, Pre-textos), e responde ao desafio de transcriá-los em português, seguindo as pressupostos de Haroldo de Campos [1962] / (2013), para quem a tradução é suscetível de "uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso".

Uma das principais sustentações do pensamento sobre poesia e tradução poética de Haroldo de Campos, exposta naquele que considerou o seu primeiro ensaio de fôlego sobre o assunto, "Da Tradução Como Criação e Como Crítica" [1962] / (2013), é a questão da reconfiguração da iconicidade do signo estético, ou seja, a fidelidade à reprodução da forma. A tradução de textos criativos será "recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação" (Campos, 2013, p. 5). Na sua fundamentação teórica, Haroldo coloca a função poética em lugar central do processo tradutório e, na tarefa prática, desafia a tradutora a se libertar da fidelidade para construir paralelamente ao original uma nova informação estética.

Como dispositivo antropofágico tanto da própria língua (Nácher, 2021, p. 155) quanto da agência do tradutor (Cisneros, 2012, p. 29), a transcriação se tornou um caminho valioso para apontar novas formas de relacionamento com a tarefa tradutora, deixando o servilismo de lado para privilegiar uma atividade tradutora mais rebelde e problematizadora do sentido absoluto, bem como da relação de poder de texto original versus tradução. A proposta haroldiana de devorar o original, se nutrindo das influências forâneas, para produzir uma aproximação renovada com a forma, só poderia demandar uma atividade tradutória criativa, exercício que apresentamos na coletânea de poemas a seguir, com o intuito de expor em português um fragmento da obra profunda e radicalmente original de Yolanda Pantin.

Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios, vol. 29 - n.º 31 - Año 2025, pp. 269-279, e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066

a Víctor

En esta casa se amontonan los fantasmas. Uno les cuenta los cabellos y les adivina, sin cristales, los pasos, de tanto fantasma que hay por la casa. Qué cantidad de estribos y de bronces, de cosas puntiagudas en los márgenes del barro, los espacios abiertos en las piedras, esas cuevas intranquilas, las movibles profundas y sus vientres. Irrumpen en los muros las cavernas y se espantan. Uno destila de abrir huecos y piensa, estático, benigno, a esa cueva le pesan los estribos, los bronces, las cosas aquellas puntiagudas de tanto escondida, de tanto embrujada, de tanto aparecer y desaparecer como si cualquier cosa todos los días.

Ao Vítor

Nesta casa amontoam-se os fantasmas. Conta-se os cabelos e adivinha-se, sem cristais, os passos, de tantos fantasmas que há pela casa. Que quantidade de estribos e bronzes, de coisas pontiagudas às margens do barro, as fendas nas pedras, essas cavernas intranquilas, profundezas móveis e seus ventres. Irrompem nos muros as cavernas e se espantam. Destila-se de abrir buracos e pensa, estático, benigno, sobre esta cova pesam os estribos, os bronzes, aquelas coisas pontiagudas de tanto escondidas, de tanto enfeitiçadas, de tanto aparecer e desaparecer como se qualquer coisa todos os dias.

Mírame las manos, los ojos detrás de las trenzas, esta cantidad de vuelo por la piel. Hermosa en do mayor, señora del lugar de los grillos, del océano suspenso, el perenne sitio de tu cuerpo, magnífica. Pájaros emanan de tus labios y cuelgan, torre de marfil, madre de la divina gracia. Pájaros rodando de tus labios, concebida, pájaros hendidos, pájaros desprovistos y pájaros ángeles y Ángeles, míranos las manos, los ojos detrás de las trenzas, esta cantidad de vuelo por la piel.

Olhe minhas mãos, os olhos por trás das tranças, a pele em asas plenas. Bonita em dó maior, senhora do lugar dos grilos, do oceano suspenso, o perene lugar do teu corpo, magnífica. Pássaros emanam dos teus lábios e se penduram, torre de marfim, mãe da divina graça. Pássaros rodando nos teus lábios, concebida, pássaros fendidos, pássaros desprovidos e pássaros anjos e Anjos, olhe nossas mãos, os olhos por trás das tranças, a pele em asas abertas.

Vengo de lejos. De este cansancio. Una sola marca desde el vientre hasta lo hondo. A saber. La piel de pronto se me agolpa. La línea que te enmarca. Tu presencia. A no caer. A ser de nuevo por las calles. Arrastro cosas: una silbante tristeza, una mujer de años, una larga cavidad, el sitio y este alguien por mi rotura sostenido, sosteniéndome.

Venho de longe. Deste cansaço. Uma só marca desde o ventre até o fundo. A saber. A pele de repente me apavora. A linha que te contorna. Tua presença. A não cair. A ser de novo pela ruas. Arrastando coisas: uma sibilante tristeza, uma mulher de anos, uma longa cavidade, o lugar e esse alguém por minha fratura suportado, suportando-me.

Irremediablemente

He visto cómo surca el temblor sobre
tu frente senda luminosa que un día
nos apaga
oscura translúcida gota amarga
incendia
labios para amar con fuego las cadenas
fragua vulcano al vivo de tu centro
lumbre que proscenio una ilusión vacía
brasa donde orilla la existencia
candiles que el amor ha encendido en
su locura
languidecen

Irremediavelmente

Tenho visto o tremor fendendo tua
testa
centelha luminosa que um dia nos
apaga
translúcida obscuridade gota amarga
incendia
lábios para amar com fogo as
correntes
emana vulcão ao vivo do teu centro
labareda profunda que encena uma
ilusão vazia
brasa onde ancora a existência
candeias que o amor tem acendido na
sua loucura languidescem

Oscuridad del amor

En la débil luz
del puente de la lengua hallé la verdad de tu
amor que no comprendo

Obscuridade do amor

Na fraca luz
da ponte da língua achei a verdade do
teu amor
que não compreendo

Casa das pedras

Vacío. Todo está en calma:
El deseo de morir, el deseo de apagar la sed
Con furia. Todo respira
ceremoniosamente. La memoria Exhala
fragancias de un viejo dolor
Que aún perdura.
Yo sólo observo la belleza que el día
Me da para matarla.
Que Dios olvide todo esto:
La mano que en la calma forma
Un idéntico abrazo, un cuerpo parecido,
Doble ensimismado
Que goza en las tinieblas de los labios.

14 de agosto de 1986

Casa das pedras

Vazio. Tudo está em calma:
O desejo de morrer, o desejo de queimar a sede
Com fúria. Tudo respira
cerimoniosamente. A memória exala
fragrâncias de uma velha dor
Que ainda perdura.
Eu apenas observo a beleza que o dia
Me dá para matá-la.
Que Deus esqueça isso tudo:
A mão que na calma forma
Um idêntico abraço, um corpo parecido,
Duplo ensimesmado
Que goza nas trevas dos lábios.

14 de agosto de 1986

Divagación XV

Miro mis manos. Miro las manos que han tocado el fondo en su inconsciencia. Miro las manos que han estado en ti y han sido mis ojos y han visto el fondo de tus ojos. Miro mis manos donde están tus manos. Me pregunto por la naturaleza de tus manos que rozan como el ángel tu misterio. Miro mis manos en tus manos. Sé en mis manos sin palabras. Sé la forma pura de tus manos, aquello que es aquello sin palabras. Déjate dormir, caer hasta dormir. Descansa mía. Déjate en mí, en mis manos. Ser dormida el cuerpo que duermo con mis manos.

Divagação XV

Olho minhas mãos. Olho as mãos que têm tocado o fundo na sua inconsciência. Olho as mãos que têm estado em você e têm sido meus olhos e têm visto o fundo dos teus olhos. Olho minhas mãos onde estão tuas mãos. Me pergunto sobre a natureza das tuas mãos que tocam como o anjo seu mistério. Olho minhas mãos em tuas mãos. Sei nas minhas mãos sem palavras. Sei a forma pura das tuas mãos, aquilo que é aquilo sem palavras. Deixe você dormir, cair até dormir. Descanso brisa. Deixe você em mim, nas minhas mãos. Ser dormida o corpo que dorme com minha mãos.

Referencias

Campos, Haroldo de. Da Tradução como Criação e Como Crítica. In Campos, Haroldo de. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 2006. pp. 31-48.

Cisneros, Odile. From Isomorphism to Cannibalism: The Evolution of Haroldo de Campos's Translation Concepts. TTR, [S.l.], v. 25, n. 2, 2012. https://doi.org/10.7202/1018802ar. Acesso em: 23 nov. 2022.

