

# Entreletras

Depósito legal M02017000010

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año I. No. 2. Julio- Diciembre 2017



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

**Maturín, 2017**



# Entreletras

---

## Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año I No 2. Julio- Diciembre 2017

Depósito legal MO2017000010

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.

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)  
Luz 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 Alfonso (Universidad de Oriente)  
Luis Mora (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)  
Roger Vilain (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)  
María Solé (Unacional Experimental de Guayana)  
Carmen Barreto (Universidad de Oriente)

#### 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.cilca@gmail.com](mailto:entrelletras.cilca@gmail.com)  
[upelentrelletras@gmail.com](mailto:upelentrelletras@gmail.com)  
**Celso Medina.** [medinacelso@gmail.com](mailto:medinacelso@gmail.com)  
**Jesús Medina Guilarte.** [jamg22051986@hotmail.com](mailto:jamg22051986@hotmail.com)

# Sumario

Editorial	p. 9
<b>Entrevista</b> Frankétienne	
<b>Conferencia</b> “La complejidad identitaria en la poesía francoantillana* Celso Medina	p.11
<b>Ensayo</b>  Concepto y práctica de la novela en César Chirinos Cósimo Mandrillo	p.15
<b>Artículos</b> La imagen de mujer en Caramelo o Puro cuento de Sandra Cisneros María Teresa Fernández	p. 19
Kandinski: literatura y formación desde lo espiritual en el arte Pedro Eduardo Aguilera Vásquez	p.. 25
En ascenso y a pie Haydée Párima	p. 29
La enseñanza de la literatura en Venezuela: algunas preguntas pendientes Luislis Morales Galindo	p. 34
<b>Crónica</b> Cenotafio Jesús Medina Guilarte	p. 37
<b>Reseña</b> Se llamaba SN Franco Canelón	p. 41
<b>La Literatura Otra: Frankétienne</b>	p.45
En vértigo.. <b>Frankétienne</b>	p.47
Je m’envertige . <b>Frankétienne</b>	p. 47
Frenzied. <b>Frankétienne</b>	p. 49
La energía lingüística en la obra de Frankétienne Rafael Lucas	P. 52
Normas para los autores	p. 60
Normas para los árbitros	p. 61
Autores	p. 64



## Editorial

El Caribe es un mundo de unidiversidad, neologismo apropiado para referirnos a un espacio geográfico donde convergen varios idiomas, varias historias y varias culturas. El Caribe francés es un cosmos de esa unidiversidad. Allí permanecen ecos de las culturas de los taínos, de las plantaciones de las especies, del cacao, del café, que trajeron otra plantación: la de hombres africanos, con distintos idiomas, memorias geográficas y cosmogónicas. esclavizados para asegurar una perversa y portentosa economía que ayudaría en buena medida a producir enormes riquezas al capitalismo europeo. Y sobre todo en estos territorios, según el poeta haitiano René Depestre los africanos se convierten en “negros”, peyorativo que acompañará una larguísima procesión de racismo. Es también esta zona creadora de una lengua anti colonial, el créole, que hoy lucha por tener protagonismo al lado de los idiomas que sembraron por estos lados la colonia.

Como eco de ese portentoso espacio, *Entreletras* trae a nuestra escena al poeta haitiano Frankétienne (Jean-Pierre Basilic Dantor Franck Étienne d'Argent), hombre-arte, que cultiva la poesía, la narrativa, el teatro, la pintura y la oralidad, oficios que ejerce con el tesón del que quiere asir la identidad del Caribe francés. “Aprendí a tratar las palabras como partículas de energía sonora”, confiesa el artista haitiano en una entrevista que le hace Émil Rabaté. Como profesional también de la física (estuvo muchos años enseñando física en liceos de Haití), el poeta opta por concebir la realidad no como un átomo estático, sino como partículas que vibran. Y con esas vibraciones procura dejar constancia de la complejidad de la cultura caribeña.

Para dar contexto a ese ambiente cultural donde se mueve el arte de Frankétienne, se ofrece también aquí la conferencia “La complejidad identitaria en la poesía francoantillana”, que leyera Celso Medina en Martinica, en 2016. “Esas Antillas son espacios donde la identidad nada en ricas complejidades”, y los escritores son testigos estelares de ese afán de darle singularidad a ese territorio caribeño, tan cerca y tan lejano de nosotros, los venezolanos.

Para abonar pruebas de esa identidad, ofrecemos aquí el poema de Frankétienne, que reproducimos en tres idiomas: “En vértigo” (español), “Je m’envertige” (francés) y “Frenzied” (inglés). Para contextualizar la obra del poeta invitado a *Entreletras*, damos a conocer la versión en español del artículo « L'énergie linguistique dans l'œuvre de Frankétienne » (“La energía lingüística en la obra de Frankétienne”), que se publicó por primera vez en *Île en île*, (portal digital de la literatura caribeña) en 2004. del crítico literario haitiano Rafael Lucas.

En nuestra sección de ensayo damos a conocer el texto “Concepto y práctica de la novela en César Chirinos”, de Cósimo Mandrillo, en el que se valora la obra del narrador coreanomaracucho al margen de los tópicos reductores de la regionalidad, destacando la originalidad de una narrativa que aporta elementos valiosísimos al variado espectro de la novelística nacional.

La sección de artículos contiene temáticas diversas, que referencian asuntos concernientes a la formación literaria (“Kandinski: literatura y formación desde lo espiritual en el arte”, de Pedro Eduardo Aguilera Vásquez y “La enseñanza de la literatura en Venezuela: algunas preguntas pendientes”, de Luislis Morales Galindo), los problemas de la feminidad son tratados por María Teresa Fernández (“La imagen de mujer en Caramelo o Puro cuento de Sandra Cisneros”) y la exégesis de la novela *Historias de la marcha a pie* (1997), de Victoria de Stefano, realizada por Haydée Párima, estudia las relaciones del espacio y la intimidad en un personaje que patentiza el sentido complejo del hombre contemporáneo.

Jesús Medina Guilarte nos ofrece una crónica sobre el misterioso naufragio del ferri El Santa Margarita II, que el Golfo de Cariaco, en Cumaná, se tragó sin que aún se sepa qué realmente ocurrió ese fatídico día del año 1987.

En la sección de Reseña, Franco Canelón nos rememora la represión desatada por la última dictadura en Venezuela, de la mano de la novela *Se llamaba SN*, de José Vicente Abreu. “Leer “Se llamaba SN” es evitar que la tragedia y sus causantes duerman el sueño del olvido; leer esta novela sería el insomnio más saludable que pudiera padecer esta generación”, concluye Canelón.

Insistimos que queremos ser una revista entre las letras, las letras de la ficción, las letras del pensamiento, las letras que nos unen a través del oficio de imaginar. En eso ponemos nuestro empeño.



