

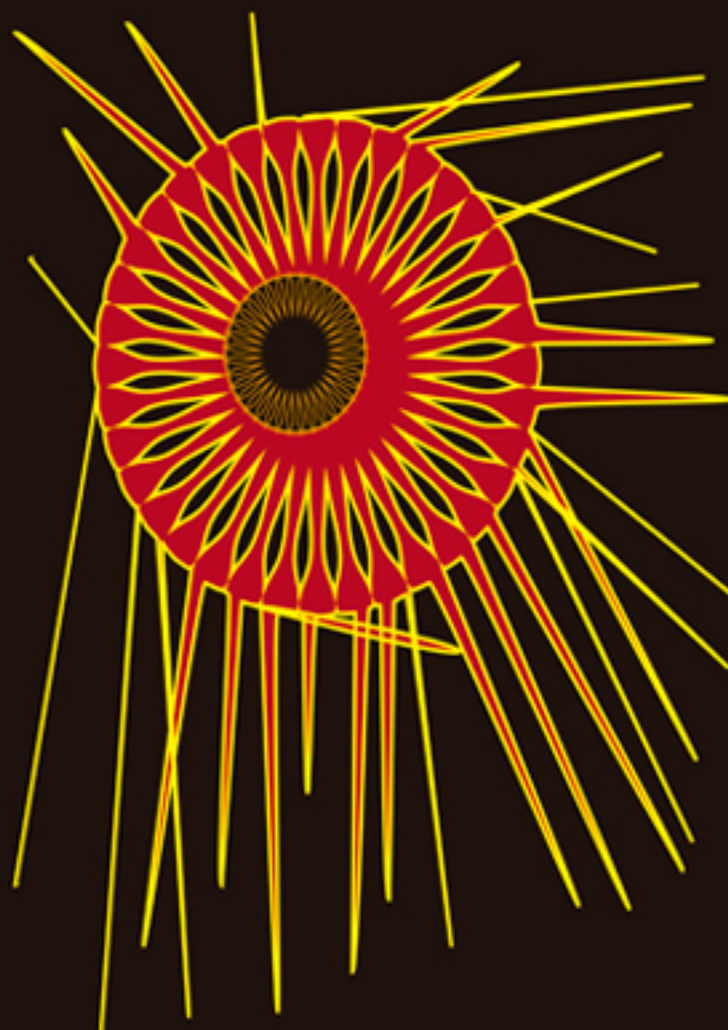
Entreletras

Depósito legal M02019000003

ISSN: 2665-0037

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año III. No. 5- Enero- Junio 2019



**Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del
Instituto Pedagógico de Maturín.
Universidad Pedagógica Experimental Libertador**

Maturín, 2019

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año III No 5. Enero- Junio 2019

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

Revista del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del Instituto Pedagógico de Maturín.
Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Entreletras es una publicación arbitrada del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña, del Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá” (IPMALA/UPEL) que difunde trabajos científicos originales, ensayos y revisiones bibliográficas relacionadas con la literatura, poniendo énfasis en la literatura venezolana y caribeña. De aparición semestral, esta publicación tiene por objetivos fundamentales la difusión de conocimientos, posibilitar el intercambio entre pares y estimular la producción científica en el área literaria.

OBJETIVOS

- Contribuir a la discusión de los problemas relevantes de la literatura, con especial énfasis en la literatura venezolana y caribeña
- Difundir el acervo cultural investigativo universitario
- Propiciar el diálogo de las disciplinas que tienen vida en el escenario académico de la Universidad
- Poner en la escena pública los enfoques contemporáneos sobre la teoría y la práctica educativa
- Difundir el trabajo investigativo de los miembros de la comunidad del Instituto Pedagógico de Maturín
- Favorecer la permanente actualización en los escenarios educativos



Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá”

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López
Rector

Prof. Doris Pérez
Vicerrector de Docencia

Prof. Moraima Estévez
Vicerrector de Investigación y Postgrado

Prof. María Teresa Centeno
Vicerrector de Extensión

Prof. Nilva Liuval Moreno
Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Alcides Zaragoza
Director-Decano

Prof. Neida Montiel
Subdirectora de Docencia

Prof. José Acuña Evans
Subdirector de Investigación y Postgrado

Prof. Robin Ascanio
Subdirector de Extensión

Prof. Hernán Ferrer
Secretario

Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña (CILLCA)



El Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña (CILLCA) se crea para promover un ambiente crítico y corporativo para los investigadores interesados en el estudio de la literatura del área de Latinoamérica y del Caribe, haciendo especial énfasis en la literatura venezolana y de la región que sirve de entorno geográfico a nuestra Universidad en el Sur Oriente del país. Persigue:

- 1) apoyar la investigación y la docencia, curricular y extracurricularmente, en el pre y posgrado del Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá”, en las áreas vinculadas al área de literatura;
- 2) asesorar a la UPEL en los temas que se vinculen a la literatura Latinoamericana y del Caribe.
- 3) vincular a la UPEL de esta región con las comunidades lingüística literaria regional, nacional, latinoamericanas y caribeñas

ART. 2 Son funciones del Centro de Estudios Literarios Latinoamericanos y Caribeños:

- 1) estimular el desarrollo profesional del personal académico proporcionándole condiciones favorables a la investigación en el área de la literatura Latinoamericana y Caribeña;

- 2) promover y visibilizar el trabajo que estudiantes y profesores realizan en el campo de la literatura latinoamericana y caribeña;

- 4) organizar actividades de investigación y promoción de la literatura latinoamericana y caribeña:

- 5) propiciar intercambios con investigadores de otras regiones del país y de otros países de Latinoamérica y del Caribe;

- 6) programar un plan editorial para promover el trabajo investigativo que se realice en el Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá” en el área que corresponde al CILLCA;

- 7) mantener relaciones con los diversos organismos institucionales y extra institucionales que permitan obtener recursos para la programación de investigación y de publicación del CILLCA;

- 8) ofrecer asesoría y orientaciones sobre el área de literatura cuando les sean requeridas por organismos universitarios o extra universitarios;

- 9) coordinar la revista y demás publicaciones del CILLCA.

Revista de Estudios Literarios

Director

Celso Medina ((Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Director Ejecutivo

Jesús Antonio Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Consejo Editorial

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)

Luz Marina Cruz (Universidad de Oriente)

Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Equipo de Arbitraje

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes)

Sol Pérez (Universidad de Oriente)

Noris Alfonzo (Universidad de Oriente)

Luis Mora (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Roger Vilain (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)

María Solé (Universidad Nacional Experimental de Guayana)

Carmen Barreto (Universidad de Oriente)

Luis Peñalver Bermúdez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Traducción:

Juana Sagaray (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

María Teresa Fernández (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Pedro Aguilera Vásquez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

¿Cómo vincularse a la revista?

Para comunicarse con nosotros, diríjase a:

Revista ENTRELETRAS

Instituto Pedagógico de Maturín

Sede de Postgrado. Centro de Documentación e Información

Vía La Floresta, frente a la Urbanización El Parque.

Planta Baja, antigua Biblioteca de Postgrado

Apartado Postal N° 274. Código de Postal 6201

Telef. 0291-6416322/ Fax: 0291-6415844

Maturín. Estado Monagas

Correo Electrónico: entrelletras.cillca@gmail.com

upelentrelletras@gmail.com

Celso Medina. medinacelso@gmail.com

Jesús Medina Guilarte. jamg22051986@hotmail.com

<https://entrelletras3.wixsite.com/entrelletrasinicio>

Sumario

<i>Editorial</i>	p. 8
<i>Entrevista:</i> “Recuerdos de Lubio Cardozo: <i>En Haa</i> en la memoria”	p.9
<i>Conferencia:</i> “La dialéctica de vanguardia del grupo literario <i>Crítica Contemporánea</i> y su circunstancias” Gustavo Luis Carrera	p.13
<i>Ensayo:</i> “La idea de poesía”. Lubio Cardozo	p.17
<i>Artículos:</i> “Rafael Cadenas: poesía de largas pausas”. Moraima Rojas “Emilio nunca será poeta”. Beatriz Level “Intención, determinismo y alegoría en <i>Falke</i> de Federico Vegas”. Adrián Hernández “Una mirada a <i>El Diario íntimo de Francisca Malabar</i> , de Milagros Mata Gil. Amarilis Guilarte	p.22 p.25 p.29 p.36
<i>Crónica:</i> “El doctor de Lola”. Kaoru Yonekura	p.39
<i>Reseñas:</i> J. Crary, Johathan. <i>24/7. Capitalismo y el fin del sueño</i> . Aníbal Lares Édouard Glissant, más allá de los fantasmas. A propósito de <i>Édouard Glissant. La Identidad generosa</i> Loic Céry	p. 43 p. 46
<i>La literatura otra:</i> Léopold Sédar Senghor	
In memoriam A New York Luxemburgo Noche de Sine Mujer Negra	p.55 p.57 p.61 p.62 p.64
El humanismo senghoriano. Amadou Ly	p.66
Normas para los autores Normas para los árbitros Autores	p. 74 p. 75 p. 78

Editorial

Entreletras quiere seguir adelante, testimoniando su fe en las artes y en el pensamiento. Arribamos a nuestro quinto número, echando un mirada hacia nuestro pasado literario, para oír la voz de dos testigos excepcionales del avatar literario venezolano. Nuestra sesión de Entrevista trae en esta oportunidad un monólogo memorioso del poeta e investigador literario Lubio Cardozo, en el que da cuenta de cómo se forjó y formó la revista *En Haa*, empresa poética iniciada por un grupo de jóvenes escritores de los años 60, cuya impronta es muy notoria en nuestra creación literaria contemporánea... “no íbamos a ser un grupo literario. Sino un grupo que iba a sacar una revista”, confiesa el poeta y crítico literario. Y ciertamente, no constituyeron grupo esos jóvenes escritores de entonces, pero sí marcó esa revista una clara pauta de los principales ejes alrededor de los cuales marcharía nuestra creación literaria nacional. El monólogo lo propiciaron los poetas Gonzalo Fraguí y Edmundo Aray, allá en la fresca y cálida Mérida. Nosotros lo transcribimos y le pusimos los subtítulos para ordenar el discurrir del poeta Cardozo.

El otro testigo del avatar literario venezolano es Gustavo Luis Carrera, de quien recogemos una conferencia, presentada en el XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, celebrado en Mérida, en 1997, en la que el narrador e investigador literario venezolano reivindica el papel de otra revista, *Crítica Contemporánea*. Esta visión es interesante, porque el autor del texto habla desde dos sitios claves: los de actor de esta empresa estética-filosófica y desde su trabajo como teórico, que nos permite entrar a la problemática de los comparativismos literarios, para enfocar los temas de los grupos, generaciones y revistas literarias, cuya ideología es importante dilucidar para el forjamiento de una historia literaria que trascienda la simple crónica.

Reforzando la condición de invitado especialísimo a esta revista, sumamos un ensayo de Lubio Cardozo sobre la poesía, en el que el lirismo se entiende como un verdadero oficio de pensar, y que pone en escena la sensibilidad en sus más ilimitadas fronteras.

Nuestra sesión de artículos abre con un texto de la profesora Moraima Rojas (del Núcleo de Sucre de la Universidad de Oriente), que pondera la presencia del silencio y de los espacios en blanco en la trayectoria del poeta venezolano Rafael Cadenas, a quien le fue otorgado en el 2018 el prestigioso premio “Reina Sofía”, en retribución a sus aportes al extenso y complejo cosmos de la poesía latinoamericana. La profesora Beatriz Level (del Instituto Pedagógico de Maturín) analiza el contradictorio concepto de libertad en Rousseau, cuando en su famoso libro *Emilio o de la Educación* propone execrar la literatura en la formación del niño. El profesor Adrián Hernández propone leer alegorías muy directas en la novela *Falke*, de Federico Vegas. Argumenta este investigador de la Universidad Nacional Abierta que detrás del pasado referenciado, Vegas está apuntando hacia la realidad contemporánea venezolana. Concluye esta sesión con el artículo de la profesora Amarilis Guilarte (del Instituto Pedagógico de Maturín), quien debate el carácter complejo del uso del tono autobiográfico en la novela *El Diario íntimo de Francisca Malabar*, de Milagros Mata Gil.

Nuestra sesión de crónica registra la experiencia de María Dolores Morillo, “Lola”, como mucana del Dr. Arturo Uslar Pietri. Su autora, la venezolana Kaoru Yonekura, penetra con agudeza y encanto al mundo intrahistórico en que vivió este personaje, muy relevante en nuestra literatura y en nuestra historia contemporánea.

En la sesión de reseña recogemos dos registros críticos de dos libros: Anibal Lares nos habla de *24/7. Capitalismo Tardío y el Fin del sueño*, de J. Crary, que pareciera un aguafiestas del optimismo neoliberal. 24/7 es todo el día, toda la semana, el tiempo en que el hombre de hoy le dedica a trabajar, aislando en su condición de *homo faber*, sin percatarse de su explotación ni de quién lo explota. La otra reseña la hemos traducido del francés, y corresponde a un texto del investigador Loic Céry (del Institut du Tout-Monde) que critica severamente el libro de Francois Noudelmann, *Édouard Glissant, más allá de los fantasmas*, editado el año pasado. Según Céry, la imagen que se desprende de este libro es francamente injuriosa contra el poeta y filósofo martinés.

Nuestro poeta invitado es el senegalés Léopold Sédar Senghor, el más importante poeta africano contemporáneo, creador junto a Aimée Césaire del concepto de “Negritud”, que procura una imagen del negro desprendida de lo planíbero y que potencia la cultura negra como un aditamento esencial para comprender lo que el mismo poeta ha definido como el Humanismo Universal. De él publicamos algunos poemas que revelan esa universalidad tan idiosincrática. Acompañamos esos poemas con un ensayo que procura interpretar el humanismo de Senghor, del colega investigador Amadou Ly, de la Universidad Cheikh Anta Diop (Dakar), a quien le agradecemos la gentileza de ofrecernos sus textos y la acogida que nos dio en ocasión de visitarlo en su propia Universidad para discutir asuntos vinculados al poeta senegalés y su relación con la América Antillana. Ese contacto se produjo gracias a la amabilidad y hospitalidad de quien ese momento (2017) era el embajador de Venezuela en Senegal, el doctor y sociólogo Eddy Córdova.

ENTREVISTA

Recuerdos de Lubio Cardozo: En Haa en la memoria



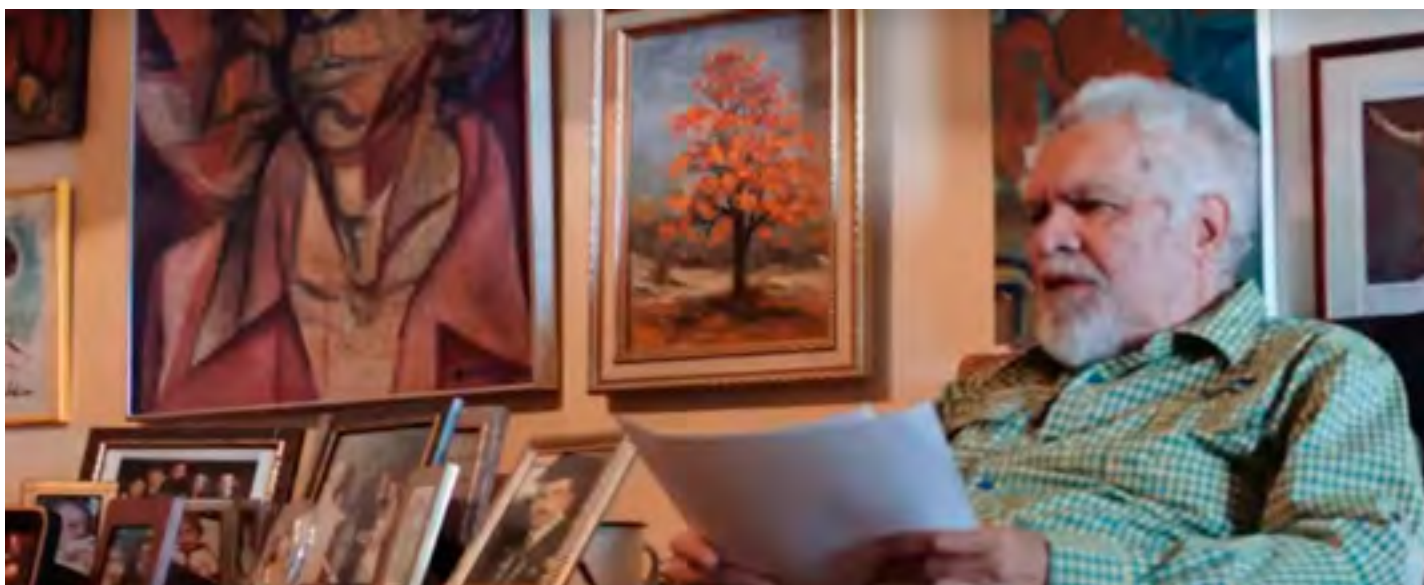
**Monólogo con
Gonzalo Fraguí y
Emundo Aray**

Un aspecto común en el impulso de agrupación para originar EN HAA: la necesidad de trascendencia, elemental implicación del proceso creador. Pero enseguida, lograda esa vinculación, otra vez el resurgimiento total de la individualidad. Tantas direcciones de partida, ajeno a jerarquías o reglas. Y finalmente, además de la coincidencia humana, idéntica posición ideológica ante la auténtica fibra sufriente del país. Esto es EN HAA, multigrafiada y definida. Simple plataforma desde donde materializar la expresión.

**Prospecto de la revista publicado en el
primer número**

Julio- septiembre 1963

Lubio Cardozo nació en Caracas (1938). En la Universidad Central de Venezuela se licenció en Letras. Luego se arraigó en Mérida. Y desde la Universidad de Los Andes desarrolló una serie de iniciativas en las áreas de la docencia, de la investigación y de la creación literaria. Su obra corre por libros, artículos de revistas, videos, etc. En los años 60, antes de tomar a Los Andes como su residencia, participó en la fundación de la revista *En Haa*. Los poetas Edmundo Aray y Gonzalo Fraguí lo sentaron en un cómodo mueble de su casa de Mérida y oyeron esto que ahora nosotros reproducimos, y que hemos tenido a bien organizarlo al amparo de algunos títulos odenadores.



Cómo nació En Haa

En el año 1955 llegué yo a Caracas. Me incorporé a estudiar en el Liceo de Aplicación. Excelente liceo, con excelentes profesores. En el año 1960 comienzo a estudiar en la Escuela de Letras, de la Universidad Central de Venezuela. En el primer año, estaba yo en los pasillos de la Facultad, que era una facultad bellísima, y debe serlo todavía; esos pasillos, aquellos patios... hasta allí se acercaron tres jóvenes, que se presentaron como Carlos Noguera, Jorge Nunes y José Balza, para invitarme a formar parte de una revista literaria. Les dije, “cómo no... ¿pero de dónde tienen ustedes noticias de mí... que a mí me gusta la literatura...?” Me contestaron... «primero, estás estudiando letras y segundo, supimos de ti por Teodoro Pérez Peralta». Teodoro tenía una experiencia en el trabajo de la difusión de la literatura. Había tenido la responsabilidad de pequeños periódicos, sobre

todo de arte y de cine. Nos sentamos en el cafetín de Economía y dialogamos toda esa tarde y hasta cuando llegó la noche, sobre qué era lo que queríamos. Quedamos en volvernos a ver una semana después en un café llamado el Café Río, que estaba en una transversal que desembocaba en la calle principal de Sábana Grande. A esa reunión asistieron Teodoro Pérez Peralta, José Balza, Carlos Noguera, Jorge Nunes, Yolanda Capriles, mi persona; creo que había otra joven, no sé si era Marina Castro; no me acuerdo bien. Lo más probable era que haya sido ella, porque era muy amiga de José Balza y Carlos Noguera. Ah... y Argenis Daza Guevara. Como decía José Barroeta, el que nos pastoreaba a nosotros era Teodoro Pérez Peralta. Pepe lo llamaba “El Gurú”. En esa reunión lo primero que acordamos era que no íbamos a ser un grupo literario. Sino un grupo que iba a sacar una revista. Pero como éramos estudiantes y no teníamos recursos, Teodoro quedó en que podía garantizarnos un número cada tres meses, multigrafiado. El tenía todo el equipo; porque venía de una experiencia de publicar revistas pequeñas, para propagandas... Tenía una buena experiencia, con los rudimentos de impresión de aquel momento. Allí se llegaron a unos acuerdos; uno que no iba a ser un grupo literario, sino un grupo responsable de una revista abierta. Iba a haber una especie de equipo responsable de la revista, de su salida, de conseguir los recursos para su impresión y su distribución, pero abierto a quienes quisieran traer sus colaboraciones. Inclusive, estábamos abiertos a cualquier edad. Aunque éramos más o menos todos jóvenes y más o menos parejas, eso quedó abierto... lo único que se pedía era que sus textos tuviesen calidad. Generalmente siempre admitimos los que nos enviaban. Creo que nunca llegamos a rechazar ningún texto. Pero acordamos otro criterio muy importante... y esto debe quedar muy claro; lo trajo a la mesa Yolanda Capriles. Fue el siguiente: existen otros grupos literarios, conformados, con sus revistas. Pero eso eran grupos que tenían detrás un padre político, que les daba todas esas facilidades para que funcionaran, recursos económicos, distribución, estímulos... pero le exigían el compromiso político manifiesto. Obvio; estábamos seguros de que la revista *Tabla Redonda*, del Partido Comunista, no le iba a pedir que tuviesen que hacer manifiestos constantemente, no; pero sí que pedía una poesía que identificada con ese proceso que comenzaba... de inquietud revolucionaria, un poco violento. Es decir, una exigencia que llamaría de militancia. Yolanda se comprometía a trabajar con nosotros de todo corazón, siempre y cuando nosotros- aunque ella sabía que todos éramos de izquierda, inclusive ella- no hiciéramos de la revista un instrumento de ningún tipo de organización política de izquierda. El único compromiso era con la literatura. Con la poesía. Con la narrativa. Con el teatro. Inclusive con la pintura y con la música, si tuviéramos la suerte de incorporar a miembros de esos sectores. Pero no íbamos a aceptar direcciones dogmáticas. Todos aceptamos esa responsabilidad. Y asumimos ese compromiso de una manera muy leal. Voy a citar dos comentarios. Uno que salió al poco tiempo de un señor llamado Enrique Izaguirre, un cuentista, que estuvo por cierto en Mérida, buena persona. Él escribió poco, pero sus cuentos son muy dignos. Él dijo que la literatura de los hombres de Partido Comunista tenía que estar al servicio del Partido Comunista. Venía un proceso de confrontación violenta, y la literatura nuestra tenía que estar al servicio de esa confrontación. En eso fue categórico; y yo oí ese comentario. Curiosamente, los que estábamos en la revista *En Haa* todos teníamos compromisos políticos, inclusive dentro de lo que se iniciaba como la lucha armada. O sea, que teníamos posiciones radicales. Todos estuvimos en la lucha armada, de una u otra forma. Argenis Daza Guevara no era del PCV, sino del MEP. Del ala armada del MEP. Si se podría decir había un ala armada del MEP... pero más o menos así lo veíamos nosotros. Y Jorge Nunes, que era un poeta tan dulce, estuvo comprometido en la lucha violenta en el 23 de enero. Y a él le mataron dos compañeros de combate, y él lo lamentó muchísimo. No pudieron salir de una casa. Él sí salió a tiempo por una ventaja. Y los rodeó la Digepol, la policía de Acción Democrática y los mató. Les costó matarlos, porque ellos pelearon hasta el último cartucho. Todos los demás. Yolanda Capriles venía de la lucha contra Pérez Jiménez, dentro de las filas del partido. Era muy amiga de Alfredo Maneiro, quien fue el primer esposo de su hermana. Yolanda cuando la lucha contra la dictadura, trajo de México el documento del partido donde se conformaba la Junta Patriótica. Se necesitaba una corroboración de la directiva alta del partido, y ella fue la encargada de traerlo a Venezuela. Yo me preguntaba si todos los que estaban en otras revistas tenían el mismo compromiso y la radicalidad de nosotros. Pero nosotros fuimos incapaces de poner la revista al servicio del Partido Comunista. No. No lo íbamos a hacer. El PCV tuvo muchos periódicos, tuvo *Tribuna Popular*, era dueño de *Letra Roja*, aunque esta era más amplia. Edmundo Aray debe recordarlo; Edmundo tiene una memoria increíble. Lo que quiero decir con eso es que nuestro compromiso no dogmático, en ningún momento nos restó el compromiso existencial de cambiar este país. Hasta allí llegamos en esa reunión.

Cómo se le escogió el nombre

La tercera reunión la hicimos en una pizzería, en la avenida Páez de El Paraíso, que era un balcón que daba hacia la avenida Páez, y estaba como en un segundo piso. En ella Teodoro y José Balza dijeron: “Bueno, vamos ya a recoger las colaboraciones. Ya tenemos todo: papel, impresión, etc.” Todos enseñamos nuestras colaboraciones, y las que le habíamos solicitado a algunos amigos, que con mucho gusto nos las dieron. Balza indicó, “pero hay que ponerle el nombre a la revista”. Curiosamente, no habíamos pensado en eso. José sugirió “¿por qué no armamos un nombre con palabras que digamos aquí entre nosotros? “Alguien preguntó, “¿cómo se podría escribir la palabra bostezo?” ... creo que Argenis Daza dijo: “ahhhh...”. Alguien más, tampoco estoy seguro quién, agregó “en”. El toque definitivo lo dio José Balza: “La revista se va a llamar “En Haa”. Y así se quedó. Iba a ser una revista con un nombre que no significaba nada. Jorge Nunes dijo “esto es lo bueno de este nombre, no significa nada, porque lo que va a significar va a ser lo que va a venir después. El significado se lo vamos a dar nosotros”. Eso nos llenó mucho de satisfacción.

Le entregamos los materiales a Teodoro. A los doce días nos llamó y nos dijo: “Nos vemos en el cafetín de Economía, que les tengo una sorpresa”. Realmente, llamó por teléfono a Yolanda; ella tenía teléfonos, tenía sus comodidades. Y le dijo “dile a los muchachos que nos vemos en la cafetería de Economía”. Y llegó Teodoro con cincuenta ejemplares. “Esta vez sacamos cuatrocientos ejemplares, y vamos a ver cómo los distribuimos”.

¿Quiénes la hicieron?

Yo quiero destacar aquí varias personalidades. Una, ¿quién es Teodoro Pérez Peralta? Él era llanero, de Apure, no sé si de San Fernando. El papá tenía un negocio, creo que una bodega o un almacén allá en San Fernando. Se vino a Caracas por deseos de hacer su vida, diferente de estar allí en una bodega, atendiendo los negocios de su papá. Sin un centavo y empezó a trabajar de aquí o de allá; nunca buscó empleo de horarios. En eso era demasiado libre. Y vivía en la pensión El Mamey, en Caracas. Allí fue donde nos conocimos. Eso quedaba cerca del Centro Simón Bolívar, pero mirando hacia el sur. Los primeros cuartos eran de inquilinos; después de la mitad, era una casa de vecindad. Allí se veían señoras con niños y gatos...maridos y pleitos. Era un ambiente extraordinario. Para quien entiende esos ambientes. Me recordaba un poco *La Colmena*, de Camilo José Cela. Muy parecida *La Colmena* a lo que era la Pensión Mamey. La cama de Teodoro Pérez Peralta estaba sobre un colchón de libros... por todas partes. Además, él vendía libros. Era otro negocio que tenía. A mí me vendió una cantidad de libros. Era cuentista. Era un narrador que reflejaba su espacio; él no endulzaba su narrativa. Trataba de ser un transmisor ultrarrealista del mundo en que vivía y que él vivió, porque estuvo preso cuando Pérez Jiménez y todo ese mundo de la cárcel también está en su narrativa. Un gran narrador. Dos veces envió sus libros de cuentos a Monte Ávila, y nunca le publicaron. Él editó modestamente sus libros. Fue el responsable de la impresión de la revista, y quien nos agrupó. Y como decía Pepe Barroeta, era nuestro Gurú; nos pastoreaba. Nos llamaba; “no nos hemos reunido...”. Nunca estudió una carrera sistemática. Comenzaba una carrera, la dejaba... “Ya yo aprendí lo que tenía que aprender allí...”. Yo me vine a Mérida; perdí el contacto con Teodoro. Dejé la Pensión Mamey en 1965. Teodoro me dijo que se proponía llevar la revista hasta el número 30. Me lo decía por carta. “Voy por el número veinte”, me dijo una vez. “O cerca del veinte”. La última vez que hablé con él, fue una vez que fui a Caracas y me hospedé en el Hotel El Conde. Allí había un acto de escritores de Caracas y él estaba allí. Nos encontramos. Nos saludamos con mucho aprecio. Y allí me dijo: “ya me acerco al número treinta. Ustedes se han abierto con otras revistas; cosa que me parece muy bueno”. Yo tuve como alumno a José Pérez, que actualmente es profesor de la UDO en la Asunción. El me mostró su primer libro. El cuento que se llama “El jardín del tiempo” me sorprendió, porque ese cuento se parecía mucho a los relatos de Pérez Peralta. Le recomendé que lo buscara en Caracas. Lo consiguió. Se hicieron grandes amigos. Incluso, José Pérez lo invitó a la Asunción. Él tenía el proyecto de editarle todos los cuentos a Teodoro. Pero nunca lo materializó.

El otro personaje fue Yolanda Capriles, una mujer sumamente culta. Cultísima. Yo no sé en dónde cabía en esa cabeza tan joven tanto conocimiento. Era mayor que nosotros. Había tenido la experiencia de la lucha contra Pérez Jiménez. Tuvo ir al exilio. Se fue a Francia, donde vivió mucho tiempo. Ya antes había vivido en ese país, porque su papá era diplomático, cuando Gómez. El papá fue embajador en París. Dominaba perfectamente el francés. Vivió también en Italia. Regresó a Venezuela después de la caída de Pérez Jiménez. Era muy amiga de la gente de Sadio. Sobre todo era muy amiga de Alfredo Silva Estrada y de su esposa, Sonia Sanoja. Ella fue la primera esposa de Mario Sanoja. Yolanda escribió muchos cuentos y escribió un libro que se llama *El arquero dormido*, publicado por Monteávila. Se molestó mucho porque un señor allí, que era el director de entonces, le hizo unas correcciones, que no eran correcciones... sino que tachó unas frases, movió algunas palabras. En fin, no estuvo muy contenta con esa edición. Fue un libro de muy buena aceptación en Caracas. Con título bellísimo. Lo más simpático fue que Ednodio Quintero publicó un libro con el título de “Arquero dormido”. Un día me conseguí con Ednodio y le dije que ese libro llevaba el mismo nombre del libro de Yolanda. Me dijo: “Claro, está inspirado en su libro. Sobre todo la tercera novela”. Porque ese libro de Quintero está formado por tres novelas. Esa tercera novela no es que está inspirada en libro de Yolanda, sino que él toma ese título y hace una reflexión sobre *El arquero dormido*. Interesante reflexión. Habla muy bien de su obra... creo que son unas de las palabras más hermosas que se han escrito sobre Yolanda Capriles. Una novela curiosa, porque él habla dentro de esa novela. Claro se refiere a otra cosa, es una novela dura, por cierto... Muy bien escrita, porque Ednodio es un buen escritor. Y le hizo ese homenaje, creo que es el único homenaje que le han hecho a Yolanda. Ese es otro personaje del que yo quería dejar testimonio. Ednodio pulseó, como buen narrador, a la mujer que era Yolanda Capriles.

Marina Castro era una mujer que se las traía. En verdad, ella la amistad la tenía con Jorge Nunes, Carlos Noguera y Jorge Nunes. Fueron ellos quienes la trajeron a *En Haa*. Así como yo llevé a Yolanda Capriles. Ella era una bogotana, muy bogotana. Hablaba un castellano muy transparente. Vino a estudiar a la Universidad Central de Venezuela, me imagino que psicología. Nos encontrábamos por coincidencia en la Biblioteca de la UCV, donde yo trabajé.

Jorge Nunes. Si yo tuviera que definir a Jorge Nunes, lo definiría como un hombre que era la bondad, convertida en ser humano. Muy leal en la amistad. Buen poeta. Buen narrador. Tiene una novela que se llama *Ninfas, fábulas y manzanas*, que fue un libro exitoso en su momento. Un gran amigo, muy leal. Y no solo fue amigo mío, sino de mi familia. Fue amigo de Rosa, mi segunda esposa. De mi hijo Ibrahin, que es médico, y de mi hijo Simón, que está en Maturín. Pasaba temporadas en Rubio, en

la casa de Rosa, con su esposa.

Carlos Noguera siempre tuvo un perfil de administrativo. Es un gran narrador. Incursionó en la poesía con dos poemarios publicados. Le vi como un buen administrador de intelectuales, como lo que sería un potencial decano. Un potencial rector. Tenía ese don. Por eso en Monteávila hizo un excelente papel. Y difícilísimo, porque era la Monte Ávila de la transición. De la cuarta república, a la quinta. Imagínate lo que es nadar entre cuatro o cinco corrientes de agua simultáneamente y lo hizo muy bien.

Argenis Daza Guevara, si mal no recuerdo, estudió en una Escuela llamada “Gervasio Rubio”, que era una escuela de formación de profesores. Y trabajó en la docencia media, en Caracas. Tenía un gran sentido de lo que es la poesía y un instinto de lo que es la poesía. Además de sus lecturas. Poseía un olfato de poeta extraordinario. Además, él arrastraba en su vida espiritual todo ese mundo oriental, tan distinto al mundo nuestro de Los Andes. Y ese mundo está presente, pero con una gran altura, en su obra lírica. El mar, los pescadores, esas poblaciones de la costa. Y también ese dolor de Venezuela, de esos años 60. Lamentablemente murió joven. En un accidente, se cayó de una escalera y se fracturó el cráneo.

Aníbal Castillo lo trajo también el grupo de los psicólogos. Cuando llegó era sumamente joven. Creo que tendría 18 años. Era poeta. Supe que había escrito literatura infantil. Frecuentó poco el grupo. Pero siempre llevaba sus colaboraciones. También sus vínculos eran más bien con Carlos Noguera, José Balza y Jorge Nunes.

Armando Navarro era un ensayista, muy culto. Y su vocación era escribir ensayos. Tenía una vocación de ensayista nata. Y José Balza lo admiraba mucho como ensayista. Decía que era la voz del nuevo ensayo venezolano. El decía que con Luis Beltrán Guerrero terminaba el ensayo conocido y Armando Navarro abría una nueva perspectiva de la ensayística venezolana.

El vínculo con los otros grupos literarios

A *En Haa* fueron llegando nuevas colaboraciones. Allí escribió Gustavo Pereira, Rita Valdivia, Luis José Bonilla, Eduardo Lezama, José Barroeta nos acompañó en más de una oportunidad en el Café Río, que pasó a ser el sitio más seguro, después de las cinco de la tarde. Salíamos de la Universidad y nos encontrábamos allí. José Barroeta nos estimuló mucho. Venía de Valencia, del grupo de Teófilo Tortolero, Eugenio Montejo... ellos eran un poco mayores que nosotros. Pero tenían una especie de superegos. *El Techo de la Ballena*, que era heredera del ala izquierda de *Sardio*, se pensaba que ellos eran los que heredaban la generación de Liscano, de Picón Salas y tantos otros. Nunca nos invitaron. Creo que tampoco hubiésemos ido. Coincidían algunas veces con ellos Jorge Nunes, porque a él también le gustaba la vida de los bares de Caracas que era muy agradable. Jamás hubo una relación amistosa densa con ellos. Lo que había era el saludo cordial, más nada... Porque ellos ni siquiera sabían que nosotros existíamos. O no sé cómo nos verían... no sé... La revista me siguió llegando a Mérida, yo la llevaba a la Biblioteca de la Facultad. Luego José Balza y Jorge Nunes me invitaron a colaborar en una revista que iba a ser continuación de *En Haa*, que se llamó *Jaquemate*. Allí publiqué un artículo sobre Yolanda Capriles, que acaba de morir. Me lo pidió Nunes. Teodoro me dijo: “Bueno, ellos sacaron *Jaquemate* y yo sigo con *En Haa*. Mi propósito es llegar al número 30”. Ya había una diferencia. El grupo de Caracas buscaba el trabajo impreso. Tal vez con aspiraciones de ser más difundida. Después salió *Falso Cuaderno*. *Jaquemate* dejó de salir y José Balza se metió en otra empresa, y me invitó también a colaborar. Le envié unos poemas y él los publicó en la página central, con una nota introductoria de él, muy bonita, con esa delicadeza que siempre ha caracterizado a José Balza. Esa era la vida de Caracas, de la que yo estaba muy alejado, en Mérida. Luego me fui a España dos años y medio y seis meses en Inglaterra. Y... esas cosas... se van como invisibilizando.

La resonancia de En Haa

En una de esas reuniones, nos preguntábamos cómo íbamos a distribuir la revista. Teodoro Pérez Peralta dijo que tenía un directorio internacional, y habló de crear un fondo económico para esos envíos. Ese directorio era extraordinario, asombroso... Tenía relaciones epistolares con Margaret Randall, escritores de Panamá; había un grupo allí muy activo... con México, con la UNAM, con Colombia. Todos los nadaistas recibían la revista *En Haa*. Un pintor que se llamaba Omar Rayo. Yo creo que él llegó a mandar ilustraciones para la revista. Con escritores del Perú... con escritores brasileiros, con el grupo del lettrismo, que fundía la palabra con el dibujo, y con un sentido sarcástico, con Clemente Badin, y con los argentinos que seguían esa misma tendencia escritural. Con Francia, con Italia, allí había un señor que tenía una revista llamada *Ausonia*, que luego intercambió cartas conmigo, porque a él le interesaba la relación de Andrés Bello con Petrarca. Teníamos contacto con un grupo de intelectuales que se reunía en Suiza. Eran los años 60... los años sesenta eran maravillosos. Todo eso lo tenía registrado Teodoro Pérez Peralta. ¿Cómo lo hizo? No lo sé. Muchas de esas relaciones me las traje a Mérida, al Instituto de Investigaciones Gonzalo Picón Febres. Todo gracias a Teodoro Pérez Peralta.

La versión en video puede consultarse en <https://www.youtube.com/watch?v=RYtChduM7Ps>

CONFERENCIA

La dialéctica de vanguardia del grupo literario *Crítica Contemporánea y su circunstancia**

Gustavo Luis Carrera
Universidad Central de Venezuela
glcarrera@yahoo.com

La categoría **grupo literario** es, por su propia fuerza generadora, el equivalente de una proposición renovadora. La **L**razón interior que conduce al “agrupamiento” es de naturaleza contestataria, de objetivo diferenciador y de soberbia autosuficiente. Los ejemplos históricos confirman plenamente esta esencia anímica y esta potencialidad renovadora.