Nácher, Max Hidalgo. La traducción como dispositivo general de la cultura: galaxias y correspondencias desde la biblioteca de Haroldo de Campos y el archivo de Roman Jakobson (1966-1981). Meta, Montreal, v. 66, n. 1, 2021, p. 154-177. https://doi.org/10.7202/1079325ar. Acesso em: 21 nov. 2022.

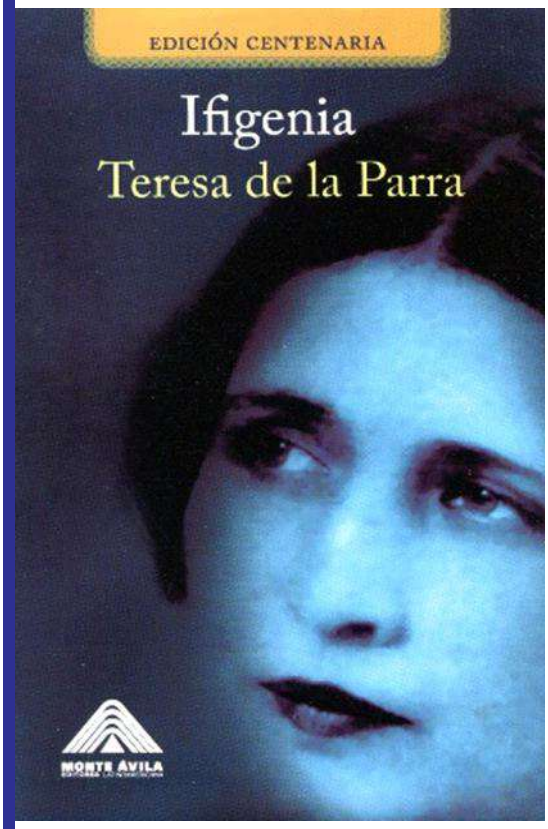
Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Fresa sorpresa* / 2004 / Pintura-ensamblaje / 120 x 70 cm

Reseñas

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.17



Ifigenia, edición centenaria de Monte Ávila. "Ifigenia"; *Monte Ávila Editores,* en línea.

Ifigenia, edición centenaria de la Universidad Católica Andrés Bello. "Ifigenia y Teresa de la Parra"; *El Ucabista,* en línea.



Ifigenia. Por Teresa de la Parra. Ed. centenaria, Caracas, Abediciones, Universidad Católica Andrés Bello, 2024. 389 p., Colección Narrativa.

Ifigenia. Por Teresa de la Parra. Ed. centenaria, prólogo de Laura Antillano, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2024. 541 p., Colección Continentes.

Bettina Pacheco
Universidad de Los Andes, Venezuela
bettinaomaira2@gmail.com

¿Cómo citar?
Pacheco, B. "*Ifigenia.* Por Teresa de la Parra. Ed. Centenaria. Abediciones y Monte Ávila Editores Latinoamericana. 2024" Contexto, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 281-284.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Han pasado casi cien años de la publicación de una de las novelas más relevantes de la literatura venezolana en su camino hacia la modernidad. *Ifigenia: Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* sigue ocupando su lugar de privilegio dentro del canon que registra lo más notable de la narrativa que se ha escrito en el país. Y aunque suene reiterativo u odioso para quienes rechazan los guetos en los que se aparta a las escritoras dentro del marbete "literatura femenina", insistimos en resaltar que tal prodigio literario fue escrito por una mujer: Teresa de la Parra. Ello, porque, a pesar de que las escritoras hoy día estén dando la hora como narradoras en buena parte del mundo, todavía es mucho lo que falta en cuanto a la visibilidad e interés que merecen de parte de los lectores y, sobre todo, de la crítica.

Muchos actos conmemorativos de esta fecha magna se han realizado dentro y fuera del país como homenaje a nuestra escritora mayor y a una de sus novelas. Tales eventos materializados en conferencias, exposiciones, congresos, seminarios, dosieres y artículos en periódicos y revistas, han congregado a especialistas en torno a una obra que no ha envejecido con el paso del tiempo y que aún tiene muchas cosas que decir, mucho para enamorar tanto a los nuevos lectores como a los devotos, que volvemos una y otra vez a sus páginas.

Entre esos eventos se inscriben dos publicaciones centenarias de la novela en cuestión:

Una de ellas es la hermosa edición de la Universidad Católica Andrés Bello, en la que resalta el blanco que soporta el dibujo a plumilla de la imagen de la autora en la portada, lo que da muestra del esmero y el cuidado con el que fue realizada. La acertada diagramación que facilita la lectura viene acompañada por diez fotos de la autora en diversos momentos de su vida, las cuales presiden cada una de las cuatro partes de la novela, así como algunos de sus capítulos. Se trata de una tirada de solo trescientos ejemplares, lo que la convierte en un libro de colección.

La otra edición centenaria es la de Monte Ávila Editores Latinoamericana, no menos primorosa. En una de esas famosas fotos que legó a la posteridad, Teresa de la Parra, en escorzo desde una sugestiva portada azul, mira al futuro. Esta edición no contiene imágenes en su interior, pero sí un prólogo de una de nuestras escritoras más relevantes, Laura Antillano, titulado, como era de esperarse, "A cien años de *Ifigenia* de Teresa de la Parra". Un plus de esta edición, además del mencionado prólogo, es que existe la versión digital de acceso libre en la página web de la editorial, además del módico precio de su presentación en papel. Esta fecha centenaria, irrevocable para Antillano, justifica la reedición de una obra cuya historia y personajes nos asoman a una época pasada, pero todavía cercana y seductora, además de revelar muchas constantes de la condición humana, según el parecer de esta escritora, quien no duda en considerarla un clásico tanto de la novelística nacional como de la latinoamericana.

Si se hace necesario preguntar por qué leer *Ifigenia* después de tantos años, las respuestas serían incontables: Disfrutar de la frescura de un lenguaje que todavía nos suena familiar, a pesar de la distancia en el tiempo; no parar de reír ante las filípicas del tío Pancho o las impertinencias de la misma María Eugenia, sin importarle el escándalo de la abuelita; ello bien vale el intento, sin contar con la posibilidad de descubrir qué se esconde en sus páginas, pues, según la propia autora, lo mejor de *Ifigenia* es lo que no está dicho. Entonces, ¿cuál es el verdadero amor de María Eugenia Alonso? ¿Quién fue el personaje real que inspiró a Gabriel Olmedo? ¿Qué postura política o feminista defiende la novela, ya sea implícita o explícitamente? Asomarse a ese "balcón de Julieta" para, a través de esos géneros introvertidos tan entrañables, tan femeninos, como lo son la carta y el diario, poder apreciar el testimonio de una identidad femenina en permanente formación, permitiría al buen lector contemporáneo reencontrarse con lo mejor de la novela. De modo que sobra buscar razones, por innecesarias: la novela se defiende a sí misma.

Es importante cerrar esta reseña haciendo referencia a la investigación de Diego Rojas Ajmad. Gracias a la curiosidad investigativa de este autor, nos enteramos de que no fue precisamente el año 1924 el de la publicación de la edición príncipe de *Ifigenia.* Impulsado por el deseo de conocer las fechas relevantes que, para la literatura universal, en general, y para la venezolana, en particular, representaba este año, fechas que merecieran ser conmemoradas para ofrecerlas a los lectores y con ello promover la lectura, se encontró con la revelación que comentamos. Luego de espulgar, literalmente, entre papeles, artículos periodísticos franceses y referencias en línea, entre otras fuentes, Rojas Ajmad se encuentra con datos contradictorios que reafirman o contradicen la publicación de la novela en aquel año 24; hasta que la voz autorizada de María Fernanda Palacios, una de las más importantes estudiosas de la vida y obra de Teresa de la Parra, le confirmó la fecha precisa. En una biografía que lleva su firma, Palacios revela que, dadas las conspiraciones de algunos miembros del jurado que se resistían a otorgar el premio a *Ifigenia,* infructuosas, afortunadamente, su concesión se retardó, así como la publicación de la obra. De modo que la novela, según Palacios, solo comenzaría a circular, finalmente, en agosto de 1925. Este es un dato apoyado, entre otros, por la amorosa dedicatoria que Teresa escribió a su madre en el libro que le regaló —incluida en la edición de Monte Ávila que reseñamos—, fechada en París, en julio de 1925. Fecha similar tendrá la dedicatoria a su gran amigo y albacea Rafael Carías, a quien le escribe que es uno de los primeros a los que les obsequia el libro, por haberse gestado bajo sus ojos —recordemos que Teresa leía el manuscrito a Emilia Ibarra y a Carías mientras temperaban en Macuto.