# ENTREVISTA

## “Palabras saladas, dulces, agridulces”: Encuentro con el escritor haitiano Frankétienne

Émile Rabate

Traducción del francés: Celso Medina

*Hay que estar frente a Frankétienne para medir su aura. La energía se libera, extraña mezcla de turbulencia y serenidad, cuya vibración flota a su alrededor como una melodía silenciosa. Figura tutelar de la literatura contemporánea de Haití, este chabín<sup>1</sup>, de 77 años, de voz estentórea se elevó a la categoría de escritores nobelizables por su determinación a mezclar palabras, cincelando la lengua de acuerdo con el método poético divulgado por James Joyce en **Finnegans Wake**. Sus libros son difíciles, densos, sus frases crecen como yerbas locas. Autor de unos cuarenta libros, más una suma de textos (no acabados), la obra de Frankétienne hoy forma una selva donde el lector principiante puede perderse fácilmente. Para comprender los secretos de su composición, es preferible volver a sus orígenes. A finales de los años 60, publicó Frankétienne **Muro a romper** (Mur á crever), en la que se sentaron las bases del movimiento espiralista.*

*Con motivo de la reedición de esta novela seminal, **Liberación** conversó con el autor sobre los cincuenta años de su experiencia literaria. Nos conocimos el mes pasado en un hotel de París.*

### ¿Qué es una palabra para usted?

Aprendí a tratar a las palabras como partículas de energía sonora. Esta es una perspectiva musical que he afirmado y que se ha incrementado a lo largo de mi carrera como escritor. Con el tiempo, descubrí la importancia de la palabra fonética y sus vibraciones. Yo la llamo esquizofonia. La palabra es la materia esencial del escritor, pero muy a menudo los escritores olvidan su importancia, practicando una literatura meramente de expresión. Quieren contar una historia, un hecho, una anécdota, devaluando la dimensión estética de las palabras. Otros privilegian el formalismo y abandonan el decir concreto de la realidad. El reto del escritor moderno, para mí, consiste en el tratamiento de las palabras, teniendo en cuenta a la vez su dimensión estética, que se refiere a la musicalidad -y a la ética- que remite al sentido.

### Usted frecuentemente denuncia la “Hipocresía del verbo”. ¿Qué quiere decir con eso?

Que todo es posible a partir del momento en que tienes la certidumbre de la dimensión irrisoria de las palabras bien clasificadas en el diccionario. Mi punto de partida consiste en basarme en palabras que, a través de las metáforas y las figuras retóricas, me permitan abrir lo que yo llamo la puerta luminosa de la imaginación. Cuando se entra en el imaginario, se tiene el infinito a tu disposición. Nada te detiene, nada te es imposible.

### Sin embargo, gracias al diccionario aprendió francés...

(Risas.) Cierto. Yo viví en un ámbito exclusivamente de Creole toda mi infancia. Mi madre, a pesar de sus limitaciones intelectuales y pobreza relativa, quería poner a su hijo en una escuela blanca sofisticada para niños ricos. La maestra me preguntó: “¿Cómo te llamas muchacho?” Y yo no entendía. Sonreí como un imbécil. Fue un compañero de clase quien me dijo en Creole: “Pequeño macaco, si te preguntan tu nombre.” Yo estaba muy traumatizado. Regresé a casa diciéndome que tenía que aceptar las reglas de ese idioma extraño que me impedía entrar en ese campus. Entre el 8 y 10 años de edad, me aprendí de memoria el Petit Larousse. Fue eso lo que hizo al escritor que terminé siendo.

Tuve conciencia de la importancia de las palabras. Las palabras para mí tenían sabores. Había palabras saladas, palabras dulces, palabras agridulces.

### ¿Cómo ha influido esta experiencia en su escritura?

Tuve la oportunidad de darme cuenta de las características propias de cada uno de los dos idiomas. El Creole parecía muy joven, era como una lengua barroca, una lengua del decir y del no-decir, heredada de la época en que el esclavo se vio obligado a hablar una lengua codificada contra el todo poderoso señor. El francés se me apareció como un espacio transparente para hablar. Una dimensión clásica que no pude encontrar en el Creole. Incluso, puedo decir que comencé a experimentar el caos de

<sup>1</sup>En las antillas francesas, se llama chabin o chabine a los niños salidos de la unión de padre y madre negros con una piel de color clara. Pero el padre del poeta es blanco norteamericano. Frankétienne es blanco, de morfología negra, y ojos azules. Su verdadero nombre es Jean-Pierre Basilic Dantor Franck Étienne d'Argent. N.T

mi tierra, de mi cultura y de mi persona cuando comparaba estas dos lenguas fronterizas.

### **¿Por qué siente la necesidad de forjar neologismos?**

Cuando empecé a distorsionar las palabras, a inventar sonidos que resonaran tanto en el Creole como en el francés en una perspectiva que llamaría “mitoica”, lo hice porque siempre he estado en la subversión. Fui inicialmente miembro del Partido Comunista y luego opositor al régimen de Duvalier. Yo estaba en el interior del país. Necesitaba producir, pero no era cuestión de negarme a mí mismo, para hacer una apología al despotismo. Sentí la necesidad de utilizar un lenguaje codificado, para burlar la máquina dictatorial, para el que yo era muy sospechoso. Es entonces cuando utilicé una suerte de “descimarronamiento” cultural. Pero esta opacidad no engañó a la dictadura. Como había producido tantos trabajos así, me parecía que no eran peligrosos. Fue entonces cuando me fui al teatro, en lengua Creole, dirigida al pueblo, lo que generó recelos en el poder. Mi segunda pieza fue censurada y prohibida. Se llamaba *Pélen Tet*, que significa “la jaula que te apresó la cabeza.”

### **¿Resistió gracias a las palabras?**

Sí. Me permitieron sobrevivir, para encontrarme y para encontrar al otro. Las palabras son mis armas milagrosas porque me salvaron de exilio interno, de la delincuencia, del propio suicidio. Estoy en un espacio donde la escritura es multidimensional y tiene varias virtudes: terapéutica, estética y ética. Las palabras eran demasiado trilladas. Todo el mundo utiliza la “democracia” o “libertad” con ligereza y, a veces incluso con la voluntad de desviar su sentido, para distorsionar y matar la palabra. Cuando la palabra se devalúa, se convierte en polvo, en mosca, en excremento, no es nada.

### **¿Qué pasaría si esta lengua falsa triunfara?**

La pérdida total del sentido y la esencia del ser. Pues el lenguaje estructura el ser y el pensar. Si hubiésemos dejado triunfar esa forma de lenguaje, totalmente soso y sin sabor, de jerga, de mentira, sería mejor que no tuviésemos lenguaje. Que no hablemos, como lo decía uno de mis compatriotas haitiano, poeta, sino por señas, que solo nos expresáramos mediante gestos.