En primera instancia, la motivación para integrarse en un *grupo* es la convicción de que se tiene algo que decir y que ese algo es meritorio, cuando no magistral y sorprendente. En segunda instancia, actúa el espíritu del peso colectivo; es decir, de la significación lógica de varias individualidades agrupadas, siempre superior a cada una de ellas por separado. En tercera instancia, participa, de manera particularmente significativa, la conciencia del apartamiento, de la separación diferenciadora del colectivo social, y en especial del gremio o sector intelectual y literario.

La totalidad de la caracterización histórica del *grupo* podría resumirse en el concepto de vanguardia; condición que debe someterse a una revisión conceptual y a una delimitación de significaciones históricas y estéticas. Al respecto, Vincent Kaufmann (*Poética de los grupos literarios*) apunta su contemporaneidad, como fenómeno diferencial del siglo XX: «La vanguardia es una costumbre del siglo; forma parte de nuestro paisaje literario y artístico; hasta el punto, de otra parte, de terminar por desaparecer, por exceso de familiaridad, por exceso de evidencia: porque si el propio término conserva todavía su valor, ya no designa más que una convención, una renovación interna del mercado o de la institución artística, los mismos que las vanguardias, al comienzo, tenían precisamente la vocación de contravenir e inclusive de destruir».

Aspecto crítico -y polémico- de sentido definitorio es el relativo a la condición de «ghetto» del *grupo literario*. Allí radica, a un tiempo, su sentido y su negación ontológica. La separación es una esencia caracterizadora del empeño de búsqueda, del requerimiento de originalidad. Sin diferenciación no hay deslinde de territorio singularizado. Pero, a fin de cuentas, la imposición de la necesidad comunicacional, el requerimiento ineludible de eco receptor, llevará a poner en entredicho lo que parecía esencia primaria en el origen del grupo: su condición autónoma y hasta autotélica. El juego dialéctico de esta contradicción surge como uno de los aspectos más interesantes del tema.

En el caso de Venezuela, la historia de los *grupos literarios* va unida a la de las revistas literarias, y seguramente es así en la perspectiva mundial, al menos en cuanto a tendencia dominante. Y en tal sentido, la *revista* es tribuna, reto, manifiesto y comunicación del *grupo*; hasta el extremo de que en algunos casos es ella la que da sentido, fundamentalmente, a la agrupación estética y literaria, por lo general no carente de proyección social e inclusive política.

La investigación de la información sustanciadora de bibliografías exige la amplia apertura indagadora, atenta a las fuentes no sólo estatuidas y asentadas en los anaqueles y los fondos editoriales, sino por igual a la difusión inmediata y dinámica que irradian las llamadas *revistas literarias*, categoría divulgadora -como he apuntado- de especial significación como reflejo de inquietudes y de expectativas contemporáneas con respecto al momento en que se difunden. A ese variable y heterodoxo fundamento informativo que condensa un mundo conceptual en pocas páginas temporales y volanderas, es necesario dedicar algunas consideraciones.

La especie *revista literaria* constituye una suerte de apartado específico en el vasto territorio de la tarea ímproba que frecuentemente significa publicar para quien no es escritor vedette, inversión editorial rentable o figura consentida de los medios que manejan el poder intelectual. Porque existe y actúa constantemente un poder intelectual -por si hay alguna duda de ello-, como tribunal inapelable en el reparto de simpatías incondicionales y rechazos o desconocimientos implacables. Pero, no

*Conferencia leída en el XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, celebrado en San Cristóbal el año 1997, bajo los auspicios del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüística “Mario Briceño Irigaray”, de la Universidad de Los Andes

es la ocasión de derivar hacia este tema, por demás sabroso, pero, sin duda tangencial en este caso.

Volviendo al concepto de *revista literaria*, podría decirse que corresponde, bien al modesto refugio o bien a la tribuna inicial de escritores en formación, en ciernes o, simplemente, en sueños. De ese nirvana los hace descender el reto de lograr publicar el fatídico número dos, subida escarpada en cuyo intento de ascenso suelen morir las pretensiones de continuidad de simposios, asociaciones y revistas. Si se vence esa funesta señal, el viento favorable del número tres puede llevar lejos.

Para algunos una *revista literaria* es poco menos que un acto de vanidad. Es más, el vanidoso central -que apenas se aguanta las ganas de publicar sus poemas o sus cuentos o sus ensayos- involucra a otros vanidosos -que no se hacen mucho de rogar-, y un grupo se lanza a la aventura. Esto sería cierto si aceptamos que todo acto de divulgación, que todo logro editorial, es un acto de vanidad. Bien. Por esa vía no habría mucho que agregar. Pero, esta sería una visión simplista. No es literaria una revista porque sus redactores lo afirman. Algunos dicen que escriben poesía, aunque nos cuesta encontrarla en lo que de ellos leemos. En cambio, Díaz Rodríguez jamás declaró que escribía prosa artística; ni Ramos Sucre nunca dijo que sus textos eran poesía. Pero, allí no radica el problema de identificación. Esto sería, más bien, un caso de documentación o de filiación semejante al que establecen los organismos de seguridad o de sanidad.

¿Qué es una *revista literaria*? ¿Es la revista que se proclama a sí misma como *literaria*? Quizás sí; en mecánica clasificación simplista. Pero, en todo caso, no sólo tienen significación literaria las revistas que se dicen «literarias». Como tampoco las que se autodefinen como tales limitan su trascendencia a lo estrictamente literario. Con frecuencia, la natural laxitud del caso -por contigüidad intelectual o por clara intención ideológica-, dota a las revistas llamadas «literarias» de una clara e inevitable proyección filosófica, social y política. De igual manera resulta habitual que las revistas de amplia orientación humanística incluyan una evidente -y a veces de primer orden- representatividad literaria.

Los ejemplos que refuerzan este planteamiento son tan numerosos y conocidos, que no resulta necesario traerlos a colación. Cabe recordar, solamente, el caso de las primeras revistas nacionales: *La Oliva*, *La Guirnalda*, *El Repertorio* y, muy especialmente, *El Liceo Venezolano*; así como los periódicos *El Semanario* y *Correo de Caracas*. Fueron publicaciones periódicas de carácter humanístico, inclusive con proyecciones científicas; y sin embargo plasmaron el fundamento para la consolidación de la poesía romántica, difundieron ensayos de motivación literaria, dieron cabida a iniciales artículos de costumbres, a los primeros relatos literarios nacionales y hasta a la primera novela venezolana. Es difícil imaginar mayor sustento y apertura al desarrollo literario de la época.

Dentro del marco público y de siembra difusora de la revista, el grupo pervive en su atmósfera de complicidad para algo que se presume muy importante, decisivo, casi revulsivo para el arte y la sociedad; pero, que en última instancia apenas es una conspiración de carbonarios del intelecto que sólo persiguen como objetivo revolucionario el de tutearse con los grupos dominantes que detentan el poder de los medios de comunicación, de los salones ateneísticos, de las aburridas pero protectoras páginas de los suplementos literarios, de las manos burguesas y delicadas que dispensan honores, becas y celebridades. Es la fatalidad de lo que Kaufmann llama el agrupamiento para «llegar a ser un día hegemónico en el campo literario» que antes se combatía con pasión. ¿Resultado del cansancio? No; identidad de propósitos.

Dialéctica de una revista excepcional que no altera la regla: Crítica Contemporánea

Un relevante ejemplo de *revista-grupo* - o de *grupo-revista*- de este medio siglo que ya abre las puertas al XXI, es el de *Crítica Contemporánea*, publicación enclavada en medio de los dilemáticos años sesenta. Su índole universitaria fue rápidamente identificada con la clara denominación de revista intelectual, en lo cual no había equivocación; y de revista pedante, en lo cual se exageraba, al menos en parte.

El hecho cierto, histórico y contundente de la existencia y la significación trascendente de la revista *Crítica Contemporánea* es por demás ilustrativo de la proyección humanística y literaria de una revista; y merece la consideración correspondiente en el desarrollo de las ideas y de las letras en un período particularmente complejo, difuso y riesgoso de la reciente historia ideológica nacional.

Acerca del lugar indudable que le corresponde históricamente a *Crítica Contemporánea* -posible de ser omitido solamente si se carece de una información elemental-, ya ha adelantado consideraciones Juan Níño, que deben ser reproducidas por primeras y por agudas: «En los agitados y harto trajinado años sesenta, en Caracas sucedieron muchas cosas, y una de tales cosas, cada vez más olvidadas, fue la creación y persistencia por casi cinco años de una revista: *Crítica Contemporánea*... Su primer número apareció en mayo de 1960. El último, el 15, llegó hasta 1964-65. El Comité original de Redacción estaba integrado por, citados en el alfabético y neutro orden en que aparecieron en el primer número: Orlando Albornoz, Germán Carrera Damas, Gustavo Luis Carrera, Rafael Di Prisco, Pedro Duno, Marisa Kohn de Becker, Juan Níño, Antonio Pasquali y Federico Riu. Al principio *Crítica Contemporánea* contó con alguna publicidad de las empresas privadas, que la retiraron tan pronto la Revista tomó posiciones francamente radicales en defensa, entre otras cosas, de la Revolución Cubana, aquella lejana, para siempre perdida, quizás nunca existente fuera de los buenos deseos, Revolución Cubana de los primeros tiempos y de la visita de Sartre a La Habana... Para

algunos de quienes participamos en aquella empresa de juventud, aun nos resultan incomprensibles tanto los odios entonces generados como el posterior silencio que han caído sobre esta Revista. Silencio que aun continúa, hasta el punto de que en la actualidad hay quienes editan listas, antologías, referencias de revistas venezolanas de aquellos años y siempre, sistemáticamente, omiten a *Crítica Contemporánea*. Como si no hubiera existido. No puede ser, sería demasiado hermoso, que todavía siga inspirando tanta aversión». Las palabras de Nuño no requieren comentarios.

Cabe agregar que la perspectiva vital de *Crítica Contemporánea* se caracterizó por un sólido mensaje social, ideológica y estéticamente definido. Si algo puede definirla, es decir que fue una *revista universitaria*, si esto alcanza a tener un significado. Pero, más allá -o más acá- de su proyección ideológica general, fue una revista de intensa, decidida y a veces reveladora, carga literaria. *Crítica Contemporánea* publicó el primer cuestionamiento sistemático de los últimos tiempos sobre el Modernismo hispanoamericano, trabajo elogiado por el crítico Juan Marinello; ensayos sobre novela venezolana, con una revisión, de la obra galleguiana; planteamientos de fondo sobre teoría literaria; artículos de Alain Robbe Grillet, de Michel Butor, de Juan Goytisolo; comentarios sobre novelas de actualidad, como la primera de Salvador Garmendia; análisis extensivos y multidisciplinarios sobre obras de gran vastedad, como *Los Riberas*, de Mario Briceño Iragorry; una selecta muestra de poesía casi clandestina de España y de medio mundo. Así mismo dedicó el cuerpo central de uno de sus números al tema de Literatura y Revolución y animó permanentemente una crítica literaria menos complaciente, más sincera y comprometedora. Y así podría seguir la lista.

¿Adónde quiero llegar con este planteamiento? ¿A destacar aún más la significación propia de *Crítica Contemporánea*? En la dimensión de los valores, la Revista se defiende sola. Me interesa algo mucho más vasto: cuestionar el concepto de *revista literaria*, sacarlo de su acostumbrado aldeanismo mental, que lo circunscribe a una verdadera aldea de poemas, relatos y ensayos, así sean difícilmente merecedores de tales títulos, pero autoproclamados como tales. Si no se amplía objetivamente, inteligentemente, el criterio al respecto, se terminará dándole categoría de *revista literaria* primero a las ediciones de las revistas de los bancos que se llenan de poemas de sus funcionarios en el Día de la Madre, que a la *Revista Nacional de Cultura* o a *Imagen*, que habitualmente sólo dedican un tercio de su espacio a la literatura.

Ahora bien, ¿existe una *literatura de revista*? ¿Algo así como la llamada *literatura de aeropuerto*? ¿O la revista es solo el vehículo de una muy diversa, y a veces excelente, literatura?

Se escribe por necesidad. Y no por otra cosa se funda y se mantiene una revista. Necesidad de escribir y necesidad de difundir. Y no hay más secretos ni solemnes propósitos. Serán el tiempo y la historia quienes establezcan significados, valores y trascendencias.

La revista tiene *alma*, como la tienen un libro, una idea, una propuesta estética, un proyecto social. Solamente que el alma de una revista se materializa en dos dimensiones: la conceptual -en su postura o programa significativo- y la material -en la persona o el grupo que la anima-. Y esa alma dual es su sentido histórico y su garantía de supervivencia.

...Y en particular quienes dan vida -o la han dado- a una revista, saben con claridad a qué hago referencia...

Quizás, al final, será reconfortante reconocer que no existe la *literatura de revista*, como tampoco la *revista literaria*. La literatura opta a esta categoría por derecho propio, y no por cauce comunicativo. Y la revisita de proyección literaria, adscrita al signo de su época, no declara sus aspiraciones, sino que hace presente sus potencialidades. Así como no hace quien quiere, sino quien además puede; no se adviene a la literatura por pretensión, sino por acción. En consecuencia, la revista literaria no se proclama, sino se demuestra.

...Y los esforzados, tenaces e irreductibles editores de revistas entenderán meridianamente mi planteamiento...

Esta aproximación a la especie *revista literaria*, con referencia ejemplificadora a una de ellas, pretende, de paso, llamar la atención de los investigadores sobre el valor particular de las revistas como fuente de información documental y de orientación a propósito de características de épocas y de grupos de expectativas estéticas y de proposiciones creadoras, dentro de una especial capacidad actualizadora, de pronta respuesta a las motivaciones culturales literarias del momento. Señales de acción cultural y literaria que tardarán mucho en aposentarse en la permanencia rigurosa del libro, o que nunca recibirán esa santa bendición. Esta función informativa y orientadora de las revistas es de particular utilidad para la confección de bibliografías y diccionarios, cuerpos - índices que representan las dos referencias extremas -en el origen y en la culminación- de una misma necesidad informativa documental absolutamente indispensable para el esforzado y testarudo investigador. No menos productivo, jugoso y revelador es seguir la pista de los grupos literarios como tales; sobre todo en su condición de bombas de tiempo, donde en algún momento explota un manifiesto o sube al ring de la discordia un talentoso disidente, capaz de decir mucho más en una entrevista de lo que cabe en una rigurosa declaración de principios o en una formal ars poética.

Curiosamente, aunque a la vista los grupos literarios persiguen la voz múltiple representada por una revista, hecha con pasión creadora y alimentada con toneladas de talento -o de lo que se piensa que lo es-, a fin de cuentas parecería que lo que se esconde es lo que algunos críticos han llamado la obsesión del *Libro*, el mito de la escritura de un Libro que integra, supera y explora todos los libros. Este símbolo inalcanzable del Libro que es origen y objetivo a la vez, que se hace consustancial con la persecución infinita de un ideal, establece su impronta en la literatura moderna a partir de los románticos. A su lado, la *Revista* es algo así como el campo de entrenamiento para la batalla final, avasallante y aniquiladora, que nunca habrá de darse,

por obra y gracia pacificadora de las contradicciones genéticas. El ejemplo surrealista es particularmente revelador al respecto. El propio Bretón califica el surrealismo de «automatismo síquico puro», para decir, en seguida, que sirve para «expresar, ya sea verbalmente, o ya sea por escrito, o ya sea de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento». La contradicción es evidente: el automatismo espontáneo va a reflejar la organicidad del pensamiento. Y lo mismo sucederá con los manifiestos, las revistas y los libros surrealistas: progresivamente harán de su original y asombroso Libro de sorpresas, un desgastado y convencional Libro de palabras cansadas. Es una ley pendular que no cesa, yendo de lo novedoso a lo convencional. Es la fatalidad de la fatiga del tiempo de la cual todos aspiramos, inútilmente, a escapar.

Y así fuimos en su momento. Con igual pasión ingenua y pura. Agregaré, ni cuanto a *Crítica Contemporánea*, unas pocas ideas más, subrayando que fue un proyecto integrado de presencia ideológica, con proyección política; de presenencia estética, con significación renovadora; de presencia literaria, con postulados novedosos y rebeldes; de presencia hacia la calle, con ilusas pretensiones de revulsivo social.

La propia vida, y supervivencia, de *Crítica Contemporánea*, en tanto revista y grupo, es un aleccionador ejemplo de lo que debe hacerse y, desde luego, de lo que debe esperarse -aunque quizás sería más sensato decir: lo que no conviene soñar-, de una empresa de tal condición.

Fue el tiempo de *Crítica Contemporánea* -quince números de mayo de 1960 a noviembre de 1966- tiempo de propuestas y de desplantes en el campo de las ideas, del arte, de la literatura, de las tesis sociales, de la política concreta materializada en lo cotidiano, en lo próximo, en una realidad nacional; y en lo universal, en una dimensión genérica y de rigor reflexivo extensible a todas partes.

La crítica apunta hacia el espíritu cuestionador, de duda sistemática y de valiente condena, con respecto a lo que se juzga ambiguo o se califica de repudiable. Lo *contemporáneo* alude a la conjunción del tiempo circundante, con los pies bien plantados en lo nacional y su circunstancia, y del espíritu bien nutrido de conocimiento sistemático universal. La conjunción final es la definidora del que puede catalogarse como grupo universitario por antonomasia, destacado entre los de mayor significación en la segunda mitad del siglo XX, en la sucesión histórica de la *intelligentsia* venezolana. Y ello es así por arte y espíritu de una revista: *Crítica Contemporánea*, signo en el tiempo de la dialéctica de la *vanguardia* y de la comunicación, pareja de contrarios que dinamiza la evolución permanente de los grupos y de las revistas en tanto propuestas estéticas.

Bibliografía

Carrera, Gustavo L. (1984). *Imagen virtual*. Caracas: Ediciones Virtual.

Kaufmann, Vincent (1997). *Poétique des groupes littéraires: Avant-gardes (1920-1970)*. Paris: Presses universitaires de France (réédition numérique Feni XX).

ENSAYO

La idea de poesía

Lubio Cardozo
Universidad de los Andes
(Venezuela)

a Berenice

Ofrenda el poeta el tesoro de sus días a la palabra. Sin arrepentimientos ni dudas su vida a ese misterio entrega, a ese arcano, el *verbum*. Herramienta magnífica, aunque sutil por cuanto va apenas hecha de sonidos rítmicos, con lo cual el vate se acercó al mundo para romper su indiferencia y penetrar en su espíritu, en el *Nous poietikós* de las cosas, para no existir extraño a la naturaleza, para intentar fusionarse con ella, valga decir retornar a la entrega más pura. Aunque con conciencia del ser, derrotado sin embargo en su sed de tomar, entonces el poeta entendió como sólo ello era posible en la quimera, en ese espejismo creado de sueño y anhelo, la palabra. Pese al acercamiento quedaba, pues, la distancia del destierro. Ante la inexpugnabilidad del cosmos y la expulsión definitiva de toda integración armónica en él por la vía de la razón empírica no surgía otra potestad sino inventarle un universo alterno, un territorio de utopía, la comarca del vocablo preñado por la luz de la lámpara de la imaginación, y allí en ese mundo de voces el bardo pudo vivir, encarnaba la otra naturaleza, la inventada por él y dueño de ella. No obstante él se sabía poseedor de ese don singular para construir ese ámbito con la belleza y la esperanza. Y esa nueva dimensión, llámesele arte, llámesele humanismo, su verdadero nombre, detrás de cualquier otro, significa la poesía.

De la medida del poeta su relación, su diálogo, su pasión, su capacidad de sacrificio por el *verbum*. Es una cosmovisión de pequeño filósofo y una su *kalosofía*, ambas centradas en ese orbe alterno a la realidad inabordable, en esa virtualidad levantada con la materia sagrada de la palabra y de la oniria, la poesía.

“Un hombre va por la vida
jugando con el misterio más simple,
la palabra.
Atrapado en el eco
permanece,
los días ofrecen en vano
su lujo.
Es el poeta.”

Puede toda persona escribir poemas, basta poner en frases rítmicas, con dignidad, sus palabras y hacerlas vehículos auténticos de sus sentimientos. Formaría sencillamente esto parte de su comunicación con los demás y con ella misma. Una manera de hablarle al mundo, cargada de emoción, patética, y sobre todo impregnada de musicalidad. Significa así la lírica un ducto expresivo más del individuo. Mientras para el poeta la poesía lo constituye todo, su vida y su espíritu traduce. No existe el vate -el vidente- sino en la poesía; el resto, la mundanidad, a ella se subordina.

Cual todas las personas seducidas por el misterioso placer de pensar busca el poeta la verdad al través de la difícil, compleja, en ocasiones enrevesada (y a veces hasta ante sí misma) belleza del lenguaje. Toca e ilumina mediante ella la macicez de las esencias. Recréase en otras oportunidades en “el cotidiano mundo circundante” del “ser ahí”, del hombre, lo penetra y lo revela ya sea mediante el “instinto de la razón”, o la reflexión perceptiva o ya con la razón intelectual. Y luego todo ese cúmulo de recónditas certidumbres las brinda convertidas en inusitadas ofrendas por la rítmica de las voces. En nada difiere, en esto de las verdades, la del científico de la del trovador, a no ser por el vehículo expresivo, por cuanto ambas son de buena ley. En el primero la fuerza de lo axiomático detona y denota la hermosura, en el segundo la verdad significa la belleza misma.

Encarna en el fondo todo verdadero poeta un monje; si oculta, o desconoce su oficio, tarde o temprano su *verbum* lo descubre: en éste se objetiviza el ritmo de la vida interior, y además, al través del cual el vate revela la arcanidad de las cosas

enroscadas con frenesí en su ánima; extiende sus aseveraciones poiéticas más allá de las representaciones del contexto empírico. Es el trovador un coribante, extático, vive en sigilo -y nadie sino él lo sabe- el delirio sagrado; en el raptó ódico de la escritura, o del grito, vacía ese saber mántico en los vocablos, éstos siempre rudos, nunca exactos, mas los únicos posibles para expeler el ímpetu de ese silencio alucinante.

II

Conforma la poesía de la remembranza un recinto, un tiempo sin tiempo, una relativa “eternidad”. Viven en ella los habitantes del país del pasado. Facultad del espíritu de retomar a la parte pura del tiempo, al presente de lo pretérito, al presente del ayer, traer aquel “ahora”. Constituye la ódica del recuerdo la paradoja de una historia viva. Residen en ella voces del reclamo y las tentaciones del advenir. Cae el cuerpo y se pudre mas al través del canto órfico de la memoria se revive en los otros, ¿será eso el espíritu? Sólo mediante esa contingencia invulnerable se reorganiza y continúa el juego eterno. “La potencia subterránea, por el contrario, tiene su *realidad* sobre la tierra; deviene por medio de la conciencia ser ahí y actividad” dijo Hegel en su *Fenomenología del espíritu* (“El Espíritu”, VI, A, 2). Nadie fenece en la poesía del recuerdo, todos se yerguen desafiante ante la fragilidad de la existencia. Conságranse buena parte de los días otorgados a cumplir los mandatos de quienes pueblan la trova de la memoria. El “pensar retomando” (Heidegger). No significa otra cosa la mitología del resucitar sino recordar. Ningún afán cesa, en la ódica de la remembranza se prolonga, sitio del tribunal donde se juzga, se condena o se absuelve, en medio de la lid. Posee por eso la lírica de las reminiscencias los estamentos de infierno y cielo, en ellos cada quien ubica sus demonios y sus santos, sometidos, en silencio, al fuego del odio o a la dulzura del amor.

III

Está presente en la obra poética eso llamado por Heidegger “la temporalidad”. Es el tiempo de la existencia el único paraíso conocible hecho con el drama de su naturaleza diádica, del bien y el mal, lo bello y lo feo, el goce y el dolor, lo justo y lo injusto, la libertad y la miseria, en fin. Constituye la substancia de la temporalidad la vivencia. Pero ¿qué entendemos por vivencia? Creó este vocablo José Ortega y Gasset para verter al castellano el término alemán *Erlebnis*. Compleja palabra cuya traducción literal sería ese extraordinario logos llamado “aventura”. Más a su vez *Erlebnis* viene de *leben*, vivir, y de *Leben*, vida. Relacionase entonces vivencia con la aventura de vivir: valga decir, entender la existencia cual una andanza, un peregrinaje por este magnífico y misterioso regalo de la oportunidad de estar sobre la tierra, esta errancia donde el hombre se halla con eso mentado asombro, esos espacios del tiempo cuando se topa el humano con la excelsa sorpresa, la maravilla conmovionadora del espíritu y lo marca, deja esa huella perenne llamada memoria. Define, pues, la vivencia vida vivida y permanece cual ventana en el recuerdo, diferente de la experiencia objetiva más bien sujeta ésta a la rutina. Son en realidad las vivencias las verdaderas hebras estructurantes del espíritu en cuanto éste tiene de tiempo, de “advenir sido” (Heidegger). Las asume el hombre como su fortaleza, su armadura de existir. Hilvanan ellas a la historia interior de cada vida, el resto en el olvido se pierde. Necesariamente entonces el receptáculo de las vivencias la memoria lo constituye. Vehicula el recuerdo la representación de las vivencias hacia la elocución, en el caso del trovador éste al través de la *kállos*, la belleza, las dignifica para verterlas transformadas en poesía. La vivencia resulta en verdad una “certeza sensible”, una inmediatez más sorprendida en su originalidad, en su revelación, en su descubrimiento irrepetible, único. Si se repitiera ya no sería vivencia sino experiencia, y ésta yace en el pasado. Mientras la vivencia se ha hecho de un “Aquí” y de un “Ahora” eternos, intemporales. Significa algo así cual una “historia” presente.

Habitamos por mucho tiempo un apartamento, una casa, una ciudad, una aldea bañados por la opaca luz de lo cotidiano, de lo rutinario, y un día de pronto ábrese la anaranjada flor del paraíso. Raros espacios solares por cuanto su luminosidad pareciera diferente o mezclada con la imaginación y el sueño. Aparece casi sin damos cuenta la reconciliación con el mundo. A veces no nos percatamos sino cuando se quiere detener, perpetuar el éxtasis, mas por lo general ello sucede en el inicio del decline de esa pequeña lámpara encendida con la luz del dulce ámbito, copado con el asombro de la vivencia. Sólo el poeta al hipostasiar las acciones, mediante las cuales ha tejido su vidura, en lenguaje ódico, en una rítmica encantatoria, órfica, puede fijar algo de la temporalidad al troquelar sobre esta materia insólita, colmada por la maravilla o la nostalgia, sus estrofas. Al fin y al cabo los recintos del paraíso posible y la poesía, en sus esencias, no difieren mucho.

IV

Nacieron las musas, para los antiguos griegos, de la unión erótica de Gea y Urano. Valga decir entonces, de la poderosa fecundación de la Tierra por el Cielo brotó Erato, la musa de la poesía lírica. Porta así en su seno, en su naturaleza, esta forma compositiva la esencia *clónica* (terrestre) y la esencia *uránica* (celeste), dos fuerzas inmanentes del universo apuntadas hacia lo eterno, transmutadas en la *kállos* de los versos. Por eso, frente a la afirmación heideggeriana de “la vida es inhóspita” lleva la poesía, para mitigar la aridez de la existencia, la belleza. Sencilla o compleja, fácil o difícil, asequible o profunda, realista o abstracta, la belleza “fea” o ya la absoluta *kállos*, en el horizonte de lo formal o en el nivel de retar lo inteligible, por la vía del humor, de la ironía, del sarcasmo o la tristeza, sólo la belleza salva; y en la obra literaria, sea cual sea el tiempo de la historia, sólo place y perdura lo poético. Por eso, en el poemario o en el poema, lo verdadero trascendente el autor lo logra cuando pone sobre las palabras, con la dignidad necesaria, el inexplicable *noímeno* de la poesía.

Si bien posee importancia, en el poeta, el ludismo de las palabras en el todo del poema, en la arquitectura estrófica, proviene su carga artística (esencial) de su emerger en puridad mediante la ruptura con el abisal silencio del ser. O con las frases de Heidegger al respecto, (...) “cada palabra tendría entonces a partir de esa ruptura, y en tanto que tal ruptura, su propia articulación y en virtud de ello, el cuño de su timbre y resonancia” (*Conceptos fundamentales*. Edición castellana 1994. pp. 102-103). Una lírica lo más pura posible, hecha con aquellos elementos de la belleza más allá de toda moda epocal, valga decir perennes, prístinos, para lo cual es imprescindible hurgar lo más hondo en la esencia numinosa de las palabras hasta aproximarse a la absolutez del lenguaje poético, vislumbrar el canto órfico. Logra la poesía desvestirse de toda vanidad de saber racional para penetrar con la fuerza de la videncia ese estadio donde se columbra el ser de las cosas en sí, los *noúmenos*; luego de este agudo accionar del espíritu saldrá del entresijo a la luz la armadura del primitivo poema. Por cuanto exige ascesis (*áskesis*), en la creación lírica, una obra pura en la identidad con el espíritu y fiel a la *kállos* composicional, cuyo fin último significa el escudriñamiento de lo eterno en lo artístico categórico: Buscar la cognición primigenia de las voces, indagar en su ósea profundidad para allegarse al sentido de lo inteligible comprendido en lo poético. Obsérvase en el poema, en sus momentos más reveladores, una ruptura con los juicios racionales de la expresión en la asociación de los planos referentes (reales) y evocados de sus tropos. Se vinculan estos planos, en el poema, no por una relación de semejanza lógica en el horizonte de la conciencia percipiente sino por una afinidad intuitiva nacida quizás en lo inconsciente -o en el misterio, en lo recóndito, en lo videncial- más allá de la realidad de la percepción, en una, pues, surrealidad, en una “lógica de la ilusión” (Kant). Desaparece el plano real (de función práctica y cotidiana) ante la fuerza artística del plano evocado con su carga imaginativa y simbólica de proyección universal.

Grito -y no elocuencia- debe formar parte de la naturaleza del poema, lanzado con el valor y la fuerza de la legitimidad para así -y sólo así- obtener, sin proponérselo una aceptación tipológica por su capacidad de despertar una asunción estética en el lector eterno.

Hállase la poesía extrema en los sueños, en las situaciones límites, en el dédalo de lo absurdo, en la locura, en la premonición del hemisferio de la muerte. Escarba con desgarramiento el radical bardo en esos niveles para encontrarla; significa la preciosa vida apenas un empuje, una voluntad, para ofrendar en el ascenso a esa latitud e implorar el insondable furor del lenguaje. Revelarlo luego, tal vez por la única vanidad pura, conjurar la tristeza, la soledad, por la taumaturgia de la dimensión del reino de la belleza, hecho con el encandecido luego de la autonomía composicional y entidad absoluta de las palabras. Busca la lírica, en la latitud de la *intuido intellectualis*, altas verdades para salvar la belleza esencial; develar los desesperados destellos en un intento por iluminar la pétrea obscuridad de aquellas zonas, las únicas salvantes, y por lo tanto negadas a la mezquindad, a la ruindad humanas. Inaudito esfuerzo de los vocablos para acarrear dichos secretos a la brasa de la composición. Advienen, además, esas libérrimas palabras urdidas con los hilos del magnífico desorden de los registros memoriales del sueño. Es por ello la poesía de por sí hiperbólica. Ve el poeta, al través de su instinto somático -percepción corporal- o del “instinto de la razón” (Hegel) las esencias de las realidades por la identidad entre la naturaleza del pensamiento poético y la naturaleza de las cosas, esencias en definitiva mucho más ricas y complejas comparadas con la objetividad cotidiana empírica, poseedoras aquéllas de mayor carga imaginativa, emotiva, de mayor densidad: impregnadas de temor revelado, encendidas de misterio. Cuando el vate -adivino, inspirado por los dioses- transforma estas informaciones, mediante la rítmica de las frases, en poesía ésta resulta necesariamente inmersa en la hiperbolicidad.

VI

El poema es un espacio del lenguaje donde éste adquiere una insólita independencia de su uso natural, práctico, cotidiano, para transformarse en un objeto artístico intérprete y expresivo de cualquier aspecto de ese complejo mosaico englobado bajo la palabra mundo. Y, por supuesto, es un espacio de la literatura.

Se emparenta la poesía, por su naturaleza, por su entidad, desde una prudente distancia, con la ciencia, la religión, la filosofía, la música, mas sin lugar a dudas la poesía se desarrolla como ser absoluto, con una organicidad propia. Por ser expresión de una interpretación del mundo mediante una conciencia creadora su producto, el poema, representa un universo alterno a esa realidad. Inventa el trovador en el poema un universo, ínsito al texto y paralelo a la mundanidad circunstancial de su creador (el llamado contexto extralingüístico). Rompe el poeta los lazos, las conexiones, los enlaces, las ataduras con los linderos de la realidad objetiva, o por mejor decir, exige del lenguaje su máxima fuerza creadora, originante, imaginativa. Ha dejado atrás el bardo, en la composición lírica, los referentes inmediatos, y presta de la estructura de los sueños su libérrima disposición para vehicular el pensamiento, la idea o la fábula poéticas. Esa bella extrañidad se enriquece de manera inconsciente con los recursos expresivos artísticos del lenguaje. Espacio atemporal y aespacial y sin embargo tan cercano al lector pues baste leer/oír el poema y he allí el pequeño cosmos construido con el pensamiento y la imaginación liberados por los mecanismos experienciales de los sueños. Por eso para el lector/oidor el poema reclama su fuerza de aventura.

VII

Define el poema un texto de una difícil génesis doble, nace al mismo tiempo en la escritura y en la oralidad; emana

simultáneamente por esas vías, las cuales declararán de manera decisiva la futura plural riqueza en la organicidad de la composición lírica. Ningún poema se escribe en silencio, él se registra y se oye, se escribe y se pronuncia, va al papel con la escritura y al aire con la voz, pergéñase y se “canta” en su génesis. Cuando no se traza en el papel se escribe en la memoria en la medida como se recita o se lee en su prolongado parto, y es en ese alargado nacimiento donde el poema recibe la mayor parte de la carga genética de su estructura. Lo cual explica en cierta medida la opulenta naturaleza del poema.

Nacida la composición lírica, su doble génesis la ha dotado ya desde un principio de grados de diferencia del universo del lenguaje cotidiano del cual procede. Comienza allí su camino hacia su ser absoluto de mano del creador, del vate. Cuanto sucede en el proceso de la composición, extendido desde su nacimiento hasta su ser absoluto, lo reflejará su intrincada entidad, en esta vía aparece en el poeta el pathos de la armonía del texto, la búsqueda de la armonización del contenido interpretador de una parcela del mundo, con su fuerza expresiva y con los elementos nacidos de la doble génesis de la composición, sobre el riel de la belleza cual recóndito impulso, misterioso y luminoso manantial del espíritu. Esa armonía objetual intensifica entonces la riqueza del poema hasta convertirlo en un objeto bello del lenguaje, ávido de eternidad y de universalidad: obra artística, ser absoluto, pieza libre en ese todo llamado historia espiritual.

VIII

La poesía en el poema, lo poético, nutre todas las estructuras de la composición, el léxico, los tropos, las figuras, el verso y la estrofa (si los hay), la musicalidad. La poesía comprende la belleza, la engloba, pero va más allá de ella. Incorpora el pensar, ideas, visiones, a su entidad; no obstante a todos ellos los subyuga para salir a la percepción de la mirada y del oído, a accionar la inteligencia (interpretando una frase de Plotino se podría decir en este caso la inteligencia se hace entonces ser de la poesía y el ser de la poesía se hace a su vez inteligencia. *Enéada sexta*. VI, 2), a ser percibida, sentida, intuita; a ser placer, conocimiento, misterio y sobrecogimiento.

ALEGRANZA

Tal una pátina, tal un aire
va esa luz-sentida, luz-revelada,
escondida-descubierta, privilegio-don.
Todo ver sacia.
Calma como nada puede hacerlo.
Pasión de espacio: espíritu.
Quizás rostro de la maravilla,
faz del prodigio del ahora.
Donación del azar salvante,
pequeña develadora áurea,
alegranza.

Bibliografía

- Hegel, F. (1985). *Fenomenología del espíritu*. México. Fondo de Cultura Económica.
Heidegger, M(1994) *Conceptos fundamentales*. Madrid. Alianza.
Heidegger, Martin. 2005 [1997]. *Ser y tiempo*. Trad. de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga,
Kant, I (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
Ortega y Gasset, J (1983). *Notas de andar y ver*. Madrid. Alianza.
Plotino (1996). *Enéada sexta*. VI. Madrid: Gredos

Artículos

Rafael Cadenas: poesía de largas pausas

Moraima Rojas
UDO. Núcleo de Sucre
Dpto. de Filosofía y Letras
rojasmoraima5@gmail.com

Fecha de recepción: 12 de marzo de 2018
Fecha de aprobación: 26 de octubre de 2018

Resumen:

El presente artículo se propone problematizar la poesía de Rafael Cadenas, tratando de evidenciar en algunos poemas cómo evoluciona su palabra poética desde la expansión verbal de *Los cuadernos del destierro*, pasando por **Falsas maniobras**, y su derivación en la “economía expresiva” de *Intemperie y Memorial*. Como resultado preliminar se aprecia que en la poesía de Cadenas el silencio no es un vacío de pensamiento, sino un laborioso trabajo con la palabra, que necesita acompañarse de largas pausas para afianzar su poética, que busca su sentido en un manejo eficaz de la austeridad verbal como significante capital.

Palabras claves: Rafael Cadenas, poesía, palabras, silencios.

Abstract:

The purpose of this article is to problematize the poetry of Rafael Cadenas by means of pointing out how his poetic style evolves through some of his works; parting from his verbal expansion in *Los Cuadernos del Destierro*, continuing with *Falsas Maniobras*, and ending with his derivation into the “expressional economy” in *Intemperie y Memorial*. As a preliminary result it can be observed that in Cadenas’ poetry silence is not a void of thought. Instead of that, there is an intense labor with words that needs to be accompanied with long pauses in order to create a solid poetry that seeks its own meaning through an effective use of a verbal austerity.

Keywords: Rafael Cadenas, poetry, words, silence.

Si tuviéramos que identificar con palabras claves la poesía de Rafael Cadenas diríamos misterio, silencio, esencia, reflexión, memoria.