No cabe duda: lo irrevocable es que, en 2024, celebramos realmente los cien años del premio que le otorgó la Casa Editorial Iberoamericana de París, y los noventa y nueve de la primera edición de la novela. Ello no desmerece, por supuesto, todos los homenajes realizados como celebración de su centenario a una de las mejores novelas de la literatura venezolana, puesto que son un adelanto justificado del deseo inaplazable de brindarle merecidos reconocimientos, entre los que se cuentan, en puesto de honor, las dos importantes ediciones objeto de esta reseña.

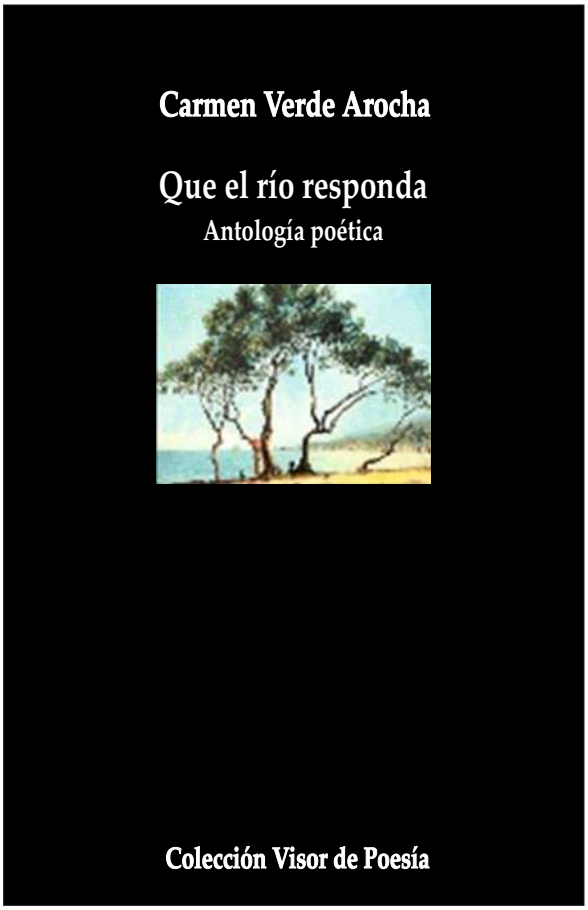
Referencias

Comunicaciones UCAB. «"Ifigenia" y Teresa de la Parra, puntos de partida para impulsar los estudios sobre la mujer.» *El Ucabista,* Universidad Católica Andrés Bello, 24 abr. 2024, https://elucabista.com/2024/04/24/ifigenia-y-teresa-de-la-parra-puntos-de-partida-para-impulsar-los-estudios-de-la-mujer/.

"Ifigenia". Reseña editorial. *Monte Ávila Editores Latinoamericana,* 2024, https://monteavilaeditores.com/libros/ifigenia/.

Rojas Ajmad, Diego. «El mes (y el verdadero año) en que se publicó "Ifigenia"». *Prodavinci,* 26 abr. 2024, https://prodavinci.com/el-mes-y-el-verdadero-ano-en-que-se-publico-ifigenia/.

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.18



Que el río responda: Antología poética.

Por Carmen Verde Arocha. Visor Libros / Fundación para la Cultura Urbana, 2025. 184 p., Colección Visor de Poesía.

Néstor Mendoza
Universidad de Carabobo, Venezuela
eltallerblancoed@gmail.com

¿Cómo citar?
Mendoza, N. "*Que el río responda: Antología poética.* Por Carmen Verde Arocha"
Contexto, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 285-287.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TÁCHIRA VENEZUELA

Por una omisión involuntaria, no me había acercado de manera "crítica" a la obra de Carmen Verde Arocha. Ya le había mostrado a la poeta mi interés en escribir sobre ella, sobre su trayectoria o, al menos, una porción sensata de su trayectoria. No pasó antes, pero está pasando ahora, en este 2025 que inicia con un atractivo acontecer para la poesía venezolana: la antología poética *Que el río responda,* coeditada por la editorial Visor y la Fundación para la Cultura Urbana. Este título se une a los de otros poetas venezolanos que han aparecido en el sello español en los últimos años.

Para quienes no vivimos en Caracas, la presencia de Carmen Verde Arocha se traduce en su constante esfuerzo como editora de Editorial Eclepsidra, en los eventos que ella preside con su acostumbrado profesionalismo, con la prestancia que pocas veces (o casi nunca, que yo sepa) da espacio a la informalidad. Y lo que más sorprende es que, al mismo tiempo que desarrolla ese trabajo editor, lleva adelante una evolución de su lírica personal: una obra que, hasta los momentos, se resume en seis poemarios íntegros y distribuidos desde 1997 hasta 2017, que luego se juntaron en su poesía reunida (2022) y que ahora leemos en su compendio *Que el río responda,* una síntesis de todo aquello. A este doble empeño como editora y poeta, se suma su formación académica reciente como historiadora cultural: *Empresas editoriales venezolanas, apogeo y ocaso* (2024). Esto parece suceder sin premuras, con la temperatura necesaria para no enfriarse y calentarse hasta la congelación o la evaporación de sus esfuerzos.

Cuando le comenté a Carmen Verde Arocha sobre mi deseo de reseñar *Que el río responda,* me hizo saber que ella misma hizo la selección de los poemas, que no había divisiones más allá de las otorgadas por el título de cada libro y que no llevaba prólogo: "los poemas se defiendan solos", me dijo, como una aclaratoria para mi lectura posterior. De esa manera asumí esta escritura: la indagación de los poemas que ella ha elegido para sus lectores, ahora ya no solo venezolanos, sino también hispanoamericanos. Esta disposición de los textos permite apreciar el desarrollo de un estilo, la progresión de unos temas, la revisión de algunas estructuras.

En sus inicios notamos una voz que decide "creer" y aferrarse al legado ancestral y a la vez moderno que se concreta en distintas estaciones, en el cuerpo, a través del canto y la danza: mujer, fertilidad, infancia y paisaje desolado y esperanzador. Es un verso fluido que se nota joven, pero que confiesa que ha vivido. O eso es lo que da a entender. Cuando leemos que "El hallazgo / fue de piedras" hay un lenguaje revelado. De esta Magdalena que es bíblica y contemporánea, salta a su segundo libro *(Cuira)* con la dualidad del verso y la prosa que es la misma *Carmen* nombrada y en negritud explícita. Esa misma prosa que habla del padre, de la vegetación autóctona, de la feminidad, de una magia local, de los que aparecen y desaparecen en los ritos que se refundan.

¿Cómo somatiza la imagen Carmen Verde Arocha? ¿Cuál es su estirpe? Una palabra toma el lugar de esta interpretación: sacrificial. En la poética de la autora, las fuentes están diversificadas, buscan una amplitud en este lado del mundo y en otros mundos donde el cuerpo deja de ser cuerpo (reino del tacto) y se arriesga desde lo inmaterial. La realidad que el poema describe es una realidad que solo querríamos presenciar a través de la creación literaria. Es una poesía para ser leída, pues, si quisiéramos vivirla empíricamente, tendríamos que estar preparados (iniciados). Una realidad invocada.