### **A propósito de los gestos, ¿cómo ha arribado usted a la pintura?**

A lo largo de mi adolescencia, yo vivía en un círculo de pintores llamado moderno, clásico, académico. Una mañana me atreví a comprar tubos de pintura. Tomé una decisión riesgosa. Eso hace cuarenta y tres años. Comencé con el figurativo porque todavía no me había iniciado en el arte moderno. Luego, cuando me suscribo a revistas de arte, me sentí atraído por la obra de Jackson Pollock, que practicaba el dripping (goteo), una pintura de líneas entrelazadas, caóticas. Durante los primeros tres años, creo que imité la pintura de Pollock. Poco a poco, se produjo el milagro, me separé de ella cuando comencé a recibir catálogos de otros pintores. Descubrí la importancia de los negros de Soulages, las salpicaduras de Mathieu. Al cabo de diez años, di el paso hacia mi propia persona, en tanto que artista pintor, a mi ser más íntimo. Me acerqué a la dimensión figurativa de la dimensión abstracta.

### **¿Al igual que en la literatura?**

Sí. Mis pinturas tienen una dimensión concreta, figurativa, donde vemos los ojos, las piernas. Entonces, de repente no pude ver sino masas informes.

### **¿Qué diferencia ve usted entre la escritura y la pintura?**

Estoy fascinado por la libertad que el pintor tiene respecto al escritor, que está limitado por una serie de normas, entre las cuales el aprendizaje de la lectura y de la escritura, que es una necesidad. Nadie puede escribir un poema o una novela, si no ha ido a la escuela. ¡Pero no es necesario pasar por una academia de pintura para ser pintor! En Haití, la pintura que hace escuela, es practicada por personas analfabetas. Esta es pintura ingenua primitiva, arte de analfabetos. Muy temprano, gracias al gesto del pintor, a los contrastes y a los colores, sentí que la pintura era un campo donde podía expresarme mucho más libremente. Estoy hablando de la expresión de mi vida, de mis miedos, de mis sueños, de mis utopías, de mis ilusiones, de mis fantasías persistentes.

### **¿Cosas que usted no podía expresar por escrito?**

Sí. Cuando uno tiene una superficie - el lienzo duro, la lona, la pared, el panel, no importa, hay una libertad infinita a nivel gestual y del matrimonio de colores. En las artes plásticas todo es significativo. Este no es el caso en la literatura, incluso yo que estoy en una especie de subversión de la lengua y del lenguaje, estoy obligado a caminar en el filo de la navaja, de salir del verso opaco por un tiempo para coquetear de vez en cuando con la transparencia. De lo contrario, mi obra sería vista como jerga indescifrable y nadie leería a Frankétienne. Creo que en este sentido las palabras son ineficaces frente a la infinidad de colores expresivos, gestos y signos del campo plástico.

### **En sus libros, usted entremezcla dibujos, collages y textos. ¿Podemos decir que usted está buscando un lenguaje total?**

Es cierto, lo que destaca mi preocupación por encontrar una especie de totalidad en la expresión. Eso es lo que dije hace más de cincuenta años en *Muro a romper* (Mur á crever). El espiral es este intento de evitar la fragmentación del ser. La práctica analítica, si bien es cierto te da los medios para prever lo que ocurre en el objeto, muchas veces también mata al ser. El espiral es una estructura absoluta. Está en las galaxias, en los huracanes, en los terremotos, en los filamentos de ADN. Si los artistas pueden utilizarlo como un instrumento, como un faro, como el trabajo de seguimiento para tratar de crear la obra total, donde

no haya ninguna diferencia entre lo concreto y lo abstracto, lo real y lo virtual, donde estuviera la vida total, yo creo que el espiral sería como una especie de caja negra contentiva de todos los secretos de la aventura humana.

### **¿Es su lado místico?**

Estamos en un mundo en el que lo que es verdadero, es la visión holística, global. La famosa formulación de Rimbaud tiene sentido en esta alteridad esencial que es una otredad gratificante: soy tú y tú mismo eres yo, y nosotros nos conseguimos. Todos los seres, a través de las galaxias, el grano de arena, la fauna, la flora, están interconectados. No somos conscientes de ello porque nuestro pensamiento está nublado por un viejo 33 rpm para oír la misma música: “¿Puede preparar el café para mí? Esta tarde no voy a tomar la sopa. Voy a hacer un buen plato de arroz con pescado, sal gruesa, y esta noche me tomaré un whisky. ¡Ah! ¿Es que lo fundamental estará allí? Espero que no estar engañado...”... Ahí está ese viejo discurso diario que contamina al ser, y nos la pasamos fuera de nosotros mismos, pero al lado de esta fabulosa música, de esa música sin fin que es de la divina naturaleza.

### **En Pájaro esquizófono (l’Oiseau schizophone) usted fustiga a los depredadores de la libertad creativa.” ¿Quiénes son los depredadores de hoy?**

Los depredadores están en todo el mundo. Por todas partes. Matan la vida, roban, violan, asesinan. Establecen sistemas de exclusión, contra las mujeres, contra los ancianos, contra algunas comunidades. Esta es la carrera letal del oro, del petróleo, del uranio, del iridio, del plutonio. No podremos salvar el planeta sino es por la unión del movimiento del pensamiento positivo. Necesitamos luces. El planeta es como un barco conducido al abismo. Esto es una emergencia. Los creadores, artistas, filósofos, y especialmente los jóvenes, que siguen siendo el motor del cambio, deben ser conscientes de la necesidad de romper esta máquina. Pero con el pensamiento.

Entrevista aparecida en el periódico *Liberation*, 6 de junio de 2013.



# CONFERENCIA

## La complejidad identitaria en la poesía francoantillana<sup>1</sup>

Celso Medina

Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
medinacelso@gmail.com

Las Antillas franco parlantes están constituidas por el archipiélago de Guadalupe, Martinica y Haití. Territorios de ocho millones de habitantes, siete de ellos corresponden a Haití, y los demás a las otras islas menores, convertidas desde 1946 en Departamentos de Ultramar de Francia. Dos lenguas se hablan en esa zona: el francés y el creole. El primero llega a estas tierras, según Raphael Confiant "... en 1625 provenientes de casi todas las provincias del Nor-Oeste de Francia y hablaban dialectos del oïl". Por ello, "se comprende entonces que esos colonos no podían imponer a los esclavos africanos, transportados a las Américas para cortar la caña de azúcar, una lengua que no existía aún" (1989:198).

El creole es el idioma que los esclavos se ven obligados a inventar, es "una lengua nacida del seno de la peor de las infamias, la esclavitud de los negros, lengua marcada desde su nacimiento con el sello de la indignidad y de la miseria" (2003:199).