El discurso lírico de Rafael Cadenas se impregna de imágenes íntimas que se ocultan en las palabras, o en el silencio. No se trata de indiferencia ante las circunstancias de su momento, sino más bien de una consideración mítica por la que accede al poder, al dominio. ¿Pero de qué poder hablamos cuando pisamos el campo de la poesía? Nos referimos a los movimientos del alma, a los arrojados de la imaginación y del intelecto. En este sentido, la poesía de Cadenas es luminosa en cuanto escapa de una vida mediocre para apuntar hacia la liberación espiritual.

Los límites del lenguaje

Por formación cristiana sabemos que en el principio era la palabra. Pero nadie se ha ocupado de aclarar hasta dónde llega, cuál es su límite, qué marco la contiene. Si la palabra es la vida misma, entonces su extensión es ilimitada porque ante la muerte quedaría la posibilidad de la memoria, la nostalgia, el silencio.

La palabra poética se afecta de igual manera que esa otra palabra de la que hablábamos.

La poesía puede ser aluvional, pero también concisa; puede llegar al borde y derramarse, como igualmente contenerse, represarse, regodearse. Desde ese punto de vista, en una poesía como la escrita por Rafael Cadenas en *Los cuadernos del destierro* (1960), se aprecia una expansión verbal portadora de una doble significación. Por una parte, lo cósmico, universal, donde espacio y tiempo poético se ubican fuera de las referencias históricas normales, y por otro lado (o a la par del primero), la indefinición que se traduce en la multiplicidad de un mismo yo:

YO pertenecía a un pueblo de grandes comedores de serpientes, sensuales, vehementes, silenciosos y aptos para enloquecer de amor.

(...)

YO, envés de dado, relataré no sin fabulaciones mi transcurso por tierra de ignominias y dulzuras, rupturas y reuniones, esplendores y derrumbes.

Yo no traía ningún mensaje. Mis pretensiones eran parcas. Los límites del sueño se conformaban en mí a los límites del temor. Cuando entré en uso de razón los brujos me amedrentaron con augurios de ineluctables desdoblamientos futuros.

Sus revelaciones se han cumplido. Un día comenzó la mudanza de los rostros.

(pp. 7-9)

Aquí, la prosa poética con su tónica ramosucreana se explaya abundando a lo largo y ancho de las páginas manifestando dudas, angustias, inconformismo, contradicciones; en suma, fracaso ante la búsqueda de un rostro perdido, de una identidad extraviada. Como ha dicho otro poeta, Guillermo Sucre (1999:304): «un itinerario fascinante; la expansión del yo a través de una memoria personal y mítica.»

Falsas maniobras (1966) es obviamente la continuidad de *Los cuadernos del destierro*. Bastaría con tomar del primer poema, el verso inicial -sí es que allí puede hablarse de versos- para reencontrar el tema de la «expansión del yo», señalado por Guillermo Sucre para *Los cuadernos del destierro*: «Hace algún tiempo solía dividirme en innumerables personas. Fui sucesivamente y sin que una cosa estorbara a la otra, santo, viajero, equilibrista.» (p.71).

Observemos también el segmento final del mismo poema: «Tal vez el secreto de lo apacible está allí, entre líneas, como un resplandor innominado, y sin soberbia injustificada ceda el paso a una gran paz, una alegría sobria, una rectitud inmediata.» (p. 73).

El yo poético pareciera entrar en una etapa de sosiego: «Sosiego, como cuchillo que rasga una crisis.» (p. 107). Así que la forma de escribir su poesía también adopta una modalidad que comienza a ser distinta. El lenguaje es más íntimo, más personalizado. Ahora los poemas tienen nombre y ya no abarcan tanto espacio de la página; más bien «son exhortaciones anotadas apresuradamente en letras gruesas.» (p. 74). No hay la premura por comunicar un itinerario, como se apreciaba en *Los cuadernos del destierro*. Se siente sí una similitud entre lo que se quiere decir y la manera de escribirlo, que es al mismo tiempo, intento de un equilibrio interior. En este sentido, afirma Ludovico Silva (1972:35) que: «Cadenas en sus *Falsas maniobras*, libro compuesto de poesía limítrofe, aparece como un joqui después de una larga e intensa cura de voluntad y ascetismo.»

En *Falsas maniobras*, la actitud del poeta hacia el lenguaje es de franca reducción verbal, y cuando este poeta corta su palabra, no hace otra cosa que aproximarse a la “verdad”, porque como él mismo ha dicho en *Realidad y literatura*

Al proliferar, el lenguaje pierde peso, y al abandonar la exactitud, deja de tener validez. Las palabras flotan sin poder ni eficacia, son cadáveres sitiadores de la vida, sonidos que ya no respetan los hechos (1979:86).

Ya vemos cómo entre destierros y maniobras, el poeta, buscándose a sí mismo, ha ido enriqueciendo su mundo interior a la vez que “pule” su lenguaje, “limpiándolo de artificios” y brillos falsos, “lejos de todo esteticismo”. Un texto en donde pueden encontrarse resumidas las consideraciones de Rafael Cadenas *En torno a la palabra*, lleva por título, precisamente, *Ars poética*, poema que cierra el libro *Intemperie* (1977):

Que cada palabra lleve lo que dice.

Que sea como el temblor que la sostiene.

Que se mantenga como un latido.

No he de proferir adornada falsedad ni poner tinta

Dudosa ni añadir brillos a lo que es.

Esto me obliga a oírme. Pero estamos aquí para decir
verdad.

Seamos reales.

Quiero exactitudes aterradoras.

Tiemblo cuando creo que me falsifico. Debo llevar

En peso mis palabras. Me poseo tanto como yo a ellas.

(...)

(p.19)

El silencio y su movimiento

En la búsqueda de una concisión expresiva, la poesía de Rafael Cadenas cede lugar a los espacios en blanco. Es el espacio para el silencio; un silencio lleno de voces que dicen por lo que callan. Un espacio para que el lector pueda también “oír” lo que el poeta dice en silencio. ¿No existe acaso la oratoria del silencio? A nuestra pregunta pareciera responder Octavio Paz cuando habla de la relación que la poesía moderna establece entre la página y la escritura:

El espacio se vuelve escritura: los espacios en blanco (que representan el silencio, y tal vez por eso mismo), dicen algo que no dicen los signos. La escritura proyecta una totalidad pero se apoya en una carencia. (1986:261)

Ahora bien, la retórica del silencio está presente en la poesía de Rafael Cadenas; por eso en ella es tan importante lo que se calla como lo que se dice.

En un poema de *Anotaciones* (1991:69) se lee: «Nota, apunte, registro. / A veces trozo, fragmento, triza. / A veces nada, desgarrón, harapo, silencio.»

Aclaremos que no es un silencio “torpe” que se hace por no tener qué decir, sino más bien un silencio lúcido, inteligente, sabio, intenso, capaz de fulgurar. Como lo plantea Lisa Block (1984:9): «La suspensión de la voz por una palabra que no se articula, que no se dice pero que está presente.»

Además de lo concerniente a los espacios en blanco, la importancia que Rafael Cadenas atribuye al silencio puede ser examinada en otras direcciones:

1. Tomando en cuenta el tiempo que el autor se toma para escribir (para publicar).
2. A través de las alusiones directas que acerca del valor del silencio hace en sus ensayos y en sus textos poéticos. La segunda es la que nos interesa destacar.

En *Memorial* (1977) es notoria la economía verbal. Abundan los espacios en blanco. Las páginas son livianas aunque la poesía es densa, sustancial.

Igualmente son frecuentes las referencias directas al silencio y a la presencia o ausencia de la palabra. Así, en *Voz*, un poema de XII partes tenemos: I) «Tierra / ganada a las sequedades», III) «Si callas / todavía te oyes tú», VI) «Cuando en verdad callas / otra es la voz», VII) «Una ausencia te funda. / Una ausencia te recoge», IX) «Voz antigua / ocultabas la ruta. / Ahora ocupas tu puesto / Ya no hay conjuro», XI) «Lenguaje / emanado / puntual / fehaciente, / no el engaño / de la palabra que sirve a alguien», XII) «Palabras no quiero. / Sólo / atención, / atención, / atención.»

Con estos ejemplos, podemos entonces, a manera de conclusión, afirmar que en la poesía de Rafael Cadenas el silencio no es un vacío de pensamiento; por el contrario, el lugar que ocuparía la expresión lingüística de la idea (la palabra) está abarcado por largas pausas donde la idea brilla como un punto de luz. Ese resplandor es la prueba de una realidad: «De un silencio / vendrá la respuesta, / la encendida honestidad.»

Bibliografía

Block, Lisa. (1984). *Una retórica del silencio*. México: Siglo XXI.

Cadenas, Rafael. (1977a). *Intemperie*. Mérida: Universidad de Los Andes.

_____ (1977b). *Memorial*. Caracas: Monte Ávila.

_____ (1979a). *Los cuadernos del destierro / Falsas maniobras / Derrota*. Caracas: Fundarte.

_____ (1979b). *Realidad y Literatura*. Caracas: Equinoccio.

_____ (1991). *Anotaciones*. Caracas: Fundarte.

Paz, Octavio. (1986). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Silva, Ludovico. (1972). “Parábola del desterrado”. *Revista Oriente*. N° 8. 135 pp.

Sucre, Guillermo. (1990). *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Emilio Nunca será poeta

Beatriz Level

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Maturín

bealevell4@gmail.com

Fecha de recepción: 21 de julio de 2018

Fecha de aprobación: 26 de noviembre de 2018

Resumen:

Es incuestionable que la obra de Jean-Jacques Rousseau, *Emilio o de la Educación*, ofrece interesantes aportes para la pedagogía de su tiempo. No obstante, la prohibición que hace el autor de la lectura, durante la niñez y parte de la adolescencia, y la prodigalidad de expresiones negativas hacia ella y la escritura a lo largo del texto sorprende al venir de un personaje que en sus reconstrucciones autobiográficas reconoce su deuda con la literatura. De ahí que el eje central de este artículo gire en torno a la incongruencia de dicha actitud con la imagen de intelectual y hombre de letras de este personaje del burgués siglo XVIII. Las reservas expresadas en esta obra hacia la lectura y la escritura aparentemente se desprenden de la certeza que tiene Rousseau de representar la alianza a través de la cual el sujeto puede entablar comunicación con otras voces, que al venir de afuera logren influir o impactar en la comprensión que el sujeto tiene del sí y de su mundo; desestabilizándole, obligándole a reencontrarse y elaborarse una máscara diferente a la que “los buenos preceptores” han ideado para los también “buenos aprendices”. Por lo que resulta paradójico que las nuevas pedagogías hundan sus raíces en un texto que parte de una educación orientada por criterios de utilidad, en el que las artes de la sumisión enmascaran el sometimiento, el control y la manipulación pedagógica bajo la apariencia de libertad y que parecen situar tanto a Emilio como a Rousseau en el mismo nivel de ficción.

Palabras claves: Emilio o de la Educación, Lectura y Escritura, Formación, Manipulación Pedagógica, Ficción.

Abstract:

Emile will never be a poet

It is unquestionable that Emile, or On Education, was an interesting contribution to the pedagogy of its times. However, the ban on reading that the author proposes for the period of time that comes from the childhood to the late teenagehood, and the abundance of negative expressions regarding the acts of reading and writing that populate this work are very surprising; even more if we take into account that they come from a man that acknowledged his debt with literature in his autobiographical works. This article takes this incongruence as its central axis, and tries to explore the mismatch of the aforementioned attitude and the image of Rousseau as an intellectual of the 18th century. The discomfort towards reading and writing expressed in Emile, or On Education seem to come from the certainty that these activities involve the contact with other voices that come from outside, and thus, there is always the possibility that they could influence the perception of the subject about himself and the world that surrounds him; this produces a destabilization that could push him to run away from the mask that “good preceptors” have created for the “good apprentices”. It is nothing but paradoxical that new pedagogies find inspiration in a text that longs for an education guided by utilitarian criteria; in which submission, control and manipulation are disguised as freedom. All these seem to place Rousseau and Emile in the same fictional level.

Keywords: Reading, Writing, Freedom, Rousseau, Education, Control.

Al profe Celso, quien también es un
hombre hecho de lenguaje...

La fábula “La Cigarra y la Hormiga”, de Samaniego, siempre ha sido una de mis favoritas, aunque prefiero la versión de La Fontaine, la idea de trabajo por encima de la holgazanería invariablemente me suena a justicia y recompensa por lo que al Rousseau utilizarla en su texto, *Emilio o de la Educación*, como ejemplo de “una horrible lección para la infancia” se constituyó

en una de esas pequeñas anticipaciones que advierten sobre posibles discrepancias entre lector y autor. Sin embargo no fue sino hasta leer las críticas que hace a la fábula “El Cuervo y el Zorro”, en cuanto a lo perjudicial de su lenguaje figurado para la niñez, cuando se confirman mis sospechas y las dudas embisten: el hombre que solicita librar a la infancia de fajas y ataduras en su vestimenta ¿pide para su imaginación opresión? ¿No es suficiente su empeño de educarla en solitario?

La lectura de *Emilio o de la Educación* me dio la impresión de estar leyendo a dos autores diferentes; el Rousseau del libro I y II no parece el del libro III y IV y en todo caso quien escribe en general parece la negación del mismo Rousseau. Que el texto ofrece interesantes aportes para la pedagogía de su tiempo es incuestionable: el reconocimiento de la infancia (e incluso de la adolescencia), la importancia del medio en la constitución de la persona, el rol del adulto en los procesos de enseñanza y aprendizaje y la educación como una manera de comprender el mundo y comprenderse a sí mismo. Es más, considero que debe ser texto obligatorio de todo curso de filosofía de la educación y de cualquiera que se inicie en formación docente. Mi desconcierto con la obra radica en la prohibición que hace el autor de la lectura, durante la niñez y parte de la adolescencia, y de la prodigalidad de expresiones negativas hacia ella y la escritura a lo largo del texto. De ahí que el eje central de este artículo gira en torno a lo incongruencia de dicha actitud con la imagen de intelectual y hombre de letras de este personaje del burgués siglo XVIII.

La imaginación forma parte inherente de la subjetividad y si algún personaje parece desbordarla es Rousseau ¡pocos hubiesen recurrido a un alumno ficticio para proponer un proyecto pedagógico! Ahora bien, esa imaginación de la cual Rousseau es admirable modelo no se pudo haber forjado a fuerza de razón o en su defecto -como guía de la razón- de mero sentimiento. Basta con leer algunas de sus reconstrucciones autobiográficas para advertir su deuda con la literatura; por lo que ese desdén hacia la lectura resulta ajeno para alguien que hasta los diez años, en compañía de su padre, devoró diversidad de libros, desde novelas de amor hasta ensayos de filosofía. Confunde que sea Rousseau quien escribe estas palabras “el niño que lee no piensa, no hace más que leer; no se instruye, sólo aprende palabras” (p. 208).

En sus prescripciones para la educación refiere el autor “de doce años apenas sabrá Emilio qué cosa es un libro” (p. 131) y unos cuantos párrafos más adelante, refiriéndose a la lectura, agrega “me importa poquísimo que sepa hacerlo antes de los quince años” (p. 132). Desbordándose en el raudal de contradicciones a las que parece propenso. Cualquiera podría argumentar que Rousseau se refiere a los métodos de lectura de su tiempo y al modo cómo son utilizados, no al acto de leer en sí. No obstante, sus constantes incongruencias hacen inclinar la balanza hacia cualquier lado. Peor aún si se indaga su opinión en cuanto a la escritura: “¿hablaré ahora del escribir? No, que me da vergüenza divertirme en estas pequeñeces en un tratado de educación” (p. 132).

Rousseau fue un gran escritor, de hecho pasó toda su vida escribiendo, por lo que si algo parece haberle dado sentido a su existencia fue su escritura; no en balde fue considerado y reconocido como uno de los mejores escritores de su época (en un tiempo en que los hubo muy buenos). Entonces, ¿por qué considerarla una pequeñez indigna de ser presentada en un tratado de educación? Posiblemente, no buscando eximir a Rousseau, la causa se deba a lo trascendente de su tratado; para él la educación va más allá del cúmulo de aprendizajes, casi siempre expuestos a través de la lectura y la escritura, y se orienta hacia la formación del individuo. Entendida como acto privado que, según Rousseau, debe encontrarse despojada de influencias externas. Por lo que la lectura y la escritura, al venir de afuera, pueden entorpecer esa formación que el filósofo espera brote “inmaculadamente” del interior del sujeto y no de lo que este pueda apresar de sus lecturas o encarnar en sus escritos.

Incluso me atrevería a decir que su terquedad en una educación “natural”, excluida de convenciones de tipo social, radica en el temor de Rousseau a dejar de ser el exclusivo artista artífice de su discípulo; lo cual en caso de ocurrir lo pone en riesgo de perder autoridad y dominio sobre Emilio. Anhela que su joven aprendiz se forme en solitario, aunque sabe que nadie se forma de sí mismo y que de todos tomamos algo. Al final espera que Emilio luzca la máscara que él pacientemente le ha estado confeccionando. Ese antifaz que probablemente comenzó a fantasear desde aquellos días y noches de lectura junto a su padre y que particularizó con rasgos hurtados a muchos de esos personajes leídos.

Hasta la elección de Robinson Crusoe como el primer libro que Emilio podrá leer, y “solo hasta llegar a los doce años”, parece fundamentarse en el miedo que siente de que algún otro pueda alterar el modelaje que dispone para su alumno:

Quiero que pierda la cabeza ocupándose sin cesar en su fortaleza, en sus cabras, en sus plantíos; que aprenda circunstanciadamente, no en libros sino en las cosas, todo cuanto en caso semejante ha de saberse, que se figure que él mismo es Robinson; que se figure vestido de pieles, con una disforme gorra, un enorme sable, y todo el estrambótico atavío de la figura, menos el quitasol que no necesita. Quiero que le afanen las medidas que hubiera de tomar si llegase a faltarle esto o lo otro; que examine la conducta de su héroe; que averigüe si éste no ha omitido nada, si no podía hacer otra cosa mejor, que note con atención sus yerros y los aproveche para no incurrir en ellos en igual caso... (p. 236).

Da la impresión que lo que busca Rousseau es hacer de Emilio un “naufrago,” en el sentido de que experimente el desarraigo. Pero no para mantenerlo por siempre alejado de sus congéneres, sino para que una vez entre ellos se sienta forastero y no se deje arrastrar ni por “sus pasiones”, ni por “sus opiniones,” manteniendo su “límpida” identidad.

Con la lectura de *Robinson Crusoe* supone Rousseau enseñar a Emilio a razonar, puesto que según el autor le enseña el valor de la utilidad. Se aferra a la esperanza de un Emilio que aprenda a sobrevivir en “la isla del género humano” y que de todo cuanto juzgue lo haga guiado por el beneficio proporcionado. De manera que la obra de Defoe conquista por su consonancia con las ideas de una educación “natural,” y “útil” al evocar a un hombre “naufrago,” capaz de encontrarse, ser él mismo y levantarse por encima de las adversidades, alejado de influencias externas, del mismo modo como deberá procurar Emilio. Otras lecturas, refiere el autor, solo buscan “sustituir con libros la educación natural, lo cual no es enseñarnos a raciocinar, sino a valernos de

la razón ajena, a creer mucho y no saber nunca nada” (p. 263).

Buscando precisar las ideas expuestas en torno a lo pernicioso que considera Rousseau la lectura durante la infancia y primeros años de la adolescencia, vemos que la contrariedad se da por la certeza de que representa la alianza a través de la cual el sujeto puede entablar comunicación con otras voces; voces, que al venir de afuera, logren influir o impactar en la comprensión que el sujeto tiene del sí y de su mundo; desestabilizándole, obligándole a reencontrarse y elaborarse una máscara diferente a la que “los buenos preceptores” han ideado para los también “buenos aprendices”. Rousseau teme que los fragmentos leídos le sirvan al dócil Emilio para hacerse un “yo” diferente al que él lánguidamente le ha zurcido. Teme que los fantasmas de su imaginación, que nunca más le abandonaron desde que a los diez años se creyó uno de los personajes de Plutarco, le puedan hablar a Emilio de su inexistencia y comience su joven aprendiz a añorar un “yo” como esos del que, mucho después, habla Foucault en su texto *Tecnologías del yo*.

Emilio existe porque le resulta útil a Rousseau ¡es su sujeto pedagógico! Se justifica de este modo la presencia de ese aprendizaje ideal, cuya más vehemente tarea parece consistir en obedecer a su preceptor. Pero Emilio vive a través de la palabra escrita; Emilio emerge gracias a la imaginación de los lectores que lo humanizamos. En fin, Emilio debe su existencia al lenguaje y, si de algo podemos estar convencidos, es que el lenguaje no se puede resguardar para determinadas etapas de la vida, aunque en cada una de ellas tenga una voz y un matiz diferente. Hasta en los primeros estadios de la infancia ya el niño siente la necesidad de comunicarse con códigos diferentes al otorgado por la naturaleza; el trazado de “sus garabatos” es prueba de ello, así como también su deseo de hacerse partícipe de ese diálogo que llamamos lectura y que remite no exclusivamente con un texto en particular, sino con muchos otros y que contribuye a avivar esa imaginación que ya de por sí el niño es poseedor.

El inconveniente es que Emilio le pertenece a Rousseau, es su creación, si no quiere que lea, no leerá. Además hay muchas otras cosas que no quiere que haga y a decir verdad las cosas que Emilio sí puede hacer, tiene que ejecutarlas en compañía de su preceptor, no vaya a suceder, piensa Rousseau, que todo los años de trabajo vayan a parar al traste, por lo que él siempre estará allí, filtrando todo cuanto le acontezca : “si solo pinturas de fantasía ha de ver mi alumno más quiero que sea el dibujo de mi mano, que la de otro, pues a lo menos se las adaptaré mejor” (p. 202). Tampoco quiere que realice ningún trabajo que le pueda hacer afeminado, como el de sastre, “solo permitiría ese oficio a los cojos y a las mujeres” (p.259). Rousseau quiere que Emilio aprenda el oficio de ebanista, por suponerlo un trabajo limpio y sobre todo útil, pero quiere aprenderlo con él “estoy convencido de que nunca aprenderá bien lo que no aprendamos juntos” (p.261). Conocerse, estimarse, controlarse, tenerse confianza, darse normas, regularse...en fin, lo que Larrosa (1995) denomina “poder hacer ciertas cosas con uno mismo” (p. 9) le están negadas a Emilio.

La educación de Emilio no persigue otro propósito que la satisfacción de sus necesidades elementales y las de su entorno inmediato. Que las nuevas pedagogías, alcanzadas con la modernidad, hundan sus raíces en un texto que parte de una educación orientada por criterios de utilidad en la cual las artes de la sumisión enmascaran el sometimiento, el control y la manipulación pedagógica bajo la apariencia de libertad no deja de ser contradictorio. Pedagogías cuyas formas disciplinarias falsamente menos asfixiantes, ancladas en la interiorización de normas, contribuirán a la manipulación y subordinación del “capital humano” que llegará, dos siglos después, con la “escuela empresa” imponiendo sus criterios de eficacia y rendimiento.

Desde luego que en este texto Rousseau no habla de escuelas (no puede hacerlo dada su concepción elitista de la misma) pero la formación que prescribe no puede resultar más acorde con las ideas de los reformadores del siglo XVIII de educar “lejos de los peligros del mundo”. Desde luego, con la salvedad de que el filósofo admite la educación solo para las clases privilegiadas, “el pobre no necesita recibir educación pues tiene la que corresponde a su estado” (p.56). Mientras que los reformadores más que admitir la educación para los pobres la consideran una necesidad y por lo tanto una obligación, pero no vista como un mecanismo de ascenso social, sino como una manera de proporcionar súbditos útiles al reino.

A lo largo de todo el tratado de educación Rousseau predica una supuesta libertad para quien aprende, pero esas sugerencias parecen dirigidas a los otros preceptores, no a él. A medida que avanza en el texto se va apoderando más de Emilio. La pretendida libertad del discípulo, de la cual se ufana, esconde solo control:

Escoged un camino opuesto al de vuestro alumno: que él crea siempre que es el maestro y sedlo siempre vosotros. No hay nivel de sometimiento más perfecto que aquel que conserva la apariencia de la libertad; así se somete la libertad misma. El pobre niño que no sabe nada, que no conoce nada, ¿no está a merced vuestra? ¿No disponéis respecto a él de todo lo que le rodea?, ¿no sois dueño de influenciarle como os place? Sus trabajos, sus juegos, sus placeres, sus penas, todo, ¿no están en vuestras manos sin que él lo sepa? Sin duda no debe hacer lo que él quiera sino que debe hacer aquello que vosotros queréis que haga; no debe dar un paso sin que vosotros lo hayáis previsto, cuando abra la boca vosotros debéis saber lo que va a decir. (p. 196).

Desplegando de este modo la dominación que se ejerce sobre un agente social de manera encubierta y que Bourdieu y Passeron (1995) han definido como “violencia simbólica”.

Que el sometimiento se encuentre disimulado y supuestamente justificado por las “buenas intenciones” de Rousseau no lo hace menos violento. De hecho en diversas líneas el alumno, el aprendiz, el discípulo se transforma en “mi hijo”, y como un padre cualquiera no desea que Emilio cometa sus mismos errores; por eso no quiere que sea escritor y es así como leemos en un pie de página: “se me dirá que yo lo soy. Verdad es... por mi desgracia, lo confieso; pero mis yerros que tanto me cuestan, no son motivo para que otro los cometa” (p. 255). La arremetida entonces de Rousseau queda al descubierto; no es en contra de los métodos de lectura y escritura de su época, es en contra del lenguaje como posibilidad de formación del sujeto; lo

paradójico es que él no es más que lenguaje, la acometida es en contra de sí mismo y todo aquello que le hizo “el gran pensador de la Ilustración”, por lo que Emilio, probablemente, no sea el único personaje irreal de esta historia. De lo único que estoy convencida es que Emilio nunca será poeta; ya Juan Jacobo lo dictaminó: “más quiero que sea zapatero que poeta” (p.256).

Bibliografía

- Bourdieu. P y J. Passeron. (1995). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México: Fontamara.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Larrosa, J. (1995). *Tecnologías del yo y educación. Notas sobre la construcción y la mediación pedagógica de la experiencia de sí*. En J. Larrosa (Ed.), *Escuela, poder y subjetivación*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Rousseau, J. (2000). *Emilio o la de Educación*. (Traducción Ricardo Viñas). Madrid: Alianza. (Texto original publicado en 1762).

Intención, determinismo y alegoría en *Falke* de Federico Vegas

Adrián Hernández

Universidad Nacional Abierta

Caracas-Venezuela

hernandezadrian85@gmail.com

Fecha de recepción: 26 de octubre de 2018

Fecha de aprobación: 13 de diciembre 2018

Resumen

En esta investigación propongo hacer un estudio de las posibles cargas alegóricas que posee la novela *Falke* de Federico Vegas. Esto llevado a cabo con la lectura minuciosa de cada uno de sus apartados, presentando los enunciados de la crítica, relacionando contextos temporales entre las acciones que se dieron para el año 1929 y el primer decenio del siglo XXI en Venezuela, así como también la relación causa-consecuencia en los hechos pretéritos que por concatenación y lógica, encausaron hacia la cotidianidad. El resultado fue la indeterminación de la intención del escritor, más las distintas voces que aúpan a pensar en la novela como una alegoría nacional cargada de un determinismo pesimista, solapado de verdades incómodas sobre la identidad nacional y la herencia cíclica de repetir una y otra vez los mismos errores.

Palabras clave: Novela, Venezuela, alegorías, política, memoria.

Abstract:

In this investigation I propose to make a study of the possible allegorical loads of the novel *Falke* by Federico Vegas. This is carried out by a careful reading of each of its chapters, by presenting the statements of the criticism, by relating the temporal contexts between the actions that took place in 1929 and the first decade of the 21st century in Venezuela, and by exploring as well the cause-consequence relationships of the past facts that by concatenation and logic, lead to the everyday life of the present. After finishing the research, it can be pointed out that the writer's intention is difficult to determine, even though the voices of the characters in the novel can lead us to think of the text as a national allegory charged with a pessimistic determinism, and in which two elements seem to be in constant overlapping: the uncomfortable truths about national identity and the cyclical inheritance of repeating mistakes over and over again.

Keywords: Novel, Venezuela, allegories, politics, memory.

En todo caso, a quien me pregunta le digo: “Va a ser una novela histórica.” Además se venden más, ¿cuál es el problema?
Entrevista a Federico Vegas por Suniaga (2009), p. 1

Falke (2005) es una novela escrita por Federico Vegas que recrea el resultado de la expedición del vapor Falke, con la cual se intentó derrocar la dictadura de Juan Vicente Gómez, y que terminó en un total fracaso, en las costas de Cumaná, el 11 de agosto de 1929. En dicha expedición participó un grupo subversivo de exiliados antigomecistas, encabezado por Román Delgado Chalbaud, que con ayuda de antiguos amigos del Crédit Français y de la Casa Dreyfus, así como también por el magnate petrolero venezolano Antonio Aranguren, configuró un plan de invasión y liberación de Venezuela. Para ello, se fundó la “Junta Suprema de Liberación Nacional”. Sus miembros principales fueron el Dr. Santos Aníbal Dominici, el Dr. Alberto Smith, José Rafael Pocaterra, Pedro Lugo Delgado y el Dr. Leopoldo Baptista. El comandante en jefe fue, claramente, el general Román Delgado Chalbaud.

El formato en el que está escrita esta novela emula el estilo biográfico, ya que es el personaje principal, Rafael Vegas, quien escribe sus “carpetas”, en una especie de tono confesionario de diario, y en las cuales se relatan las peripecias que acontecieron antes, durante y después del fallido proyecto de liberación. Otros personajes intervienen en la trama, tales como Armando

Zuloaga Blanco, Carlos Delgado Chalbaud, Julio Mc Gill, Juan Colmenares, Luis Rafael Pimentel, Francisco Linares Alcántara, Doroteo Flores, entre otros.

La obra está dividida en tres partes: una primera compuesta por el prólogo, donde el narrador-personaje expone los motivos que lo incentivaron a investigar la historia del Falke y descubrir el enigma tras la mirada del “tío Rafael”; una segunda parte, que contiene las transcripciones de las cartas y las cinco carpetas que conforman los escritos de Rafael Vegas (que representan el desarrollo de la obra); una tercera y última parte, construida por las apostillas, donde ya no se trata la obra como tal, ni su trama, sino su proceso de producción, se aclara qué acontecimientos del relato son reales, cuáles son inventados y cuáles se presentaron como una verdad sobre la cual se fue fabulando.

Federico Vegas juega con los apellidos (Rafael Vegas-Federico Vegas) para hacer creer al lector que lo que se está leyendo forma parte de algo verídico, y es el autor quien supuestamente, gracias a la ayuda de una tía (Helena Vegas, hija de Rafael, a quien conoció por medio de una amiga arquitecto, cuya profesión “casualmente” es también, en la vida real, la de Federico Vegas), descubre las carpetas en donde se narran las vicisitudes de Rafael Vegas, escritas por él mismo, un aparente familiar, el “tío Rafael”, en la travesía del Falke. Claro está, nunca se nos cuenta quién es ese descubridor de la verdad, ese ansioso personaje que se emborracha la primera noche que tiene las cajas en su poder, donde se encuentran las carpetas de Rafael Vegas. Deja que los lectores hagan ese empalme. El autor busca darle un tono de familiaridad, acercamiento, un enlace aparente con el ahora, donde los lectores puedan hacer un puente entre la realidad y la ficción, de la mano de un ente que posee vínculos consanguíneos, de fuente directa. Esta estrategia discursiva de trasponer autor, narrador y personaje busca acercar a los lectores a la intimidad del relato, haciéndolo más familiar, próximo y a la vez colocarlos en una especie de complicidad con la historia narrada. La primera persona sobresale al comenzar el libro, cual narrador protagonista al referir: “Una sola vez lo vi en mi vida. Fue un domingo en la mañana. Mi padre venía bajando las escaleras y Rafael Vegas lo esperaba en la entrada de nuestra casa” (p. 9). Escarlet J. Montoya Castro, en su escrito “Verdad y autenticidad en Falke de Federico Vegas” (2013), establece que

De esta manera el narrador-personaje busca ganarse la autoridad autenticadora, colocándose como testigo de los acontecimientos, además que crea un parentesco familiar con el que va a convertirse en el protagonista de la narración, Rafael Vegas. (p. 72)

Pero no es este tópico el que ha llamado la atención de muchos lectores y críticos literarios en la novela. Por el contrario, solo se menciona como lo que representa, una estrategia discursiva con un fin ya establecido. Más la aparente carga alegórica ha dado mucho de qué hablar. Diversos han sido los puntos de vista que ha levantado esta novela en cuanto a ciertos paralelismos políticos, transfigurados a través de sus palabras, en supuestas críticas al gobierno de Hugo Chávez, configuradas con puentes históricos que, para algunos, son evidentes dentro de la trama de la historia, y que hacen de espejo de una realidad pasada, evidentemente de caracteres negativos (el fracaso, la locura, la venganza, etc.) que, según, se evidencian en esa primera década de gobierno del expresidente Hugo Chávez. ¿Buscaba el autor hacer ver al país que la historia se estaba repitiendo, que se iba por mal camino?

Juan Cristóbal Castro asoma algo de ello en su artículo “Herencias nocivas: políticas espectrales de la figura de Rómulo Gallegos en la Venezuela revolucionaria”. (2013), en donde afirma sobre Falke que:

La trama parte de un núcleo traumático, esta vez representado por el fracaso de la toma de Cumana, el derrocamiento de la dictadura gomecista y la imposibilidad de darle sentido a esa aventura. Esta experiencia quizá podría tener como correlato en la vida del autor de la novela la crisis petrolera y el golpe de Estado del 2002, cuando una “élite” pretendió tomar el poder pasando por alto los mecanismos democráticos y el trabajo político. (p. 65)

A este parecer, Castro (2013) habla de “correlato”, con la alusión de historia paralela, de lo ocurrido en los días 11, 12 y 13 de abril de 2002, donde un grupo político, adverso a Chávez, tomó el poder, en una trama del tipo novelesca, en la que al final, el presidente vuelve y los insurrectos se van, dejando por entendido que todo el esfuerzo, tiempo y dinero no sirvieron de nada pues su objetivo no se llegó a consumir. Resulta curioso que Castro lo relacione con este hecho, cuando el relato del fracaso de Cumaná, con todos los personajes que estuvieron involucrados, se encuentra registrado, históricamente hablando, en los anales de la historia venezolana. Pareciese que se pretendiera traer del pasado, un hecho sin ninguna correlación intrínseca, al presente, invocándolo, anudándolo, amarrándolo, arrojándolo hacia acá desde un allá. El mismo Castro encabeza este artículo con la siguiente frase:

¿Qué tienen en común Juan Carlos Zapata, Federico Vegas y Elisa Lerner? En principio nada: uno es un periodista de origen humilde; el otro, un narrador de importancia, proveniente de una familia de renombre; y la última, una gran cronista de ingenio, inmigrante judía. Sin embargo, hay algunas semejanzas. Primero, todos han expresado incomodidad con el gobierno neautoritario de Hugo Chávez. Segundo, en la primera década del siglo XXI se dieron a la tarea de explorar nuevos géneros. (p. 54)

La intencionalidad de mencionar la incomodidad “con el gobierno neautoritario de Hugo Chávez” que tiene el autor de *Falke*, en un artículo de esta naturaleza, y colocarlo, por sobre todo, en donde este principia, llama la atención notablemente. Castro resalta dos características que a simple vista podrían no tener conexión alguna. Esa incomodidad y la exploración de nuevos géneros pareciese que para él tienen alguna conexión. Más adelante agrega una más al señalar: “Tercero, y más importante, todos han revelado una particular obsesión: revivir la figura de Rómulo Gallegos.” (p. 54). Dicho esto, claramente se sobreentiende que

no se trata solamente de un personaje llamado Rómulo Gallegos que interviene en las historias, sino que al parecer estos autores buscan reflejar a la nación a través de su escritura, alegorizando acciones que coinciden con un presente no muy alentador, que se pretende llevar por la senda del progreso y la rectificación. Estas aseveraciones podrían colocar a Falke dentro de la categoría gallegiana de novela fundacional, o al menos, de novela que busca marcar una ruta, un camino a seguir, que permita abrir nuevos horizontes al porvenir nacional.

Gallegos aparece en *Falke* como una figura que juega un papel importante desde dos perspectivas: la configuración de la trama narrativa que hay en las carpetas de Rafael Vegas, en las cuales el antiguo maestro rehusa involucrarse, pues plantea a su antiguo discípulo que lo escrito allí “no tiene cabida para nadie más” (Vegas, p. 20), y por otro lado, la figura política que sirve de referencia en cuanto a la implementación de acciones gubernamentales que repercutirían en un verdadero camino hacia el progreso en Venezuela. Es Gallegos quién, a través de sus cartas, da razones para elaborar una historia que merece ser contada, resaltando lo orgulloso que se siente de haber sido su maestro (Gallegos fue maestro de Rafael Vegas en el bachillerato, en la ciudad de Caracas) y por otro lado es también el futuro presidente que, empezando a hacer cambios significativos en la nación, es derrocado por los militares.

Castro (2013) hace este balance del Gallegos prefigurado en *Falke*:

La evidencia, pese a los matices, es clara hasta ahora. Bien sea desde la “oposición” o desde el Gobierno; desde la cultura letrada, mediática u oficial, nuestro escritor aparece, como buen fantasma burlón, de inesperadas formas, cosa que debería obligarnos a repensar el lugar de una obra canónica dentro de una cultura, no como monumento de un muerto olvidado, sino como sombra incansable de un vampiro en acecho, sediento de sangre nacional. (p. 55)

Colocar a Gallegos, el escritor, que proviene, según él, de la cultura letrada, mediática y oficial, como un “fantasma burlón, un vampiro en acecho, sediento de sangre nacional” es un gesto un tanto poético y generalizador. Esto va emparentado por la resolución que Castro hace en su artículo sobre los vínculos de las narrativas actuales con las narrativas identitarias y nacionalistas que se dieron a comienzos del siglo XX, en la cual inserta a *Falke*, lo que daría crédito a que esta novela, ciertamente, pudiera representar una alegoría de la nación venezolana que busca un fin específico en la realidad del país.

Si bien la temática de lo nacional ha sido una parte importante de la literatura venezolana, sería arriesgado decir que es realmente lo que buscan como tal los escritores. Y a esto anexa, como función primera de este fantasma:

su presencia dice algo más allá de sí mismo, algo que nos demanda una tarea –reparar una injusticia, redimir una culpa, recordar un tiempo perdido, saciar una pérdida, evocar un olvido– y nos recuerda una herencia que tenemos del pasado. (p. 55).