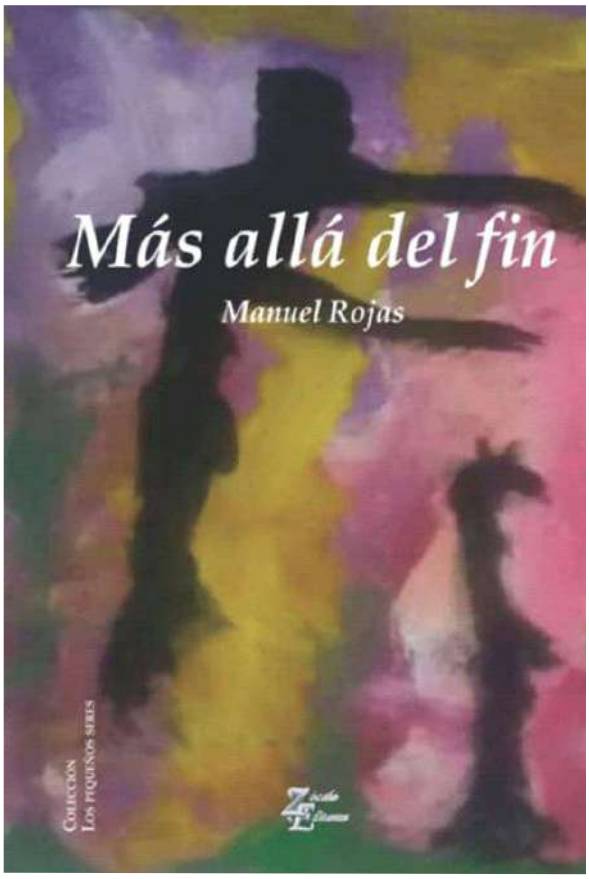
No sé si Carmen Verde Arocha lo tendría presente, pero unos cuantos de sus poemas me acercan a la rara atmósfera de pueblos latinoamericanos recreados desde la ficción: el desamparo, la rudeza del paisaje y un temor afianzado en la imaginación de sus habitantes y de la suya propia. O como acertadamente lo ha manifestado el crítico Luis Miguel Isava, refiriéndose al lenguaje de Carmen: poseedora de una "imaginación verbal" y "con yuxtaposición de heterogéneos registros verbales y visuales".

Dentro de la tradición poética venezolana, la poética de Carmen se acercaría a un libro capital de los años 60: *Los cuadernos del destierro,* de Rafael Cadenas. El ímpetu de un yo que echa mano de la enumeración y la libre asociación y que, sin contriciones, reza y blasfema ("Las moscas siempre estarán en la piel / y en el orificio de dios lastimado"). Siempre se dirá poco y siempre será insuficiente hablar en torno a este tipo de propuestas. Se llegaría a un punto en el que cualquier valoración entraría en el dominio de lo arbitrario y lo excesivo. La sobreinterpretación de una expresión que no se proponía fundar territorios, sino su propia presencia.

Lo que destaca en Carmen Verde Arocha es un gran interés en la consolidación de un Libro (esta mayúscula es premeditada), y que, hasta los momentos, posee seis filamentos o ramificaciones (sus seis poemarios). Todo indica que ese Libro congregará todo lo que ya la autora intuía desde *Magdalena en Ginebra* (1997) y que también se reitera, con sus consabidos progresos, en *Canción gótica* (2017). De ahí la sensación "estacionaria", esa que nos impide hacer diferenciaciones rotundas o categóricas. Esta constante, lejos de ser un punto en su contra, le ha permitido profundizar varias aristas, desde sus poemas de corto y largo aliento (seccionados o no), hasta sus ensayos del poema en prosa. De Carmen resalto el "saber" perceptivo, sinestésico, que va de la fragmentación a la unión de sus naturalezas. Ese saber que no se agota en las imágenes fundadas.

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 29 - n.° 31
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066

https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.19



Más allá del fin.

Por Manuel Rojas. Zócalo Editores, San Cristóbal, 2025. 116 p. Colección Pequeños Seres.

Anderson Jaimes R.
Museo del Táchira / Fundación Bordes
andersonjaimes@gmail.com

¿Cómo citar?
Jaimes, A. "*Más allá del fin.* Por Manuel Rojas"
Contexto, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 288-290.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Manuel Rojas, poeta, escritor, narrador, ensayista y servidor público, nos presenta esta nueva producción narrativa donde la ciencia ficción y la distopía, convergen en una narrativa de un mundo post global ubicado entre el presente y el futuro, entre la realidad y lo especulativo, entre el colapso y las nuevas formas de convivencia o convivialidad. Y es que en sus relatos la cuestión del ritmo de la vida no sólo va a afectar la relación entre las personas, sino también a los integrantes "no humanos" de esas comunidades donde se desenvuelven sus historias.

La convivialidad es un concepto ampliado de convivencia, no necesariamente armónica, un modo de vivir juntos en la diferencia. Es una idea que está ligada a las cosmogonías indígenas del Amazonas y que supone una convivencia que trasciende lo meramente humano. Aquí el autor la toma para construir, como estructura concatenante del libro, una crítica ecológica al poder destructor del capitalismo. La irrupción o la conciencia de otras formas de vida en el sistema terrestre, demuestra una compleja interdependencia con otros entes que es negada por las formas de vida de las sociedades contemporáneas, estructuradas sobre profundas desigualdades humanas y por la ideología del excepcionalísmo humano.

Las nociones individualistas o colectivas de los personajes de estor relatos, están cada vez más marcadas por la imagen de la catástrofe o el colapso. Esto supone el ensombrecimiento de las expectativas de futuro, aunque se deje ver la capacidad, especialmente en los personajes más atormentados por este colapso, de aspirar a un mañana disparejamente positivo. Esa imposibilidad de imaginar un futuro deseable o diferente, es consecuencia del fracaso de los proyectos de globalización de una posmodernidad, cuyas promesas resultaron ilusorias.

El libro está cruzado por la hipótesis post global de la crisis de la globalización, como una reevaluación del significado de la modernidad y de su cultura. La caída de lo post global se refleja en esas representaciones de catástrofes sociales o ecológicas, vistas desde la perspectiva de sujetos marginalizados, o en ficciones anticipativas que destacan la relación entre el pasado colonial, el presente global y un futuro limitado. Una narrativa poética que imagina escalas espaciales y temporales por debajo y más allá de las categorías estado-nación, generando mundos que se han ido independizando de la acción humana.

Mientras las imaginaciones del colapso enfatizan la vulnerabilidad de los sistemas naturales y sociales, la convivialidad apunta la posibilidad de vivir juntos en una tierra dañada. El pasado y el futuro se ven atravesados por múltiples rupturas y colapsos. No se refieren al apocalipsis ni a la desaparición repentina de una sociedad, sino a una serie de procesos naturales, sociales, económicos, trashúmanos, que conducen gradualmente o de manera no lineal, a la pérdida de las funciones establecidas de los recursos necesarios para su propia preservación. El colapso es una sensación que apremia y crea urgencia entre los lectores.

La ficción especulativa tiene el potencial de transgredir las visiones actuales de lo real a través de los modos de representación no miméticos, que amplían las posibilidades de lo imaginable. Esto trae como consecuencia para la lectura, la aparición de una nueva cartografía de las representaciones del colapso y la irrupción de otras convivialidades. Convivialidades o formas de vida, en condiciones de ruptura, que anuncian reconfiguraciones profundas en un futuro post catastrófico. El colapso dinamita los órdenes de representación, no sólo es una ruptura entre le experiencia y la expectativa, sino también la interacción de escalas irreconciliables: la escala del individuo, como acción y percepción de la temporalidad propia; la escala política, de la ruptura espacio y tiempo que acompaña la historia lineal moderna; una escala de la especie, donde irrumpen híper objetos, híper tiempos, híper seres, híper geografías.

Más allá del fin es un intento por romper la identidad sin alternativas del realismo capitalista presentando lo que aún no existe. No es un auge de utopía, sino una descripción de convivialidades que coexisten en la ruptura, la escasez y el caos. Una desidentificación en relación con viejas estructuras y una recalibración colectiva de la relación humano-no humano. No se inventa un nuevo mundo, se alude la posibilidad de la diferencia, se ve una imagen invertida, contraria a la realidad. Se niega el logos particular de la epistemología moderna donde la generación del capital es más importante que la buena convivencia. se está "Más allá del fin".

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Verónica en alta mar* (detalle) / 2005 / Pintura-ensamblaje / 100 x 90 cm

Galería

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066

https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.20

Ave[1]
Dulce levedad [2]
Retrospectiva segunda

Osvaldo Barreto Pérez
Fundación Jóvenes Artistas Urbanos
oscuraldo@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8005-9712



Ave / foto: Vanessa Vásquez / 2025

Esta muestra retrospectiva constituye una oportunidad para revisar una de las primeras etapas de la producción artística de Ave (Annie Vásquez), conformada por obras realizadas a finales de los 90 y a principios de este siglo.

Si bien Ave, a lo largo de su dilatada trayectoria, ha explorado varias temáticas entre las cuales la de las "ovejas" y la de las "esculturas de aserrín" sean quizás las más conocidas; una referida al tema de la clonación y la genética, mientras la otra refiere a la tala y destrucción de los bosques, respectivamente (aunque también las haya usado para abordar otras problemáticas), la serie que presentamos aquí es la de "los vestiditos", la cual es muy importante en su discurso porque aborda lo femenino, la infancia y lo prístino de la existencia, esos estadios

1 Ave es el seudónimo de Annie Vásquez Ramírez (Caracas, 1972) artista visual radicada en los andes venezolanos desde los años 80. Licenciada en educación mención Artes plásticas por la UNEARTE, Mérida. Pionera del arte conceptual en el Táchira. Inicia su trayectoria expositiva en los años 90. Ha participado en mas de un centenar de exposiciones tanto nacionales como internacionales. Su obra abarca la pintura, la escultura, el arte de acción, lo objetual, el ensamblaje, la instalación y la investigación teórica, también es poeta y narradora.