Esas Antillas son espacios donde la identidad nada en ricas complejidades. Dos elementos los emparentan: la insularidad y el haber sido escenario de la puesta en práctica uno de los peores experimentos de la modernidad, la economía de plantación, cuyo sustento esencial fue la esclavitud. En estos territorios, se cumplió a cabalidad lo que Eduardo Subirats llamó el vaciamiento de un continente, para luego llenarlo de gente esclavizada, no sin antes cosificarla convirtiéndola en simples piezas de sus industrias azucareras y de especias. Es allí donde los africanos se convierten en "negros" (según Depestre). Se da la peor de las paradojas: para sazonar y endulzar las comidas de Europa se recurrió al peor de los acíbares, amargar la existencia de millones de hombres que fueron acarreados como esclavos para plantarlos en espacios absolutamente disímiles al de sus tierras de origen. Pero antes, en las tierras americanas descubiertas se procedió a exterminar las poblaciones indígenas que habitaban en ella, a los taínos, arawacos y caribes. En razón de lo relatado anteriormente, las Antillas se convirtieron en una geografía habitada por hombres desarraigados, babelizados, provenientes de diversas culturas de la África subsahariana que tenían diversas lenguas y diversas cosmologías. Como era una población para esclavizar, el número de varones fue inmensamente superior al de las mujeres, lo que generó serios problemas en la demografía y en la psiquis social de la población que históricamente se fue conformando.

El historiador Franklin W. Knight reporta que de 1700 a 1810 fueron transportados a las Antillas francesas un millón trescientos esclavos negros, lo que equivalía al 22,3 por ciento del total de los esclavos traídos a América. Un fenómeno que pone en evidencia la crueldad de este proceso, es el comportamiento demográfico de esa región. Afirma el referido historiador que "Saint-Domingue (lo que hoy es Haití) importó más de 800 mil esclavos en el curso del siglo XVIII, y, no obstante, la población de negros no sobrepasaba los 480 mil en 1790, en vísperas de la revolución liderizada por Toussaint Louverture, que concluiría en la independencia definitiva de Haití en 1804.

El poeta haitiano René Depestre (1986) sostiene que es en América donde la discriminación y el racismo se pigmentizan. "Antes de la aventura de la trata negrera y de la colonización, la palabra negro no existía" (26). La denominación negro es, entonces, el producto de una perversa semiología somática, que la moral de una etapa tenebrosa del capitalismo, que amparado en una mistificación sazonada de una cínica religiosidad, reificó al negro africano, creando una negrofagia que le permitió capitalizar sus riquezas a costa de una mano de obra absolutamente gratuita. Como la afirma Frantz Fanon, "El blanco está encerrado en su blancura" (31). Y desde ese encierro, produjo prácticamente un Frankenstein social y cultural.

Las tres regiones que hemos delimitado tienen historias distintas. Haití, por ejemplo, logró su independencia primero que toda la América Latina, casi al mismo tiempo que Estados Unidos. Pero su vida republicana ha sido muy traumática; solo fue reconocida por Europa en 1882, setenta y ocho años después de independizarse. Sus habitantes viven en una problemática diglosia: una parte inmensa de su población habla el creole; se mantiene en altos niveles de analfabetismo y otra minoría habla francés. Contemporáneamente es afectada por una diáspora hacia Estados Unidos. Y si antes, el francés tenía serios problemas para imponerse en la población haitiana, ahora esta lengua está seriamente amenazada por el inglés. Terremotos, ciclones y otras calamidades naturales se vienen uniendo a su problemática social, profundizada por crueles dictaduras, la más prominente fue la de los Duvalier, para hacer de Haití uno de los países más pobres de América.

<sup>1</sup> Conferenciada celebrada en la ciudad de Martinica, el 8 de julio de 2015, bajo el auspicio del Consulado de Venezuela en Martinica.

En el caso del archipiélago de Guadalupe y de Martinica, su lucha por la independencia se fue atenuando, hasta que en 1945 esas regiones pasaron a ser asimiladas a Francia, junto con la Guayana, convertidas en Departamentos de Ultramar, adquiriendo todos los derechos de ciudadanía de los franceses. Ya no son la poderosa factoría azucarera, cacaotera, cafetalera o productora de especies del siglo XIX, y su economía resulta altamente dependiente del gobierno central francés.

Parece muy pertinente la frase de Michel Foucault de que ningún poder se impone de manera absoluta, siempre deja hendiduras por la cual sus dominados reaccionen y creen sus espacios de impugnación. A través de una lengua, la más joven del mundo, el Creole, los negros antillanos protagonizaron sus primeras cimarronerías, sus huidas del poder dominante de sus esclavistas. La impronta lingüística africana, el francés “incipiente” de los primeros colonos, los restos de las lenguas caribeñas, arawacas y taina han servido para darle cuerpo a los que los escritores Raphael Confiant, Patrick Chamoiseau y Jean Bernardé llaman la Criollidad; es decir, una cultura que tiene como sustento ese nuevo idioma creado por los antiguos esclavos.

En cuanto a la religiosidad, esa reacción consistió esencialmente en transformar el santoral católico en el vehículo por donde circulan los dioses traídos de la África Subsahariana. Michelle Ascencio (2007) afirma que esas religiones nacieron en el miedo. Pero desde ese miedo, los esclavizados africanos supieron reconstituir una religiosidad que tiene un sello muy particular, y que, según la investigadora citada “ya no pueden, hoy, día, definirse estrictamente como afroamericanas” (36).

En el marco de este apretado resumen de la particularidad histórica de Las Antillas, queremos interrogar a los escritores de esa región. Esa interrogación la generaremos auscultando en sus escritos, en especial sus poemas y ensayos, los signos que nos ofrezcan pistas para adentrarnos al complejo identitario antillano. Nuestra óptica estará centrada en la poesía y en los poetas. Para este propósito, quisiera reproducir aquí estas interrogantes del escritor haitiano Émile Olliver: “¿Dónde estamos cuando escribimos? ¿En qué mundo? ¿Desde dónde habla nuestra voz? ¿En cuál lengua?” (2003:2002. Procuremos ver cómo responden los escritores, en especial los poetas, a esas preguntas.

En 1928 el prestigioso etnógrafo haitiano Jean Price-Mars publica su libro *Así habla el tío (Ainsi parla l'oncle)*, en el que fija posición en torno a lo que denominó el “bovarismo” de los intelectuales haitianos, que bien puede ser atribuido a todos los intelectuales antillanos. Es importante transcribir textualmente lo que se entiende por bovarismo: “la facultad que se atribuye una sociedad de concebir al otro como lo que no es” (1965:10). En esa mirada positiva del “otro”, va implícita una subestimación de lo propio. “... por una lógica implacable, en la medida en que nos esforzamos por creernos franceses “coloreados, nos despreciamos en el ser haitianos” (ídem). El referido libro abrió un camino hacia lo que sería una línea capital en el proceso de discusión identitaria de los antillanos.