Se trata pues, de revivir una figura, para darle respuesta a un problema, cuya raíz está en lo político, y de la cual hace uso el escritor, para convertir su obra en un manual de instrucciones, o un espejo del pasado, que es cíclico, en donde el mismo refleja el presente. Más adelante Castro (2013) sostiene que:

Poco antes de las fechas en que se dan la gran mayoría de estos trabajos, se había vivido en el país un proceso de escisión de la sociedad nunca antes visto, que llegó hasta su máximo nivel con los sucesos del 11 al 13 de abril de 2002 y el infructuoso y errado paro petrolero; estos hechos radicalizaron la vena militante y militarista del chavismo y llevaron a gran parte del ingente espectro crítico del Gobierno, así como a los actores más moderados que acompañaron al presidente, a replegarse. La Revolución había logrado una victoria importante en sus planes de consolidación, no solo gracias a sus avances provocadores, sino a la torpeza de cierto liderazgo opositor –incluida la sociedad civil–, que desdeñó el papel de sus políticos. (p. 56)

Esta fórmula de causas y consecuencias que maneja Castro es apoyada por muchos en las esferas de la crítica literaria, en donde la escritura tiene una razón de ser, gracias a un acto del pasado (o del presente) que interfirió o inspiró el hecho de la escritura, y, en algunos casos, critica o apoya esto de lo que se pretende escribir. Establece también Castro que la figura de Gallegos en estos tres autores, luego de presentar una visión de la política de exclusión del pasado del gobierno de Chávez, tiene una razón de ser en estas novelas, afirmando:

Visto así, no es difícil entonces pensar que la presencia espectral de Gallegos en las obras de Vegas, Zapata y Lerner puede entenderse como una reacción frente a las políticas del olvido y su retórica del odio y la negación que ha promovido el Gobierno. (p. 62)

Para Castro (2013), la presencia de Gallegos en una novela como *Falke*, podría entenderse como una contrarrespuesta a una política de olvido, odio y negación que supuestamente implementó el gobierno de Chávez, convirtiendo la obra en un instrumento de salvamento de carácter político del pasado y sus implicaciones. La novela cumple una función aleccionadora de conferir crédito a los elementos positivos que tuvieron otros tiempos. Traer, revivir, resucitar un personaje como Gallegos, para Castro, más que una estrategia discursiva, tiene un fin ideológico, y agrega a posteriori “Invocar la figura espectral es aquí también invocar su estilo, su lenguaje, algunas de sus obsesiones y giros. Pero es, además, resucitar su obra.” (p. 65), entendiendo a la figura espectral como Gallegos, dentro de Falke, y “resucitar su obra” como darle un sentido paralelo a la obra de Vegas, una carga alegórica.

Para Castro, ficcionalizar la historia, el acto de creación de algo nuevo, es algo indistinguible de la nación, y a la vez, un elemento de respuesta a ella misma, al decir que: “La ficción es ese don “encantatorio” que nos cura y conjura la confusión de la nación. Principio de orden, espacio de autoridad: la ficción es parte de la nación, su mapa indistinguible, el cuerpo de su espíritu.” (p. 67).

El fantasma de Gallegos “puede entenderse entonces como una práctica de resistencia frente a la política del olvido promovida por la nueva hegemonía chavista” (p. 69), y justifica su aparición en *Falke* al decir “Detrás de la obsesión de revivir a Gallegos esta la obsesión por conjurar el espectro nacional” (p. 73).

Por su parte Fabián Coelho (2009), en su artículo “Testimonio de una épica fallida: una dimensión histórica de la historia en Falke de Federico Vegas”, nos habla de las repercusiones que tiene, en una novela como *Falke*, la narración de un acontecimiento como el sucedido en Cumaná en el año 1929, al asomar la idea de lo simbólico cuando dice:

Y es precisamente por el valor y sentido simbólico de este acontecimiento con respecto al presente y a la Historia, que —nos aventuramos a sostener— Federico Vegas ha decidido volcar su mirada sobre un evento que, en la vasta narración de la historia venezolana, llena de héroes y revoluciones, no luce sino como una curiosa anécdota cuyo resultado es ilustrativo, por una lado, de la solidez inmovible del régimen, y por el otro, del patetismo y las ínfulas épicas de sus protagonistas. En este sentido, la elección del marco histórico referencial, es decir, del período en que se enmarcan los acontecimientos de carácter histórico en la novela, implica también el despliegue de una potencial lectura desde el plano simbólico. (p. 142)

Coelho hace un empalme al señalar que este evento tiene un valor y sentido simbólico en referencia al presente y a la historia, y aún más, añade que Vegas lo sabe y lo utiliza con toda intención, con un fin “ilustrativo”. Le atribuye una carga a la novela que sobrepasa, más que una recreación de la historia, lo expresado a través de sus capítulos.

Un régimen “inmovible”, protagonistas patéticos, una hazaña que desde un principio de la novela se nos muestra como algo improvisado donde sus actores, al parecer, presienten que van hacia un fracaso, dudan de lo que pueda suceder, no están seguros de su victoria, creen que pueden tener una oportunidad, pero el creer en una situación como esa no es una opción. Ciertamente, como señala Coelho, el régimen de Gómez, en la novela, se muestra imperturbable, inalterable, quieto, solo espera, porque sabe de antemano lo que viene, y está preparado para ello, y por sobre todo, conoce lo patético de la empresa de Chalbaud, sus personajes, la locura de su líder, su talón de Aquiles. Es por ello que quien lo espera en la ciudad de Cumaná no es menos que Emilio Fernández, a quien Gómez le encomienda la empresa de detener a Chalbaud, y del cual el dictador se inventó el cuento de que mientras este estaba en la cárcel, Fernández le visitaba a su esposa. Hombres que no saben utilizar un fusil, estudiantes de París, con una preparación bélica pobre, que van tras la misión suicida de un Chalbaud obsesionado, sediento de venganza y que pierde totalmente la cordura cuando cruza el puente sobre el río Manzanares, en la ciudad de Cumaná, donde el mismo muere abaleado. Al parecer, si la intención de Vegas es alegorizar la nación a través de la novela, puede que no sea otra que la omnipotencia del gobierno y lo patético que resultaría intentar derrocarlo, o tal vez, la superioridad de los entes gubernamentales sobre las masas, o, como señala Castro, es la narración simbólica de lo sucedido en abril de 2002. De ello hay diferentes puntos de vista.

Más adelante Coelho explica que el plano simbólico de *Falke* no apunta específicamente hacia un tema de la actualidad política venezolana para cuando se escribió, sino que va enmarcado por otro norte, y así lo expone cuando afirma que:

La historia del *Falke* se ha de convertir en la plataforma para exponer y problematizar el aspecto de la sociedad venezolana donde Rafael cree hallar las razones del fracaso del Falke más allá del fracaso mismo: la desmemoria histórica del venezolano. (p. 144)

La desmemoria histórica, según el autor, es el trasfondo que mueve a Vegas a escribir su novela. Pero esta problemática, de forma indiscutible, lleva al texto al diálogo con el presente venezolano, haciendo de este tema un problema también de la realidad política y social en el contexto en el que fue escrita la novela. Coelho nos está queriendo decir, cual ecuación matemática, que la desmemoria histórica es un problema de los venezolanos que hace que recaigan en los mismos errores una y otra vez, es por ello que están viviendo el presente que ellos mismos se han ganado, y que no es más que una réplica del pasado, un presente repetido una y otra vez; y eso es causa de tantas desgracias. Agrega el autor sobre la novela lo siguiente:

Falke cobra un valor que trasciende su cualidad ficcional, fungiendo, ella misma, en su calidad de novela histórica, como una suerte de herramienta para atacar la desmemoria histórica. Su propósito de revertir ese proceso que nos ha llevado a la amnesia colectiva apelando a la revisión misma del pasado y su puesta sobre el tapete para ser interpelado, cuestionado, repensado, busca realzar, desde la propia plataforma de la ficción histórica, la importancia de adquirir como sociedades la conciencia histórica de nuestros procesos políticos, económicos y sociales, y la memoria que de nuestro pasado como naciones hemos de conservar en procura de poseer una comprensión más cabal y acertada de nuestro presente y nuestro futuro. Su mensaje, más allá del contexto sociopolítico que retrata en el marco del gomecismo, quiere decirnos algo acerca de nuestro presente y de eventos similares vividos en nuestro pasado reciente. ¿Es que acaso hemos regresado de algún modo a esa dinámica política heredada del siglo XIX, de intentos de tomar el poder por las armas, de fallidos golpes de Estado, de pretensiones revolucionarias y vociferantes caudillos? No hay, en todo caso, nada que lo aluda explícitamente en toda la extensión textual de *Falke*, y

sin embargo sabemos que las novelas históricas tienden siempre a ejercer esa fascinación enigmática que envuelve su mensaje hacia el presente, cifrado en historias lejanas en el tiempo y, sin embargo, próximas, poderosamente actuales, intemporales. (p. 146)

Coelho, de forma indirecta, se da a entender con párrafos como este, donde asoma, insinúa el paralelismo de un presente y un pasado cargados de significados sociales, de un regreso a hechos heredados que terminan en fracaso y derrota. Es evidente la carga alegórica que encuentra el autor en esta obra, haciendo esa analogía de hechos donde ciertos personajes del pasado, se transfiguran al presente, reviviendo la historia.

Tomando como elemento alegórico este suceso de la toma de Cumaná en 1929, y llevándolo a la interpretación histórico-social del paralelismo del golpe de estado de 2002, podríamos encontrar elementos en la novela, no ya solo el punto de vista de la crítica, que así pudiera darle cabida a una idea como esta, tal vez ya no desde la alegorización del hecho como tal, que los diferentes autores antes citados ya han dado a entender, sino desde las posibles cosas que se hicieron mal, o se dejaron de hacer para que la intentona tuviese éxito (ambas), e inclusive, de los males que han aquejado a la nación y que hoy día se siguen presentando; es así como en la obra un diálogo de Román Delgado Chalbaud donde habla sobre la poca convicción cronológica que han tenido los opositores de Gómez, puede leerse como una clara alegoría de los errores que se cometieron 2002 cuando refiere:

Cada quien anda por su lado. No hablemos de egoísmos, que de ese vicio nadie puede predicar: hablemos de sensatez. Todos piensan en el dónde y en el cómo, nunca en el cuándo. ¿Qué tanto cuesta ponernos de acuerdo al menos en las fechas? [...] Debemos golpear todos a la vez, por distintos sitios, por diversas causas, con diferentes objetivos, lo importante es que sea a un mismo tiempo. ¿Qué podemos hacer si se desbordan las ambiciones? Pero al menos que se desborden a la vez.” (Falke, p. 46)

Esto podría leerse de varias maneras: un análisis y reflexión de lo sucedido en diciembre de 2002, una invitación racional a hacer las cosas y que salgan bien (un golpe de estado efectivo), un llamado a la unidad, o un manual de instrucciones dirigido a los partidos opositores de ese entonces, entre otros. Resulta un tanto complejo, bajo la premisa de estos hechos históricos, tratar de no desligarlos, sobre todo por la cercanía de la fecha de publicación de la novela (2004 en su primera edición) y la coincidencia aparente de los hechos que se narran y de aquellos vividos en 2002 en Venezuela. No es casual que la crítica insista en que la gran alegoría de la obra tenga que ver con lo sucedido en esta fecha, pues dentro del cuerpo de la misma existen más elementos que así podrían comprobarlo:

Nadie quería afrontar que el país seguía igual hacía más de dos décadas, solo estaban pendientes de algún demente que intentara una nueva invasión. No había manera de detener tanta sapiencia banal y preparar una célula revolucionaria que al menos estuviera en capacidad de actuar cuando se presentara la oportunidad. (p. 334)

Federico Vegas, como todo hombre de su tiempo, que no escapa de la realidad y el espacio que lo circunda, puede que haya dejado plasmado una que otra visión personal de lo que él piensa sobre la nación, y esto puede tal vez interpretarse de esta manera al traer a colación comentarios, fragmentos que se encuentran en la novela, que podrían catalogarse como reflexivos, cuya finalidad no es otra que ahondar en la esencia misma de la nación, las tendencias y conflictos que prevalecen en las mentes del colectivo que la compone. Un ejemplo de ello podría ser, en un diálogo entre Doroteo Flores y a Rafael Vegas, la afirmación de un elemento como este:

La historia de Venezuela comienza en Re mayor y termina en Mi sostenido. El Regenerador sustituye al Rehabilitador y éste al Restaurador, y todo mediante reacciones, reformas, revoluciones, revueltas, y reivindicaciones, que tarde o temprano rematan en un mediocre << mío-mío >>, en un << mí >> con demasiado bemoles. (p. 119)

En esta cita, la interpretación podría estar contextualizada para la época, señalando al presidente Chávez como uno de esos regeneradores, rehabilitadores o restauradores, que mediante reacciones, reformas, revoluciones, revueltas y reivindicaciones han llevado a la nación a lo que es hoy día. La notas musicales, donde se metaforiza la historia del país, entre dos momentos que no contemplan un espacio amplio, sino por el contrario, un salto entre uno y otro, sin intermedio, y de la cual se hace un juego fonológico de comienzo con la nota “Re” y terminando con la nota “Mi”. Dando a entender al lector que la historia ha sido cíclica, y que se ha repetido una y otra vez, con la misma tendencia, en donde finalmente, todo queda en la exaltación y beneficio de un “yo”, luego de un conglomerado de acciones que, para el autor, suelen ser siempre las mismas. Si bien está clara la intención del escritor con un comentario como este, en donde la nación está señalada, hay que destacar que no va dirigida a un elemento específico, sino que la generalización permite hacer paralelismos con un amplio espectro de situaciones políticas y sociales que ha vivido la nación venezolana a lo largo de su historia (dictadura de Pérez Jiménez, gobierno de José Antonio Páez, sucesiones de gobiernos de los partidos políticos preponderantes del siglo XX, y la señalada directamente en la novela, la dictadura de Juan Vicente Gómez, entre otras). Se trata, como menciona Pacheco (1997) en su artículo “Reinventar el pasado: la ficción como historia alternativa de América Latina,” de una búsqueda afanosa de la identidad, que no hace otra cosa que mirar en retrospectiva, para entender el presente.

Además del juego fonético presentado en la cita anterior, también se encuentran otros apartados dentro de la obra que refieren ciertos fragmentos que pueden ser leídos como alegorías de la nación, de un presente que se pretende ver reflejado en un pasado, y del cual se debe aprender para no seguir cometiendo los mismos errores. Es así como Gallegos habla, desde esa figura

fantasmagórica para muchos, mencionada anteriormente, cuando, en formato epistolar en la obra, le escribe a Rafael Vegas las siguientes líneas sobre la venezolanidad y su futura educación, haciéndole saber que “La tarea esencial es comprender nuestro carácter, mezcla de servidumbre y prepotencia. Los venezolanos no solo somos rebeldes a toda ley, deber o autoridad, sino también esclavos a toda fuerza e instrumento de toda tiranía” (p. 22). Esto, más que una contextualización de la sociedad de 1929, hace una referencia indirecta a la Venezuela de 2004, en donde un presidente, catalogado por muchos como tirano y autoritario, se encuentra en el poder por la naturaleza pasiva y sumisa que demuestran sus habitantes frente a la fuerza y el totalitarismo. Es Gallegos, de nuevo, en quien recae el deber de decir verdades incómodas que explican el porqué de una realidad, que busca el despertar, la reacción al mutismo y la obediencia ciega de los venezolanos frente a las figuras de poder. Es así como desde el pasado, y a través de la alegoría, se trae a colación a la nación, su devenir y posible respuesta del presente. En *Falke* esta noción galleguiana del remedio a los problemas que acongojan al país reflejadas en la escritura no pasa desapercibida. A pesar de que la naturaleza de la obra muestra a personajes y acciones imbuidos en una atmósfera de fracaso, negatividad, omnipresencia del poder y olvido, en ella también se encuentran elementos que apuntan a señalar que existe ese positivismo tan particular de la novela criollista, claro está, en una dosis baja, pero que hace reflexionar sobre la figura de Gallegos y su papel dentro de la trama.

Un apartado interesante en la novela, y que hace recordar lo mencionado por Sandoval (Roche [2013]) al referirse a la naturaleza de la narrativa actual venezolana, cuando refiere que “Aunque sea de soslayo, en alusiones más o menos vedadas, el chavismo aparece en casi todos los autores venezolanos como motivación política o sociocultural de la época para explicar la actitud de los personajes”. (p. 1), es aquel comentario que hace Pocaterra al joven Armando Zuloaga, afirmando en la obra que “No hay quien se salve de gomecismo, Zuloaga... Unos están a favor y otros en contra mientras nuestro verbo gira desde hace demasiado tiempo alrededor del mismo sátrapa. Es un caso de vampirismo. ¡Nos han chupado hasta los sesos! (Vegas, 2010, p. 58). Pareciese que hay una referencia al hecho de la invasión de los espacios íntimos en la época del chavismo, incluyendo la literatura que se inclina por esta tendencia, y que no hace otra cosa que llevar a esa “insania” mencionada por Lecuna (2012) en los escritores y lectores. Podría percibirse esto incluso como un autoseñalamiento de Vegas a su misma obra y la justificación del conjunto de posibles alegorías existentes dentro de ella.

Según Fernando Aínsa (2003), una de las voces más autorizadas de la crítica literaria latinoamericana en el tema de la novela histórica, una de las formas de abordar la reescritura del pasado es desde una postura “revisionista” (p. 75), es decir, mirando de cerca cierto periodo de la historia que se considera sensato visitar y releer, rescatar y reescribir, con el fin de iluminar zonas oscuras u oscurecidas por la historiografía. En esta búsqueda se podría incluir a *Falke*. Hay en los acontecimientos que rodean el fracaso del Falke algo que habla, que interroga e interpela a la nación; eso a lo que se accede a través de la visión y narración de un Rafael Vegas que ofrece en su propio relato una visión alternativa de la historia. Y qué mejor forma de plantearla que desde la visión menos privilegiada de todas por la historiografía tradicional: la del vencido.

En la novela existe una anécdota que juega de forma alegórica con el tema de la venezolanidad y todo lo que conlleva. Rafael le comenta a Gallegos, el destinatario de su relato, luego de lo acontecido en el Falke y su fuga escalonada hasta Europa, que se encuentra trabajando en un hospital psiquiátrico, en España. Se trata “de un magnífico sanatorio, que surgió de una estructura completamente anticuada, propiedad de una congregación religiosa” (Vegas, 2010, p. 449). Y continúa: “Yo quería no sólo ver, sino ser parte activa de la lucha que emprendía un psiquiatra moderno para transformar algo prehistórico en una institución racional” (p. 449), haciendo alusión al Dr. Mira y a la modernización que venía llevando a cabo en el sanatorio. Es aquí, extrapolando situaciones, momentos, lugares, que Rafael parece estar haciendo referencia al proyecto de modernización que, abortado en un principio por la decepción de la expedición, desea emprender en Venezuela. El hospital psiquiátrico San Baudilio de Llobregat será para Rafael, Venezuela, con la discrepancia de que éste, a la inversa de Venezuela, ya avanza en un proceso de modernización que en el país, sin embargo, se figura distante, pues para ese entonces Gómez aún no ha muerto. Rafael se encuentra fuera de su país. No puede hacer realmente nada por cambiar esta situación, así que lo único que este puede hacer es aventurar conjeturas, especular sobre posibles causas del estado de estancamiento político de la sociedad venezolana. En ello entonces desarrollará la tesis fundamental de *Falke*, donde relaciona a Venezuela con un “prodigioso manicomio” (p. 449) cuyo mayor padecimiento es la histeria, de la que afirma el personaje:

La histeria viene a ser la antítesis de la historia por consistir en una condición que bloquea la posibilidad de entender el sentido y las lecciones de nuestros fracasos y limitaciones. Dice un investigador que la histeria es como una plataforma donde rebota todo lo que nos acontece, impidiendo que lo vivido pueda transformarse en experiencia. Esto hace que nos quedemos continuamente en la superficie, sin llegar jamás a profundizar, sin llegar a tener una visión interior, sin unir nuestro pasado a la historia del hombre sobre La Tierra. (p. 449)

En esta enfermedad el personaje reconoce la causa, en el caso venezolano, de esa incapacidad para transformar los sucesos en experiencia, la experiencia en conocimiento, y el conocimiento en herramienta de cambio, de mejoramiento, de aprendizaje, haciendo referencia con ello al comportamiento errático de la historia política venezolana, sometida, por un lado, al engaño, la arbitrariedad y la opresión del caudillo o del grupo hegemónico de turno, y, por el otro, a los levantamientos y rebeliones de otros grupos que persiguen de igual modo hacerse con el poder sin mayores ambiciones políticas más allá del poder mismo. Por ello dice Rafael que Venezuela está sometida y condenada a una “repetición infernal” (p. 450), de lo cual se extrae que una resultante de esta situación de mayor pobreza y tragedia sea “carecer de una verdadera historia de nuestro empobrecimiento” (p. 450) y, en medio de esto, anotará: “desconocemos nuestros países, nuestra historia, nuestra organización social, nuestra psicología, nuestras posibilidades” (p. 451).

Si Venezuela se encuentra alegorizada por Vegas en esa figura del vapor Falke, la interpretación más acertada que podría hacerse es que la misma va rumbo a un fracaso que de por sí ya auguran sus habitantes. Carece de los medios y las ideas necesarias para salir victoriosa. Está comandada por un conglomerado de personas que reflejan el absurdo, con ideales estereotipados que son un ridículo frente a la realidad, y su mayor líder no busca otra cosa que tener el poder a toda costa, motivado por la venganza y la ambición. Poco le importa lo que se hará después de lograr hacerse de él. Navega con pesadumbre, y en ella pululan cobardes que no lo pensarían dos veces para abandonarla, tirando su redención por la borda, y haciendo del exilio una salvación. Es curioso que se mencione el tema de la enfermedad psicopatológica relacionada con la nación, pareciese que existe una tendencia a alegorizar algunas de las diferentes enfermedades de la psique con las actitudes, hechos y sucesos que en el pasado llevaron y llevan a que Venezuela sea lo que es hoy. En todo caso, en *Falke* el aspecto pesimista busca culpar a los atributos de la identidad nacional, y así reproducir un atisbo oscuro, imponiendo un relato determinista que puntualiza a los venezolanos como los herederos merecedores de un destino sombrío que no augura cambiar.

Referencias

- Aínsa, F. (2003). *Reescribir el pasado*. Mérida: El otro, el mismo.
- Castro, J. C. (2013). *Herencias nocivas: políticas espectrales de la figura de Rómulo Gallegos en la Venezuela revolucionaria*. Cuadernos de literatura. 17 (33), 52-75
- Coelho, F. (2009). "Testimonio de una épica fallida: una dimensión histórica de la historia en Falke de Federico Vegas". *Revista Cifra Nueva*. [Revista en línea], 141-148. Disponible: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/33614/1/articulo14.pdf> [Consulta: 2012, Junio 01].
- Lecuna, V. (2012). "Narrativa y paranoia en Venezuela." *Voz y escritura*. Revista de estudios literarios, 20, 151-161.
- Pacheco, C. (1997). "Reinventar el pasado: la ficción como historia alternativa de América Latina". *Revista andina de letras*, 6. 1-22.
- Roche Rodríguez, M. (2013). Carlos Sandoval: "Hoy los críticos se interesan más por lo nacional". *El Nacional*. [Artículo en línea]. Disponible: http://www.el-nacional.com/escenas/Carlos-Sandoval-Hoy-interesan-nacional_0_200979923.
- Vegas, F. (2010). *Falke*. Venezuela: Mondadori.

Una mirada a El Diario Íntimo de Francisca Malabar, de Milagros Mata Gil

Amarilis Guilarte

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Maturín

amrilisfermin@gmail.com

Fecha de recepción: 12 de junio de 2018

Fecha de aprobación: 16 octubre de 2018

Resumen:

El presente artículo plantea el carácter complejo del tema autobiográfico en la novela *El Diario íntimo de Francisca Malabar* (2002) de la escritora venezolana Milagros Mata Gil. Esta obra evidencia el carácter proteico de lo novelesco, entreverando lo real con lo ficcional. Se presenta como un diario, pero no se atiene ni al orden ni al contrato de verdad de un diario real. La obra, entonces, es confesión y escondites en máscaras. Nuestra idea central cabalga sobre la paradoja de la exhibición y el ocultamiento de un yo femenino que aún se resiste a mostrarse sin reservas.

Palabras claves: autobiografía femenina, confesión, íntimo, paradoja.

Abstract:

This article exposes the complex character of the autobiographical themes in the novel *El diario Íntimo de Francisca Malabar* (2002) by the Venezuelan writer Milagros Mata Gil. This work makes use of the ever-changing nature of novel as genre, by constantly mingling reality and fiction. The text is presented as a diary, but it holds to neither the order nor the truth contract of a real diary. The novel is then partly a confession and partly a masquerade. The central idea of this research gravitates around the paradox of exhibition and concealment of a female self that refuses to show itself without reserves.

Keywords: Women's autobiography, confession, intimacy, paradox.

Cuanto más auténticos somos más nos parecemos a todos, y cuanto más falsos, más superficiales y extravagantes, más
"personales" resultamos
Gabriel Celaya

Mis personajes son en buena parte mi biografía.
Miguel Delibes

Cuando pensamos en la lectura de un diario íntimo, esperamos encontrarnos un discurso marcado por la inmediatez, las notas apuradas o la descripción detallada del ir y venir cotidiano. Como en esos diarios que se escriben en la adolescencia y que se convierten en fieles "guardadores" de secretos e intimidades. Una libreta de notas, un libro hermosamente diseñado o un simple cuaderno escolar podían servir para plasmar un yo íntimo que se vacía y discurre entre sus líneas, aún tembloroso y emocionado por la cercanía de los eventos o la urgencia confesional del diarista. No es éste el caso de *El Diario íntimo de Francisca Malabar*, de Milagros Mata Gil, pues el eje que vertebra este relato es el producto de una visión madura, de un acto evocatorio, autorreferencial y subjetivo que selecciona los recuerdos, dispersándolos en un gran espacio memorioso apenas delimitado por una sección de fechas entre 1990 - 1992 y las notas para una autobiografía.

Lo que se cuenta va y viene obedeciendo más a una estructura de flujo y reflujo, que a un orden rectilíneo, donde lo real y lo ficticio conviven, haciendo más difusa las fronteras entre la autobiografía y la novela. Por supuesto nos referimos a una autobiografía ficticia, porque para que sea autobiografía real se hace indispensable que autor, narrador y protagonista sean la misma persona, configurando una estrecha relación entre mundo, texto y sujeto. Y aún así, la autobiografía real no deja de tener sus debilidades, porque el yo emprende una búsqueda que frecuentemente se ve interferida por la necesidad de encontrar la

mejor imagen de sí mismo. Emparentado a la confesión, donde se muestran los errores y debilidades, se entretiene el discurso apologético, el justificatorio o simplemente se omiten algunos episodios de la vida personal que no se quieren sacar a la luz. La autobiografía femenina es la más reticente a narrar con crudeza encuentros sexuales y experiencias que desnuden la propia individualidad, a menos que se intente escandalizar, llamar la atención o jactarse de las experiencias extremas como suele suceder con algunas autobiografías de artistas o personajes mediáticos.

En la autobiografía real es común encontrarnos con un discurso fluido, comprensible, ordenado y fácil de recordar. El contrato de veracidad se mantiene, aun cuando las lagunas de la memoria tiendan a llenarse con la reconstrucción de las vivencias, haciendo “que la supuesta distancia entre verdad autobiográfica y mentira ficcional se desdibujen”, según Pacheco (2002:31).

En *El Diario íntimo de Francisca Malabar* no se pretende establecer con el lector ningún pacto de verdad. En la especie de metadiscursio novelesco que antecede al texto propiamente dicho, se nos dice claramente:

Este texto es un artificio. En términos de la Poética Aristotélica, esto es la aplicación de la técnica de la escritura para construir una obra de imaginación (Mata Gil, 2002: 3).

Estamos en presencia de una obra de ficción, de una novela que hace gala de su carácter proteico sin desperdiciar la posibilidad de mostrarse desde una perspectiva ontológica, donde un yo se construye buscando estrechas vinculaciones con el tiempo histórico para perderse entre los vericuetos brumosos de una memoria vital e intimista. De este obra dice Carlos Pacheco:

Una historia “real” como ésta no pareciera caber en el molde ordenado y simétrico de un relato (auto) biográfico tradicional. Ésa es probablemente una de las razones del desplazamiento genérico hacia el territorio de lo novelesco (Pacheco, 1997: 129).

En esta obra lo real y lo ficticio se fusionan en un texto que obliga al lector a buscar el rostro que se esconde detrás de cada página. Olvidamos entonces el contrato de ficción y nos sumergimos en el rastreo de las huellas de autenticidad, participando del juego que nos ofrece la obra. Caemos en su provocación, en su trampa, derribando todas las fronteras entre realidad y ficción. A menudo nos preguntamos quién es verdaderamente Francisca Malabar, quién es esta mujer que emprende el tránsito doloroso e incómodo de evocar y escribir sobre su vida, lo que no es fácil, sobre todo cuando en esa vida, según palabras de la propia Francisca, “no hay ejemplaridad, mensaje moral, eventos épicos” (2002:13). Francisca sólo es una mujer que se confiesa, fabula, rememora, olvida, se oculta y se descubre en una desesperada búsqueda de sí misma. Autoconocimiento y autoafirmación, necesidad y desahogo para quien tiene una larga trayectoria entre la verdad y el disimulo, la rebeldía y la sumisión. Francisca va a cumplir 40 años y siente deseos de poner por escrito algunas cosas que terminan siendo retazos de vida guardados bajo claves secretas en su computador; una mujer que habla de y desde su mundo privado, con voz irónica, resentimiento, ternura y desenfado.

Francisca Malabar evoca momentos muy suyos, su descubrimiento del placer con otras niñas, compañeras de la infancia, la autosatisfacción, la difícil relación con su madre, la violencia del marido, el distanciamiento de los hijos, su terrible experiencia en el hospital psiquiátrico. Su discurso habla de la soledad, la incertidumbre, la lucidez y la locura, de su afán de realizarse como escritora y como mujer, de sus partidas y regresos a una ciudad al parecer demasiado mezquina. Escribe Francisca:

Ante los ojos de todos, yo era una buena profesional: asistía a mi trabajo a tiempo, cumplía con mis tareas y aportaba algo más, tenía amistades y buenas relaciones, escribía en la prensa regional y era razonablemente culta: nada excesivo (...) Mi esposo era también un buen hombre, buen padre sobre todo, que bebía a veces, pero nada del otro mundo. Éramos una sagrada familia. Casi ejemplar. Y cuando yo levanté (quise levantar) la venda que cubría todo el engallamiento interior, el hedor fue tan intenso que nos hizo estallar. Todo se reventó. Lo que era seguro, dejó de serlo (Mata Gil, 2002: 39).

Existe sin embargo, un esfuerzo por unir lo autorreferencial a lo ontológico: una mujer se confiesa, fábula, rememora, olvida, se enmascara y se descubre en una búsqueda de sí misma. Existe una necesidad de autoconocimiento y de autoafirmación; desahogo para quien tiene una larga trayectoria entre la verdad y el disimulo, la rebeldía y la sumisión. Pero, ¿quién es Francisca Malabar? Simplemente una mujer que va a cumplir 40 años y siente deseos de “poner por escrito algunas cosas” que terminan siendo retazos de vida, guardados bajo claves secretas en su computador. Una mujer que habla de y desde su mundo privado con voz irónica, resentimiento, ternura y desenfado.

Un yo femenino rastrea sus huellas personales, revisitando una historia que conoce y ha vivido en todas sus circunstancias. Habla de un sendero ya recorrido, experiencia que hace posible emprender el camino de la reconstrucción, de la síntesis de la propia existencia, o como bien lo sostiene Anna Caballé (1995: 44) “... los recuerdos están sometidos a la tentativa del individuo de interpretarse a sí mismo”.

Interpretación del yo histórico o introspección ontológica, cualquiera que sea el caso en *El Diario íntimo de Francisca Malabar*, implicaría llenar los vacíos de la memoria con los deseos, las reflexiones y las fantasías. No debemos perder de vista que hablamos de un texto de ficción, que reclama la presencia de un posible lector, obligando a quien escribe plantearse otra forma de autorrealización o trascendencia: la de la literatura, la del arte. Tramposamente nos dice Francisca Malabar:

... ¿Para qué quiero escribir esta autobiografía? ¿Será cierto que tendré un cómplice, alguien que justifique la exhibición de mis fantasmas, el sacrificio de mi intimidad, el *streak-tease* moral y el desgaste de mis fechas? ¿O se trata de que quiero construir un elaborado ejercicio literario: la autobiografía como vía hacia la literatura, la vida como

género literario, el cuerpo histórico individual como libro? (Mata Gil, 2002: 13).

Lo que se muestra como discurso autobiográfico adquiere el sentido ético de la confesión, producto de una conciencia problematizada. El yo femenino que se expresa en *El Diario Intimo de Francisca Malabar* aspira a ser redimido, a ser liberado de una culpa que no está muy clara, ni para la misma protagonista. Ella nos dice:

¿Me atreveré algún día a publicar estos textos? ¿Cuál será la — reacción de los que puedan leerlos? ¿Asco? ¿Burla? (...). He tenido otro período de fiebres recurrentes y vómitos. En realidad, cada cierto tiempo mi cuerpo parece inclinarse por esos síntomas, parece querer limpiarse de alguna suciedad interior difícil de quitar. Es una rara sensación de desprendimiento de las entrañas. Una flotación del cuerpo, como si las moléculas se separaran por un fenómeno natural. Cíclico. (Mata Gil, 2002: 85).

Esta necesidad de “limpiarse” se canaliza a través de la exposición de su mundo interior, el yo intenta mostrarse, abrirse, sin embargo existe un sentimiento pudoroso que lo frena. Comenzamos a sospechar que el alma se confiesa a medias. La memoria como receptáculo del yo, lo ayuda en su recorrido hacia el autoconocimiento, pero le tiende trampas “novelizando el recuerdo” que funciona en *El Diario Intimo de Francisca Malabar* como una autobiografía ficticia que sirve para enmascarar, para proteger al yo femenino que se prolonga en la escritura, desatando sus sensaciones, sus impresiones, sus ritmos interiores: el mundo secreto revelándose entre las brumas de la ficción. Expresa Francisca Malabar:

(...) La palabra que escribo puede soportar esto sólo bajo una condición: evitar las exactitudes, no ceñirse a la letra del tiempo y del espacio, evadir los detalles excesivos para impedir que cualquier hecho normal se transforme en trágico, cualquier hecho trágico se transforme en cómico (Mata Gil, 2002: 85).

Subyace en este discurso un deseo paradójico del yo: el de mostrar ocultándose o el de ocultarse para mostrar y esto nos hace preguntarnos ¿Cuánto le ha costado y le seguirá costando a la mujer desprenderse de esa especie de culpa atávica que la reprime y la censura cuando intenta trascender el mundo de lo privado?

El Diario Intimo de Francisca Malabar está atravesado por un acto de confesión, pero existen dudas, son las reservas de un yo a exhibir sus zonas más sensibles en el mundo de lo público. Por eso se enmascara, reconstruyendo y novelando el hilo del pasado. No podemos asegurar aquí si ese proceso de reconstrucción permite verdaderamente exorcizar los fantasmas de quien escribe, pues eso si pertenecería al ámbito estrictamente privado, lo que si es objetivable es el logro estético de una obra llena de lirismo, muy bien pensada, muy bien escrita, que desde su advertencia inicial o contrato de ficcionalidad establece con el lector un vínculo cómplice, retándolo, despertando su interés y hasta una “morbosa” curiosidad por escudriñar, por encontrar entre los resquicios de la ficción los restos de una verdad o de una realidad menos amable.

Bibliografía

- Caballé, Anna (1995). *Narcisos de tinta*. Barcelona: Ediciones Megazul.
- Mata Gil, Milagros (2002). *El diario de Francisca Malabar*. Caracas: Monte Avila.
- Pacheco, Carlos (1997). “La autobiografía ficcional como historia alternativa en el Diario Íntimo de Francisco Malabar, de Milagros Mata Gil”. En *La historia en la mirada*. Ciudad Bolívar: Ediciones de La Casa. Colección Lucila Palacios.

CRÓNICA

El doctor de Lola

Kaoru Yonekura / Ucab /
kaoru.yonekura@gmail.com

En febrero del 2001 murió el doctor Arturo Uslar Pietri, hombre conocido en la política e intelectualidad venezolana y desconocido en su cotidianidad más íntima. Esta crónica muestra al doctor que su mucama “Lola” conoció y que como ningún otro personaje prominente del país aún lamenta su partida.

“El doctor de Lola” fue ganadora del primer lugar en el I Concurso de Crónica Urbana organizado por la Casa Nacional de las Letras “Andrés Bello”.

El 26 de febrero de 2001, el Doctor se antojó der partó que él se había quitao'. Ese era el que yo tenía que alisarle para él. Ir el siguiente día al médico... Voy y prendo la plancha que tenía aquí abajo y la plancha no me prende. Subo a buscar la otra, pero voy en puntilla. Él sintió los pasos míos y me llamó. Yo le digo: ahorita subo, Doctor. Y me dice: “No. Quiero que suba ahorita, porque ahorita es que yo la necesito más y usted no me va hacé caso”... Entonces, me dice que le acomode la almohada y le acomode las medias, “porque yo quiero que sea usted”... Cuando le levanto la cabeza, me dice que lo disculpara. Me apreta la mano, me dice que siguiera siendo como era yo... Que se está yendo ya... Él está cerrando los ojos y yo le dije que no, para allá no, que abriera los ojos. Él los abrió y expiró. Fue entonces cuando Lola cerró los ojos del doctor Arturo Uslar Pietri, quien después de tanto mirar al país, se despidió de él, mirándola.

Con el traje escogido por él mismo para tal ocasión y planchado desde hace unos meses, Lola vistió al Doctor. Este hombre de altísima categoría no debía exhibirse en pijama, ni siquiera delante de su hijo Federico. Lola ajustó hombreras, pliegues y botones, y algo en ella se desajustaba para siempre. Claro, mi amor. Toda una vida... Toda su vida.