2 *Dulce levedad* es el título de la exposición retrospectiva e individual que realizó la artista en los espacios de la galería de la Fundación Cultural Bordes en San Cristóbal - Táchira, la cual estuvo abierta al público del 26 de abril al 22 de agosto de 2025.

¿Cómo citar?
Barreto, O. "Ave, *Dulce levedad*. Retrospectiva segunda"
Contexto, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 292-300.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

sutiles cercanos a la inocencia que suelen ser tan frágiles y que ahora atrapados por la vorágine moderna van perdiéndose, cada vez más, con mayor celeridad en el continuum generacional.

El vestido en este caso es usado como materia plástica y es despojado de su funcionalidad, dejando de ser un objeto utilitario para convertirse en un objeto simbólico, uno que se transforma de manera lúdica en un columpio, un ángel, un globo aerostático, una jirafa…

Los vestidos infantiles que utiliza Ave suelen tener dos orígenes: unos diseñados por ella y confeccionados como obras de arte, tal es el caso de la serie titulada "Pon" (simplificación fonética de punk), y otros fueron sacados de su propio ajuar, los que ella y sus hermanas o familiares usaron siendo niñas, en algún momento trabajó con vestidos de primera comunión, con lo cual abordó el tema de los rituales de paso; en tal sentido, estas obras poseen un cariz autobiográfico.



Si te metes conmigo te hago
matarile-rile-ron
2001 / Escultura blanda
41 x 26 x 6 cm / foto: Igor Castillo

La propuesta se configura en lo bidimensional con algo que podríamos denominar pinturas-ensamblaje ya que los vestidos son ensamblados sobre lienzos pintados, y en lo tridimensional con los vestidos-objeto entendidos como esculturas blandas.

Es este un arte contemporáneo que hace un recorrido desde lo íntimo-personal hasta el mundo primordial de la infancia-universal. Estamos ante evocaciones poéticas, sublimes y contestatarias de ese infante que en algunos sigue latiendo y en otros solo es nostalgia.



Ave / *El amor no moja, pero empapa* / 2004 / Pintura-ensamblaje / 150 x 100 cm
foto: Vanessa Vásquez



Ave / *El amor no moja, pero empapa* (detalle) / 2004
Pintura-ensamblaje / 150 x 100 cm / foto: Vanessa Vásquez



Ave / *Victoria saltarina* / 2005 / Pintura-ensamblaje / 100 x 90 cm
foto: Vanessa Vásquez

Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios, vol. 29 - n.º 31 - Año 2025, pp. 292-300, e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *La uva aerostática* / 2002 / Pintura-ensamblaje / 100 x 120 cm
foto: Vanessa Vásquez



Ave / *La uva aerostática* (detalle) / 2002
Pintura-ensamblaje / 100 x 120 cm / foto: Vanessa Vásquez

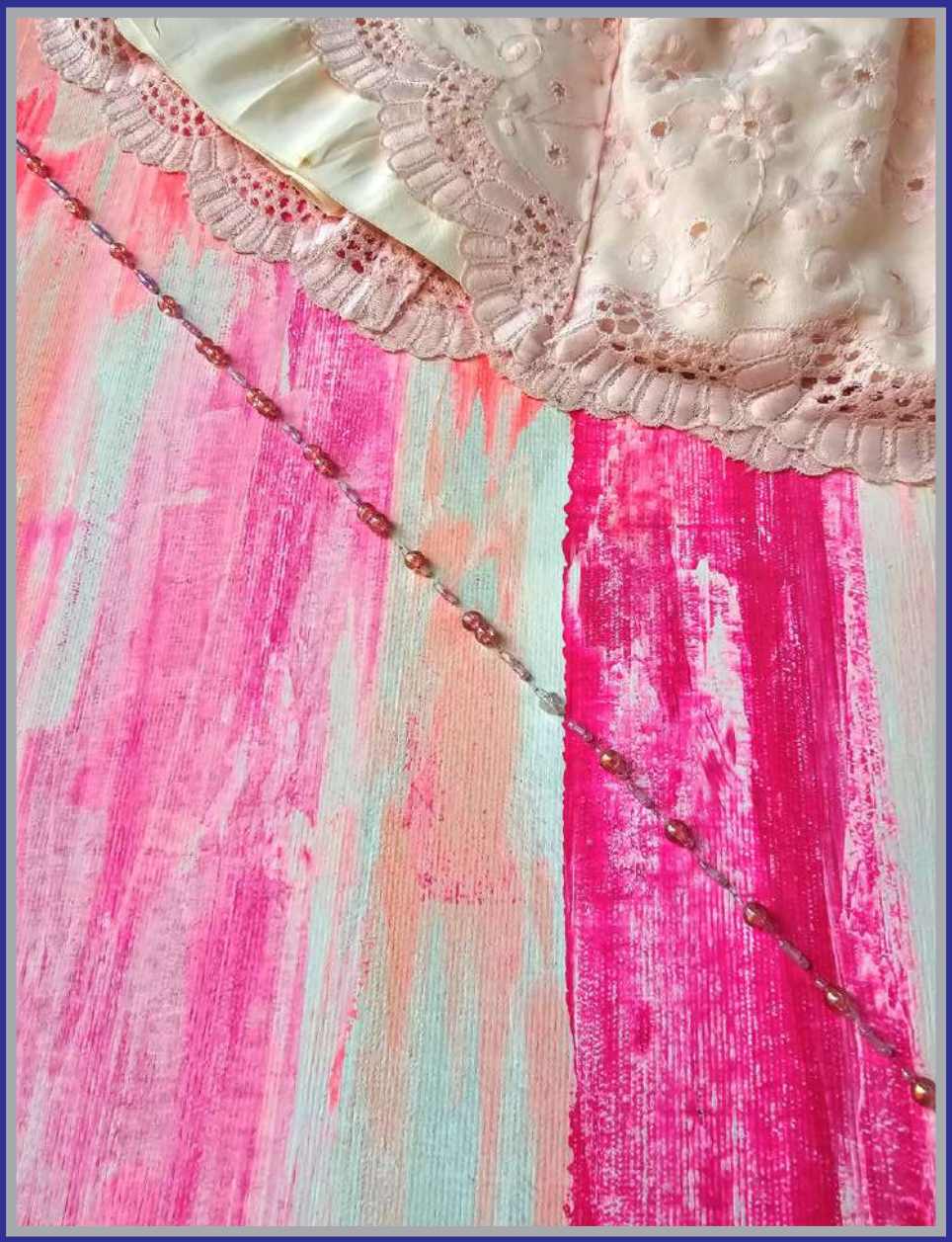


Ave / *Círculo de plumas* / 1999 / Pintura-ensamblaje / 140 x 100 cm
foto: Vanessa Vásquez



Ave / *Primera comunión* / 1999 / mixta sobre lienzo /140 x 100 cm
foto: Vanessa Vásquez

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Flores aúricas* (detalle) / 2004 / Pintura-ensamblaje / 150 x 100 cm

Documentos

Contexto Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN: 2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066

Informe sobre las actividades del Seminario Escritoras Venezolanas 2024

Marisol García Romero
Coordinadora del Seminario Escritoras Venezolanas
Universidad de Los Andes

En Venezuela hay muchas escritoras, pero por diversas razones sus obras son poco difundidas y, por lo tanto, poco leídas y analizadas en los centros académicos. El Seminario de Escritoras Venezolanas (SEV) quiere hacer una contribución para visibilizarlas y promover la lectura de sus obras desde un punto de vista estético y crítico. Por esta razón, desde febrero de 2023 hemos realizado una actividad mensual dedicada a una escritora, para ello hemos contado con el entusiasmo de los(as) docentes e investigadores(as) venezolanos(as), dentro y fuera del país.