Antes de ese libro de Price-Mars habría que considerar la obra de René Maran, a quien se le señala una visión más universal del negro. En el prefacio de su novela *Batouala* (1921) escribe estas frases, que le valieron serios problemas con el gobierno francés, en el que trabaja en funciones diplomáticas:

Construiste tu reino sobre cadáveres. Desees lo que deseas, hagas lo que hagas, tú siempre estarás en la mentira.  
(...) Tú no eras una llama, sino un incendio. Todo lo que tocas, lo consumes.

La problemática identitaria está permanentemente constelando la creación poética francoantillana. Esa identidad tiene varios elementos, los más importantes son: el vínculo con África, la relación con el francés, el asunto de la insularidad, el creole, la definición de lo antillano, y adentrado el siglo XX la relación con Europa y Estados Unidos.

Paradójicamente, es en París donde la discusión sobre la negritud y la relación con África se intensifica, cuando se edita en 1934 el periódico *El estudiante negro (L'étudiant noir)*, que logra reunir a poetas de África, Las Antillas y Guyana, que tendrían un enorme impacto en la poesía de sus regiones y del mundo. Allí participaron el guyanés Léon Gontra Damas, el guadalupeño Guy Tirolien y los senegaleses Birago Diop y Léopold Sédar Senghor, quien posteriormente sería el primer presidente democrático de su país, Senegal, y poeta de muchísima ascendencia en el África Subsahariana. Uno de sus líderes fundamentales fue el poeta martiniqueño Aimé Césaire, autor del término “Negritud” que tuvo una inusitada onda expansiva en la poesía antillana y americana.

Césaire le confiesa al poeta haitiano René Depestre la trascendencia del encuentro Senghor y la fundación del citado periódico. Recordando las preocupaciones de Price Mars y de Maran, se muestra contra la asimilación “en la que el negro se avergonzaba de su condición” (...) y sostiene:

Y me pareció que la primera cosa que había que hacer si se quería afirmar esta identificación, esta identidad, era tomar conciencia concretamente de lo que se es, es decir, del hecho primero, que se es negro, que nosotros éramos negros, que teníamos un pasado, y este pasado comportaba elementos culturales que habían sido muy valiosos... (1985:59).

Esa visión del poeta martiniqueño está siempre presente en su poesía, fundamentalmente en su más importante poema *Cuadernos de un retorno al país natal*, publicado en 1939. El poema en cuestión es un dictorio contra la cultura europea. “Vete (...) mal amuleto, chinche de fraiuluco”, dice en sus inicios. Pero lo es también un homenaje a los africanos originarios de las Antillas transplantados como esclavos a esas regiones, a quienes historiza insertándolos en el relato del facismo que Césaire vió en la Europa donde hizo sus estudios universitarios. Es clave para entender esa historización este pasaje de su *Cabier...*:

Partir

El hombre –hambre, el hombre insulto, el hombre-tortura se podía en cualquier momento agarrarlo molerlo a

golpes, matarlo- perfectamente matarlo- sin tener que rendir cuentas a nadie sin tener que dar excusas a nadie  
Un hombre-judío  
Un hombre-pogrom  
Un perrillo  
Un mendigo

Ese poema despliega una estética con la que, bebiendo de la tradición europea (sobre todo de los surrealistas y simbolistas), urde una implacable requisitoria contra la cultura europea.

Igual sentimiento observamos en un poema del poeta guadalupense Paul Nizer (1917-1962), titulado “No amo a África”. En este texto hay una inclinación por “una tierra donde los hombres sean hombres/y no lobos/y no despojos/y no serpientes/y no camaleones”. Esa África, que no vive solo en África, sino también en la diáspora de las Antillas, la avizora luminosa, por lo que prevé: “Un continente que se conmueve, una raza que despierta/todo un ritmo nuevo...” que “va a taladrar el mundo”, “una cabeza erguida va a provocar el trueno”. Otro poeta guadalupense, Guy Tirolien (1917- 1988) escribirá su “Oración de un niño negro”, que concluirá con la rebelión de un infante, despreciando la educación de los blancos porque desconfía de esos hombres: “Que no saben bailar en la tarde de clara luna/Que no saben caminar sobre la carne de sus pies/Que no saben contar los cuentos, en la vigilia”. Por ello, el personaje niño se dirige a su amo, diciéndole: “Señor, no quiero ir a su escuela”.

Esos dísticos no iban solo dirigidos a la Europa. Ya en la primera década del siglo XX Estados Unidos asomaba su sello imperial, manipulando las dictaduras que ahogan el ejercicio de la libertad en los pueblos americanos. Masillon Coicou (1967-1908), poeta fusilado por la dictadura haitiana de Nord Alexis, en 1908, escribió el poema “Yanquismo”, donde dice:

Es necesario el oro, - o nada- para ser, - o no ser,  
Times es money. El crimen también.  
O ignoremos el bien; enredemos el honor;  
Es por el mal que vencemos.

Frente a esa visión vindicadora y exaltadora de los orígenes africanos y el concepto de negritud, habrá posiciones que alertan sobre una posible mistificación del elemento negro. Depestre en su ensayo “Buenos días y adiós a la negritud”, cuestiona el negrismo como movimiento romántico que hace del negro un tópico. Se inclina por una visión no racista del problema y por una perspectiva más dialéctica, que ubique la explotación del negro africano como un fenómeno fundamentalmente de explotación capitalista. Opta por “desracializar las relaciones sociales”, y considerar la esclavitud como “una superestructura congénita del capitalismo” (1985: 25). En su poema “Autorretrato en otoño”, esa visión política encuentra una encarnación estética, que difiere del carácter dictérico de los poetas que le anteceden (Coicou, Césaire, Nizer, Tirolien, entre otros). La figura del poeta se convierte en una especie de mesías que se potencia con el aliento de los ancestros africanos: “Hermano de los animales y de los árboles inocentes está en el poeta anunciar la nueva esperanza y la belleza rendirla en la marcha de los hombres”. La polifonía de este poema, permite la convocatoria de las deidades africanas para historizar la lucha del hombre contemporáneo: “Yo soy/ Atibón-Legba/Mi sombrero viene de la/Guinea”.

Las Antillas es un espacio de conglomerados diferenciales. Al ingrediente africano, indígena y europeo se le ha venido agregando migraciones hindúes, chinas y de otras procedencias. Es potente el sello de la cultura norteamericana en Haití. El Créole es una lengua que se ve impelida a conectarse con el francés, el inglés y las otras lenguas migratorias. Esa realidad ha llevado al poeta Edouard Glissant a hablar de culturas relacionales, bajo el lema de que “lo Mismo requiere el SER, lo Diverso establece la Relacion” (2005:226). Se trata de aceptar “lo diverso” como “diferencia consentida”. Hay un largo poema del martiniqueño, que metafóricamente ilustra su visión de la identidad. Se titula “Un campo de isla”. En una su estrofa dice: “Belleza de los tiempos para un milagro/El tiempo que transcurre y espera/El tiempo que vuela es un ciclón/donde la ruta se dispersa”. Glissant piensa es un espacio universal, en el verdadero sentido de la palabra. Es decir, concibe unas Antillas bebiendo el rico veneno de los ancestros africanos y la vez, absorbiendo con la debida prudencia todo la creación que la historia le ha deparado, que ha servido para construir un perfil interno y una relación de tolerancia con lo que le viene de fuera. Por ello la idea de nación que maneja Glissant es un camino claro para entender su visión de la culturalidad relacional: “Yo llamo literatura nacional a la urgencia para cada uno de identificarse ante el mundo, o sea a la necesidad de no desaparecer del escenario mundial” (2005: 228). Nos recuerda una idea del filósofo italiano Gianni Vattimo, en “La sociedad mundial transparente”, en la que todas las culturas del mundo tomen la palabra de manera horizontal.