María Dolores Morillo “Lola” llegó a la quinta 49 de la avenida Los Pinos de La Florida a las 3:00 de la tarde de un miércoles. Ya la esperaban para su entrevista doña Isabel Planchart y su secretaria. Encantada por un jardín adornado de papagayos, coralitos rojos, mangos, un manzano, un peral y con el desencanto que produce el desempleo, Lola entregó las dos cartas de recomendación que le fueron solicitadas: la de sus pasantías en el Consejo Municipal de Carora y la de un señor que tenía de esos helado granizado. Sus dos cartas no parecían llenar las expectativas para trabajar en el hogar de la notoria familia caraqueña que hacía vida en un diseño de Carlos Raúl Villanueva. Y es que la gente como Lola no recibe muchas cartas, mucho menos cuando viven en Carora. Además, ese zarcillo que sobresale de su nariz inquietaba a su entrevistadora.

—Póngame a prueba y si yo le sirvo, bueno, usted se queda conmigo fijo y si no, usted me paga y me regala algo más porque yo tengo a mis hijos chiquitos...

—Isabel, agárrela —sugiere el Doctor colocándole la mano en el hombro a Lola.

—Usted no se meta en esto. Se mete en todo lo que yo digo —contesta doña Isabel.

—Me gustó la frase que ella dijo. Vamos a ponerla a prueba y si, como ella dice, no hace bien el trabajo, bueno, le pagamos su día y que se compre su pasaje para Carora.

—Véngase el miércoles —cierra doña Isabel luego de un silencio y muchas dudas.

—El miércoles la quiero ver temprano aquí —es la primera orden del Doctor.

Y Lola cumplió la orden.

Para el desayuno, Lola había puesto la mesa del pantry y de una vez, la del comedor para el almuerzo. Supo poner hacerlo porque en las telenovelas criollas, las mesas se disponen para la fantasía de los venezolanos glotones: mantel bien planchado, servilletas de tela bien planchadas, copas bien pulidas, cuchillos bien puestos según los platos a servir...

—A mí no me gusta así —indica el Doctor convocando a la excelencia.

—Pa' que me rinda el tiempo tengo que hacerlo así, porque esta casa es grande —contesta la caroreña sabedora de sus menesteres.

—Está bien.

Así pues, Lola inició sus atenciones para la señora de la casa: Isabel, dama hermosísima, prudente, devota de la cultura, a quien había que ayudarla a bañarse y había que ayudarla en todo. Ya tenía el mal ese... Finalmente, Lola sirvió el almuerzo: entrada, plato principal y postre... Ha culminado la prueba. Lola ya no volverá a Carora.

—¿Aló, papá? ¿Sabe dónde estoy trabajando?... En casa del doctor Uslar Pietri.

—Hija, no sea tan embustera, ¿cómo me va a decir que está en la casa del Doctor?

No me creyó, porque cuando el Doctor se lanzó pa' ser presidente, mi papá dejó de ir a trabajar para irlo a ver a Santa Bárbara del Zulia... Y mi papá siempre leía cosas del Doctor.

Desde aquel jueves y hasta siempre, la jornada de Lola comenzó a las 6:00 de la mañana y terminó pasadas las 9:00 de la noche. Cualquier día de la semana fue la misma vida doméstica abajo y arriba, de esquina a esquina, sin vacaciones decembrinas y domingos libres intercalados. De manera que una salía cada quince días. Entonces, me iba y me paraba ahí en el Cada. Mientras tú te ibas, yo te cuidaba el carro. Salías y te ayudaba a meter los corotos ahí y si alguien necesitaba que le limpiara la casa, se la limpiaba pa' poder reunir... En la placita esa que está aquí, un señor vendía comida los sábados. Entonces, yo le lavaba los corotos y el señor venía y me pagaba... A veces, me iba para Carora a ver a los muchachos.

Todas las mañanas, Lola abría la biblioteca para que esta talladura de Francisco Narváez en la que aún reposa parte de la colección privada más completa de habla hispana se fuera venteando. Pasaba la escoba, el cepillo, arriba donde están los libros, porque al Doctor no le gustaba que le tocaran sus libros. Su biblioteca como él la arreglaba. Él me decía: "Mire, Lola, esto va aquí y esto va aquí, porque yo quiero tener todo como lo tengo, porque así sé dónde tengo mis cosas"... Era un hombre tan delicado con sus cosas que yo, a veces, me ponía incómoda.

Después de la abrir la biblioteca, Lola recogía El Nacional y El Universal en la entrada de la casa y los subía hasta la entrada del cuarto del Doctor. Entonces, servía la mesa para el desayuno. El Doctor despertaba a las 6:45 cada mañana.

En esta casa se desayuna a las 07:45 am

Dos platos, cubiertos, dos copas para el agua y un pocillo volteáito para que él lo enderezara cuando le traían el café, la leche hervida. En el centro, mermeladas de naranja, fresa, limón y piña, miel y azúcar. Menú del Doctor: un Nescafé descafeinado, una rodaja de pan tostado, una toronja, media si es grande. Eso sí: que no faltara la cosa como un cuchillito y tú lo metes y después sacas el gajito. Le fascinan los huevos, de varias maneras, como sea. Para la señora Isabel, todo en porciones pequeñas servidas a manera de exquisiteces que no parecen engordar: una arepita chiquitica, un periquito, un pancito con mantequilla... Y allí los dejaba Lola, desayunando en la intimidad que sugieren sus pijamas, cuidando la postura aunque se lleven pantuflas, la elegancia del decir las primeras palabras del día, el uso del "usted", las porciones que se llevan a la boca... Discretos, sin afectaciones, enamorados.

Mientras tanto, Lola comenzaba a barrer y a coletear el piso de arriba, a sacudir los muebles y las sillas en los que conversan el Doctor y su señora, los cinco cuartos, el vestier, los cuatro baños. Lola es metódica y estudiadísima en los secretos más sutiles de la limpieza: conoce las bondades del cloro, los beneficios del Lavansan y los peligros de ese producto "que desmancha más, que desinfecta más, que limpia más y no daña". Y advierte: sin ligarlos porque eso lo mata a uno. Nada de cera. Pulidora todos los días, porque si al piso no le echas cera, ¿cómo le sacas brillo?... Yo me las ingeniaba y le ponía vinagre pa' que aunque sea

brillara un poquito... Pride para la madera, para los marcos de los cuadros porque a él no le gustaba que a los cuadros yo le fuera a pasar algo, porque él decía que se le caía la pintura. A Felipe de Borbón tampoco se le toca. Su jovencísima sonrisa de premio Príncipe de Asturias ya es impoluta.

Lola todo lo hacía en silencio y con el ahínco de quien sueña que viaja por los caminos estelares de Carora, porque soñar era lo más adecuado en los momentos más inoportunos, porque soñar prometía cosas maravillosas, porque siempre que sostuvo una escoba y un trapo fue para soñar, bailar y limpiar ignorando la presencia de posesiones culturales, que los hechos fascinantes duermen empolvados y que cada objeto conserva su propia memoria como los gallitos rojos: yo voy pasando, y soy un poquito caderona, y le pego con la punta ¡Y se viene ese gallo! Yo lo atajé, pero se le partió la cresta. Quedó completico. No más que se sintió. Para mí que era que estaba sentido. La señora me dijo: “¡Ni me hables más!” Y yo dije: “¡Estoy botá!” Y él me dijo: “¡Usté me va a acabar con todo!” Y lo que hice fue llorar... Él lo mando a arreglar y quedó igualito... Yo no tengo idea dónde pararon los gallos esos. Tengo tiempo que no los veo.

El Doctor y su señora subían al culminar el desayuno y el Doctor se disponía a leer los acontecimientos nacionales e internacionales. No perdía detalle mientras no se le cansaran los ojos. Cuando así ocurría, y si era martes, miércoles o jueves, iniciaba, aún en pijama y pantuflas, una media hora en la bicicleta. A las 10:00 de la mañana era la hora de su baño, porque los doctores también sudan y él se enjabonaba enjabonaíto que tú no lo ves. Mientras lo hacía, tarareaba las Cuatro estaciones de Vivaldi. Ese encanto de un conjuro hecho canción, arrastraba a Lola a la pata de la escalera: la cantaba en inglés tan bonito que a mí me gustaba oírlo mientras preparaba a la señora Isabel o realizaba algún retoque de limpieza.

Ya para las 10:30 de la mañana, bajaba el Doctor: distinguido, vertical, culto hasta en el andar que lo llevaba al lugar que reúne la palabra humana y a los hombres que tuvieron la valentía de convertirse en verbos, ese espacio de la casa que le perteneció y al cual perteneció: la biblioteca, “el corazón de Arturo” como dijo el doctor José Rafael Revenga. Allí escribía sus pizarrones hasta llenar la papelería con ellos. Su hobby era su biblioteca. Su vida era la biblioteca. De ahí era que no salía. Metió en su biblioteca hasta el mediodía. A veces, escuchaba música clásica, de las que se oyen de violín. Los recuerdos suenan cuando quieren hacerse inmortales. Fuera a meterme allá estando él ahí a hacerle bulla. No le gustaba, porque el Doctor no concedió licencias ante lo que no le agradaba. Por eso, defendió sus principios como los pensó y como los creyó, pero no era un hombre injusto. Si él veía que alguien tenía la razón, se la daba, pero tampoco era un hombre de pedir disculpas. Se hizo sabio, inconfundible y un recuerdo pertinente. Caballero siempre, aunque cuando cogía una rabia se le salía la espuma por la boca... Una vez gritó “¡Carajo!” y más nada. De ahí no pasó y se le pasó su rabia.

En esta casa se almuerza a las 12:45 pm

Desde cinco horas antes, Bertalina cocinaba las tres comidas y las meriendas. Lo hacía con esa sazón ancestral que trae la mano negra: sancóchitos, chupe, pollo al horno, pabellón con la carne tostadita... El Doctor comía de todo. Decía que le gustaba el mondongo, pero yo nunca lo vi comiendo. Nunca vi que se lo hayan preparado. Para el postre, tortas, frutas. El chocolate que no faltara en su mesa ¡Kilos de chocolate de La Praline!

Durante el almuerzo de los Uslar Pietri, Lola recogía los pizarrones ya olvidados por el Doctor. En ocasiones, trataba de pegar algunos con más curiosidad que éxito. Recogía algunos libros. Por donde tú pasabas, conseguías un libro. Una vez revisó uno de Alfredo Boulton que echaron en la papelería no sé por qué. Ya no tenía la portada y le gustó. Se lo pidió al Doctor y el Doctor se lo regaló. También le regaló un libro para su papá: **Las lanzas coloradas** y para un sobrino, un cuento que cree es de **Tío Tigre y Tío Conejo**. Nunca me dijo que no para regalarme un libro.

Cuando Lola olvidaba apagar la luz de la biblioteca, el Doctor replicaba:

—Lola, ¿las cucarachas leen?

—No.

—¿Y por qué dejas la luz prendida?

El Doctor tenía un carácter fregao', pero estaba aprendiendo poquito conmigo.

Si el chofer no había traído El Mundo y otro periódico que no me acuerdo, Lola debía ir al quiosco por ellos. Cuando el Doctor y su esposa subían, era el momento del almuerzo de Lola y comía lo mismo que el Doctor y su señora menos las entradas.

En esta casa las visitas se reciben después de la siesta

Cuando yo llegué, él estaba tan activo que, a veces, tenía reunión en la calle. A veces, aquí tenía una o dos o tres reuniones. A veces, no hacía siesta, porque no le daba tiempo. Tenía que atender a la gente con la que se reunía: los curiosos que pautaron irrumpir en los saberes del Doctor, en sus días en París, como ministro durante la presidencia de Medina Angarita, como diputado, en la histeria del golpe de estado, en los intentos de saqueo de su casa cuando se encontraba en Nueva York durante el exilio y de cómo Narváez protegió sus miles de libros, cuando fue candidato a la presidencia o por la anécdota del teléfono rojo que, por superhéroe, le corresponde. Y así interrumpir la quietud de otro descanso en pijama, recordándole al Doctor que sólo su casa, su jardín, su biblioteca, sus principios y sus afectos eran los mismos, que todo lo demás era irrelevante porque había cambiado o desaparecido, excepto la campana y la extensión de la cocina para llamar a la asistente Lola y despachar, no sin cortesía, a la visita.

Pero hubo otras tardes dedicadas a ese pasado que hizo falta para vivir: la visita de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Hugo Chávez, Javier Vidal y hasta la de su alteza real Felipe de Borbón en “agenda de tiempo reservado”, la de los estudiantes ansiosos por aprender para quienes siempre hubo tiempo para enseñar, la de amigos muy suyos y familiares muy queridos, todos gentes del bien que ostentaron honores apoteósicos y previa cita, y que le recordaron al Doctor la relevancia de las cosas sencillas y hermosas que aún no se le habían perdido, que ese día era tan maravilloso como todos los anteriores y que la campana también sonaba para colmar a las visitas de esas atenciones que aún hoy solo son conocidas por el Doctor y Lola, su cómplice.

La llamada de un padre preocupado por su hija en la capital del país no se hizo esperar:

—¡Loooola venga que su papá la está llamando!

—¿Mi hija está trabajando en casa del doctor Uslar Pietri?

—Sí, soy yo.

Mi papá se quedó callaíto. No lo creía... ¡Y todavía no se había leído *Las lanzas coloradas*!

En esta casa se merienda a las 4:00 pm

Un chocolate, un bocadillo de plátano o de los que vienen de Colombia, o un batido de lechosa, de guanábana, de parcha y después de la merienda, la caminata. Por lo menos cinco o siete vueltas por toda la casa. Desde las 5:30 hasta las 7:00 de la noche. Todos los días. Y todos los días en paltó: él vivía empataolao', mi amor. Se ponía un partó en la mañana y, al medio día, se lo cambiaba y si tenía entrevista, se cambiaba dos y tres veces.

En esta casa la cena es a las 7:45 pm

En el pantry. Una crema de entrada. Luego, una manzana o una pera horneada, frutos del jardín del Edén que los rodeaba, unos huevos... Culminada la cena, culminaba el día el día de los Uslar Pietri. No así el de Lola, quien corría a recoger más papeles, encender el deshumidificador de la biblioteca y cerrarla. Lo hacía con prisa, porque muchas de esas noches cenaba junto a Marina Baura desgarrándose por Raúl Amundaray en uno de los trescientos capítulos de “La Usurpadora” por Radio Caracas Televisión.

El Doctor muy poco tomaba. Si tenía un invitado y era especial como el doctor Revenga, se tomaba uno o dos whiskys con agua. De ahí no pasaba. Si no tenía visitas, un oportó... Cuando yo lo vi que tomaba más fue cuando se le murió la señora. Se tomaba dos o tres ponche crema. Como que se sentía solo. Los ojos los tenía rojo. Para mí, había llorado, pero en su cuarto, en su baño. No era gente de desesperarse como se pone uno. Él no... Cuando estaba la señora viva habían unas matas que eso era tan precioso que la gente le pedía a veces permiso para venir a tomarse fotos. Al morir la señora, las matas empezaron a morir... De alguna manera, todo comenzó a morir.

En esta casa...

Declarada Patrimonio Cultural de Caracas, aún vive Lola convertida en una memorabilia real y mágica en la que resiste un relato de fe. Cada vez que Lola recuerda, su sonrisa brilla tan genuina como el reflejo en los pisos que aún pule, porque intuye que el recuerdo es el gusto que se da su memoria, el lujo que puede darse con derroche, la dicha que le queda y que sostiene esa realidad que fue, que ya pasó, que fue mejor y que recobra cada vez que recuerda. Esa realidad de hace más de veinte años, cada vez más intangible, inconsistente, que desanda su historia y que le enseñó una forma distinta de vivir el día y todos los días, aunque aún no se ha leído **Las lanzas coloradas**; la novela más célebre de su Doctor.

Caracas, 2013

RESEÑAS

J CRARY, Jonathan. 24/7. *Capitalismo Tardío y el Fin del Sueño*. Editorial Herder. España. 2014. E-book

Aníbal Lares
Universidad Pedagógica Libertador-
Instituto Pedagógico de Maturín.
E-Mail: alarez80@hotmail.com



“Dentro del paradigma neoliberal globalizado, dormir es de perdedores”; este enunciado recoge el espíritu del libro escrito por Jonathan Crary, Profesor de Historia y Teoría del Arte en Columbia University. Habitamos un capitalismo incesante, indetenible, sin pausa. veinticuatro horas al día, siete días a la semana. Nada queda fuera de su control, ni siquiera dormir. Nunca está fuera de servicio.

Preocupa al autor la consolidación de una forma capitalista que funciona de manera productiva y eficiente. En esta sociedad, la producción del conocimiento social se plantea la búsqueda y obtención de conocimientos aplicable a los seres humanos para transformarlos en sujetos sin voluntad política y eficacia simbólica. Las instituciones, incluyendo los laboratorios militares, buscan la formación de un sujeto que sólo obedezca órdenes y consignas. Para Crary, las alteraciones cognitivas, técnicas y culturales desencadenadas por la IV Revolución tecnocientífica -nanotecnología, robótica, lógica fractal, etc.- trastocan los fundamentos de la sociedad del conocimiento e innovación, y modifican la estructura perceptiva y sensorial de los seres humanos, fabricando un mundo que “excluye cualquier posibilidad de atención, protección y acogida” (Cap. 1, p. 10).

Sin entrar a discutir si estamos en el umbral de una sociedad y una ciencia posthumana, Crary plantea que los cambios que vive la humanidad en esta época están dando lugar a la emergencia de otra figura de ser humano: el sujeto moderno y su respectiva experiencia perceptiva se remodela resignificando el sentido de lo que significa ser humano.

Un dato extremadamente importante que se aborda en el texto es su reflexión sobre la noción de tiempo en el que estamos inmersos. En efecto, las innovaciones científicas y técnicas excluyen la presencia humana de los “circuitos de mando, control y ejecución” de las actividades propiamente humanas. Esta presencia se rige, de ahora en adelante, por la “imposición de un modelo de tiempo robótico, eficiente y funcional, al cuerpo humano”, y se fracturan los vínculos entre los individuos y lo que Crary denomina “texturas rítmicas y periódicas humanas”, porque el tiempo no tiene duración, es una “duración sin interrupciones”, en funcionamiento continuo. Se trata de un tiempo que no pasa, ininterrumpido y que no es mensurable. Simplemente, es un tiempo que pasa.. Reiteradamente el autor habla de tiempo sin pausa, tiempo no humano que produce consecuencias en la constitución de la identidad personal y social de esta época.

Estas identidades se han reorganizado, sostiene Crary. Se reorganizan y definen a partir de la adaptación de la presencia humana al funcionamiento continuo y siempre en movimiento de los sistemas productivos, que están entrelazados -es decir, en red- con los sistemas técnicos de información, que permite la conformación de un modelo de “rendimiento social” cuya eficacia se mide por la capacidad de adaptación y flexibilidad de los seres humanos en sus interacciones con las máquinas. La eficacia

de estas identidades está sujeta a la aptitud para surfear en un mundo serpenteante, algo así como aprender a saber dónde están las olas y en qué momento subirse a ellas. Es decir, dado que el capitalismo del que habla Crary contiene un funcionamiento ininterrumpido, tenemos que aprender habilidades y destrezas para ocupar un lugar -siempre flexible y cambiante- en un tiempo que no cesa y que provoca una suspensión de la vida en virtud de que el único proyecto plausible es el proyecto de saber montarse en las olas y navegar sobre ellas. Devenir otra cosa radicalmente distinta a lo ocurre en este momento, resulta imposible.

De ahora en adelante el tiempo útil, el tiempo con “sentido” y que vale, es el tiempo de las finanzas, de la economía y de las redes de información; el tiempo de la alteridad que es tiempo de la interrupción y la transformación, queda excluido en esta nueva lógica de la conectividad. Peor aún: todo se mide desde los conceptos de productividad y racionalidad financiera, es decir, mediante el cálculo y la lógica del beneficio empresarial y corporativo. Un dato para pensar: Crary toma prestado de la filósofa australiana Teresa Brennan, el concepto de desregulación biológica para mostrar la discrepancia existente entre los ritmos que impone el mercado a los seres humanos y su capacidad biológica para responder a las exigencias del mercado capitalista que, repetimos, no tiene pausa. El ritmo del mercado nos excede, nos sobrepasa y nos conduce a alteraciones psíquicas, emocionales y afectivas que se traducen en ansiedad, stress, miedo y otras psicopatologías que inundan la vida de muchos seres humanos. Escribe que “Teresa Brennan acuñó el término biodesregulación (bioderegulation en inglés), para describir las brutales discrepancias entre la operación temporal de los mercados desregulados y las limitaciones físicas inherentes a los seres humanos para responder a esas demandas” (Cap. I, p. 20).

No obstante, la presencia humana está inmersa en un modelo de actividad que se define como estar en movimiento, nunca parar. Apoyándose en el libro “El nuevo espíritu del capitalismo” de Luc Boltansky y Eve Chiapello, Crary, extrae la siguiente afirmación: “Estar siempre haciendo algo, moverse, cambiar: esto es lo que goza de prestigio frente a la estabilidad que es, a menudo, sinónimo de inacción” (p. 21). Se puede agregar que para esta racionalidad, los sujetos no sólo se mueven y tornan flexibles, contraen, además, una rivalidad permanente - ¡competición sana ¡- como algo propio de la teoría del capital humano. ¿A dónde vamos con este modelo de actividad, donde el alma de los sujetos no está enlazada a la vitalidad de la vida, sino al mundo de la empresa globalizada y neoliberal? Todo se convierte en ambiente de trabajo: los individuos, divididos, se inscriben en ese ambiente, atiborrados de tareas, remodelando -aprender a aprender- sus perfiles existenciales como estrategia de sobrevivencia ante la voracidad empresarial y productiva. Prevalece una ética del rendimiento que consiste en nunca desconectarse ni de las redes de información ni de lo que ocurre en el mercado. El que se desconecta es un perdedor para este modelo. La aparición pública de los seres humanos. al igual que su ideal de felicidad, descansa en su capacidad de adquirir y consumir cosas.

Para Crary, en la noción de progreso y modernización que ofrece el capitalismo globalizado y neoliberal subyace un empobrecimiento sensorial. Su modelo de rendimiento y eficacia coloca la riqueza en peligro de extinción (no es casual que los hombres más ricos del mundo, dueños de una riqueza que no se puede calcular, se están planteando alternativas -abandonar el barco dice el experto Douglas Rushkoff- para enfrentar posibles desastres naturales derivados del cambio climático o una guerra nuclear, que para algunos es inminente) y mediante la desposesión de las capacidades humanas psíquica y afectivas, apunta al empobrecimiento de la vida humana, haciéndola cada día más insignificante y superflua. El modelo -o consigna según Crary- 24/7 muestra la discrepancia “entre el mundo de la vida y la evocación de un universo con un botón de encendido para el cual no existe botón de apagado” (Cap. 2, págs. 2-3). Como si la vida se redujese a bajar contenidos, bloguear, trabajar, en fin, atados al tiempo de un capitalismo que siempre está en movimiento.

Ahora bien, a partir de su lectura de Hannah Arendt, intenta plantear lo que significa tener presencia -estar presente en ese mundo- en esta época. Porque en verdad, en el modelo 24/7, la presencia humana se expresa en tanto seres humanos que trabajan, producen y consumen... y viven conectados. Para Crary, esta imagen es una imagen de autonomía y autosuficiencia que oculta la verdadera condición humana, que es vulnerable y frágil. Necesita entrar en relación, transformarse en un ser relacional no porque es autónomo y autosuficiente, sino por su condición de vulnerabilidad. La exposición humana consiste en salir a encontrarse con la otredad, con la extranjería, que exige poner en ejercicio el principio de hospitalidad humana. El capitalismo destruye la noción de experiencia compartida. Esta experiencia es banalizada y convertida en un asunto superfluo. Para Crary, 24/7 es una consigna pensada, a partir de Deleuze-Guattari, como “una pequeña sentencia de muerte”, y al mismo tiempo como “un grito de alarma y un mensaje de fuga”. En el primer caso, la consigna paraliza y evidencia la falta de poder del sujeto para darle sentido a su vida. Pero, también es la oportunidad de emprender lo nuevo mediante un gesto de resistencia. En línea con Deleuze, se trata de pasar de las afecciones tristes a las alegres. Lo extremadamente Preocupa la conversión de la consigna 24/7 en un dispositivo cognitivo y político cuya finalidad es la gestión y valoración del campo perceptivo de los sujetos. Estamos ante un proceso de desintegración de las posibilidades de ver el mundo en su alteridad porque la consigna nos ha desposeído de nuestras capacidades para observar y teorizar el mundo de otra manera, en virtud que estas capacidades han sido sometidas a procesos de estandarización visual y reflexiva. En este capitalismo, dice el autor, la visión ha sido desactivada y con ello se ha implementado exitosamente una “disminución creciente” de nuestra sensorialidad. Como si se tratase de un texto literario, Crary escribe: “Las disposiciones actuales son comparables a las lámparas de iluminación de alta intensidad o a las condiciones climáticas durante una tormenta de nieve, en las que hay poquísima diferenciación tonal para poder hacer distinciones perceptivas y orientarse. El resplandor no es aquí un fenómeno de brillo literal, sino más bien la brutalidad ininterrumpida de una estimulación sostenida en la que una gama más amplia de capacidades de respuesta se congela o neutraliza”. (Cap. II, pp. 43). La consigna 24/7, “pequeña sentencia de muerte”, una forma de ver el mundo que a su vez impide otras formas de verlo. En el marco del capitalismo globalizado, conducido por las corporaciones y sus variantes imperialistas, el individuo está expuesto a una mayor desprotección y vulnerabilidad que pone en entredicho su mentada condición humana. En la época de mayor desarrollo tecno-

lógico y capacidad productiva, en su vida laboral y cotidiana está sometido a un desgaste psíquico y emocional derivado de las psicopatologías inherente al modelo de sociedad de control a la que pertenecemos. En primer lugar, para surfear la ola en este mundo y no caerse, el individuo debe aprender y aplicar las reglas de dicha sociedad: no parar de moverse, implicarse en los ritmos productivos y emocionales. Esto es, estar siempre motivado ante lo que sucede -no quejarse-, modificar continuamente lo que sabe y lo que hace, porque si no cambia, se cae de la ola. No es una educación para toda la vida entendida como ejercicio de formación y transformación, sino cambiar en concordancia con los modos como cambia el mercado, los aparatos productivos y los modelos de gestión de los ritmos que estos últimos imponen. Un rasgo de fragilidad o vulnerabilidad a la que se exponen los individuos. Además, si se acepta la idea de Deleuze acogida por Crary, los individuos desarrollan una rivalidad interminable entre ellos, dado que nadie quiere ser bajado de la ola modernizante y desarrollista que difunde la sociedad de control.

En segundo lugar, surge un proceso de descualificación cognitiva y emocional. En el mundo del trabajo, los individuos -ya lo dijimos con antelación- están expulsados de las actividades vinculadas al diseño, control y evaluación de la producción. No intervienen en el modo de pensar el trabajo lo que deriva en una suspensión del acto de conceptuar y el consecuente empobrecimiento de la experiencia perceptiva y sensorial del trabajo. Su “implicación” es sencillamente operacional, y termina asociando trabajo con presionar botones o desplazar el mouse en el ordenador.

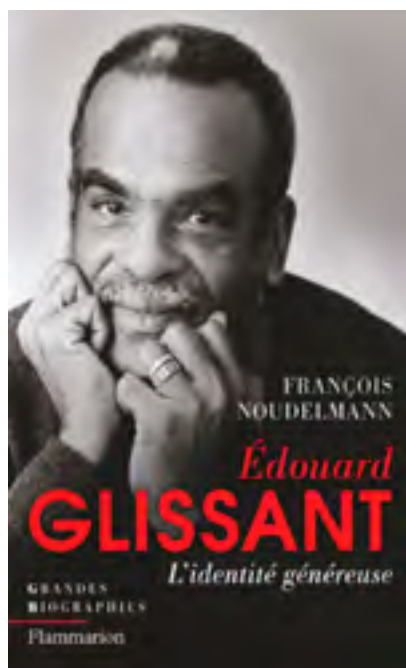
En este sentido, arribamos al problema crucial que el autor presenta en su ensayo: pérdida de la empatía, de la sensibilidad, proscripción de la alteridad. Se nos ha impuesto de manera estandarizada y estereotipada, una estructura óptica de la realidad y del pensamiento. El mundo es presentado como una cosa técnica que debe ser dominado y manipulado como estructura operacional. En esta mirada, el mundo termina empequeñeciéndose cultural y simbólicamente. Preocupa, en otra dirección, que este extraordinario ensayo no ofrezca un aporte que, a modo de gesto de resistencia, replique el orden simbólico que las corporaciones han diseñado y actualizado en forma continua. Más allá de las referencias a Foucault y Deleuze, entre otros, habría que preguntarse por las oposiciones y creaciones a la racionalidad descrita: porque de lo contrario queda la sensación que de manera dócil y normalizada estamos inscriptos sin resistencia en las estructuras de observación y percepción de la sociedad de control.

Muchos fragmentos por explorar en este ensayo que nos da a pensar. Y, por último, ¿por qué fin del sueño? Porque a pesar de tener funciones de reparación ante el desgaste y de regeneración biológica y emocional, cuando se duerme, el individuo ni produce ni consume. Pierde “la” sociedad. Por ello se requiere -y en ello se trabaja, según Crary- de medios farmacológicos, neurológicos, terapéuticos, que permitan al individuo mantenerse insomne durante veinticuatro horas al día, durante siete días, sin presentar algún déficit físico, cognitivo o emocional: siempre despierto, siempre “pila”, sin disminuir sus capacidades y con un alto rendimiento funcional sea cual sea la ola que le haya tocado.

Édouard Glissant, más allá de los fantasmas

A propósito de: François Noudelmann, *Édouard Glissant. La identidad generosa*. Flammarion (“Grandes Biografías”), 2018.

Loïc Céry
loic.cery@tout-monde.com



Fue en abril de 2005, y en el avión que me llevaba a Túnez, para el coloquio internacional que Samia Kassab-Charfi, Sonia Zlitni-Fitouri y yo organizamos en Cartago alrededor de la obra de Édouard Glissant. A unos cuantos asientos del mío, reconocí a François Noudelmann, quien me conocía solo de nombre. Unos meses anteriores, preparando con Samia Kassab-Charfi y Édouard Glissant en la rue Saint-Guillaume, la lista de universitarios a los cuales solicitamos su asistencia a este gran evento, nos repartimos la tarea de contactar a unos y otros, glissantianos esenciales y ya “históricos”, o con un fervor más reciente. Unos días después, le solicité por correo: “Señor, esperamos contar con usted en este evento académico dedicado al trabajo de Édouard Glissant, etc.” Al levantarme de mi asiento, aproveché la ocasión para saludar al que había escuchado con mucha atención durante unos años en los programas de filosofía de France Culture. Asombrado por ser reconocido, parecía halagado.

Jueves, 24 de febrero de 2018. Hoy, trece años después, vuelvo a poner ante mí el libro que me llegó ayer por la mañana: François Noudelmann, *Édouard Glissant. La Identidad generosa* (Flammarion, “Grand Biographies”, 2018). Después de una lectura atenta de la primera a la última página de este grueso libro de 430 páginas, vuelvo a pensar en ese encuentro improvisado de 2005, y aún no puedo explicarme que aquel que dialogó muchas veces con Glissant en sus programas de radio, sea también el autor de esta “biografía” que, en primer lugar, me avergonzó, y que ahora provoca en mí una sorda cólera.

Ese mediodía, escuché la entrevista que le hizo Jean Le Brun en “La marche du siècle” en *France Inter*. Antes de la presentación ligera pero eficaz de la concepción glissantiana de la creolización, se explayó en una risotada en el plató de Jean Le Brun. Glissant, el hombre de las mujeres. El viejo bribón. Y se reía, e intentaba presentar lo que a Glissant le gustaba, cómo comía... Sacaba la verdad del hombre más allá del retrato en pie del pensador. Noudelmann, digamos, finalmente revelará quién fue “Glissant realmente”. Sin esperar que la primera vergüenza se convirtiera en algo más, estaba dispuesto a ir hasta el final de esta lectura integral y cuidadosa, antes de detenerme en mi juicio. En el relato que François Noudelmann hace del simposio de Cartago, al cual lo habíamos invitado en 2005, me di cuenta de que yo había dejado en su mente la imagen de un “joven admirador” de Glissant (esta es su expresión, página 78). Y en ese momento en que interrumpo la lectura, en ese primer obstáculo, en este tipo

de molestia considerable que me impide continuar, me pregunto si él no tenía razón después de todo: es cierto, yo entonces era un “joven admirador” de Glissant, y hoy menos joven, admiro aún más su inmensa obra y estoy diariamente preocupado por la urgencia de darla a conocer. Hay que resolverlo: cuando se admira a un escritor y a su obra, cuando se respeta su persona, a veces nos irritamos rápidamente ante la menor injuria o lo que interpretamos como tal. Tuve la oportunidad de conocer personalmente a Édouard Glissant, y no lo reconozco en lo que he leído hasta ahora en estas páginas. Pero tenía ciertamente que dar la oportunidad a la que es la primera biografía del autor de *La Lézarde*, tenía que redoblar la atención, tomar las notas que fuesen necesarias, probar mezclar mi subjetividad con aquello que veo desplegarse página tras página, y como dijo Césaire: *Be cool my friend, be cool*.

Pero la lectura está ahora acabada, y me deja atónito. Estaba muy interesado en ciertas páginas que trazaran los contextos de escritura, que desplegaran los diferentes períodos creadores de Glissant; estaba interesado en el interés del autor por colocarlos en el marco intelectual de las épocas que había atravesado el escritor martiniqueño. Y en esos momentos de entusiasmo, me dije que tenía que pasar por encima los obstáculos, por demás crecientes a medida que avanzaba en la lectura. Pero el balance seguía pendiente, inexorablemente, pues incluso los períodos creadores, en algunos pocos detalles, se aclararon en otras partes. Estoy aquí entonces decepcionado al término de esta lectura. Asechar una verdad detrás de la fachada que constituyen los escritos es ya altamente cuestionable cuando se trata de literatura, y constituye desde hace tiempo, una ilusión positivista. Pero por lo que concierne a Glissant, vuelvo a desconfiar del libro mismo, que encubre ya la verdad de su autor, pues Glissant está todo entero en sus libros. Evidentemente, François Noudelmann no ha leído a Glissant. Él lo ha recorrido. Tendré la ocasión de aportar algunos ejemplos de esta extraña mistificación fundada en un desconocimiento absoluto de una obra de Glissant que hemos suficientemente llamado “abundante”, pero que es sobre todo de una precisión temible. Los que deben temerlo, además, son aquellos que se contentan con aproximaciones a su espacio, y creen descubrir el grial allí donde sería suficiente con leer. Una concepción terriblemente tonta y frívola de la literatura se insinúa entonces en este reportaje universal sobre la supuesta cotidianidad de un creador. Hay que estar consciente de ello y ponderar este rebajamiento de la mirada. Sé que, dependiendo de los temperamentos, este libro provocará enojo o una pena real en aquellos que conocieron a Glissant y quienes lo contemplan aquí caricaturizado, terriblemente mofado, y que ven su memoria pisoteada. Aunque, conociendo la indecencia de la época, no se podía esperar sino esto: que una autoproclamada “gran biografía” describiese el menú del calvario físico representado por la agonía de Édouard Glissant, quien, con su pudor característico, no hubiese podido soportar ver su sufrimiento servido en el plato de esa manera.

Este libro, que es todo menos una biografía en el sentido pleno del término, es una verdadera superchería, y ciertamente se publica en un momento en el que, efectivamente, el reinado de la indecencia y del cinismo se maneja con una orientación singular, al punto de que alguien puede ser atrapado por dicha superchería. Por ello, para evitar ese riesgo, este libro debería leerse cuidadosamente. Sus eventuales lectores tendrán la libertad de leerlo como lo entiendan, pero me gustaría explicar aquí los pocos puntos que creo que asegurarán que todos, sin embargo, no caigan en la trampa, envuelta en el muy engañoso atractivo de una supuesta “biografía-verdadera” de Glissant, cuando solo es un retrato tendencioso, viciado tanto en su base como en su ápice. Mi cólera sigue intacta, pero no es a golpe de ira que uno puede argumentar correctamente; por lo tanto, me esforzaré en presentar, lo más metódicamente posible, los vicios ocultos y el vicio profundo de este retrato imaginario, que en numerosas páginas resulta difamatorio. Sé que en la era de los medios en la que todos nos bañamos, se parte del principio (bastante revelador sobre nuestra relación con los libros y las publicaciones), de que las biografías, sobre todo las grandes, no se leen realmente, por lo que sería después de todo inútil “reaccionar”. Imagino también que se dirá que después de todo, es mejor que se hable del autor, aunque se hable mal, que no hablar, y que su lectorado crecerá así, nada más que por el “ruido” editorial (como se mide hoy, gráficas de apoyo, el ruido mediático). Época de rebajamiento, de nivelación, de no importa que se erija en valor, de la vulgaridad devenida brújula. La literatura, las relaciones con los lectores y sus autores, no se puede valorar según las curvas de audiencia. ¿Qué me importa? Si “se habla de Glissant”, ¿si se habla sobre la base de una serie de mentiras, patrañas y de manipulaciones? ¿Una biografía sibilina que intenta sustituirse por la sustancia de la obra? Claro, no puedo renunciar a denunciarlo, y a alertar sobre la infinita abdicación que se juega aquí. Es también nuestra relación colectiva con una idea de la literatura, de la creación y de la vida del espíritu que se pone en juego en la sumisión a este ceno editorial. Sin ningún pelo en la lengua, escojo decir la impostura.