En esta iniciativa participan la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe y la Fundación Cultural Bordes (FCB) en San Cristóbal, Venezuela. La realización de las actividades se hace por Zoom y algunas son presenciales en la sede de la FCB. Su divulgación se realiza a través de un grupo de WhatsApp (actualmente tiene 75 miembros), una lista de correos electrónicos, el repositorio de la ULA (http://www.saber.ula.ve/), una cuenta de Twitter (https://twitter.com/EscritorasVen) y el canal de YouTube de la FCB (https://www.youtube.com/@FundacionBordes). Si quieres asistir a las actividades, puedes contactarnos a través del correo electrónico: profesoramarisolgarcia@gmail.com/, para enviarte la información.

Este año se realizaron 11 actividades, 10 virtuales (3 homenajes póstumos -Hanni Ossott, Carmen Vincenti y Miyó Vestrini; 2 coloquios sobre novelas -*Solitaria solidaria* y *Doña Inés contra el olvido*; 1 coloquio sobre los cuentos de Milagros Socorro; una conferencia sobre cuentistas del siglo XXI; 2 coloquios sobre la poesía de Yolanda Pantin y Rowena Hill, 1 coloquio sobre *Ifigenia* de Teresa de la Parra por sus 100 años de publicación); y una actividad presencial, que consistió en un homenaje a la escritora tachirense Carmen Teresa Alcalde (ver anexo).

También coordinamos una sección monográfica sobre escritoras venezolanas en la revista *Cifra Nueva* (www.saber.ula.ve/cifranueva/), número 50 (julio-diciembre), publicada en 2024 con 9 artículos:

261-262 **Presentación**
Doctora Marisol Garcia

263-268 **Rivas, Luz Marina**
Las memorias de mamá blanca, de la transgresión a la rebelión silenciosa.
Las memorias de mamá blanca, from transgression to silent rebellion.

269-278 **León González, Libertad**
Teresa de la Parra: entre la oralidad y la escritura, la confesión.
Teresa de la Parra: between orality and writing, confession.

219-286 **Muchacho Sánchez, Jenny**
La exquisitez del humor: las crónicas de Elisa Lerner en la revista *El Sádico Ilustrado.*
The exquisiteness of humor: the chronicles of Elisa Lerner in the magazine *El Sádico Ilustrado.*

287-296 **Villegas Zerlin, Solveig Josefina**
Arte, memoria y provocación. El periodismo literario de Milagros Socorro.
Art, memory and provocation. The literary journalism of Milagros Socorro.

297-307 **Rojas Paredes, Alexis del C.**
El sentido de lo enigmático y de la malignidad en *Al día siguiente todos los caminos amanecen abiertos.*
The sense of the enigmatic and the malignancy in *Al día siguiente todos los caminosamanecen abiertos.*

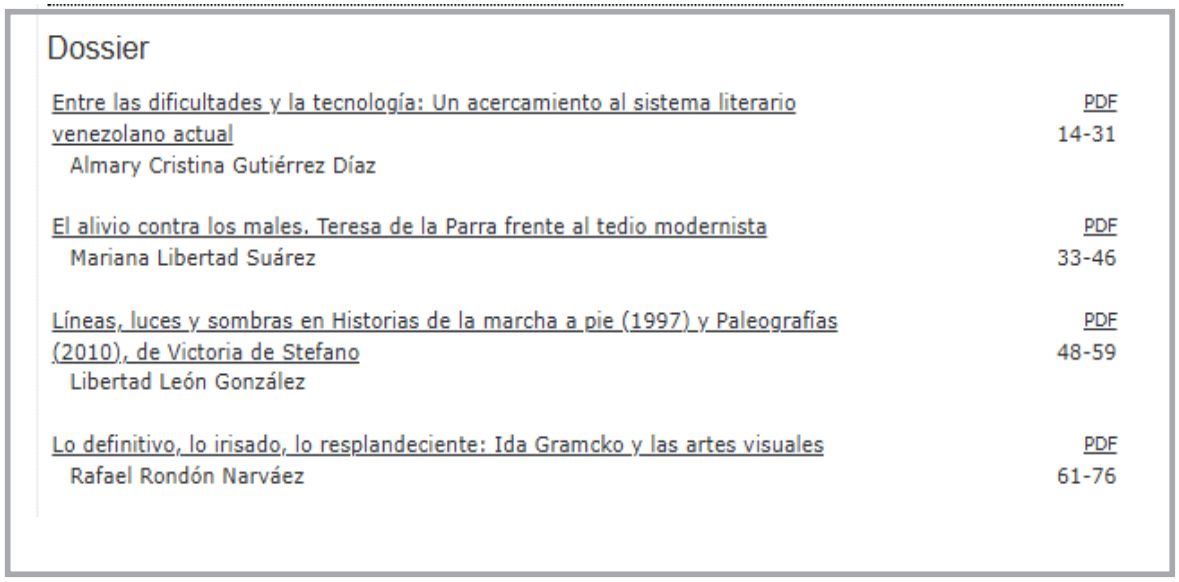
309-316 **Sosa Silva, Maylen**
Plenitudes y asombros en *El olor del níspero* (2023) de Raquel Tirado.
Plenitudes and amazement in *El olor del níspero* (2023) by Raquel Tirado.

317-328 **Andrade Quiroz, Francia**
La casa por cárcel en *La casa por dentro* de Luz Machado.
The house as jail in *La casa por dentro* by luz machado.

329-339 **Gómez Castillo, Suzuky Margarita**
Entre el hogar y la historia: las escritoras venezolanas y su compromiso político-electoral en el *Correo cívico femenino* (1945-1947).
Between home and history: venezuelan women writers and their political-electoral commutment in the *Women´s civic mailing.*

341-348 **Gutiérrez Díaz, Almary**
Twitter: un nuevo medio para la literatura venezolana femenina.
Twitter: a new medium for venezuelan women's literature

Así mismo, hemos promovido la publicación de artículos sobre las escritoras venezolanas en la revista *Contexto* 2024 (publicación anual: http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/issue/view/1805/showToc), en la que encontrarán, dentro de la sección monográfica sobre literatura venezolana, cuatro artículos:



Dossier

Entre las dificultades y la tecnología: Un acercamiento al sistema literario venezolano actual Almary Cristina Gutiérrez Díaz	PDF 14-31
El alivio contra los males. Teresa de la Parra frente al tedio modernista Mariana Libertad Suárez	PDF 33-46
Líneas, luces y sombras en Historias de la marcha a pie (1997) y Paleografías (2010), de Victoria de Stefano Libertad León González	PDF 48-59
Lo definitivo, lo irisado, lo resplandeciente: Ida Gramcko y las artes visuales Rafael Rondón Narváez	PDF 61-76

También en esta revista, nos ocupamos de estimular la publicación de reseñas de los libros que han publicado las escritoras venezolanas:



Reseñas

El tercer país. Karina Sainz Borgo, Lumen, 2021, pp. 304. Vanessa Castro	PDF 217-220
Wanai. Kellys García, El Taller Blanco Ediciones, 2022, pp. 70. Alexandra Alba	PDF 221-223

En este momento estamos trabajando en invitar y acompañar en la edición de sus textos a las investigadoras para que publiquen en 2025. Afortunadamente, hay muchas investigadoras con una excelente formación en literatura, dentro y fuera del país, que han iniciado o continúan aportando, desde su obra crítica, conocimiento sobre las escritoras venezolanas.

Nos gustaría proporcionar información sobre tesis de grado y posgrado sobre las escritoras venezolanas, así como recibir más reseñas de los libros con menos de 5 años de publicados. Estamos abiertos a recibirla para promocionar su lectura.