A esta discusión se suma el manifiesto denominado “Elogio a la criollidad”, suscrito por el lingüista Jean Bernabé y los narradores Patrick Chamoiseau y Raphael Confiant, de Martinica. En dicho texto se pronuncian por un lugar autónomo de la antillanidad, bajo la batuta lingüística de la lengua Creole. Señalan los autores que no son

Ni Europeos, ni africanos ni asiáticos: nosotros nos proclamamos Creoles. Llamarnos Creole será para nosotros una actitud interior; o más bien de vigilancia, o mejor aún, una especie de envoltura mental en medio de la cual se construirá nuestro mundo con plena conciencia del mundo () .

Ante esta posición, algunos teóricos de la literatura antillana alertan sobre un nuevo idealismo, que no sería sino otro concepto equivalente al negrismo que vino a ser superado por el mismo Césaire. En la revista *Tropique* de abril de 1941, el poeta

martiniqueño habla de puntos tendidos entre la antillanidad y el mundo : « Punto de ciudad. Punto de arte. Punto de poesía. Punto de civilización, la verdad, yo quiero decir esta proyección del hombre sobre el mundo » (p.5)

Ernstpeter Ruhe (2003) califica esa visión de « mitografía » y señala que « quien construye sobre el abismo está constantemente amenazado por el precipicio » (2003 : 180). El referido manifiesto más que un programa estético, es un proyecto surgido en momentos en que el Creole recibe serias amenazas de diluirse con la fuerza centripeta del francés, y en Haití con la insurgencia del inglés con motivo de la enorme diáspora que se dirige a Estados Unidos. Afirma el mismo documento que « La literatura antillana no existe todavía. Estamos aún en la preliteratura ». En una mesa redonda sobre la antillanidad, celebrada en el año 2003, Émile Ollivier confiesa : « Yo escribí en lengua francesa con la nítida sensación de que es urgente establecer conexiones de lo íntimo y de lo colectivo, de exhumar una memoria colectiva y de acoplar con los relatos de los viejos y de las viejas luchas colectivas » (2003 : 209). Pero luego se inclina por considerar el Creole y sostiene que el debate ha venido fundamentándose en torno al dilema de creolizar el francés o afrancesar el creole.

Los escritores antillanos, casi todos, se han formado en Europa. Ahora optan por la Canadá franco parlante y Estados Unidos. El creole ha experimentado un importante desarrollo como lengua literaria. Se editan novelas, poemarios, libros de ensayos, de historias con la finalidad de fortalecer un idioma muy joven, que necesita enriquecerse estableciendo canales idóneos con la escritura. Confiant tiene fe en su idioma antillano como productor de conceptos. Dice : « ... en creole, sí hay ideas ; pero ¿dónde están los intelectuales que han tomado el creole y que han construido conceptos ? El creole está a remolque conceptual de Francia » (216). De modo que escribir literatura en creole tiene esa misión : crear el conjunto de conceptos que sienten las bases de esa antillanidad. Pero con ello se corre el riesgo del aislamiento, de una identidad ombligocéntrica que podría privar a los otros de la rica y compleja literatura de Las Antillas.

En otra parte, hemos dicho que el hombre no nace en el mundo, sino en un espacio concreto, que tiene su historia singular. Pero ser singular absoluto en la modernidad es un imposible. Cuando leemos, por ejemplo, la novela *Gobernadores del rocío*, de Jacques Roumain, o algunos de sus poemas, nos es difícil separar al intelectual francés, del intelectual haitiano y del africano. ¿Qué podemos decir de estos versos : « Escuchas esas voces : cantan el amoroso dolor/y en el cerro, oyes ese tambor jadar/ como la garganta de una muchacha negra ». ¿Son la expresión de un intelectual universal que ha aprendido a pintar con palabras el terruño que le vio nacer ? ¿Es un exotismo hecho de un afectado negrista ?

Una rápida lectura de los poetas novisimos, nacidos en los sesenta o en los setenta, como Mireille Jean-Gilles y Nicole Cage-Florentine (Martinica), de Ernest Pepin y Lemy Lemme Coco, de Guadalupe o Stéphan Martelly y Iléus Papillon, de Haití nos da cuenta de una poesía que sin obviar su pasado traza líneas novedosas que contribuyen a hacer más problemática la idea de la identidad.

Ernest Pepin mantiene el hilo nostálgico y hace patente la geografía del archipiélago de Guadalupe. En el poema « Di-Le », patentizamos esa mirada : “que nosotros estamos en una boca repartida sobre siete islas/ como los siete colores de la semana”. Lemy Lemme Coco escribe un poemario en homenaje a los griols africanos, los invoca para que le ayuden a cantar a su espacio natal.

Jean-Gilles habla desde un espacio cotidiano, casi como los imaginistas ingleses, graficando el azogue de su condición de ciudadina. Cage-Florentine asume una voz de intimidad ; es su cuerpo, en vez de la isla, la fuente esencial de su preocupación poética. Vive el gusto de vivir por “El gusto de amar y de ser amada/El gusto de la sal sobre mi piel quemada/El gusto compartido de reír/Alrededor de un té humeante/La sed de ver crecer”.

Martelly vive la poesía como una condena ; sabe que callar es imposible, se pregunta « ¿cuándo llegará el silencio a mi boca ? », y su respuesta se llena de una agria postura existencial : « !Las cosas que diría si supiera hablar ! ». Papillon sueña con un país vivo, « Con una canción/para reverdecer el país ». Con énfasis su poesía grita : ¡Hay que salvar la naturaleza/¡Hay que salvar Haití !/¡Hay que salvar el mundo ! ».

Habría que detenerse en la idea de país que circula en estos poemas. Una nación que Pepin define con claridad : «un país simple como un buen día”.

La multiplicidad de temas y formas poéticas se encuentra de igual manera en poetas de otras generaciones. En Franékienn, por ejemplo, el poema es ostensiblemente oral, y su propósito es fundir su francés con el creole, para generar una lectura bien compleja.