Todo en el ego o Narciso biógrafo

Después de solo unas pocas páginas, nos fijamos en el carácter profundamente egótico del propósito de Noudelmann. Presentándose de principio a fin como el confidente esencial de Glissant, el cual tuvo definitivamente la oportunidad de su vida de encontrárselo en su camino, Noudelmann se prenda de la imagen que construye de Glissant y veremos a continuación la fantasía de verse convertido finalmente en su hijo espiritual. El lector, tomado como rehén por esta operación narcisista muy embarazosa, se complacerá viéndolo en ese sillón de su ego desbordante de sí mismo, cómo nuestro distinguido biógrafo se pregunta desde su prólogo:

¿Conocer personalmente al autor es una desventaja que condena al retratista al testimonio subjetivo? De hecho, mantuve una amistad con Édouard Glissant durante los últimos doce años de su vida. Enseñamos, viajamos, discutimos juntos. Realicé entrevistas públicas con él, en radio y en revistas. Como otros amigos, conocí al hombre cuando escribía y cuándo no escribía. Esto no proporciona un conocimiento superior, pero me permitió abordar, quizás, la complejidad de su vida como escritor y dar cuenta de ciertos resortes psíquicos; claro, con subjetividad. Sin embargo, el ideal de una biografía objetiva e imparcial me parece que adolecería de un positivismo ingenuo. Eso

no me impide las transferencias psíquicas y los juicios de valor de los biógrafos, aunque estuviesen enmascarados por los cánones del género. La ficción se aloja incluso en las relaciones más impersonales. (P.13)

Introducido ya en el juego, en cierta medida, podríamos decir que aquí el lector puede advertir cómo esta presentación de la amistad podría ser una desventaja, pues jugando a la falsa modestia, Narciso se nos presenta divirtiéndose. Sea como fuere, la apuesta es a una subjetividad finalmente rendida a la ficción. En suma, la mezcla de géneros erigidos en un modelo. En cualquier caso, ansioso por expresar una verdad que trascienda las únicas “horas gloriosas”, nuestro biógrafo propone con valentía el valor de representar “una existencia vivida con su fervor y sus dudas, sus apoteosis y sus abismos”. Ese será entonces el verdadero Glissant, lejos de la imagen convencional difundida por todos, excepto nuestro biógrafo omnisciente, quién conoce a Glissant incluso en las profundidades de su psique.

Se apreciará rápidamente: lo que se da después de este anuncio de comienzo no es ni una ficción en su forma correcta (por lo cual habría tenido imaginación personal y constituiría un verdadero trabajo de novelista), y mucho menos una biografía ni objetiva, ni siquiera subjetiva, en el sentido de que uno pudiera entenderla. De un extremo a otro, se trata de una completa extrapolación edificada sobre ladrillos de información sesgada y reinterpretada, pero siempre sobre un fundamento de autoridad que no se explica por sí mismo, pero que es a pesar de todo predominante: el de una relación personal elegida entre todas. Elegida por encima de todos los demás, por encima de los demás amigos, por encima de la esposa, por encima de la familia, con la mirada de la posteridad presente y futura. Sin duda, nadie se había atrevido a semejante apropiación, absorbiendo casi absolutamente a un ser y a un escritor tan apegado a su libertad y celoso de sus secretos. Hay algo... del “ogro” en esta voluntad abrumadora de hacer suya una vida y una psicología de creador. Hablando de esta figura aparentemente obsesiva de “el ogro”, porque nuestro biógrafo definitivamente tiene sus admiradores, y en el continuo flujo de su retrato, gratifica “generosamente” a sus lectores, *ad nauseam*. Ante la comida, Glissant habría mostrado una adicción constante, sobre la que no ahorrarán detalles estas páginas tan elegantes, mediante una fuerte recurrencia de este calificativo de “ogro”:

Édouard come sin límites e, incluso no devora la comida, tiene un lado Gargantúa, evaluador de sabores y poniendo buena cara. No se precipita sobre los platos, sino que los ingurgita meticulosamente y podría mast carlos hasta el infinito, tomando de repente la decisión de detenerse, sin que se sepa si ha alcanzado la saciedad o si ha visto razonable ponerle un término a la ingestión “(p 18); Édouard pulveriza una [...] docena de [cangrejos] que ingiere con una aplicación de ogro” (p.210); “Édouard se abandona a su apetito de ogro, engulle churrascos y pollo al vino, botellas de Saint-Estèphe, apenas contenido por la vigilancia de Sylvie que intenta limitar el daño de tal desenfreno en alimentos en su diabetes “(pp. 275-276); “Para un hombre que era tan goloso y curioso acerca de la buena comida, avalando los platos con un apetito de ogro, el biógrafo avisado debería instalarse en su estómago y auscultar sus glándulas y papilas. (422)

El programa del biógrafo parece ubicar en el mismo lugar en que Onfray quiere colocar el estómago de los filósofos. Por ello busca en las entrañas intestinales del escritor. Y, de hecho, podemos contar con “biógrafo avisado” para recordarnos regularmente, de manera repetitiva que sí, decididamente, Glissant era ese ogro ante la comida, también lo era ante la dependencia compulsiva de las mujeres y del sexo. Volveremos sobre ese tema. El biógrafo es el supuesto testigo de estos excesos en todo, viendo en ellos ciertamente una fuerza de la naturaleza, pero siempre desde la perspectiva de un confidente elegido, de un cercano irreductible, de un hijo adoptado: “su debilidad física y el cuidado que ella entrañó me alentó un afecto que podría calificarse de filial”, “Amé este tierno abandono que me hubiera gustado conocer con mi propio padre “ (p 409-410) Pero nos ha prevenido: “Las transferencias psíquicas” están en la cita, son legítimas y son apropiadas cuando uno está decidido a revelar al hombre detrás del genio.

Pero es esencial saberlo: Noudelmann nunca tuvo, excepto en su propia imaginación, el rol determinante que se atribuye al lado de Glissant. Nunca fue ni su confidente (si no uno entre muchos otros), ni su alter ego, y mucho menos su hijo espiritual. Esta “amistad” de la que habla tan abundantemente, que él mismo se obsequia, que recuerda de manera tan repetitiva la duración de doce años, se otorga una importancia desproporcionada. La realidad es muy diferente. Sobre todo a partir de la notoriedad internacional que él conoció, Édouard Glissant fue objeto de los ataques intempestivos y regulares de una multitud interesada de universitarios, de actores culturales y otras personas de la sociedad que, por su profesionalismo y cálculos personales, tenían interés en mostrarse al lado del gran escritor “nobelizable”. En su cuerpo defensivo, estuvo la razón misma de su audiencia mundial, presionado por este entusiasmo generalizado, cuya naturaleza conocía perfectamente bien. Noudelmann, cuya obstinación era ejemplar, había ganado poco a poco acceso al círculo interno del escritor. Hoy, cuando vierte en algunos cientos de páginas el objeto de esta frecuentación interesada, la finalidad de este interés bien entendida aparece en su limpidez. Pues no era suficiente haber sistemáticamente destruido los ladrillos de información a través de esos largos encuentros, sino que también habría de movilizar postmortem los testimonios más diversos, más selectivos y más distorsionados, amasados a voluntad para proponernos hoy estas páginas destinadas a liberar la verdad de una vida. Todo esto es una superchería, digna de los periódicos amarillistas. Una operación cuya intensidad está concebida para impresionar, dejar sin palabras a los lectores. Y, sin embargo, es necesario hablar bien, expresar las mentiras, la manipulación, la estratagema, la prestidigitación desplegada con respecto al curso de la vida de un hombre que había depositado su confianza en el frente de las relaciones humanas. Esta confianza que pudo haber sido otorgada por Édouard Glissant a Noudelmann es ahora mucho más que traicionada: es pisoteada en favor de una maniobra editorial.

El supuesto hijo fue apodado “Tancredo” por Glissant, quien tenía costumbre de etiquetar con apodos a uno y otros frecuentemente encriptados. El Tancredo arribista y dispuesto a cualquier cosa, había sido acampado por Lampedusa en *gatopardo*.

Cuando Tancredo se relaja: la “biografía” del incontinente

Yo hablé de “flujo”, y este es el diseño: no creemos que, aparte de la basura que viene y sube por estas páginas, esta lectura sea aburrida en sí misma. Al contrario, la escritura de Noudelmann fluye de la fuente, incluso gotea, y se convierte ante nosotros, en un viaje voyerista sobre un escritor y sobre una vida, a menudo uno se atasca en un líquido espeso o seminal, que depende de las circunstancias. Para el relato de la infancia de “Ti-Edouard”, como se complace el biógrafo en tomar este apodo infantil, será el jarabe pegajoso y ácido que produce páginas de una estupidez sorprendente. He aquí la infancia de Glissant traída a la imaginería exótica con clichés tenaces: desde una Condesa de Ségur con la que habría tomado el sol o de la biblioteca rosa en versión tropical, de “la fraternidad de los bribones” (pág.51) a los “Pequeños mosqueteros en la fregona” (pág. 52), pasando por “el júbilo de las jóvenes de su adolescencia, corriendo y disputándose el sonido de los tambores”. No, nada se habrá escatimado. Pero hay que reconocerlo, incluso podríamos deshacernos del espeso jarabe de una imaginería trillada o folklórica; pero será más difícil escapar de la obsesiva, terrible e insalubre exudación de una libido omnipresente que el biógrafo pretende haber presenciado directamente. No, no escaparemos a ella, nos atrapa y nos golpea. Abandonando los rellenos de páginas dignas de las malas fotonovelas de los años setenta, aquí está la vida de Édouard Glissant, marcada por la obsesión de las mujeres, en cualquier lugar, en cualquier latitud, en Martinica, París, Cuba, Marruecos, Estados Unidos:

Ella halló en Édouard su gusto por el verbo y por el lirismo político. Caminan hacia el jardín de Luxemburgo, degustando el placer de los instantes febriles y la inminencia fatal de sus labios mezclados” (p. 111); “Ella abraza a su amante con un frenesí comunicativo, descubriendo su cuerpo esbelto y voluptuoso, su piel negra y luminosa que enmascaran sus hábitos militares [...] Ambos transpiran en exceso y el sudor ácido deviene el perfume de su acre deseo” (p. 189-190).

Se quiere que sigamos a Édouard en este estilo kitsch, de niño despabilado por su tía Olympe, por “una tarde de gran calor”, de un joven jugando con sus encantos por todas partes en el París de posguerra, de viejo libidinoso en todos los horizontes. Y por el relato del corto período durante el cual él se emparejó con la actriz Monique Drake del Castillo, la época de *La Lézarde*, los acentos de mal gusto devienen francamente dudosos:

Su deseo se desata como si lo hubieran contenido durante años. Édouard confiesa que pensaba en ese cuerpo a cuerpo desde el primer día hasta la obsesión, y su disfrute no estaba listo para detenerse. Recorre la piel blanca de Monique en sus superficies más pequeñas, probando nuevas texturas y perfumes nuevos en el mismo tapiz persa. [...] la piel blanca de Monique le provoca un deseo incendiario [...] A menudo soñaba con este contacto que siempre se le negaba, a veces de forma humillante. [...] No puede evitar por lo tanto disfrutar de esta cualidad superficial y, lo que es peor, tomar un trazo, como si penetrara la blancura misma en el cuerpo de Monique. “(149, 152, 153).

Aquí, la transferencia de este viejo fantasma, su atribución particular y gratuita, dice mucho sobre todo de los prejuicios del biógrafo, típico de la tan vieja y obstinada imaginería del hombre negro que codicia a la mujer blanca, paradigma que encontramos como lugares comunes en el *Deep South* americano y como cliché persistente durante los períodos coloniales. Esta atribución fantasmática es bien conocida por los antropólogos raciales, y forma parte incluso de la gramática colonial básica, de los prejuicios que se apropian hasta de la psicología de una virilidad del hombre negro en el puesto de observación neurótico de la blancura femenina. Aunque comprendiéramos que decididamente en este libro no se nos preservará de nada, no deja de sorprendernos encontrar insinuaciones tan angustiosas, tan pesadas, bajo la pluma de un biógrafo del que no habíamos sospechado que navegara en tales aguas.

Pero de todos modos, todo pareciera bueno en este libro para intentar crear la idea de que Glissant siempre estuvo bajo la influencia de una especie de adicción erótica, a quien le “le gusta sentir que todas las mujeres que había conocido continuaban en su corazón, a pesar de sus traiciones” (p. 257). Por lo tanto, no hubo nada para Édouard, nos dice su eminente biógrafo, que no se sometiese al impulso de seducción irresistible: “él no puede resistirse al placer de seducir, de provocar el deseo de otro, y quizás un poco de amor. Podría abstenerse justo antes de declararse, sin embargo, él no domina el juego amoroso y deviene apenas en un cuerpo defendiéndose del objeto de la mujer que él seduce” (p.190). Tancredo será inagotable en relación a esa hipotética libido desenfrenada y a esa dependencia afectiva frente a las mujeres. Este es uno de los trazos constantes del relato complaciente de las aventuras sentimentales múltiples, reales o imaginarias, en todo caso atribuidas a Eduarda Glissant, quien le había dicho en Nueva York: “¡Tancredo, no puedes fundar tu vida en el deseo! »(133)

En el flujo y el flujo continuo de estas páginas que frecuentamos todavía, sin resignarse a ello, circula una serie interminable de extrapolaciones establecidas, ya sea a partir de chismes, ya sea a partir de controles aleatorios, de especulaciones dadas por hecho. Tancredo delira, y no se va por las ramas. Los ejemplos son legión, tomemos algunos de los más representativos. Evocando la presencia de Breton en Martinica, bajo la Ocupación, imagina que Glissant, niño, habría seguido a Breton y Césaire deambulando en la isla (una anécdota contada con frecuencia por el propio Glissant, pero de otra manera):

Después de las clases, el pequeño Glissant sigue a Breton y Césaire y los escucha discutir los textos para Trópico y planificar excursiones a la selva tropical, en Absalon, en el camino hacia Trace. Édouard asiste a este amor a primera vista entre los dos poetas, y sus utopías trazan en él modelos para el futuro. Se dice a sí mismo que un día compartirá estas efervescencias y fomentará también las explosiones poéticas. “Monsieur Breton, Monsieur Breton”, pregunta el poeta en ciernes, “¿cómo se hace un cadáver exquisito?

Reconoceremos el estilo definitivamente estúpido de Tancredo tan pronto trata de evocar a “Ti-Edouard”, él tan encantador y negrito que está jugueteando alrededor de sus mayores. Y cree soñar. En el imaginario exótico, todo el mundo frecuenta a todo el mundo. Allá abajo, en las islas amorosas del viento: los grandes poetas que hablan bien francés y los pequeños estudiantes meritorios y un poco desvergonzados, ah, los bribones... Siempre ante la vista de Césaire, nos enteramos de que en su partida de Martinica, en 1946, el joven Édouard, decididamente muy audaz, habría escrito a su profesor de filosofía del Lycée Schoelcher esto: “Preparas una vejez infeliz”, la misma frase que también habría sido dicha por Glissant a Césaire en 1956, en la familiaridad y en secreto, después del primer Congreso de escritores y artistas negros en la Sorbona. Pero bueno, no podemos exigir exactitud de aquel que no titubea ante ningún tipo de escena, ni teme a ningún mal gusto.

Toda una serie de extrapolaciones que se adjuntan al período de la infancia proviene de una notoria ignorancia y, en sí misma bastante inquietante, de la sociedad antillana, de la complejidad de sus mentalidades y de las historias que se aglomeran en ella, una terrible ignorancia en efecto para quien pretende hablar de la psicología en la formación de Glissant, en el seno de esta sociedad martiniqueña. Uno de los famosos episodios de esa mixtura intenta hablar de una realidad que desconoce, provocada por uno de esos momentos en los que, una vez más, Tancredo no se resiste a una escena directamente sacada de una imagen de Epinal, en este caso la del joven de una familia pobre, introducida por su padre en una lujosa casa de terratenientes, Békés (en este momento Édouard padre reconoce al hijo Édouard que de ahora en adelante toma el nombre de Glissant). Y el delirio ataca:

Édouard, el hijo, penetra entonces un mundo que no había percibido sino a través de las barreras de esas inmensas propiedades donde viven las familias de los colonos y sus cortadores de caña. Su padre lo lleva a tierras opulentas, lo hace visitar los jardines y sus cocoteros, bordeados por árboles viajeros y aves del paraíso. En el interior de una casa compuesta de dieciséis cuartos y un piso, él le enseña a caminar, paso a paso, en un salón donde hacen sus labores los sirvientes vestidos de blanco. (P.43).

Sigue la delirante descripción de este deambular del pequeño Édouard acompañado por su padre en la casa de los Békés. Por cierto (nunca debemos privarnos de este tipo de perlititas), observaremos en el pasaje antes mencionado, “árboles viajeros”, para hablar de los árboles del Viajero. También nos complace saber que en Martinica hay “veranos” (“A Édouard le gusta pasar sus veranos en la casa de Case-Pilote”, 47), pero sigamos adelante. Volvamos al absurdo que se presentará de inmediato a cualquier martiniqueño: no entra quien quiera en una casa de Békés, y sobre todo un pequeño hijo de empleado negro. ¡Nunca hubiera llegado a la idea de un empleado administrativo entrar en la casa de un Béké! Algo impensable. Negros o mulatos: recibidos en la terraza o en los cuartos traseros, como máximo. Imagínense: el 25 de septiembre de 2004, organicé en París IV-Sorbonne un día de estudio consagrado a Saint John Perse, “Para celebrar a un poeta”. Invité a Édouard Glissant a dialogar con Pierre Oster de sus relaciones con Perse. En conclusión, esto es lo que Glissant nos había precisado, que preparaba un libro sobre el poeta:

Creo que fue el poeta y el escritor que mejor me ha ayudado a tratar de entender lo que pasa en el misterio de la creación poética. Creo que es a Saint-John Perse a quien debo más en mis tentativas de ir en el camino de este misterio. Ayer por la tarde dije en alguna parte que nunca entré en mi juventud en una casa de Béké, y estoy a punto de escribir un libro sobre St. John Perse y anoche les dije a mis amigos que es mi manera de entrar en la casa. (El registro completo se puede encontrar en Siperse.org: <http://siperse.org/hommagesjp.tr2.dialogue.html>)

Poco preocupado por las realidades de Martinica, de las que habla doctamente, Tancredo extrapola una y otra vez, escribe no importa qué, sin siquiera darse cuenta de la barbaridad de lo que cuenta. Aprovecho la ocasión para señalar, a voleo, ejemplos de absurdos que solo serían suficientes para calibrar el nivel de solidez de este libro. Hablando de los acontecimientos de diciembre de 1959 en Fort-de-France, nuestro biógrafo dice: “La calma llega el 24 de diciembre, después de la reunión del Consejo Regional que condena la violencia policial” (p.165). Pero no existía un consejo regional en Martinica en 1959, que es un departamento francés y no conoció la regionalización sino en 1972 y, sobre todo, la ley de descentralización de 1983. Otra cosa, tomada en el libro de nuestro biógrafo crítico: cuando Glissant consagra una buena parte de **Ormerod**, su última novela, a la epopeya cimarrona de Flore Gaillard con Sainte-Lucie al frente de lo que se llamó “el ejército francés de los bosques”, el biógrafo habla voluntariamente de sus tropas bajo el nombre de “Brigands”, haciendo referencia directa a esta cita adoptada voluntariamente por la historiografía colonial para depreciar una de las primeras “guerras cimarronas” antillanas, de 1794-1795 - como la han mostrado los trabajos del historiador Gregor Williams. Esto es lo que dice Noudelmann: “Un personaje extravagante irradia el paisaje entre el bosque de personajes: Flore Gaillard, una esclava rebelde de Sainte-Lucie a fines del siglo XVIII, que fue violada por su maestro y se convierte en la jefa de una banda de brigadistas sembrando el terror entre las plantaciones”. (p.343) Es verdad que para leer a Glissant, y sobre todo para comprenderlo, no es suficiente pretender entrar en su psique como en un molino.

Supuesto biógrafo, de una infinita malevolencia, a medida que avanza su delirante relato, Tancredo completa su retrato de Glissant sobre el fundamento de esas extrapolaciones e interpretaciones personales. En 1967, Édouard Glissant regresó a Martinica, funda con Marc Pulvar el Instituto Martiniqueño de Estudios, el IME, una escuela secundaria revolucionaria, basada en el proyecto educativo de una reapropiación de su historia y su cultura por los jóvenes martiniqueños. Cuando se trata del período de la EMI y al rastrear la bella aventura intelectual y humana en los cimientos de esta escuela, el biógrafo llama la atención sobre un nuevo aspecto puramente imaginario del escritor, el del beneficiario aburguesado, en su vida con su esposa de entonces, Maryse Glissant:

Gracias a las florecientes cuentas del Instituto, ellos se embriagan con una buena vida que reafirma su elección de regresar a su país natal. Desde el premio Renaudot, Édouard no había experimentado esta facilidad financiera, lejos

de cualquier preocupación por la economía. Ahora está manejando un Mercedes, y Maryse conduce un convertible Triumph, con el pelo al viento, suave y descolorido, como una estrella de cine de Hollywood. (226)

Se nota en esa cita que entre todos los personajes femeninos mencionados, el de Maryse Glissant es objeto de un retrato caricaturesco, la de una arribista que, después de ponerle el guante a Glissant en París, se instala con él en Martinica, antes de regresar a Francia preocupada por su única ambición, dejando atrás a sus hijos, luego de abandonar a su padre negligente, para posteriormente regresar a poner orden y autoridad en un hogar en ruinas. La imagen de las mujeres en este libro es desastrosa, desde la de Maryse Glissant a la de la esposa de Félix Guattari, a quien se le presenta como cleptómana y ninfómana compulsiva. La indecencia, siempre y de nuevo, para las personas a quienes ve en su propia intimidad, entregadas a la comida. Y basándose en su única interpretación, en sus juicios de corta papel, árbitro de las elegancias de la vida de Édouard Glissant, Tancredo se pregunta sobre el Glissant de la época del EMI:

¿No se unió a la casta de los ricos, a esta burguesía martiniqueña que se ha acomodado a la injusticia y cree que gana porque rueda en hermosos autos, juega golf y vive en las casas tan lujosas como las de los Békés? »(240)

Sorprendente visión que asocia el éxito de una escuela con un ascenso social caricaturesco y, sobre todo, muy alejada de la realidad de Glissant, que nunca se identificó con esta pequeña burguesía martiniqueña. En este flujo ininterrumpido, me gustaría llamar la atención sobre otro proceso, particularmente insidioso y tortuoso, que Tancredo utiliza abiertamente. Y es el borrar a los seres y relaciones que singularmente contaron para Glissant (recordemos que la estrategia desplegada en estas páginas es presentarse continuamente como el único confidente). Pero esa omisión es, paradójicamente, demasiado evidente para pasarla desapercibida. Así sucede con Mathieu Glissant, el último hijo del escritor, cuando se nos especifica en la página 31 sobre la última visita del poeta a la escena de su nacimiento en la colina Bezaudin: “Édouard remonta esta colina, con amigos que hacen una película sobre su vida y sus ideas”. Ahora, esta película, *Édouard Glissant, la criollización del mundo* se realiza en 2010 por Yves Billy y Mathieu Glissant, que es al mismo tiempo el interlocutor del escritor, el desencadenador de sus recuerdos y el co-realizador. Habría sido necesario, al menos, en la preocupación por un verdadero relato biográfico (que sabemos desde el prólogo que no es la suya), mencionar este papel del hijo en el último retorno a las fuentes de su padre. Pero eso podría quizás haber mitigado seriamente el egotismo desplegado de Tancredo. Uno se siente golpeado, siempre en términos de estas omisiones, al constatar la relegación de los vínculos muy intensos de Glissant con Patrick Chamoiseau, personaje clave de los manifiestos comunes de los últimos años. Pero esta relación humana y creativa normalmente habría requerido un tratamiento exhaustivo de los temas de la literatura y de las visiones de mundo. De igual manera, notamos la omisión del rol de Raphael Lauro, quien de 2008 a 2011 clasificó meticulosamente todos los archivos de Glissant a solicitud suya, y también constituyó el fondo que después de su muerte fue objeto de la adquisición por el BnF a título de “Tesoro Nacional”. Lo mismo ocurre con la omisión de la relación intelectual que Édouard Glissant tuvo con Alexandre Leupin, y de la importancia de las entrevistas de *Baton Rouge* que publicó con él en 2008 en Gallimard. ¿Todo esto molesta a Tancredo, todo eso va contra sus intereses narcisistas?

Y el flujo continúa, y la ola fluye. Glissant obsesionado sexual, sumido en la adicción a la comida, beneficiado vorazmente con el dinero en la época del EMI, habría que presentarlo también como un oportunista hábil, en una época en la que iba a entablar una relación amistosa con Dominique de Villepin. El biógrafo nos precisa que Glissant, buscando apoyos políticos en 2006 para crear el *Institut du Tout-Monde*, aprovechará su nombramiento por Jacques Chirac para escribir el informe sobre el Centro para la memoria de la esclavitud para avanzar sus peones y asegurarse sus espaldas. Tomando nota de la elección de Sarkozy, que obstaculiza sus ambiciones, se volcará a la región de Île-de-France y a un Jean-Paul Huchon vacilante, “de manera que él aproveche sin presión las connivencias implícitas entre todos aquellos que, de derecha a izquierda, rechacen al nuevo presidente Sarkozy, y se permite autorizarlo para ostentar sus amistades antillanas.”(272) La misa se ha escenificado: el Instituto *Tout-Monde* nacería en este delta de luchas por la influencia y los cálculos políticos, y Glissant orquestó entre bambalinas el pequeño juego de mecenas que le asegura lo que buscaba con locura.

Édouard Menguante: Glissant y el “miserable montoncito de secretos”

¿Piensan que el cuadro está completo? Se equivocan: no estamos sino a mitad de camino. Ante el plan anunciado desde sus premisas, tuvimos que estar atentos al prólogo que contiene el programa, y del que ya podíamos sacar consecuencias. Reflejando la corriente que se ha extendido gradualmente en el género biográfico desde principios de los años noventa, proveniente de los Estados Unidos, donde la basura es dirigida a “desacreditar las estatuas”, esa vena se ha introducido insidiosamente en Francia (así lo ilustra Onfray), insinuándose detrás de los pretextos más aparentemente anodinos. “Decir la verdad”, disimulando las falsas evasiones de los discursos convencionales y laudatorios, tal es la consigna y el credo que disimula mal una impostura y un simplismo destinado a “reducir” al costo que sea al autor en beneficio del hombre dado por verdad, *shrinking the autor* (menguando al autor). Nada nuevo bajo el sol: desde Sainte-Beuve (Proust tronando contra sus visiones positivistas que reducían la obra a la biografía), desde la interpretación de Gustave Lanson, el estructuralismo, el postestructuralismo, la deconstrucción, el posmodernismo han pasado por allí para declarar la muerte del autor, recuerdos de esas viejas lunas hoy en la cuneta. No es que me venga a la mente conectar a Tancredo con toda esta genealogía de la que ni siquiera merece la ascendencia, pero que permite comprender el biotopo en el que Noudelmann busca evolucionar hoy, del lado de los estudios poscoloniales que todavía están haciendo furor en los medios académicos estadounidenses aclimatados y proporcionando el modelo para este tipo de operación editorial. En 1957, aparecía en las pantallas estadounidenses una película de ciencia ficción de Jack Arnold, *The Incredible Shrinking Man* (El hombre

que menguaba), cuyo escenario anticipa el destino al que arriba la idea misma del autor. E incluso si en el inconsciente francés, la idea del gran escritor no quiere morir, permanece en ese vasto movimiento neurótico ante la creación del rastro imperceptible pero presente de una sospecha tenaz. El primero en haberlo presentado fue Malraux, cuya fórmula a menudo conocemos y con frecuencia entendemos mal, que aparece en *Les Noyers de l'Altenburg* antes de volver a tomarla de otra forma en sus *Antimemoires*: “Para lo esencial, el hombre es lo que esconde: un miserable pequeño montón de secretos”. Profetizó la reducción trágica de las vidas a lo accesorio y a la trivial acumulación de los secretos privados. Esto debe hacernos reflexionar, especialmente hoy, cuando estamos en las garras de la dictadura de la transparencia a la que todos estamos llamados a someternos.

Para Glissant, afortunadamente, la tesaurización de sus secretos encontró al heraldo de la verdad y su revelación todopoderosa, y es Tancredo, confidente y justiciero, arcángel de la verdad. Continuando con su glorioso servicio, él nos ayudará a abrir los ojos. ¿Pensaron, lectores ingenuos, que Glissant había perseguido hasta el final un trabajo fuerte sin preocuparse por modas, camarillas y escuelas de pensamiento? Tendríamos que expiar nuestras convicciones, y rendirnos ante la evidencia, ante el *esplendor veritatis*: el obsesionado, el ogro, el aprovechador, el oportunista que era, también era un escritor profundamente frustrado, había pasado toda su vida detrás de los honores y reconocimiento. Para demostrarlo, Tancredo no va a retroceder ante ninguna redundancia y, sorprendentemente, va reiterar en dos páginas similares (pp. 333 y 375) el relato de la supuesta amargura completa por el anuncio en 2008 del Premio Nobel de Literatura a JMG. Le Clézio. Habiendo explicado ya su profunda decepción por el premio Nobel de Derek Walcott, preferido por la Academia Sueca en 1992, Tancredo ya había ironizado sobre la molestia de Glissant: “Segunda vez,” el lugar de la estafa “, como ¡Dice la campeona Marie-Jose Pérec hablando de carreras deportivas! Agregando, “Por superstición, Édouard convierte este fracaso en destino, como si estuviera condenado a no ganar nunca, o al menos a no alcanzar la posición suprema.” (P 299). Dolorosa y pesada ironía de Tancredo, que no puede distinguir entre la voluntad de ser comprendido y la certidumbre de no ser, de una necesidad compulsiva de reconocimiento que él atribuye a Glissant. Pero el espíritu de Tancredo, como su escritura, procede de la circularidad y el psitacismo. No escapará entonces a la fatalidad de la reiteración porque, como para apoyar la idea de una obsesión con Glissant (una vez más) después de esta primera salva, te gratifica con esta escena de repetir el anuncio del Nobel de Le Clézio, “una noticia cae sobre él como un golpe de gracia” (página 333): “Esta vez, entiende que ha perdido definitivamente sus oportunidades de ser consagrado como Premio Nobel y de figurar un día en el panteón mundial de grandes escritores “(Ibid.). Esta última expresión, tan desgarradora en sí misma, es manejada por alguien que no se preocupa mucho por las condiciones reales de atribución del Nobel desde finales de los años ochenta, las negociaciones de dosificación por zonas geográficas, los cálculos geopolíticos y otros que, desde la negación hasta los abatimientos, conducirán a la coronación de un cantante folk en 2016. No, todo esto realmente no le interesa, ni muestra cómo el escritor hubiera merecido el Nobel: solo cuenta la intención de mostrar a un Glissant abatido, humillado y amargado (“El rumia sobre su mala suerte”, p. 375) y, al hacerlo, vierte su amargura en su entorno, que asume los costos:

Contra todo pronóstico, puede volverse huraño, incluso con sus amigos leales, bajo pretextos falaces, como el de alabar al nuevo Premio Nobel u otro escritor vivo. Él reclama la exclusividad de la admiración y encuentra que las pruebas de estima nunca son lo suficientemente fuertes. (376).

Se entiende que en el palmarés de las taras inexpugnables de Glissant, conviene, según Tancredo, añadir el haber sido un perverso narcisista: “Porque te amo, busco herirte”, confiesa a sus víctimas, buscando transformar su injusticia en el signo de la más grande afección.” (Ibid.) El sádico sociable en su expresión más pura. Y el corazón grande de Tancredo confiesa haber sido víctima desafortunadamente de ese juego sádico de la humillación que atribuye a la “crisis de celos” de un “padre indignado” (p. 381). De hecho, incluso después de haber sido prevenido en el prólogo del riesgo de “transferencias psíquicas”, admito muy humildemente que ante este tipo de frase, estimo que el oficio de una reseña debe detenerse allí donde comienza el legítimo oficio de un psicoanalista profesional, que no soy. Sin embargo, uno podría pensar que, en lugar de escribir un libro de 430 páginas, podría habersele encargado el recurso a un sacerdote, ahorrándole a muchos lectores tomar para ellos el problema, el nudo, el hiato, mirando al individuo en sí mismo, escritor y emisor de una problemática ciertamente compleja. Pero ciertamente sería ignorar la grafomanía, otra forma de expresar un trastorno, que nos propone la publicación en cuestión que consideremos como tal. ¿Habría inventado Tancredo, en sus mismos delirios, un nuevo género, el del “biografómono”?

No hace falta decir que para cazar la verdad última, el yo profundo de Glissant, era ciertamente necesario que en la panoplia de Tancredo se agregara exactamente la del psicoanalista, que no vacila, como él, para revestirlo abiertamente para sondear en particular las relaciones del escritor con su madre y su padre. La relación madre-hijo es una de las otras obsesiones del libro, siempre de acuerdo con el método arriesgado de las hipótesis ociosas surtidas con la autoridad aprendida de quién sabe y que desentrañará la madeja de una psique y una familia. Todo reposa en la certeza, perfectamente gratuita, errónea y difamatoria, de que Glissant no fue realmente amado por su madre y que toda su vida procuró su gratitud. Al comienzo de la explicación clave que nos proporciona el biógrafo erudito, se lanza de lleno a este claro resentimiento de que Adrienne, su madre, se dedicara en secreto a Paul, su hermano nacido de un padre distinto de Édouard: “Él sospecha que su madre ama más a Paul, su hermano mayor. Esta duda no lo abandona y el mínimo indicio le parece confirmar tal preferencia. “(48) Ya nos había dicho unas páginas antes, interpretando al escritor de las Indias Occidentales (pero no a Chamoiseau) : “Paul es un milat, como se designan los hombres de piel clara, mulatos, que tienen un origen blanco y negro. (35) Y es, por supuesto, a partir de esta diferencia pigmentaria, que imagina como drama secreto del afecto glissantiano, que el biógrafo sabio va a alimentar ese supuesto resentimiento, llegando incluso a decir que cuando Glissant escribió su *Monsieur Toussaint* y abordó la violenta oposición de negros y mulatos en Santo Domingo, no hizo sino hacer resurgir en él “viejos demonios infantiles y la memoria de Paul, su propio hermano”. (P.173)

Vemos allí el nivel cero del pudor de un libro por los supuestos traumatismos de la infancia. Las hipótesis sin ningún apoyo son las propias de los psicoanálisis de gabinete, habría entonces que tomar prestado este nuevo nivel, habría que hacerlo puesto que necesitamos nuestra guía. Retomando la vena *keitsch*, nunca abandonada por cierto, nos recompensará con un psicodrama secreto. El Glissant maduro de la época de la EMI, descubre en la habitación de su madre, en su mesita de noche la foto del hermano muerto a los veintisiete años y allí “le fue dado el golpe de gracia”, “Él sale pálido, vacilando entre la cólera y el deseo de llorar ante una injusticia que nunca será reparada” .(242) La puesta en escena de la transferencia aquí tiene algo tan truculento que podríamos estar tentados a reírnos, ya que se notará que Tancredo a menudo atribuye a Glissant un sentimentalismo que está fuera de lugar y muy alejado de lo que él fue realmente, una especie de “nerviosismo”, como se solía decir de las señoritas en crinolina de los salones parisinos del siglo XIX, y para permanecer en el registro psicoanalítico, una histeria consumada. Se le ve, por ejemplo, no llorar, sino gritar “con grandes sollozos” cuando se entera de la muerte accidental de Albert Beville en 1962, después de un accidente aéreo (cuya evocación, pp. 200-201, es un tópico manido), está a menudo al borde de las lágrimas o llorando francamente, en definitiva, apenas domina sus emociones. Un “coloso”, sí, pero con los pies de barro. Y sus piernas, tan frágiles y que habrían mantenido las cicatrices de los violentos golpes de su madre en su infancia (se reitera el detalle), esta madre que realmente no lo amaba y que muere sin haber podido comunicarse con su hijo (ver pág. 288-289) ... Y en cuanto al viaje de Glissant, efectuado unos días después de su nacimiento, en el costado de su madre del cerro Bezaudin descendiendo a Lamentin (que Chamoiseau bien vio como parte de “pequeñas mitologías personales” de Glissant”), el biógrafo psíquico ve una obsesión, “esta escena que no cesa de imaginar y de constituir como la estructura y el motor de su vida. “(P.305) Desde una escena original que atraviesa poéticamente todo su libro, Noudelmann construye su obsesión.

Estamos molestos, es cierto, por lo que puede aparentar ser una reescritura, pero que es principalmente una caricatura, incluso una destrucción en regla de todo lo que Glissant ha sugerido de la relación con sus padres en sus declaraciones, pero sobre todo en su obra, con el infinito pudor que lo caracterizó. Del lado paterno, el escritor no fue bien atendido, la dificultad de las relaciones con el padre, que lo reconoce después del éxito del concurso de becas, era conocida. Sin embargo, Glissant preservó el nombre de su padre, utilizó solo de su apellido como escritor e incluso jugó con su significado en sus novelas. Pero aquí volvemos al desconocimiento profundo de la sociedad antillana, para ver al biógrafo antropólogo tratar en conjunto al poder colonial, cuando se refiere al padre empleado administrativo de los Békés. Haciendo uso de esta lectura dirigida y mecánica de la obra, cita brevemente *Quatrième Siècle*, leemos: “el habla de sí mismo y, más precisamente, de su padre, el gerente de la casa de los Békés, encarnando los compromisos, la colaboración con los amos”. En pleno anacronismo, el biógrafo historiador probablemente ignora que la esclavitud fue abolida en 1848, y que los Békés en Martinica en la época de la infancia de Glissant ya no son “amos”, y que un administrador de finca no es un colaborador. Él no puede ciertamente saber más, sin haber considerado esta pregunta que, en cualquier caso se le escapa. La cuestión sobre el padre-gerente implica en la obra de Glissant una representación compleja, irreductible a esquemas preconcebidos. Qué importa, él reitera como de costumbre la idea que tiene de la visión del gerente en Glissant a través del supuesto odio hacia su padre: “Una cólera inexorable se había arraigado en el fondo de él contra este padre-administrador de los Békés, conviviendo con ellos, y de lame-botas de sus amos. (227) Y el hecho de que este padre fuese gaullista y exhibiera una foto del general De Gaulle en su casa, “le causa una herida ardiente, pero una vez más se calla, menos para disfrutar de la reunión filial que por voluntad para dominar su cólera y desprecio. Por una vez entonces Édouard, visto por su coach biógrafo, se habrá sabido superar su herida tan quemante. Y como se podía esperar, la muerte de Césaire en 2008 está próxima a la muerte del padre, el biógrafo psíquico, se sitúa por encima para hablarnos (página 373) de la “representación de Césaire en difunto paterno “ en el Espíritu de Glissant que él ve decididamente tan claro.

Y el libro, en este rebajamiento generalizado, ¿qué es el libro? Su preocupación no es la del biógrafo, *deus ex machina* de una vida y prestidigitador de una psicología: la obra, ausente, no es sino un ornamento. Habrá que tomar la dimensión de esta inverosímil frivolidad con respecto a lo que constituye la razón de ser de Glissant, leyendo las vulgarizaciones sobre las nociones de La criolización, *Tout-Monde o Relation*, aquí y allá, dando un barniz a este escamoteo en una vida que, después de todo, es la verdad del creador. Volvamos a los inicios de la operación. También nos referiremos, ciertamente todavía espantados, al sobrevuelo burlón que cierra este sorprendente libro.