Nombre de la actividad mensual	Vínculo en el canal de la Fundación Cultural Bordes https://www.youtube.com/@FundacionBordes
ENERO Coloquio sobre *Solitaria solidaria* de Laura Antillano	https://www.youtube.com/watch?v=m2OjgoFkuu8&t=155s
FEBRERO Homenaje a Hanni Ossott† (Caracas, Venezuela, 14 de febrero de 1946 – Ibidem, 31 de diciembre de 2002) (78 de su natalicio; 22 de su muerte)	https://www.youtube.com/watch?v=f8CE_Z6F0vs
MARZO Homenaje a Carmen Vincenti† (1943-2016) (81 de su natalicio; 8 de su muerte)	https://www.youtube.com/watch?v=rPMueFRTQ6o
ABRIL Conferencia sobre cuentistas venezolanas del siglo XXI (Rubi Guerra)	https://www.youtube.com/watch?v=Q1HYkF-s6EU&t=271s
MAYO Homenaje a Miyó Vestrini† (Nimes, Francia, 27 de abril de 1938; Caracas, Venezuela, 29 de noviembre de 1991)(85 de su natalicio; 23 años de muerte)	https://www.youtube.com/watch?v=_1ieD_pkskU&t=55s
JUNIO Coloquio sobre los cuentos de Milagros Socorro	https://www.youtube.com/watch?v=MIPdTIK5BNI&t=14s
JULIO Coloquio sobre *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres	https://www.youtube.com/watch?v=6oHLJHthNz4&t=118s
AGOSTO Coloquio sobre la obra poética de Rowena Hill Moderador: Néstor Mendoza	https://www.youtube.com/watch?v=igy0Pf8xMe0&t=275s
SEPTIEMBRE Coloquio sobre la obra poética de Yolanda Pantin Moderador: Rafael Rondón Narváez	https://www.youtube.com/watch?v=MNrIfnIa3FE&t=16s
OCTUBRE Homenaje por los 100 años de la publicación de *Ifigenia* de Teresa de la Parra (5 de octubre de 1889, en París - 23 de abril de 1936, en Madrid)	https://www.youtube.com/watch?v=oHyB48Zj3ag&t=23s
NOVIEMBRE Homenaje a Carmen Teresa Alcalde, escritora tachirense (en el marco de la celebración del Día del Escritor) Actividad presencial en la sede de Bordes, San Cristóbal, Venezuela	No tiene video


Si te perdiste las actividades anteriores del Seminario de Escritoras Venezolanas, te invitamos a verlas en https://www.youtube.com/@FundacionBordes
Hanni Ossott (Encuentro sobre su obra)
CARMEN VINCENTI - Ciclo Escritoras Venezolanas
Cuentistas venezolanas
MIÉRCOLES 24 DE ABRIL
Mayo Vestrini - Ciclo Escritoras Venezolanas
MILAGROS SOCORRO
Milagros Socorro - Cuentos
YOLANDA PANTIN
Yolanda Pantin - Ciclo de escritoras venezolanas
TERESA DE LA PARRA
Doña Inés contra el olvido - a 32 años. Con Ana Teresa...
70 visualizaciones
• hace 3 semanas
ROWENA HILL
Ciclo Escritoras Venezolanas: Rowena Hill

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 29 - n.° 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / *Homenaje y 333 golondrinas* (detalle)/ 2005
Pintura-ensamblaje / 100 x 90 cm

Normas para autores

Normas para autores de

Contexto

1. Los artículos deben ser de carácter humanístico, en cualquiera de los campos de la literatura, de la teoría y crítica literaria, y del arte. También pueden recibirse artículos del campo de las ciencias humanas siempre que hagan referencia a temas literarios, artísticos, históricos, filosóficos, semióticos o a cualquiera de las disciplinas humanísticas.

2. Los artículos deben ser originales e inéditos.

3. Los artículos aceptados para su publicación son de absoluta responsabilidad de sus autores y, por tanto, ni el Consejo Editor, ni la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, ni la Universidad de Los Andes, se hacen necesariamente solidarios con las ideas, los temas y las opiniones expresados o expuestos en aquellos.

4. Los autores deberán completar y firmar una constancia de originalidad, conflicto de intereses y cesión de derechos de autor. Además, deberán declarar que no están incurriendo en el acto de plagio académico.

5. Los artículos deben ser enviados en formato electrónico (documento de Microsoft Word, con extensión .doc o .docx), sin contraseña o clave de acceso y sin nombre del autor en la configuración del archivo (sección Detalles en las Propiedades de Microsoft Word)

6. En un documento aparte, debe remitirse la información personal del autor (o autores): firma, último grado académico, filiación institucional, teléfono y correo electrónico. Si se posee ORCID y Google Académico, puede incluirlo.

7. La presentación del texto debe ser en página tamaño carta, fuente Book Antigua de tamaño 11 para el contenido y de 12 puntos para títulos. Si no está disponible esa letra, puede ser otro tipo romano con serifa (p. ej. Times New Roman, Bookman, Palatino Linotype, Garamond…). Márgenes de 2,5 cm por cada lado, con una extensión mínima de 15 páginas y una máxima de 25 (o un mínimo de 5000 palabras y un máximo de 9000 palabras), escritas con interlineado a espacio y medio.

8. Se solicita el uso del párrafo inglés: enteramente justificado, con sangría solo en la primera línea, y sin espacio aumentado ni línea en blanco entre párrafo y párrafo.

9. Si el artículo incluye tablas (cuadros) o figuras (dibujos, fotografías, diagramas, mapas), se deben proporcionar los respectivos archivos electrónicos en formato JPG para facilitar su diagramación y reproducción en las páginas de la revista. Por otra parte, las tablas y figuras deben hallarse en el lugar que les corresponde en el texto, y no agruparse todas al final.
10. El sistema de citación y referenciación que se emplea en Contexto se basa en las normas de la Modern Language Association (MLA).
- La MLA utiliza el método autor-página en el uso de citas. Quiere decir esto que el apellido del autor y la página o páginas de las que la cita está tomada deben aparecer en el cuerpo del texto, así como la referencia completa debe aparecer en la bibliografía. El nombre del autor puede aparecer dentro de la frase, o entre paréntesis después de la cita o parafraseo. Los números de página siempre deben aparecer entre paréntesis luego de la cita.
- Para citar obras clásicas que tienen múltiples ediciones, la manera más sencilla es especificar entre paréntesis el libro, el volumen, el capítulo, la sección o el párrafo.
- Para citar autores con el mismo apellido utilice la inicial del nombre seguida de un punto y luego el apellido.
- Una obra que tenga múltiples autores (tres o menos) requiere que se mencionen los tres o dos apellidos en el texto o entre paréntesis.
- Si va a citar varios trabajos del mismo autor utilice el título completo de cada obra o una abreviación del mismo para diferenciar las fuentes.
- Las citas de textos que tienen diferentes volúmenes deben distinguirse por un paréntesis en el que se especifica el volumen seguido de dos puntos después de los cuales aparece la página o los números de página.
- Aunque no es aconsejable citar fuentes indirectas (utilizar una cita citada en otro texto) la manera correcta de hacerlo es señalando entre paréntesis o decirlo explícitamente en el texto.
- Para citar fuentes múltiples en el mismo paréntesis use el punto y coma para separar los apellidos y sus páginas.

Formas de citar dependiendo de la extensión:
Independiente de la extensión de la cita, ésta siempre debe ir a espacio sencillo.
Citas cortas: si la cita es de menos de cuatro renglones de prosa o de tres versos, encierre la cita entre comillas, proporcione entre paréntesis el nombre del autor y la página de origen y añádala a continuación del texto. Los puntos, las comas y los puntos y coma deben quedar por fuera de las comillas. Los signos de interrogación y exclamación deben aparecer dentro de las comillas si hacen parte de la cita y fuera de ellos si hacen parte de la intención como autor. Para los versos de un poema utilice la barra / para separar un verso de otro.

Citas largas: para citas de más de cuatro líneas de prosa o tres de verso ubique la cita aparte del resto del texto y utilice sangrado para la primera línea de la cita (si la cita tiene varios párrafos sólo use el sangrado en el primer párrafo). La referencia a la cita debe ir al final entre paréntesis (autor y página).

Referencias:
Todos los trabajos citados en el cuerpo del texto deben tener su correspondencia en la sección de bibliografía.
Reglas básicas
- La sección de bibliografía debe comenzar en página aparte, con los mismos márgenes y numeración que el resto del trabajo.
- Utilice cursivas en lugar de subrayado para títulos de trabajos largos y comillas para títulos cortos de poemas o artículos.
- Las entradas bibliográficas deben ir organizadas por nombre de autor comenzando por el apellido, el nombre y por último las iniciales de segundos nombres.
- El formato básico para citar es el siguiente: Apellido, Nombre. Título. Ciudad, Casa editorial, año.
- Si aparece más de una obra del mismo autor las entradas se organizan por orden alfabético de los títulos. Utilice el nombre del autor sólo en la primera entrada y reemplácelo en las demás entradas por tres guiones seguidos y un punto (---.) en vez del nombre y apellido del autor.
- Si ha citado varias obras de un mismo autor utilizando el recurso ---. y el autor es al mismo tiempo un coautor de otra obra, no reemplace su nombre con ---., escríbalo completo junto con los demás nombres. El recurso ---. nunca se utiliza en conjunto con otros nombres.
- Un libro con más de dos autores debe aparecer con todos los nombres en el orden en el que aparecen en la portada. El apellido del primer autor será entonces la entrada alfabética en la referencia; los demás nombres aparecen en orden sin necesidad de reversar su orden (nombre y apellido). Recuerde escribir las funciones de los autores si viene al caso (editor, compilador, traductor).
- De tener el libro un autor desconocido, inclúyalo dentro de la lista bibliográfica tomando la inicial de la primera palabra del título del libro como referencia alfabética.
- Para textos provenientes de antologías o compilaciones, lo más adecuado es iniciar con el nombre del editor o compilador si este aparece en la portada del libro. Luego del nombre debe aparecer una coma (,) y la función editor o compilador. Si el editor fue también traductor, el crédito correspondiente debe aparecer.
- Al citar un prefacio, un preámbulo, una introducción o un epílogo, escriba primero el apellido y nombre del autor (apellido, nombre). Seguido de punto aclare qué tipo de texto es y a continuación, después de punto, el título del libro. Por último, tras poner una coma, introduzca el nombre del autor del libro antecedido por la preposición por.