#### Referencias

- Ascencio, Michel (2007). *Las diosas del Caribe*. Caracas: Editorial Alfa.
- Chamoiseau, Patrick, Rafael Confiant y Jean Bernabe(1989). *Eloges de la créolité*. París: Gallimard.
- Depestre, René. (1980). *Bonjour et Adieu à la Négritude* Paris: Robert Laffont .
- Ernstpeter, Ruhe (2003). “Batir sur des brumes de memoires”. Raphael Confiant et Patrick Chamoiseau mythographes de la créolité. En: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, N° 55. PP. 179- 194.
- Fanon, Franz (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Editorial Abraxas.
- Glissant, Edouard.(1997) *El discurso antillano*. Caracas: Monte Avila.
- Knight, Franklin. *The disintegration or the Caribbean Slave Systems, 1772-1886*. París: Unesco.
- Price-Mars, Jean (1935). *Ainsi parla l'oncle. Essais d'ethnographie*. Nueva York: Parapsychology Foundation.

# ENSAYO

## Concepto y práctica de la novela en César Chirinos<sup>1</sup>

Cósimo Mandrillo  
 Universidad del Zulia  
 cosimomandrillo@gmail.com

En Venezuela arrastramos una abultada deuda con César Chirinos. Hemos estado en deuda, antes que nada, por no haberle dado hasta hoy el lugar que por derecho le corresponde en el decurso y valoración de nuestra novelística. En deuda también, como causa y a la vez consecuencia de lo anterior, porque no hemos leído su obra con la atención suficiente, porque no hemos tomado el pulso del crecimiento y constante evolución de esa obra; porque hemos preferido, por comodidad, por incuria, o por simple ceguera, leer su novelística desde dos o tres clichés críticos que terminan por convertirla en poco menos que una especie de natural excrecencia de la dinámica cotidiana de la ciudad de Maracaibo. Tal abandono le permitió a Antonio Isea afirmar que la obra de César Chirinos “es el eslabón perdido en la evolución de la narrativa venezolana” (2008).

Por supuesto que existe una relación estrecha e incluso estructurante entre la escritura de Chirinos y la idiosincrasia y, especialmente, el habla de la ciudad donde reside desde su infancia. De lo que se trata, en todo caso, es de dejar establecido que esa relación es bastante más compleja y variada de lo que ha querido verse y que su obra está lejos, muy lejos, de ser una recopilación de expresiones pintorescas oídas en cualquier esquina de la ciudad o en el puerto de Maracaibo, lugar que repetidamente el autor señala como punto de partida de su aventura literaria. Ciertamente es que no pocas veces el mismo escritor, o alguno de los narradores de sus novelas, esparciendo más que pistas trampas, dan pie para que un lector desprevenido caiga en tales simplicidades.

Para ser justos, y comenzar a reparar lo que sin duda es una lectura parcial de la producción de Chirinos, habría que detener el impulso de leer el conjunto de sus novelas como si se tratase de una sola. Siendo como es, un conjunto de textos de una gran coherencia sintáctica y temática; no obstante la afirmación de propio autor, por medio de las voces narradoras, según la cual todas sus novelas son en definitiva una sola; y muy a pesar de la percepción inicial que pueda obtenerse de este conjunto de obras, hay pocas cosas estables en ellas. Por el contrario, todo evoluciona y se transforma en estas novelas. Desde la primera página de *Mezclaje*, por ejemplo, cambia, se atenúa, se diluye la presencia inmediata de la ciudad de Maracaibo, que puede fácilmente percibirse en *Buchiplumas*. El lenguaje, por su parte, transita desde una propuesta en la cual lo gráfico, lo pictórico, lo cinematográfico es su característica más evidente, a otra en la que se aminora la presencia desbordante del habla marabina. Esa habla, hay que decirlo, se afianza más en la presencia de vocablos y expresiones sueltas que en la incorporación a la escritura de una sintaxis que pudiese identificarse de buenas a primeras como propia de los marabinos. Establecido lo anterior, no queda más remedio que darle mucho más peso en la lectura al trabajo del escritor, a la originalidad de su propuesta novelesca que a su sobrevalorada dependencia del habla de Maracaibo.

Así pues, a medida que la obra del novelista aumenta en títulos, su escritura transita hacia un lenguaje cuyo objetivo no es ofrecer una serie de cuadros de la vida cotidiana, sino ponernos al tanto, entre otras cosas, de un incesante proceso de reflexión acerca de una ciudad sí, pero también acerca del país todo e, incluso más allá, de toda el área cultural del Caribe.

Desde sus primeros libros, Chirinos se distancia claramente de las propuestas narrativas que podían contarse en Venezuela. Si su preocupación principal ha sido siempre la generación de un arte poética propia, era inevitable que esa preocupación se concretase en un lenguaje y una forma particular.

Suele decirse que todo artista imprime en su obra las angustias que lo habitan. En el caso de César Chirinos, esa angustia fue, especialmente en sus primeros libros, la imposibilidad de lo simultáneo. No en balde más de un crítico ha leído sus novelas como un intento de aproximación a esa entelequia que Jorge Luis Borges llamó Aleph, donde “millones de actos deleitables o atroces” ocupan “el mismo punto, sin superposición y sin transparencia.” “Lo que vieron mis ojos –afirma el narrador del cuento borgiano– fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.”

No será por mera casualidad que la vida de César Chirinos ha estado marcada por su acercamiento a la pintura. Si se revisa la biografía del escritor, se encontrará que Chirinos, aunque no parece haber ido por sí mismo más allá del collage, ha tenido en cambio, una persistente vinculación, y quizás no poca influencia, sobre escuelas y artistas que nutrieron, en su momento, el notable desarrollo de la plástica en la ciudad de Maracaibo. Ese es el caso de su asociación a grupos como Guillo y el Taller de

1 Este texto fue escrito, a solicitud de Monte Ávila Editores, como prólogo a la edición de novelas de César Chirinos realizada por esa editorial con motivo del homenaje que se le hiciera durante la Feria Internacional del Libro de Venezuela (FILVEN) del año 2014. Tal parece que a petición del propio escritor, quien nunca llegó a leer estas páginas, se decidió no incluirlo en el libro en cuestión. Ha permanecido inédito hasta hoy.

Telémaco y de su continua relación con pintores como Ender Cepeda, Edgar Queipo y Ángel Peña. Esta relación con los pintores marabinos, cuya actividad se inicia en las décadas de los 70 y 80 del siglo XX, dio pie a la inclusión de algunos de ellos en sus novelas. Es el caso de Ender Cepeda y Ángel Peña, cuyos nombres aparecen en *Mezclaje* anagramáticamente como Redne Ojeda y Legna Añep

Dada su inevitable simultaneidad, toda pintura es un Aleph en miniatura. Y no será exagerado afirmar que César Chirinos es, visto el tenor de su obra, un escritor que ejerce su oficio con la mirada del pintor, repito, especialmente en sus primeras obras, aunque el lenguaje, como a Borges, lo condene a lo sucesivo.