Recuerda a Baudelaire: “A menudo, para divertirse, los pescadores/capturan albatros, enormes pájaros de los mares, /que acompañan, como fieles compañeros, /al barco que se desliza sobre el fondo amargo”.

Un biógrafo, eso se impide. La última fractura: la agonía de Édouard Glissant

Recordemos la frase recibida por Camus de su padre, como viático moral y ético: “Un hombre, eso se impide”. Al abordar la última parte de este libro, es esta recomendación, este llamado a la responsabilidad individual, lo que tengo en mente, ya que veo bajo mis ojos desfilan páginas que jamás hubiese imaginado fuesen escritas un día sobre la muerte de Glissant. François Noudelmann describe lo que constituye para cada uno de nosotros el último dominio privado, quizás el más inviolable y el más sagrado: las condiciones de la muerte. La de Édouard Glissant fue precedida por una larga y dolorosa agonía. Lo que se muestra aquí son las condiciones del deterioro físico de este hombre, de su enfermedad que este biógrafo ignorante no comprende, desde sus caídas en el coma hasta sus llagas, de las contenciones que tuvo que afrontar a expensas de la emanación de ellas. Todo esto es imperdonable, vergonzoso y degrada al autor que escribe el libro. Noudelmann piensa que escribe un texto: “A pesar de su cuerpo descarnado, la indigencia le da una belleza sepulcral, sus huesos han mutado en piezas de madera preciosa expuesta sobre el algodón.” (406) No tiene ninguna avergüenza de contar el hostigamiento que impuso al moribundo: “Has pasado al otro lado, has estado en muerte clínica, ¿has guardado el recuerdo de estos pasajes?” Su rostro se fija repentinamente y se despierta de

nuestra franca discusión.” (p.407) ¿La decencia, la simple decencia, elemental de todo ser humano ante la muerte, no ha sido suficiente para evitar que seamos testigos de esta última fractura?

Es ciertamente un caso límite el que se dibuja con esta biografía, más degradante que “generosa” y, a la luz de su sórdido final, forzosamente termina uno tomado por el vértigo. Quizás se levanten otras voces. La mía es la de un lector, luego la de un comentarista de la obra, que no pretende de ninguna manera detentar la verdad de Glissant, que nadie puede pretender poseer. Y menos leer y releer su obra, desde donde todo esta dicho de una vida y de una visión . Visto como un “admirador” por Noudelmann, trato de ser la frontera de la Relación que nos sugiere y anuncia el poeta. Y a menos que haya una indiscutible complacencia, no puedo aceptar verlo hoy menospreciado, degradado y ensuciado. No puedo ver ninguna otra intención en este libro que la de usar una proximidad usurpada, en lugar de servir a la obra y a la memoria del hombre que fue Glissant. Y esto es lo que percibo claramente en los fines egoístas del este biógrafo. La ira debe permanecer intacta, para la memoria de Édouard Glissant. Para el acoma.

Loïc Céry, febrero de 2018.

Fuente:

Édouard Glissant, au-delà des fantasmés. A propos de_ Francois Noudelman, Édouard Glissant. *L'identité génèreuse*, Flammarion (“Grandes biographies), 2018. Mediart. 25 FÉVR. 2018 PAR LOÏC CÉRY. <https://blogs.mediapart.fr/loic-cery/blog/250218/edouard-glissant-au-dela-des-fantasmés>

Versión española: Celso Medina

La Literatura Otra

Léopold Sédar Senghor
(Senegal, 1906-2001)



Poemas de Léopoldo Sédar Senghor

Versión inglesa: Melvin Dixon
Versión española: Celso Medina

Poeta y humanista nacido en Joal (Senegal) . Conjugó su oficio literario con la política. Fue el primer presidente de Senegal, luego de haber liderizado la lucha por la independencia de Francia. Fue pionero con Aimée Césaire del movimiento de la “negritud”. Senghor ha dado a su poesía un claro acento africano, aunque en el marco de lo que él mismo ha llamado el diálogo universal de las culturas. Fue el primer africano electo como Académico de la Lengua Francesa. Su poesía se nutre de la imaginaria de los ancestros africanos.

In memoriam

Es Domingo
Tengo miedo de la muchedumbre de mis semejantes de rostros de piedra
de mi torre de cristal donde habitan las migrañas, los ancestros impacientes
Contemplo techos y colinas en la bruma
En la paz - las chimeneas están graves y desnudas.
A sus pies duermen mis muertos, todos mis sueños hechos polvo
Todos mis sueños, la sangre gratuita expandida a lo largo de las calles, mezclada con la sangre de los carniceros.
Y ahora, desde este observatorio urbano
contemplo mis sueños distraídos a lo largo de las calles, acostadas al pie de las colinas
Como los conductores de mi raza sobre las riveras del Gambia y de Saloum
Del Sena ahora, al pie de las colinas.
¡Déjame pensar en mis muertos ¡
Era ayer el Toussaint, el aniversario solemne del sol
Y ningún recuerdo en ningún cementerio.
Oh muertos, que siempre se han negado a morir, que han sabido resistir a la muerte
Hasta en Sine hasta en el Sena, y en mis venas frágiles, mi sangre irreductible
Protege mis sueños como lo haces con tus hijos, los emigrantes de piernas
delgadas.
¡Oh muertos! defiendan los techos de París en la bruma dominical
Los techos que protegen mis muertos.
Que de mi torre peligrosamente segura, desciendo a las calles
con mis hermanos de ojos azules
de manos duras.

De libro *Cantos de sombra* (1945)

In memoriam

Today is Sunday.
I fear the crowd of my fellows with such faces of stone.
From my glass tower filled with headaches and impatient Ancestors,
I contemplate the roofs and hilltops in the mist.
In the stillness—somber, naked chimneys.
Below them my dead are asleep and my dreams turn to ashes.
All my dreams, blood running freely down the streets
And mixing with blood from the butcher shops.
From this observatory like the outskirts of town
I contemplate my dreams lost along the streets,
Crouched at the foot of the hills like the guides of my race
On the rivers of the Gambia and the Saloum
And now on the Seine at the foot of these hills.
Let me remember my dead!
Yesterday was All Saints' Day, the solemn anniversary of the Sun,
And I had no dead to honor in any cemetery.
O Forefathers! You who have always refused to die,
Who knew how to resist Death from the Sine to the Seine,
And now in the fragile veins of my indomitable blood,
Guard my dreams as you did your thin-legged migrant sons!
O Ancestors! Defend the roofs of Paris in this dominical fog,
The roofs that protect my dead.
Let me leave this tower so dangerously secure
And descend to the streets, joining my brothers
Who have blue eyes and hard hands.
In memoriam

In memoriam

C'est dimanche
j'ai peur de la foule de mes semblables au visage de pierre
De ma tour de verre qu'habitent les migraines, les Ancêtres impatients.
je contemple toits et collines dans la brume.
Dans la paix – les cheminées sont graves et nues.
À leurs pieds dorment mes morts, tous mes rêves faits poussières.
Tous mes rêves, le sang gratuit répandu le long des rues mêlé au sang des boucheries
Et maintenant, de cet observatoire comme de banlieue,
Je contemple mes rêves distraits le long des rues, couchés au pied des collines.
Comme les conducteurs de ma race sur les rives de la Gambie et du Saloum.
De la Seine maintenant, au pied des collines
Laissez-moi penser à mes morts !
C'était hier la Toussaint, l'anniversaire solennel du soleil.
Et nul souvenir dans aucun cimetière.
Ô Morts, qui avez toujours refusé de mourir, qui avez su résister à la mort.
Jusqu'en Sine Jusqu'en Seine, et dans mes veines fragiles, mon sang irréductible.
Protégez mes rêves comme vous avez faits vos fils, les migrants aux jambes minces.
Ô morts ! défendez les toits de Paris dans la brume dominicale.
Les toits qui protègent les morts.
Que de ma tour dangereusement sûre, je descende dans la rue.
Avec mes frères aux yeux bleus.
Aux mains dures.

A New York

(para una orquesta de jazz : solo de trompeta)

I

New York! Primero estuve confundido por tu belleza, por esas inmensas niñas de oro de piernas largas.

Tan tímido primeramente ante tus ojos de metal azul, tu sonrisa de escarcha

Tan tímido. Y la angustia en el fondo de las calles de rascacielos

Levanto los ojos de búho entre el eclipse del sol.

Sulfurosa tu luz y los focos lívidos, cuyas cabezas electrizan el cielo

Los rascacielos que defienden los ciclones sobre sus músculos de acero y su piel con pátinas de piedras.

Pero quince días sobre las aceras calvas de Manhattan

-Fue al final de la tercera semana cuando contrajiste la fiebre en un salto de jaguar

Quince días sin un pozo ni un pasto, todos los pájaros del aire

Caen repentinamente y muertos bajo las altas cenizas de las terrazas.

Ni una risa de niño en flor, su mano en mi mano fresca

Ni un seno maternal, las piernas de nylon. Las piernas y Senos sin sudor ni olor.

Ni una palabra tierna en ausencia de labios, nada sino corazones artificiales pagados con moneda fuerte

y ni un libro donde leer la sabiduría. La paleta del pintor hace florecer cristales de coral.

Noches de insomnio ¡oh noches de Manhattan! Tan agitadas de fuego fatuo, mientras las bocinas gritan las horas vacías

Y las aguas oscuras chorrean amores higiénicos, como ríos en crecida de los cadáveres de niños.

II

He aquí el tiempo de los signos y de las cuentas

!New York! He aquí el tiempo del maná y del hisopo.

No hay sino que escuchar los trombones de Dios, tu corazón latiendo al ritmo de la sangre tu sangre.

He visto en Harlem zumbiar de ruidos de colores solemnes y de olores llameantes

-Es la hora del té en aquellos que reparten productos farmacéuticos

He visto prepararse la fiesta de la Noche en la huida del día. Yo proclamo la noche más verídica que el día.

Es la hora pura en la que en las calles, Dios hace geminar la vida ante la memoria

Todos los elementos anfibios irradian como soles.

!Harlem Harlem! Es lo que he visto Harlem Harlem una brisa verde de brote de trigo de los adoquines trabajados por los pies desnudos de bailarines en nalgas sedosas y senos de hierro de lanza, ballet de nenúfares y de máscaras fabulosas

A los pies de los caballos de policías, los mangos del amor rodean las casas bajas.

Y yo he visto a lo largo de las aceras, de los arroyos de ron blanco de los arroyos de leche negra en la neblina azul de los cigarros.

He visto el cielo neblinoso en la tarde de las flores de algodón y las alas de serafines y de los penachos de las brujas.

Escucha, ¡ New York! Oh escucha tu voz varonil de cobre tu voz vibrante de oboes,

la angustia obstruida de tus lágrimas caer en grandes coágulos de sangre

Escucha a lo lejos latir tu corazón nocturno, ritmo y sangre del tambor, tambor, sangre y tambor.

III

¡New York ! Te llamo New York, deja fluir la sangre negra en tu sangre

Que ablande tus articulaciones de acero, como un óleo de vida

Que ella dé a tus puentes la curva de las caderas y la flexibilidad de las lianas.
Hay que volver a los tiempos muy antiguos, a la unidad fundada con la reconciliación del León
del Toro y del Árbol
La idea relacionada al acto del oído al corazón del signo al sentido.
He aquí tus ríos susurrantes de caimanes de musgos y de manatíes en los ojos
de espejismos. Y ninguna necesidad de inventar las Sirenas.
Pero sería suficiente abrir los ojos del arcoíris de abril
Y los oídos, sobre todo los oídos de Dios quien con una risa de saxofón creó
el cielo y la tierra en seis días.
Y el séptimo día, durmió el gran sueño negro.

De libro *Etiópicas* (1956)

New York

(for jazz orchestra – with solo trumpet)

– I –

New York! At first I was bewildered by your beauty,
Those huge, long-legged, golden girls.
So shy, at first, before your blue metallic eyes and icy smile,
So shy. And full of despair at the end of skyscraper streets
Raising my owl eyes at the eclipse of the sun.
Your light is sulphurous against the pale towers
Whose heads strike lightning into the sky,
Skyscrapers defying storms with their steel shoulders
And weathered skin of stone.
But two weeks on the naked sidewalks of Manhattan—
At the end of the third week the fever
Overtakes you with a jaguar's leap
Two weeks without well water or pasture all birds of the air
Fall suddenly dead under the high, sooty terraces.
No laugh from a growing child, his hand in my cool hand.
No mother's breast, but nylon legs. Legs and breasts
Without smell or sweat. No tender word, and no lips,
Only artificial hearts paid for in cold cash
And not one book offering wisdom.
The painter's palette yields only coral crystals.
Sleepless nights, O nights of Manhattan!
Stirring with delusions while car horns blare the empty hours
And murky streams carry away hygienic loving
Like rivers overflowing with the corpses of babies.

– II –

Now is the time of signs and reckoning, New York!
Now is the time of manna and hyssop.
You have only to listen to God's trombones, to your heart
Beating to the rhythm of blood, your blood.
I saw Harlem teeming with sounds and ritual colours
And outrageous smells—
At teatime in the home of the drugstore-deliveryman
I saw the festival of Night begin at the retreat of day.
And I proclaim Night more truthful than the day.
It is the pure hour when God brings forth
Life immemorial in the streets,
All the amphibious elements shining like suns.
Harlem, Harlem! Now I've seen Harlem, Harlem!

A green breeze of corn rising from the pavements
 Plowed by the Dan dancers' bare feet,
 Hips rippling like silk and spearhead breasts,
 Ballets of water lilies and fabulous masks
 And mangoes of love rolling from the low houses
 To the feet of police horses.
 And along sidewalks I saw streams of white rum
 And streams of black milk in the blue haze of cigars.
 And at night I saw cotton flowers snow down
 From the sky and the angels' wings and sorcerers' plumes.
 Listen, New York! O listen to your bass male voice,
 Your vibrant oboe voice, the muted anguish of your tears
 Falling in great clots of blood,
 Listen to the distant beating of your nocturnal heart,
 The tom-tom's rhythm and blood, tom-tom blood and tom-tom.

– III –

New York! I say New York, let black blood flow into your blood.
 Let it wash the rust from your steel joints, like an oil of life
 Let it give your bridges the curve of hips and supple vines.
 Now the ancient age returns, unity is restored,
 The reconciliation of the Lion and Bull and Tree
 Idea links to action, the ear to the heart, sign to meaning.
 See your rivers stirring with musk alligators
 And sea cows with mirage eyes. No need to invent the Sirens.
 Just open your eyes to the April rainbow
 And your eyes, especially your ears, to God
 Who in one burst of saxophone laughter
 Created heaven and earth in six days,
 And on the seventh slept a deep Negro sleep.

New York

(pour un orchestre de jazz : solo de trompette)

– I –

New York ! D'abord j'ai été confondu par ta beauté, ces grandes filles d'or aux jambes longues.
 Si timide d'abord devant tes yeux de métal bleu, ton sourire de givre
 Si timide. Et l'angoisse au fond des rues à gratte-ciel
 Levant des yeux de chouette parmi l'éclipse du soleil.
 Sulfureuse ta lumière et les fûts livides, dont les têtes foudroient le ciel
 Les gratte-ciel qui défient les cyclones sur leurs muscles d'acier et leur peau patinée de pierres.
 Mais quinze jours sur les trottoirs chauves de Manhattan
 – C'est au bout de la troisième semaine que vous saisis la fièvre en un bond de jaguar
 Quinze jours sans un puits ni pâturage, tous les oiseaux de l'air
 Tombant soudain et morts sous les hautes cendres des terrasses.
 Pas un rire d'enfant en fleur, sa main dans ma main fraîche
 Pas un sein maternel, des jambes de nylon. Des jambes et des seins sans sueur ni odeur.
 Pas un mot tendre en l'absence de lèvres, rien que des cœurs artificiels payés en monnaie forte
 Et pas un livre où lire la sagesse. La palette du peintre fleurit des cristaux de corail.
 Nuits d'insomnie ô nuits de Manhattan ! si agitées de feux follets, tandis que les klaxons hurlent des heures vides
 Et que les eaux obscures charrient des amours hygiéniques, tels des fleuves en crue des cadavres d'enfants.

– II –

Voici le temps des signes et des comptes
 New York ! or voici le temps de la manne et de l'hysope.
 Il n'est que d'écouter les trombones de Dieu, ton cœur battre au rythme du sang ton sang.
 J'ai vu dans Harlem bourdonnant de bruits de couleurs solennelles et d'odeurs flamboyantes
 – C'est l'heure du thé chez le livreur-en-produits-pharmaceutiques

J'ai vu se préparer la fête de la Nuit à la fuite du jour.
 C'est l'heure pure où dans les rues, Dieu fait germer la vie d'avant mémoire
 Tous les éléments amphibies rayonnants comme des soleils.
 Harlem Harlem ! voici ce que j'ai vu Harlem Harlem !
 Une brise verte de blés sourdre des pavés labourés par les
 pieds nus de danseurs Dans
 Croupes de soie et seins de fers de lance, ballets de nénuphars et de masques fabuleux
 Aux pieds des chevaux de police, les mangues de l'amour rouler des maisons basses.
 Et j'ai vu le long des trottoirs, des ruisseaux de rhum blanc des ruisseaux de lait noir dans le brouillard
 /bleu des cigares.
 J'ai vu le ciel neiger au soir des fleurs de coton et des ailes de séraphins et des panaches de sorciers.
 Écoute New York ! ô écoute ta voix mâle de cuivre ta voix vibrante de hautbois, l'angoisse bouchée de
 /tes larmes tomber en gros caillots de sang
 Écoute au loin battre ton cœur nocturne, rythme et sang du tam-tam, tam-tam sang et tam-tam.
 – III –
 New York! je dis New York, laisse affluer le sang noir dans ton sang
 Qu'il dérouille tes articulations d'acier, comme une huile de vie
 Qu'il donne à tes ponts la courbe des croupes et la souplesse des lianes.
 Voici revenir les temps très anciens, l'unité retrouvée la réconciliation du Lion du Taureau et de l'Arbre
 L'idée liée à l'acte l'oreille au cœur le signe au sens.
 Voilà tes fleuves bruissants de caïmans musqués et de lamantins aux yeux de mirages. Et nul besoin
 /d'inventer les Sirènes.
 Mais il suffit d'ouvrir les yeux à l'arc-en-ciel d'Avril
 Et les oreilles, surtout les oreilles à Dieu qui d'un rire de saxophone créa le ciel et la terre en six jours.
 Et le septième jour, il dormit du grand sommeil nègre.

Luxemburgo 1939

Esta mañana de Luxemburgo, este otoño de Luxemburgo cómo pasaría
 cómo repasaría mi juventud
 Sin mocasines, sin agua, sin barcos en las aguas, sin niños sin flores.
 ¡Ah! Las flores de septiembre y los gritos contenidos de los niños que desafían el invierno
 próximo
 Solos dos niños mayores que prueban a jugar al tenis.
 Esta mañana de otoño sin niños- ¡cerrado el teatro de los niños!
 Este Luxemburgo donde no consigo ya mi juventud, los años frescos como
 el césped.
 Vencidos mis sueños desesperadamente mis camaradas, ¿se puede?
 He aquí que caen como las hojas sobre las hojas, viejos pisoteadas, heridas de muerte,
 pisoteada, toda sangre sangrienta
 ¿Quién selecciona la fosa común?
 No reconozco más este Luxemburgo estos soldados que montan la guardia.
 Se instalaron los cañones para proteger la jubilación rumiante de los Senadores
 Cavamos las zanjas bajo el banco donde aprendí la dulzura floreciente de los labios.
 ¡Este signo, ah! ¡Sí, peligrosa juventud!
 Veo caer las hojas en los falsos refugios, en las fosas en las zanjas
 donde corre la sangre de una generación
 La Europa que entierra la levadura de las naciones y la esperanza de las razas nuevas.

Del libro *Hostias negras* (1948)

Luxembourg 1939

This Luxembourg morning, this Luxembourg autumn,
 As I walk back and forth upon my youth,
 No strollers, no fountains, no boats in the water,

No children, no flowers.
 Ah! September flowers and the sunburnt shouts of children
 Defying the coming winter.
 Now only two old fellows trying to play tennis.
 This autumn morning without children—the children's theater closed!
 This Luxembourg where I no longer find my youth,
 The years as fresh as cut grass.
 Comrades, my dreams are vanquished in despair, are they not?
 Here they fall like leaves with other leaves,
 Older, mortally wounded, trampled, bitter with blood,
 Gathered together for what common grave?

I no longer know this Luxembourg, those soldiers at attention.
 They set up cannons to protect the Senators' aimless retirement
 They dig trenches under the bench where I learned about
 The sweet budding of lips.
 This sign, ah! yes, of dangerous youth! . . .
 I watch the leaves fall into these false shelters, into graves
 Into trenches where the blood of an entire generation flows
 Europe is burying the nations' leaven
 And the hope of new races.

Luxembourg 1939

Ce matin du Luxembourg, cet automne du Luxembourg, comme je passais
 comme je repassais ma jeunesse!
 Sans flâneurs sans eaux, sans bateaux sur les eaux, sans enfants sans fleurs
 Ah! Septembre et les cris hâlés des enfants qui défiaient l'hiver
 prochain
 Seuls deux vieux gosses qui s'essayaient à jouer au tennis.
 Ce matin d'automne sans enfants - fermé le théâtre d'enfants !
 Ce Luxembourg où je ne retrouve plus ma jeunesse, les années fraîches comme
 des pelouses.
 Vaincus mes rêves désespérément mes camarades, se peut-il ?
 Les voici qui tombent comme les feuilles avec les feuilles, vieillies blessées à mort
 piétinées sanglantes de sang
 Que l'on ramasse pour quelle fosse commune ?
 Je ne reconnais plus ce Luxembourg ces soldats que montent la garde.
 On installe des canons pour protéger la retraite ruminante des Sénateurs"
 On creuse des tranchées sous le banc où j'appris la douceur éclore des lèvres.
 Cet écrivain ah! oui, dangereuse jeunesse !...
 Je vois tomber les feuilles dans les faux abris, dans les fosses" dans les tranchées
 Où ruisselle le sang d'une génération
 L'Europe que enterre le levain des nations et l'espoir des races nouvelles.

Noche de Sine

Mujer, coloca sobre mi frente tus manos balsámicas, tus manos más suaves que
 abrigo.
 Allá en lo alto las palmas se balancean susurrando en la alta brisa nocturna
 A penas. No la misma canción de alimento.
 Que nos mece, el silencio del ritmo.
 Escuchamos su canto, escuchamos latir nuestra sangre de sombra, escuchamos
 latir el pulso profundo de África en la bruma de los pueblos perdidos.

He aquí cómo desciende la luna fatigada hacia su lecho de mar desplegado
He aquí cómo dormita entre carcajadas, cómo los contadores mismos
cabecean como el niño sobre el regazo de su madre
He aquí cómo los pies de los danzantes se sobrecargan, como se sobrecarga la lengua de los
coros alternos.

Es la hora de las estrellas y de la Noche que sueña
Y se acoda a esta colina de nubes, colgada en su largo paño de leche.
Los techos de las chozas brillan tiernamente. ¿Qué dicen ellos, tan confidenciales, a las
estrellas?
Dentro, el hogar se apaga en la intimidad de los olores acres y dulces.

Mujer, enciende la lámpara de mantequilla clara, que conversen sobre los Ancestros
como lo hacen los parientes y los infantes en la cama.
Esuchemos la voz de los ancianos de Elissa. Como nuestros exilados

Ellos no quieren morir ni que se pierda por las arenas su torrente seminal.
Sino que escuche en la choza llena de humo un reflejo de las almas propicias.
Mi cabeza sobre tu seno cálido como una galleta recién salida del fuego y del humo
Que respire el olor de nuestros muertos, que recoja y repita su voz viva,
que aprenda a
vivir antes de descender, más allá del hundimiento, en las altas profundidades
del sueño.

De libro *Cantos de sombra* (1945)

Night in Sine

Woman, place your soothing hands upon my brow,
Your hands softer than fur.
Above us balance the palm trees, barely rustling
In the night breeze. Not even a lullaby.
Let the rhythmic silence cradle us.
Listen to its song. Hear the beat of our dark blood,
Hear the deep pulse of Africa in the mist of lost villages.

Now sets the weary moon upon its slack seabed
Now the bursts of laughter quiet down, and even the storyteller
Nods his head like a child on his mother's back
The dancers' feet grow heavy, and heavy, too,
Come the alternating voices of singers.

Now the stars appear and the Night dreams
Leaning on that hill of clouds, dressed in its long, milky pagné.
The roofs of the huts shine tenderly. What are they saying
So secretly to the stars? Inside, the fire dies out
In the closeness of sour and sweet smells.

Woman, light the clear-oil lamp. Let the Ancestors
Speak around us as parents do when the children are in bed.
Let us listen to the voices of the Elissa Elders. Exiled like us
They did not want to die, or lose the flow of their semen in the sands.
Let me hear, a gleam of friendly souls visits the smoke-filled hut,
My head upon your breast as warm as tasty dang streaming from the fire,
Let me breathe the odor of our Dead, let me gather
And speak with their living voices, let me learn to live

Before plunging deeper than the diver
Into the great depths of sleep.

Nuit de Sine

Femme, pose sur mon front tes mains balsamiques, tes mains douces plus que
fourrure.

Là-haut les palmes balancées qui bruissent dans la haute brise nocturne
À peine. Pas même la chanson de nourrice.
Qu'il nous berce, le silence rythmé.
Écoutons son chant, écoutons battre notre sang sombre, écoutons
Battre le pouls profond de l'Afrique dans la brume des villages perdus.

Voici que décline la lune lasse vers son lit de mer étale
Voici que s'assoupissent les éclats de rire, que les conteurs eux-mêmes
Dodelinent de la tête comme l'enfant sur le dos de sa mère
Voici que les pieds des danseurs s'alourdissent, que s'alourdit la langue des
chœurs alternés.

C'est l'heure des étoiles et de la Nuit qui songe et
S'accoude à cette colline de nuages, drapée dans son long pagne de lait.
Les toits des cases luisent tendrement. Que disent-ils, si confidentiels,
aux étoiles ?
Dedans, le foyer s'éteint dans l'intimité d'odeurs âcres et douces.

Femme, allume la lampe au beurre clair, que causent autour les Ancêtres
comme les parents, les enfants au lit.
Écoutons la voix des Anciens d'Elissa. Comme nous exilés

Ils n'ont pas voulu mourir, que se perdît par les sables leur torrent séminal.
Que j'écoute, dans la case enfumée que visite un reflet d'âmes propices
Ma tête sur ton sein chaud comme un dang au sortir du feu et fumant
Que je respire l'odeur de nos Morts, que je recueille et redise leur voix vivante,
que j'apprenne à
Vivre avant de descendre, au-delà du plongeur, dans les hautes profondeurs
du sommeil.

Mujer Negra

Mujer desnuda, mujer negra
vestida de tu color que es vida, de tu forma que es belleza
Yo crecí bajo tu sombra; la dulzura de tus manos venda mis ojos.
Y he aquí que en el pleno corazón del verano y del Mediodía te descubro, tierra prometida, alta
de un alto cuello calcinado
Y tu belleza me flecha en el pleno corazón, como destello de águila.

Mujer desnuda, mujer oscura
fruto maduro de carne maciza, sombra orgásmica de vino negro, boca que hace lírica
mi boca
Sabana en el horizonte puro, sabana estremecida por las caricias ardientes del Viento del Este
Tambor esculpido, tambor tenso que gruñe bajo los dedos del vencedor
Tu voz grave de contralto es el canto espiritual de la amada.

Mujer negra, mujer oscura
Óleo que no abrevia ningún soplo, óleo calmo en los costados del atleta, en los costados
de las princesas de Mali
Gacela en las lianas celestes, las perlas son estrellas sobre la noche de tu piel
Deliciosos juegos del espíritu, los reflejos del oro carcomen tu piel que se moja
en la sombra de tu caballería, relampaguea mi angustia en los soles próximos a tus
ojos.

Mujer desnuda, mujer negra
Yo canto tu belleza que pasa, forma que yo fijo en lo eterno
antes de que el destino celoso no te reduzca a cenizas para alimentar las raíces de
la vida.

De libro *Cantos de sombra* (1945)

Black Woman

Naked woman, black woman

Dressed in your color that is life, in your form that is beauty!

I grew up in your shadow. The softness of your hands
Shielded my eyes, and now at the height of Summer and Noon,
From the crest of a charred hilltop I discover you, Promised Land
And your beauty strikes my heart like an eagle's lightning flash.

Naked woman, dark woman
Ripe fruit with firm flesh, dark raptures of black wine,
Mouth that gives music to my mouth
Savanna of clear horizons, savanna quivering to the fervent caress
Of the East Wind, sculptured tom-tom, stretched drumskin
Moaning under the hands of the conqueror
Your deep contralto voice is the spiritual song of the Beloved.

Naked woman, dark woman
Oil no breeze can ripple, oil soothing the thighs
Of athletes and the thighs of the princes of Mali
Gazelle with celestial limbs, pearls are stars
Upon the night of your skin. delight of the mind's riddles,
The reflections of red gold from your shimmering skin
In the shade of your hair, my despair
Lightens in the close suns of your eyes.

Naked woman, black woman
I sing your passing beauty and fix it for all Eternity
before jealous Fate reduces you to ashes to nourish the roots of life.

Femme noire

Femme nue, femme noire
Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté
J'ai grandi à ton ombre; la douceur de tes mains bandait mes yeux.
Et voilà qu'au coeur de l'Été et de Midi, je te découvre, Terre promise, du haut d'un haut
d'un haut col calciné
Et ta beauté me foudroie en plein coeur, comme l'éclair d'un aigle.

Femme nue, femme obscure
Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fais lyrique
ma bouche
Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes du Vent d'Est
Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur
Ta voix grave de contralto est le chant spirituel de l'Aimée.

Femme noire, femme obscure
Huile que ne ride nul souffle, huile calme aux flancs de l'athlète, aux flancs
princes du Mali
Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur la nuit de ta peau.
Délices des jeux de l'Esprit, les reflets de l'or ronge ta peau qui se moire
A l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux soleils prochains de tes
yeux.

Femme nue, femme noire
Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'Éternel
Avant que le destin jaloux ne te réduise en cendres pour nourrir les racines de
la vie.

El humanismo senghoriano

Amadou Ly

Université Cheikh Anta Diop de Dakar

(UCAD)

Senegal

lyamadou221@yahoo.fr

[Es aquí donde] esta negritud es humanista. Ella se enriquece, singularmente de los aportes de la civilización europea, y la enriquece. El humanismo, en este siglo XX de la « convergencia panhumana », no podría consistir sino en ese comercio del corazón y del espíritu : en ese « dar y recibir ».

Hemos olvidado todo, como sabemos hacerlo : los doscientos millones de muertos de la Trata de Negros, las violencias de la Conquista, las humillaciones a los nativos. Solo hemos retenido los aportes positivos. Hemos sido el grano pisoteado, el grano que muere, para que naciera la Civilización nueva. A la escala del Hombre, integral ».
(*Introduction à Négritude et Humanisme*, p. 9.)

Aportar nuestra contribución a la totalización del planeta tierra.
(1962, en *La Revue Française*).

La Civilización de lo Universal se sitúa exactamente en la carrera de los valores complementarios de todas las civilizaciones particulares.
(1961, Sorbonne et Négritude en *Liberté 1*, p. 318.

Introducción

El humanismo no es solo un tema muy importante en la obra de Senghor (tanto la teórica como la obra poética), sino que está en el corazón mismo de esta obra ; es más, el humanismo puede ser percibido, desde un cierto punto de vista, como una suerte de hilo conductor que atraviesa desde el comienzo hasta el fin la obra senghoriana, lo que le da una sustancia y una coherencia sólida. Estaría- y está- en la base del proyecto de vida intelectual e incluso política del poeta y del hombre de estado senegalés. En sus ensayos y en su poesía, el proyecto humanista aparece con tanta frecuencia que es imposible que eso sea al azar o se deba a cualquier concesión coyuntural a una moda pasajera.

La cuarta parte de la obra de de E. Milcent y M. Sordet, *Léopold Sédar Senghor et la naissance de l'Afrique moderne* (Seghers, 1969), aporta una denominación que resume a la perfección lo que ha sido la vida de Senghor, en sus principales aspectos : « Prometeo de la Negritud ». Es decir, sintetiza un combate por la liberación del hombre de todo lo que lo aliena, y por lo tanto un humanismo en el sentido más estricto del concepto ; y también da cuenta de una militancia en un movimiento literario y cultural, que fue una ideología fuerte, común a una buena parte del mundo negro.

El 26 de abril de 1966, abriendo el 1er Festival Mundial de las Artes Negras (FESMAN 1), Senghor anunció la finalidad última de ese evento : « la elaboración de un nuevo humanismo que comprendiese la totalidad de los hombres en la totalidad de nuestro planeta (...). « El problema se plantea en términos de complementariedad, de diálogo y de intercambios, no de oposición, ni odio racial (...) Valiéndose de la defensa y en la ilustración del arte negro, el senegalés tiene conciencia de ayudar a la construcción de la Civilización de lo Universal ». Lo que recuerda los propósitos que tenía en 1959, cuando la inauguración de la Universidad de Dakar : « Se trata, en la cita del siglo XX, de hacernos de los dones recíprocos para edificar la única civilización que sea humana : la Civilización de lo Universal ».

¿La Civilización de lo Universal ? Una « Convergencia pan-humana que es la propia del *homo sapiens* (...), que hará la simbiosis con los valores complementarios de todas las etnias (...) »

Nuestra voluntad (continúa Senghor) de aportar nuestra contribución a la totalización del planeta Tierra ».

Senghor se formó en las humanidades grecolatinas y francesas, vivió en las primeras décadas del siglo XX grandes perturbaciones, guerras y calamidades que la Humanidad ha conocido (consecuencias de la trata de esclavos negros, colonización, guerras mundiales) y vio las primeras secuelas de lo que ahora se llama mundialización (la “aldea planetaria”, el desarrollo exponencial de la información, el mercado, el deterioro de los términos de intercambio, la cuestión de la identidad, de la Nación, del panafricanismo y del pannegrismo, los dos bloques, Norte y Sur, etc.).

Con esta experiencia, con este entorno social, cultural y económico, Senghor no podía dejar de interesarse por los grandes temas de estos años, entre los que se encuentra el Humanismo.

Tanto en sus escritos teóricos como en su poesía, notamos la fuerte resonancia de la reflexión sobre el humanismo, y el gran

deseo de ver triunfar esta visión del espíritu.

El humanismo senghoriano descansa en dos pies que le dan su equilibrio: por un lado, toma en cuenta lo que es común a todos los hombres, lo que un autor (Callot, *Contemporary Humanism*, 58) llama “el final del camino común antes de las rutas divergentes”; y, por otro lado, milita en un sensato relativismo, que toma en cuenta lo que es propio en cada cultura, en cada grupo humano ubicado en un espacio - tiempo específico.

Así, después de los intentos de definición, procuraremos ilustrar el humanismo senghoriano a través de sus características principales, la que comparte con el humanismo como un concepto universal (primacía del hombre, militancia por lo general contra la apuesta particularista, apuesta optimista por la raza humana y los sueños del advenimiento de los valores éticos, morales y estéticos, para el mejoramiento de la vida en la sociedad, incluso el utopismo), y también en un sentido que es intrínsecamente particular (defensa e ilustración como parte integrante e indispensable de la civilización panhumana para construir, unirse y fusionar (sinergia) del arte, de la ciencia y religión para constituir al hombre ideal (el nuevo hombre honesto del siglo XX y del siglo XXI).

1. Definición

1.1. *Le Petit Robert* (2008)

a. (1845) : PHILOS – Teoría, doctrina que toma como fin la persona humana y su esparcimiento. “El humanismo puro, es decir, el culto de todo lo que es del hombre” (Renan).

b. (1877) : HIST – Movimiento intelectual europeo del Renacimiento, caracterizado por un esfuerzo para destacar la dignidad del espíritu humano y ponerlo en valor, y un retorno a las fuentes greco-latinas : el humanismo italiano, francés.

c. Formación del espíritu humano por la cultura literaria clásica o científica (Estudio de la lengua y, de la literatura griega y latina). Humanidades.

N.B. : A partir de las definiciones a y b, podemos notar:

1. Que el humanismo tiene por objeto al hombre.
2. Que el humanismo tiende a poner en valor el espíritu humano, a destacarlo ; de allí que tenga hasta entonces como objetivo resaltar el espíritu humano, para recuperarlo de los espacios donde la religión lo había mantenido anteriormente, y que daba lugar a la postración (en la Iglesia, por los hombres de la iglesia), para restaurar su libertad y dignidad.
3. Que el Humanismo se fundamenta en el retorno a las fuentes griegas y latinas.

1.2. *La Encyclopédia Universalis* – Jean-Claude MARGOLIN

La palabra humanismo todavía estaba de moda después de la Segunda Guerra Mundial, hasta el punto de que todas las corrientes de pensamiento estaban acostumbradas a ella: Sartre demostró que el existencialismo es un humanismo, los marxistas no eran reacios a usar este término para definir su doctrina (...).

Hoy (...) el empleo de la palabra humanismo está cada vez más reservado para los especialistas del Renacimiento, para designar tanto un período sociocultural (...) y la concepción del hombre (...).

(*Los grandes humanistas del renacimiento europeo*) :

Petrarca

Dante

Toffanin (historiador Italiano)

Gilmore (M. P.) *Le Monde de l'Humanisme*, 1952

Lutero

Pico de la Mirandolla (1486) : « En el mundo no se puede ver nada más admirable que el hombre “: Modo de perfección humana (social, ética, estética) Heptaplus (1489).

Marcile Ficini

Poliziano

Vives / Guarino / Victorio de Feltre

Erasmus

Colet

Thomas Moore (La utopía, 1515 - 1516)

Guillaume Budé

Leonardo da Vinci

Durero

Holbein (el 2)

Rabelais. *Gargantúa* (1534) (“La ciencia sin conciencia es solo la ruina del alma”)

Montaigne

Pascal: El hombre, una medida del universo ...Etcétera

Es esencialmente a la literatura greco-latina de los antiguos a la que se dirigen los humanistas para conseguir su inspiración en todos los dominios donde se aplica (traducción, imitación, comentario, ediciones críticas (studia humanitatis)).

Humanitas : idea de que el hombre se hace de él mismo, en su más grande logro de convertirse en su mayor logro intelectual, moral, religioso, incluso físico y estético.

« Humanité » : una armoniosa síntesis de erudición y virtud; “Esas ciencias que nos hacen más humanos” son precisamente aquellas que deberían permitirnos realizar en nosotros mismos el cumplimiento de este modelo antropológico.