- Para el caso en que la fuente sea una tesis de investigación de una Maestría o Doctorado es importante señalarlo en la bibliografía, añadiendo antes de la Universidad donde fue elaborada Tesis de maestría o Tesis doctoral.
- Las imágenes (pinturas, esculturas o fotografías) se señalan proveyendo el nombre del autor, el nombre de la obra en itálicas, la fecha de creación y el instituto o museo donde la obra reposa, la página web de dónde se tomó la imagen y la fecha de acceso.

Fuentes de Internet

Para citar fuentes de Internet recuerde que el nombre, título o página web que cite en el texto debe aparecer de manera coincidente en la bibliografía. No hace falta que ponga números de página basados en la versión impresa. Para nombres de páginas web provea solamente la versión corta (nombre.com). Si es probable que el público no encuentre con facilidad el artículo en la dirección web indicada, asegúrese entonces de escribir la dirección completa. Muchas veces las versiones en la web de un mismo artículo cambian con el paso de los meses, por esto es necesario indicar la fecha en la que se consultó el artículo ya que pudo haber variado con el paso del tiempo.

MLA Handbook. Eighth Edition. The Modern Language Association of America, 2016.

11. La inclusión de notas se realizará mediante el procedimiento que ofrece el procesador de textos: con números volados para las llamadas y nota al pie en la misma página donde figura la llamada. No deben usarse estas notas para ofrecer las referencias bibliográficas y electrónicas, las cuales tienen su lugar propio en la sección final del artículo.

12. El contenido de la primera página del artículo debe indicar: título, resumen y palabras clave, tanto en inglés como en español. El título del artículo debe ir en mayúsculas continuas y en redondas normales (no en negritas), centradas.

13. A continuación, deben hallarse los resúmenes, ubicados en el siguiente orden: español e inglés (si lo desea el autor, podría incorporar un tercer idioma). La extensión mínima de cada resumen es de 120 palabras y máxima de 200. Cada uno debe llevar un máximo de 5 palabras clave, y los correspondientes códigos de clasificación de la UNESCO (http://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es/ e ITESO, http://quijote.biblio.iteso.mx/catia/tesauro/thes.aspx?term=Literatura.) Así mismo, cada resumen debe tener la palabra *Resumen,* o su correspondiente traducción, en negritas y alineada a la izquierda. La frase *Palabras clave,* y sus correspondientes traducciones, también en negritas, en línea justificada. La fuente, el tamaño y el interlineado de los resúmenes deben ser los mismos que los del cuerpo principal del artículo. Los *Títulos* de los trabajos deben estar traducidos y no ser excesivamente extensos (máximo 25 palabras, incluyendo subtítulos).

14. Para los resúmenes en inglés o tercer idioma opcional, se recomienda que sean realizados por un traductor competente o por una persona con suficiente experiencia en la escritura del idioma. Se sugiere evitar el uso de softwares de traducción, a menos que se revisen cuidadosamente las traducciones resultantes. La revista cuenta con traductores profesionales encargados de revisar las traducciones enviadas por los autores, en el caso de que un autor prefiera solicitar el servicio de estos, el Editor le enviará los datos de contacto o en la sección Contactos los podrá encontrar y coordinar el trabajo adicional. No se enviarán a prearbitraje aquellos artículos que carezcan de las traducciones de los resúmenes. Por lo tanto, se devolverán a menos que los autores acepten los servicios de traducción a cambio de una tarifa establecida con los traductores.

15. Para los artículos que explican una investigación académica propia y original, se sugiere la organización según estas secciones: 1) presentación del problema de investigación, 2) exposición del marco conceptual con revisión de la literatura especializada, 3) exposición de la metodología; 4) presentación y discusión de los resultados; 5) conclusiones; 6) referencias.

16. Para los artículos escritos como *ensayos*, se sugiere esta organización: 1) introducción al tema; 2) tesis por defender; 3) argumentación; 4) tesis derivada, o la primera respuesta y revisada después de la argumentación; 5) conclusión; 6) referencias.

17. Se recomienda, especialmente en los artículos basados en una investigación académica, que los niveles de la estructura textual (títulos, subtítulos, secciones, subsecciones) se numeren convenientemente según el formato de "lista multinivel" (1, 1.1, 1.2, etc.).

18. Salvo el título general del artículo, que debe ir centrado, los demás títulos y entretítulos deben estar alineados a la izquierda. Como orientación para el formato, es conveniente saber que las normas ortotipográficas del español prescriben lo siguiente:

1. TÍTULO DEL TEXTO: Mayúsculas continuas redondas, no en negritas. Cada palabra de este título principal debería estar separada de las demás por blancos dobles; y entre cada letra debería haber espacio expandido de más de un punto. (Las mayúsculas continuas en negritas solo se usan en las tapas y portadas de un libro.)

2. Título de sección o capítulo: Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) redondas en negritas.

3. Título de subsección: Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) cursivas en negritas.

4. TÍTULO DE DIVISIÓN DE SUBSECCIÓN: Versalitas redondas, no en negritas.

5. Título de subdivisión de división de subsección: Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) en cursivas, no en negritas.

19. Para las *reseñas*, se solicita la siguiente estructura: 1) como título de la reseña deben figurar los datos bibliohemerográficos de la obra reseñada, según las normas de la MLA; todo ello en negritas; 2) a continuación; el cuerpo de la reseña; debe ser una reseña crítica, no meramente informativa, y en ella se debe discutir no solo la obra en sí, sino también las características de la edición; 3) finalmente, el nombre del reseñador, aparte y alineado a la derecha.

20. Para la estructura del cuerpo de la reseña, se sugieren estas partes: a) una introducción sobre el autor o su obra, o sobre el tema del texto reseñado, que ayude a contextualizar este mismo texto; b) las tesis y argumentos críticos sobre la obra reseñada; c) las tesis y argumentos críticos sobre la edición reseñada; d) conclusión sobre la calidad de la obra o de la edición; e) referencias.

21. La reseña debe estar escrita según el mismo formato que los artículos: tamaño de página, fuente, interlineado, notas al pie. Tendrá una extensión mínima de una 1 página y una máxima de tres 3 páginas, o un mínimo de trescientas cincuenta 350 palabras y un máximo de 1000 palabras. Se deberá enviar, en un archivo adjunto, una imagen jpg de la portada del libro a reseñar.

22. En el caso de que un autor envíe un artículo y una reseña sobre la misma obra, se recomienda que no sea un mero resumen del artículo. Si ambos son aceptados para su publicación se ubicarán en volúmenes diferentes.

23. La lista de referencias, tanto de un artículo como de una reseña, debe estar alineada a la izquierda, y encabezada por la frase Referencias bibliográficas en redondas negritas.

24. Para más información sobre los requisitos estilísticos, los autores pueden consultar el *Libro de estilo* de la revista, disponible en la página de la revista en OJS. http://saber.ula.ve/handle/123456789/47271

25. Con el fin de garantizar que los textos publicados cumplan con los requerimientos estilísticos especiales de la revista y con aspectos más básicos como la ortografía y la redacción general del texto, y su conformidad con las normas del idioma según la Real Academia Española, el editor enviará la versión final al corrector de estilo de la revista y este dictaminará si el texto requiere corrección de estilo. En ese caso, el editor informará al autor y enviará los datos de contacto del corrector para que acuerden los términos del servicio.

Para mayores detalles pueden consultar el Libro de estilo de la revista Contexto (2020), elaborado por Francisco Morales y disponible en: http://saber.ula.ve/handle/123456789/47271

Contexto