Importancia de la pedagogía en los siglos XV y XVI (Cfr. Rabelais y Montaigne): se trata de realizar un modelo humano, por ello es necesario “que la humanidad sea liberada poco a poco del estado de naturaleza, que es la de el niño o la del hombre salvaje “(Erasmus, De la educación liberal de los niños, 1529).

De allí una reforma progresiva de la enseñanza (« De la Institución de los niños », habla Montaigne, lo que traduce Erasmo : De pueris instituendis).

Pero los humanistas se mantuvieron más bien alejados de los progresos científicos y técnicos:

No era que fueran insensibles a este aspecto de las cosas, sino que el humanista ideal - Erasmo, por ejemplo- pensaba que el conocimiento de la *Historia Natural* de Plinio, el *Timeo* de Platón, la *Geografía* de Ptolomeo, *La Física* de Aristóteles, las Preguntas Naturales de Séneca o las *Metamorfosis* de Apuleyo, eran en gran medida suficientes para la función intelectual de la élite (...).

N.B. : Senghor optó por un humanismo que unía lo clásico con el espíritu científico.

Religión

San Agustín y San Jerónimo, quienes en su tiempo habían logrado una síntesis armoniosa entre la cultura pagana y la herencia judeocristiana, sin perder nada de su fe y de su objetivo de acción, [han] inspirado no solo la literatura humanista, sino también la pintura religiosa del tiempo.

NB: Senghor usa una síntesis entre la religión pagana de su entorno y la religión judeo-cristiana.

Política

- El pacifismo, el espíritu ecuménico y, a veces, el cosmopolitismo, el amor por el tiempo, fueron elementos constantes entre todos los humanistas de los siglos XV y XVI europeos:

Esta “República de las Letras” no conocía fronteras políticas y sociales (...); son incapaces de hacer pasar los intereses materiales o temporales de la causa política a la que sirven antes que los intereses morales y permanentes de la humanidad indivisa, a la que consideran su verdadera patria (...). son voluntarios y por necesidad reformadores (...); rara vez son revolucionarios, porque la violencia los asusta, y su protesta no conlleva ir a la tabula rasa. El sentido de la historia y la continuidad del destino de la humanidad hacen que prefieran una reforma interior a un derrocamiento brutal de las instituciones sociales, porque siguen convencidos del necesario triunfo del espíritu.

3. Otra definición

Hay pocas nociones tan ricas y sustanciales como la del humanismo. Por su etimología y, más a menudo, por sus aplicaciones, se identifica con todo lo que emana del hombre, con todo lo que concierne al hombre y a la humanidad, con todo lo que abraza a los humanos, bien sea para ayudarlos o para sofocarlos. Y desde el momento en que ese “*homo sum*” aparece- como afirma Terencio- nada podría ser menos extraño para el hombre que el humanismo.

(Léon MACCAS, « Humanismo : nacimiento y actualidad » en Humanismo contemporain, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 9).

A partir de estas definiciones, podemos deducir que el pensamiento de Senghor es un humanismo, ya que apunta a objetivos similares a los del humanismo europeo:

- Se trata del hombre, no solo del hombre africano o el hombre negro, sino del hombre universal, ya que el blanco también está alienado por su propio conocimiento, por su propia percepción del mundo y por el lugar en el mundo y en la historia. Se trata de liberar a los dominados y a los dominadores, y que retornen ambos a su misión primera: al amor y el progreso ;

- el humanismo senghoriano se sustenta en un retorno a las fuentes, no solamente griegas y latinas (como patrimonio de la humanidad, estas dos grandes civilizaciones de igual manera tienen que ser recuperadas), sino también (y sobre todo) las africanas, egipcias, mediterráneas, pre-helénicas, hindúes, mesopotámicas, etc. En síntesis, habría que volver a todo lo que en el viejo mundo (Europa-Asia-África) recoge la fuente, la base de horizonte de la humanidad, para así contribuir a reorientarla en el buen sentido, a ponerla de nuevo en pie y favorecer el advenimiento de una civilización que sea no una civilización universal, sino una civilización de lo universal, hecha de la mejor parte de los aportes de cada una de esas fuentes originarias (« la Civilización de lo Universal que será la obra común de todas las razas, de todas las civilizaciones diferentes- o no será » : *Introducción a Liberté I*, p. 9)

II. El humanismo de Senghor en sus escritos teóricos

Una vez más, el humanismo del siglo XX es una invitación a dar y recibir. Es en esta única medida que será la Civilización de lo Universal.

(L. Senghor, Discours à l'Université Lovanium de Kinshasa, 17 janvier 1969)

El hombre debe ser el centro de nuestras preocupaciones. No se construye un estado moderno por el placer de construir. La acción no es un fin en sí (...) Se trata, en definitiva, de concebir al hombre negro en una humanidad en marcha hacia su realización total, en el tiempo y en el espacio.

(L. S. Senghor, « Éléments constitutivos de una civilización de inspiración negro-africana », *Liberté 1*, p. 286).

En los cinco volúmenes de *Liberté* publicados, entre 1964 y 1995, donde Senghor recopila y publica sus conferencias, documentos, prefacios, discursos diversos, discursos de circunstancias (viajes oficiales, su partido político, etc.), notamos la presencia insistente de preocupaciones inspiradas en el humanismo. Este es también el caso de las otras obras.

La propia denominación de los títulos de los referidos volúmenes es significativa a este respecto:

- 1.1. Negritud y humanismo
- 1.2. Negritud y vía africana del socialismo
- 1.3. Negritud y Civilización de lo Universal
- 1.4. Socialismo y planificación
- 1.5. El diálogo de las culturas
- 1.6. La poesía de la acción : entrevista con Mohamed Aziza
- 1.7. Lo que yo creo: Negritud, Francesidad y Civilización de lo Universal

Si uno penetra en esos textos, descubre en Senghor una nítida voluntad pedagógica para convencer a sus lectores para que acepten sus creencias y su fe en el hombre, y en la capacidad del género humano de ir hacia la realización de lo que él llama, siguiendo a su maestro Pierre Teilhard de Chardin, la “Civilización de lo Universal”.

A título de ejemplo, repasemos *Liberté 1*, que abre la serie, y *Liberté 5*, que completa los tomos de esta serie.

En la introducción de *Liberté 1*, Senghor escribe: “De hecho, desde [mis] años en el Barrio Latino, [yo (el autor) solo he estado preocupado por estas cuatro ideas, que han sido mi obsesión [Negritud, Humanismo, Nación, Socialismo]. Ellas explican [mi] vida y [mi] trabajo, aunque [yo] hablase de la poesía francesa del siglo XVI.

La mayor parte de los 58 artículos en *Liberté 1* tratan del humanismo tal como lo concibe, lo vive y lo predica Senghor.

Se podrían reseñar muchos escritos que van por la misma dirección : la conferencia de 1937, titulada “El problema cultural en el África occidental francesa”, el artículo “Lo que el hombre negro aporta” (1939) y otro, denominado “Visión sobre la África negra o asimilar, no ser asimilados”. (1945), el texto sobre el filósofo Gaston Berger, padre de la prospectiva, y el homenaje a Pierre Teilhard de Chardin, y también texto que tituló “La niña y el latín”.

En cuanto a *Liberté 3*, consultamos artículos como “Universidad y Universum”, así como “Homenaje al Profesor Jensen o la Humanidad del siglo XX”, o “Negritud es un humanismo del siglo XX”, « La Francofonía como contribución a la civilización de lo universal », “Negritud y modernidad; o “La Negritud es un humanismo del siglo veinte “, “ Senegal, humanidades latinas y clásicas “,” La Civilización y educación negra “, etc.

Por ejemplo, el índice hecho por G. Bosio de *Liberté 3* registra un sorprendente número de apariciones del término “humanismo” en el trabajo teórico de Senghor. De hecho, según Bosio, la palabra se repite 47 veces. Y, si tenemos en cuenta los correlatos (tecnología, socialismo, mestizaje, unidad, integración, historia, fraternidad, diálogo, desarrollo, cultura, civilización, comunidad, etc.), vemos claramente en qué estima Senghor tiene el universalismo y el humanismo.

En cuanto al último volumen de la serie *Liberté*, el quinto , está totalmente dedicado al humanismo, a través de una de las modalidades que Senghor le asigna a este: ser el marco y el promotor del “ diálogo de culturas “, aunque algunos títulos (« De la Negritud”, “La inspiración poética, sus fuentes, sus caprichos”) pueden pensarse no están en el dominio propio del humanismo.

No obstante, para que las culturas puedan dialogar, cree Senghor, primero deben conocerse a sí mismas, y en sus componentes más íntimos o más particulares, para poner fin al desprecio cultural. Así, Senghor concluye su conferencia en la Universidad de Tübingen, en 1983, titulada “El diálogo de las culturas”, en estos términos:

Es un hecho, y mundial, todas las culturas y todos los continentes, razas y naciones son hoy culturas de simbiosis, donde los cuatro factores fundamentales que son la sensibilidad y la voluntad, la intuición y la discusión juegan, cada vez más, de manera equilibrada. En este vasto diálogo que se hace a escala universal, todos los continentes han contribuido, tanto el más antiguo, África, como el más joven, América. El problema mayor, hoy, para la humanidad es que cada continente, raza o nación, cada hombre o mujer finalmente toma consciencia de esta Revolución Cultural, que sobre todo, enterrando el desprecio cultural, aporta su activa contribución.

(« Le Dialogue des Cultures », in *Liberté 5*, p. 210)

Este es el corazón del humanismo tal como lo concibió Senghor: una acción concertada para la edificación conjunta de

un nuevo mundo en el que la diferencia no sea más causa de la exclusión o el rechazo. Estas mismas ideas se repiten en *La poesía de la acción*: entrevistas con Mohamed Aziza (Plon) y en *Lo que creo - Negritud, francesidad y civilización de lo universal*.

Sin pretender ser exhaustivo, se puede tratar de identificar algunas ideas fuertes, algunos conceptos clave del humanismo senghoriano a través de los escritos mencionados anteriormente :

- El hombre, la sociedad, los valores
 - La educación, la enseñanza, la instrucción
 - El hombre, agente y meta de la acción del desarrollo
- Diálogo de las culturas
- Redescubrimiento y revalorización de la ética y de la estética negro-africana (el hombre ideal/la belleza)
- Los aportes de los Negros a la Civilización de lo Universal a redescubrir, revalorizar y formalizar
 - un suplemento del alma
 - la solidaridad
 - la fraternidad
 - la sensibilidad: simpatía y participación
 - El respeto por la naturaleza, por la vida, por el hombre y por Dios.
- El combate por el universalismo (el “Nuevo Renacimiento”)
- El diálogo de las especialidades y culturas (intercambio y diálogo de ideas, complementariedad, convergencia y dialéctica).
 - El rol de los intelectuales.
 - El retorno a la razón integral (razón discursiva + razón intuitiva).
 - La simbiosis de las artes (artesano y artista: poetas)
- El mestizaje cultural (lingüística, artística).
- El Socialismo “universalista”, instrumento de “totalización humana”
 - co-desarrollo económico
 - co- desarrollo social } de continentes, razas y naciones
 - co- desarrollo cultural

El mensaje humanista de Senghor es multiforme y muy antiguo. El Senghor poeta y el Senghor político, en concierto, lo dijeron y lo repitieron, durante casi sesenta años de una vida entera dedicada a la lucha por el triunfo de ideas generosas, incluso utópicas.

Y solo se puede admirar la justeza de la presciencia con la que anunció a todos los interesados que la ceguera de los hombres arriesgaba a arrastrar a la humanidad a vías sin salidas, a callejones sin salida de regreso.

Senghor para Atondi-Monmodjo (en *Le siècle de Senghor*) “es un humanista” (p. 245) que se levanta para luchar contra la occidentalización exclusiva y total del mundo. Los eventos en curso dan razón a este autor, que recurre a Serge Latouche (*L'Occidentalisation du monde* (2005) y a su concepto de “megamáquina” (el mundo capitalista, dominado por la banca, las finanzas, la desregulación, el liberalismo desaliñado):

La eficiencia del mundo capitalista se promueve a sí misma, ha devenido autodestructiva y ha hecho de la máquina una máquina infernal, ya que está fuera del control de sus diseñadores y constructores (Latouche, 2005 : 123).

Este fenómeno de la megamáquina no conoce una regulación política y conduce al impase. Esta deriva del mundo que entrevé Senghor está llamando a toda la humanidad, usuaria de la Tecnología y de la Ciencia, a una conciencia o incluso una solución innovadora”. (247) Y Senghor da así razón a Didier Livio (*L'Entreprise au XXI siècle*, 1980).

Durante veinte años, la empresa, para ganar, hace perder a la sociedad. Estamos convencidos de que el capitalismo no regulado explotará como explotó el comunismo, si no aprovechamos la oportunidad de devolver al hombre al corazón de la sociedad (citado por Monmondjo,):

Se puede pensar en la metáfora del film « *Los tiempos modernos* » de Charlie Chaplin como punto de partida de esta visión desilusionada de la humanidad sometida a la supremacía de la finanza y de la tecnología.

El mundo, a fines del siglo veinte, está más que nunca inmerso en fundamentalismos de todo tipo, en el rechazo de la diferencia, en la negación de la alteridad y en la expresión intolerante de la convicción de que cada quien es superior al otro, mejor que el resto de los hombres (guerra de religiones (Medio Oriente, Afganistán), “choque de civilizaciones” (Samuel Huntington) genocidio y limpieza étnica (antigua Yugoslavia, Ruanda / Burundi), y su secuela de males en las sociedades (racismo, exclusión, desempleo, marginación, pobreza, enfermedades ...) En este contexto, Senghor se siente interpelado, dice Moumon:

Al igual que los humanistas, como Montaigne, se sintió interpelado. Tomó una posición, no para disgustar, sino para servir. Él es un humanista y su enfoque está conforme con la tradición de los grandes señores (...). Senghor escribe para ayudar al mundo y nos ayuda a sanarnos de nuestra desesperación para superar dramas cotidianos. Senghor es un gran humanista y un visionario. Necesitamos su utopía, para iluminar el camino de la fraternidad internacional. Esta utopía es la madre del progreso.
Monmondjo, op. cit., p. 251 – 252

III. El humanismo de Senghor ilustrado por su poesía

Un artículo titulado “Humanismo de lo universal en la obra de Senghor” de Bertin Makolo Muswaswa, y otro artículo de Lécas Atondi-Monmondjo titulado “Leopold Sedar Senghor: Humanista o visionario de la utopía” insisten en un hecho: la poesía de Senghor está completamente determinada por un humanismo irreprimible:

El humanismo de lo universal es uno de los temas que sustentan la obra poética de Léopold Sédar Senghor y que permiten comprender las bases teóricas y antropológicas. (...) comienza con la colección *Cantos de sombra* y atraviesa, en diversos grados, todos los demás libros: *Hostias negras*, *Etiópicas*, *Nocturnos*, *Cartas de invierno*, *Elegías* (...). El humanismo de lo universal no es solo un tema de la creación poética, sino también una idea-fuerza fundamental de la civilización de lo universal y la concepción senghoriana de negritud y francofonía.
(B. M. Muswaswa, « El Humanismo de lo Universal en la obra de Senghor », en *Le Siècle Senghor*, op. cit.)

En esta época de la década de 1930, cuando el racismo es patrocinado por luminarias científicas, sorprende ver que los negros, alimentados por las humanidades greco-latinas, se envuelven en su piel y usan el lenguaje de Descartes, para llamar a la culminación de una fraternidad internacional.
(L. Atondi-Monmondjo, op. cit., p. 235).

Desde el poema inicial “In Memoriam”, que abre la primera colección *Cantos de sombra* (1945), Senghor afirma su deseo de dejar la torre de marfil del poeta para descender a la ciudad, a la calle, a la vida real, a fraternizar con “la muchedumbre de mis semejantes de rostros de piedra”, y humanizarlos así: “Que de mi torre peligrosamente segura, desciendo a las calles/con mis hermanos de ojos azules/de manos duras.”. Esta fraternidad no se basa en la raza sino en la pertenencia común a la Humanidad.

El poema “A Emma Payelleville” participa también en la exaltación de los valores panhumanos y militantes del humanismo senghoriano: este es un homenaje a una enfermera cuya acción solidaria se destaca en tiempos de la peste que azotó a Dakar (1937). Ella se dedicó a cuidar a los negros de los distritos nativos: « Rompes las murallas decretadas entre tú y nosotros, los suburbios nativos”. Tal actitud no podía dejar de estimular a la musa de un poeta que pertenece a una civilización en la que el valor supremo sigue siendo el hombre, en tanto que él es el hermano y el apoyo del hombre, hasta el punto de que más adelante (en 1978), aparecerá en el prólogo a *Ethiopiennes* (la revista): “Nit mooy garabu Nit”.

Para que se cumpla la unión entre razas, para que advenga la fraternidad universal, el hombre negro, víctima de siglos y milenios de escarnios impuestos por el Otro, debe hacer pruebas de su trascendencia. Él debe olvidar. Y, en “Nieve sobre París”, Senghor anuncia (pág. 22) como más adelante en “Oración de paz” de *Hostias negras*, su disposición a perdonar, a olvidar:

Yo olvido
Las manos blancas...
(*Œuvre poétique*, p. 22).

A la inversa, “Oración a las máscaras” inaugura la larga serie de poemas donde Senghor desarrolla las características de los negros, animados por un inmenso amor por el hombre, por sus hermanos humanos. Estos negros, involucrados en guerras horribles que no les conciernen directamente, pero “que dan su vida como pobres su último vestido”.

Son ellos, los negros quienes encarnan los valores de vida, frente a un mundo blanco que ha sido tomado por la locura (23 – 24)

Que digamos presente en el renacimiento del mundo
Así como la levadura es necesaria a la harina blanca.
¿Pues quién aprenderá el ritmo del mundo difunto de las máquinas y de los cañones?
(...)
Di, ¿quién hará memoria de vida en el hombre de las esperanzas reventadas?
(...)
Nosotros somos los hombres de la danza cuyos pies retoman el vigor
golpeando el suelo duro.

Pero los negros no son solo eso. En el camino hacia el cumplimiento de la historia - como anteriormente Konko Moussa en la ruta hacia La Meca -, tienen por viático la fuerza, la nobleza, el candor y el amor (“Que me acompañen Koras ...”, pág.36). Están dotados de paciencia a toda prueba y están listos para todos los sacrificios por la ciudad del futuro, el mundo sin odio y

sin razas : « El retorno... », pag. 50.

Sean bendecidos, mis padres, sean bendecidos / Ustedes que han permitido el desprecio y la burla, las ofensas educadas, las alusiones discretas / Y las prohibiciones y las segregaciones (...) / Ya saben (...) / que he comido el pan dado al hambriento en el innumerable ejército de trabajadores y desempleados / que he soñado con un mundo de Sol en la fraternidad de mis hermanos de ojos azules “, para que “se levante el amanecer transparente de un nuevo día “.

(« En el llamado de la Raza de Saba », *Hostias negras*, p. 62).

Es la misma visión que aparece en “Al Guélowar” (73), donde reclama un futuro de sueño: “nos dirigimos a la ciudad en el día azul / En la igualdad de los pueblos fraternales”.

Estas son manifestaciones de un cierto humanismo de sacrificio: la modestia, la humildad, la aceptación del sufrimiento, incluso la muerte para lograr un ideal, el del hombre reconciliado consigo mismo, con todos los hombres en un mundo de paz, justicia, amor, fe en el hombre y en Dios. Y ciertamente, el presente es difícil: en estos tiempos de guerra, en la paz donde vive después de ser liberado, cohabita con hombres “que han renunciado a su identidad de hombre / camaleones sordos a la metamorfosis, y su vergüenza” “fijos en su jaula de soledad (...) / No reconozco a los hombres blancos, mis hermanos “ (...) (“Carta a un prisionero”, *Hostias Negras*, 83). Pero Senghor es un tesorero optimista : toma todo esto como un camino necesario de la cruz, porque siente al final de todos estos sufrimientos el advenimiento de un mundo más hermoso. Así, en un prefacio para una colección del poeta Ibrahima Sourang, elige resaltar estos pasajes del joven poeta de la época en que se reconoce a sí mismo:

Son de todas las edades,
Son de todos los tiempos,
Son de todos los países,
Son negros,
Son blancos,
Son de color amarillo,
Los que en nombre de un ideal.
Han perecido

Liberté 1 p. 370

Y perdón,
Entre la guerra
Y paz,
En lugar de odio,
Hablo de amor
En lugar de venganza
Hablo de perdón y amistad.
En lugar de guerra,
Elijo la paz
(...)

LA COMUNIDAD
UNIVERSAL
SIN RAZAS
Y sin fronteras.

(Cantos del crepúsculo)

!El mensaje no podría ser más humanista ! Y, en la propia poesía, como hemos visto en algunos ejemplos ya citados, el humanismo es omnipresente. He aquí algunas otras y rápidas ilustraciones :

- “Oración de la paz”, que cierra *Hostias negras*, donde el poeta-humanista muestra una notable capacidad de perdón y amor en el nombre de su deseo de ver a sus “hermanos” abrazando a “la tierra con un cinturón de manos fraternas / BAJO EL ARCO IRIS DE TU PAZ “(*Hostias negras*, 92 a 96).

- El poema “El hombre y la bestia” que abre *Etiópicas* (1956) muestra, de una manera muy metafórica y simbólica, la larga aventura de la Humanidad que parte de la bestialidad original para llegar a la humanidad de la palabra, del conocimiento, del arte, del ritmo: una humanidad cargada de conocimiento y sabiduría, belleza y fe, según la voluntad de Dios (pp. 99-101).

- “Chaka” (pp. 118 - 133) es otro poema donde Senghor, más allá de la expresión de su itinerario de poeta y político, habla también de su humanismo: “Ese tam-tam surge del sol del nuevo mundo “(Última verba, 132)

- Pero es quizás en el himno nacional de Senegal, más reciente, pero sobre todo más educativo (porque tiene una carga pro-

gramática obvia), donde el humanismo de Senghor se manifiesta más claramente: esta progresión de solidaridad de los círculos concéntricos del yo respecto del resto del mundo, a través de « mi país » y de « mi continente ». Amor, solidaridad, acción concertada, lucha por la paz, el conocimiento, todo está ahí:

- disipar la oscuridad: acceso al sol.
- unir los 4 puntos cardinales y las diferentes zonas geográficas del país.
- el culto del honor
- para crear una Nación, un pueblo unido (un pueblo, una meta, una fe) (sin fisuras)
- un pueblo animado por el mismo ideal: acción concertada para un resultado.
- un pueblo abierto a la alteridad, al resto del mundo (entrenado para todos los vientos del mundo)
- un pueblo impulsado por el deseo de paz y trabajo que santifica.
- un pueblo listo para el diálogo (“y también para la palabra”)
- un pueblo fraternal para todos los hombres (“el Bantú es un hermano ...”)

Vemos a través de estos pocos ejemplos (pero podríamos haber buscado más En *Etiópicas*, “El Ausente”, por ejemplo, y Elegías mayores, por ejemplo, “Elegía para Georges Pompidou” y “Elegía para Jean-Marie” para encontrar otras Ilustraciones) para evidenciar que la poesía de Senghor está en perfecta armonía con las tesis que este autor defiende en sus escritos teóricos sobre Negritud y Humanismo. Es un humanismo que, al mismo tiempo, está en consonancia con las líneas generales de lo que ha sido esta filosofía en Occidente, así como en relación con lo que es la especificidad del pensamiento de Senghor. Entre otras cosas, se trata de enriquecer el humanismo universal con las propias contribuciones de los negros a través de sus valores de civilización, condición *sine qua non* del advenimiento de la Civilización de lo Universal.

Bibliografía

- Atondi-Monmodjo (2001) En BOKIBA, André-Patient (dir. 2001), *Le Siècle Senghor*, Paris: L'Harmattan.
- Bokiba, André-Patient (dir. 2001), *Le Siècle Senghor*, Paris: L'Harmattan.
- Bokiba, André-Patient (dir.), *Le Siècle Senghor*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Didier, Livio (1980) *L'Entreprise au XXIe siècle*.
- L. S. Senghor, « Éléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », *Liberté* 1, p. 286).
- L. Senghor (1969). *Discours à l'Université Lovanium de Kinshasa*, 17 janvier 1969.
- Latouche Serge (2005). *L'Occidentalisation du monde. Essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*. Paris, Paris: La Découverte/Poche, Série “Essais”, n° 203.
- Macca, Léon S (1966). « Humanisme : naissance et actualité » in *Humanisme contemporain*. Paris: Les Belles Lettres
- Milcent, E. y M. Sordet (1969). *Léopold Sédar Senghor et la naissance de l'Afrique moderne*. Paris: Seghers.
- Muswaswa, B. M. « l'Humanisme de l'Universel dans l'œuvre de Senghor », en BOKIBA, André-Patient (dir. 2001), *Le Siècle Senghor*, Paris: L'Harmattan.
- Senghor, Léopold Sédar (1962). *Introduction à Négritude et Humanisme*. La Revue Française).

Traducción del francés: Celso Medina

Normas para los Autores:

Los autores interesados en publicar en la revista Entreletras deberán enviar al Comité Editorial lo siguiente: Solicitud de evaluación y publicación en la cual se indique: nombre, dirección, teléfono y correo electrónico; así como grado académico, institución u organismo académico donde labora.

En el marco de las secciones o áreas temáticas contempladas para la publicación de textos en Entreletras, los textos enviados pueden ubicarse dentro de los siguientes renglones:

Artículos investigación: Espacio donde se recogen los resultados de investigaciones concluidas o en proceso, en formato de artículos, evaluados por un jurado *ad hoc* con el método de doble ciego.

Entrevistas: Sección para interpelar a escritores o investigadores de la literatura, realizada por nuestro equipo editor o por terceros.

Ensayos: Sección destinada a la reflexión subjetiva y libre acerca de los problemas literarios, filosóficos y culturales.

Traducciones: Destinadas a propiciar el intercambio cultural con las regiones latinoamericanas y caribeñas. Acompañadas de estudios contextualizadores de las obras y autores traducidos.

Crónicas: Sección dedicada a la difusión de este género, respetando su singularidad y procurando mostrar los temas palpitantes de la región latinoamericana y caribeña.

Conferencias: Espacio para difundir las conferencias promovidas por el CILLAC, así como aquellas que se consideren de interés para el conocimiento de nuestra cultura latinoamericana y caribeña.

Reseñas: Espacio dedicado a la visibilización de las obras literarias y estudios literarios que circulan como libros en la región latinoamericana y caribeña.

Se enviará el trabajo en formato Word –con los datos del autor concentrados en la primera página– a la siguiente dirección electrónica: entreletras@gmail.com

En la primera página del texto debe incluirse: título del trabajo, nombres y apellidos del autor, nombre de la institución a la que pertenece y dirección electrónica.

Todo trabajo debe incluir una breve reseña de la trayectoria profesional del autor, la cual no debe exceder las 200 palabras.

Es indispensable anexar un resumen en español e inglés del artículo que no exceda las 250 palabras e incluir palabras clave.

La familia de letras a utilizar será: Times New Roman, 12 puntos. En ningún caso se utilizarán negritas o subrayados para destacar una o varias palabras del texto; para ello se recomienda utilizar las cursivas. Se utilizará cursivas también para el caso de palabras en idioma distinto al español. El cuerpo del texto debe ir a un interlineado de 1,5 líneas. Toda propuesta de publicación debe tener una extensión aproximada entre 8 y 25 páginas. La extensión de las reseñas oscila entre 3 y 7 páginas aproximadamente.

Si la cita tiene menos de cuarenta palabras, va en el texto, entre comillas. Las citas de más de cuarenta palabras, deben ir en un párrafo aparte, sangrado desde el margen izquierdo y derecho a 1 1/2 cms, en un bloque interlineado a un espacio.

Los títulos y subtítulos deben destacarse con negritas y nunca deben ir en mayúsculas todas sus letras. Cuando se presenta el caso de un subpunto, debe ir acompañado de su respectiva numeración (1, 1.2, 1.2.3,...).

Las siglas van sin puntos.

Las notas serán incluidas al final de los textos, antes de las Referencias Bibliográficas, y no al pie de página; deben ser numeradas secuencialmente usando números arábigos.

Todos los trabajos mencionados en el texto deben aparecer en la lista de Referencias Bibliográficas.

Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del Manual de Tesis de Trabajo de Grado y Tesis de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial. Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición. Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas. Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica. En el caso de reseñas, se recomienda encabezarla con los datos completos de la obra, incluyendo editorial, número de páginas, depósito legal e ISBN o ISSN

Normas para los Árbitros

Para la selección de los árbitros, se escogerán especialista en el tema tratado por los textos participantes, sus valores éticos y su actitud voluntaria para la realización del arbitraje.

El Comité Editor ofrece y garantiza discreción en cuanto a la identificación y evaluación realizada por el árbitro.

El Comité Editor, asume ante el árbitro, la responsabilidad de que el artículo solo se publicará si el autor acata las observaciones y sugerencias realizadas por parte de los especialistas, sirviendo de intermediario a los fines de realizar las aclaratorias pertinentes.

El Director de la Revista *Entreletras* remitirá a los especialistas además de la propuesta de publicación, una planilla que recogerá la opinión del árbitro, y un resumen de las normas a los autores.

Una vez remitido el texto a los correspondientes árbitros, se esperará por su dictamen durante un mes. Si al término de este no se obtiene respuesta de los árbitros, será enviado nuevamente al arbitraje con otros especialistas.

Los textos serán enviados a los árbitros y se protegerá la identidad de su autor o autores.

Una vez recibida la propuesta de publicación, se remite a consideración de los editores de *Entreletras* que revisan que el tema abordado corresponda a algunos de la Revista y constatan que tenga la extensión y el formato exigidos. En caso de no cumplir con estos requisitos se notifica a los autores sobre la situación, indicándoles si deben adaptarlo a las condiciones especificadas o bien enviarlo a otra revista, según el caso.

Si se cumplen las normas antes mencionadas se notifica a los autores la recepción de la propuesta de publicación, al tiempo que se envía a dos árbitros anónimos para su evaluación. Los árbitros seleccionados revisan en detalle todos los aspectos relativos a la forma y el fondo de los artículos, indicando en el formato correspondiente las observaciones y calificaciones que consideren pertinentes. Una vez arbitrado, se devolverá el texto con la correspondiente planilla de evaluación a los editores.

Existen cuatro tipos de dictámenes que pueden resultar del arbitraje: i) publicado sin modificación alguna; ii) publicado si se efectúan las modificaciones indicadas por los árbitros; y iii) modificado sustancialmente y sometido nuevamente a arbitraje; iv) rechazado.

En el primer caso la propuesta de publicación ya arbitrada se remite al corrector de estilo para modificarlo según las especificaciones requeridas para su posterior diagramación. En el segundo caso, siempre que las correcciones sean de forma, los editores se encargarán de incorporarlas y adaptarlas para su diagramación. En caso de que las correcciones sean de contenido, aunque pocas, la propuesta de publicación se devuelve a los autores, quienes deberán modificarlo atendiendo a las recomendaciones de los árbitros. Hechas las correcciones los autores deberán remitir las propuestas de publicación modificadas a los editores, los que se cerciorarán de que se corresponda con las observaciones recibidas del arbitraje. Si es así se procede de inmediato como en el caso i). Finalmente, en el último caso, el o los autores son notificados de inmediato sobre el resultado del arbitraje, indicándosele(s) expresamente la necesidad de rehacer la propuesta de publicación. Cuando esto sucede, podrán reenviarlo a los editores, en cuyo caso es sometido a un nuevo arbitraje.

Cuando el artículo arbitrado corresponde a las calificaciones i) o ii) los autores reciben de parte de los editores una carta de aceptación formal en la que se indica además en qué volumen será publicado su texto. Normalmente esta carta se envía a través del correo electrónico

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

Libros:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). Título de la obra en cursivas. Lugar de edición: editorial. Así, por ejemplo: MILANCA GUZMÁN, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Capítulos de libros:

Se citará en el orden que se indica: APELLIDO (S), Nombre (s) del autor. (Año). “Título del capítulo” entre comillas, en: APELLIDO (S), Nombre (s) del compilado (si lo hay), Título de la obra en cursivas, lugar de la edición, editorial, páginas. Por ejemplo: WALTER, Benjamin. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: Discursos interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus, pp. 15-57. MARCUSE, Herbert. (1995). “La represión sobrante”, en: BAIGORRIA, Osvaldo, Argumentos para la sociedad del ocio, Buenos Aires, La Marca.

Artículos de revista:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). “Título del artículo”, Título de la revista, número (año), y páginas. Por ejemplo: BOHIGAS, Oriol. (1985). “La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables”, *Arquitecturas Bis*, 50 (1985), pp. 28-31.

Referencias de la Web:

Debe ponerse el APELLIDO (S), Nombre (s) del autor o entidad (si lo señala). “Título del documento entre comillas” (si lo hay), en: título de la página en cursivas, dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación, si existe deben señalarse. Así, por ejemplo: TRUJILLO MARÍN, Oscar. “Acerca del peso de la tradición, los campeones de estronados y las princesas sin reino”, en: blog Orgasmos a plazos y una de Vaqueros, http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i (recuperado el 16 de enero de 2009 a 10: 45 a.m.). VALLESPÍR, Jordi. “Interculturalismo e identidad cultural”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 36 (1999), pp. 45-46, en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432 (recuperado el 3 de diciembre 1999 a las 3: 30 p.m.). En caso de que el autor deba hacer una autocita, en el archivo destinado a referato la hará como si fuese cita a una tercera persona, de manera tal que se garantice el anonimato.

8. Normas de citas y referencias.

Las citas serán numeradas consecutivamente en números arábigos y puestos a pie de página y deberán figurar en el texto en su lugar correspondiente en número superíndice.

Textos citados varias veces:

- Ibid. (Ibidem): “En la misma obra”. Se usa cuando es necesario citar la misma obra referenciada inmediatamente antes. Ibid (si es la misma obra en la misma pág.)- Ibid, p. (si es la misma obra en otra pág.)
- Id. (Idem): “Del mismo autor”. Se emplea para citar un autor al que se ha hecho referencia.
- Op. cit: en la obra ya citada del mismo autor. -Si la misma fuente ha sido citada en pies de páginas anteriores (no el inmediatamente anterior), se pone el autor y se agrega luego Op. cit., indicando luego el número de página. Cuando la llamada se refiera exclusivamente a un concepto o última palabra del texto citado se colocará el número volado o superíndice antes del signo de puntuación, si lo hubiere. Cuando la llamada haga referencia a un texto completo, el número volado o superíndice se escribirá tras las comillas de cierre y el signo de puntuación correspondiente. Se usará en la referencia el mismo formato previsto para la bibliografía, (para libros o revistas), a excepción del nombre y apellido del autor(es), que se escriben en su orden normal, es decir primero el nombre y después el apellido, dejando solo la primera letra en mayúscula y el resto en minúscula. La referencia completa debe aparecer en la lista de referencias al final del trabajo.

Citas textuales:

Cortas o menores de 40 palabras: Van dentro del párrafo u oración, en letra normal y se les añaden comillas al principio y al final, y se hace la referencia al texto donde se encuentran originalmente. Textuales largas o de 40 palabras o más: Se ponen en párrafo aparte, sin comillas y con sangría de ambos lados, justificado. Deberán ir separadas del texto por dos líneas en blanco, una antes y otra después. El cuerpo del texto se reducirá de 12 a 11. El uso de comillas no es necesario, puesto que el sangrado indica que se trata de una cita.

9. Al final del texto deberá ponerse la fecha de elaboración del artículo.

10. Los artículos deben ir acompañados de un resumen en español y en inglés (Abstract), de no más de 200 palabras y de tres palabras clave (keywords). En caso de que el trabajo esté en otra lengua que no sea español, señalará las palabras clave en la lengua en que esté escrito y en inglés.

11. Los gráficos deben ser numerados con sus correspondientes leyendas. Las fotografías deben ser originales y de calidad (mínimo 300 píxeles) para su publicación con los créditos correspondientes. Ambos deben ser entregados con el texto acompañado de una leyenda con sus indicaciones acerca de su colocación en el artículo. El equipo editorial de la revista se reserva el derecho de no incluir imágenes cuando éstas sean de una calidad muy deficiente.

12. Las opiniones y afirmaciones que aparecen en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Contactos

Dirección de Entreletras:

Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Maturín. Subdirección de Investigación y Posgrado. Tlf.: 0291-6418042.

Correos electrónicos:

entreltras@gmail.com

upelentreltras@gmail.com

Consejo de Redacción:

* Director-Celso Medina / medinacelso@gmail.com

* Coordinador Editorial- Jesús Antonio Medina Guilarte/ jamg22051986@hotmail.com

<https://entreltras3.wixsite.com/entreltrasinicio>

Autores

Gonzalo Fraguí. Poeta, periodista y editor venezolano (Mucutuy, Mérida, 1960). Cofundador del grupo literario Mucuglifo. Magíster en Filosofía por la Universidad de Los Andes (Mérida).

Edmundo Aray. Poeta y hombre de cine. Miembro del grupo El Techo de la Ballena.

Gustavo Luis Carrera. Escritor, crítico literario, estudioso y ensayista venezolano. Miembro de la Academia Venezolana de Letras. Participó en la revista Crítica Contemporánea.

Lubio Cardozo. Poeta, ensayista, investigador y crítico literario venezolano. Participó en la revista En Haa.

Moraima Rojas. Poeta, investigadora literaria, docente de la Universidad de Oriente.

Beatriz Level. Investigadora educativa y docente del Instituto Pedagógico de Maturín.

Adrián Hernández. Investigador literario de la Universidad Nacional Abierta de Venezuela.

Amarilis Guilarte. Narradora e investigadora literaria del Instituto Pedagógico de Maturín.

Kaoru Yonekura. Estudió Letras, Ucab. Desde el 2006 ha estado escribiendo para varios medios impresos, entre ellos El Ucabista, revista Exceso y revista Sala de Espera Venezuela.

Anibal Lares. Investigador educativo. Docente del pre y postgrado del Instituto Pedagógico de Maturín.

Loic Céry. De origen francés. Investigador literario. Director ejecutivo del Centro Internacional de Estudios “Édouard Glissant” (CIEEG), fundó en 2018 el Institut du Tout-Monde.

Amadou Ly. Investigador y docente de la Universidad Cheikh Anta Diop, de Dakar (Senegal).

Melvin Dixon. Profesor estadounidense de literatura y autor, poeta y traductor. Tradujo al inglés la poesía completa de Léopold Sédar Senghor.