Más allá de la pintura, otro modo de ilustrar el arte narrativo de Chirinos sería acercarlo a cierta modalidad del discurso cinematográfico. A pesar de lo sostenido por algunos de sus lectores, lo cierto es que resulta cuesta arriba hablar aquí de personajes en sentido estricto. Los textos de Chirinos suelen sostenerse sobre una narración única, emitida por una voz que usualmente no se identifica y que en muy pocas ocasiones parece trasladarse de un emisor a otro. Se trata, salvo excepciones, de un emisor anónimo, que cuando alude a sí mismo suele hacerlo por medio de su inclusión en un “nosotros” que predomina y campea en las páginas de todos los libros escritos por César Chirinos o, en caso distinto transfigurándose en una tercera persona que raramente logra ocultar que se trata de la misma voz a quien se ha venido escuchando hasta ese momento.

Ese narrador, volviendo a lo cinematográfico, se comporta como una cámara que, sin guión alguno, parece registrar todo lo que está al alcance de su lente, en un ámbito de 360 grados. El efecto no puede ser sino de fragmentación. Puesto que no hay una historia lineal que dé coherencia a lo que se lee, el lector está obligado a descubrir, después de un número indeterminado de páginas, su propia estrategia de aprehensión de esa lengua que se le viene encima. Se trata de un inventario de pequeñas acciones, pensamientos o dichos con los cuales se aspira a conformar un universo, a condición de que el lector se avenga a hacer su trabajo, que no es poco. Leídas una docena de páginas, este lector animoso notará que cada dos o tres párrafos termina lo que abusivamente podríamos llamar un episodio y se da inicio a otro que no requiere guardar, y pocas veces guarda, relación con el anterior. En este proceso, Chirinos utiliza un personal expediente de asociación que tiene mucho que ver con la escritura automática de los surrealistas, en la que el autor invoca temas, personajes y acciones gracias a la motivación marginal o subrepticia de una palabra cualquiera, construyendo así un discurso dislocado en el plano del significado y compensatoriamente enriquecido en su nivel significante.

Se trata pues de un texto compuesto en capitulillos, en apartados o, mejor aún, en escenas. Y ello nos recuerda que Chirinos ha escrito más de una obra de teatro, lo que viene a reafirmar su vocación por lo visual y lo espacial.

Este tipo de fragmentación y secuencia de acciones, cuando es llevado al nivel de la oración misma, le da al texto un ritmo particular, además de aparentar un transcurso temporal que no es tal, pues todo en el fondo sucede simultáneamente.

Rosita en el ltd de Santiago. Ítalo Cardozo despedido. Beca para Ítalo para estudiar por correspondencia arte dramático en las Escuelas Internacionales. Periodista arribando para entrevistar a Ítalo. Ítalo desaparece. Ítalo envía una carta de su puño y letra. Periodista envía su primera remesa de intrigas. Periodista amenazado. Periodista pate-rollo. Chantaje. Bozal de arepa. (*Buchiplumas*)

Así pues, se está siempre frente a una mirada que pasa; una especie de máquina que ve, escucha y registra pero no interpreta. Un paisaje natural y humano que se describe desde una asumida exterioridad cuyo objetivo no va más allá de lo equivalente a señalar con el dedo. Una panoplia se despliega a los ojos del lector en una simultaneidad vertiginosa que más que la página de un libro pareciera requerir de una gigantesca pantalla tan grande como el mundo mismo. Un rompecabezas cuya armazón o sentido primigenio sea conocido, quizás, únicamente por el narrador. Aunque dado el carácter lúdico del texto, no puede desecharse la posibilidad de que todo sentido sea contingente y arbitrario. Son, en fin, textos como cajón de sastre, un batiburrillo donde caben todos los personajes, todos los espacios, todos los tiempos.

El ojo agudísimo de Juan Calzadilla, en el breve pero incisivo prólogo que escribiese para la edición de *Buchiplumas* de 1975, acertó clamorosamente al asociar el discurso novelístico de Chirinos con el lenguaje de la poesía. Dice allí Calzadilla que “la forma de contar termina por independizarse de aquello que se cuenta para convertirse en objeto de la poesía”. Y añade: “Chirinos ha confesado que los personajes de sus obras actúan como voces inmersas en una trama que deviene extenso y moroso monólogo”.

Ese interminable monólogo al que se refiere Calzadilla está tocado, en su manera de desplegarse, por el habla de la ciudad de Maracaibo, donde Chirinos ha vivido la mayor parte de su vida. Como se anotó arriba, se ha querido ver en esta particularidad de su escritura un condicionamiento extremo, condicionamiento asumido por la crítica como verdad absoluta, aunque tal verdad no siempre se apoye en fundamentos sólidos.

Celso Medina (2008), por ejemplo, uno de los más agudos lectores de Chirinos, ha sostenido esta tesis en la cual lo maracuchero es una especie de exotismo difícil de aprehender en esencia por la mirada de quien no conoce realmente la ciudad y su gente.

Sus puntos de partida son cuando menos cuestionables y deben ponerse en duda. Se trata en el fondo de puntos de partida, para el análisis de esta experiencia narrativa, nacidos al calor de una visión exotista de lo maracuchero. Una vez sentadas las bases de ese exotismo, no queda sino repetir algunos postulados que parecen incuestionables en sí mismos. Entre esos postulados habría que revisar con cuidado los que establecen, por ejemplo, que la novela de Chirinos es esencialmente oral. De lo oral, por su parte, se desprende el postulado según el cual en esta novelística se cruzan un número indeterminado de hablas, como lo afirma Celso Medina, tantas como personajes pueden identificarse en sus páginas. Si se persiste en la idea según la cual estas novelas se sostienen sobre la voz única del narrador, difícilmente se puede hacer referencia a hablas que se cruzan gracias a la multiplicidad

de personajes. Otra cosa sería afirmar que el habla de ese único narrador elige como estrategia presentarse como un discurso que apunta a la oralidad y que en ese discurso confluyan, ahora sí, diversas hablas. Aunque mantengo para mí que, más allá de las influencias del medio, más allá incluso de las confesiones del propio autor a la hora de reconocer su deuda con el Maracaibo de sus andanzas, lo esencial del lenguaje de Chirinos responde a un largo proceso de conformación y afirmación de un lenguaje y un estilo propios hasta el punto que puede pensarse en este narrador como uno de los más reflexivos y autoconscientes en lo que respecta a su propio discurso novelesco.

Medina habla de la relativa conservación idiomática maracucha que le permitiría a Chirinos utilizar una terminología antigua para darle a su narrativa un carácter lúdico. Ese carácter lúdico existe sin duda —¿en qué novela no?— pero achacarlo a la mera presencia de supuestas palabras “raras” usadas por los habitantes de Maracaibo, distorsiona lo que realmente sucede en estas novelas y tiene un efecto que no siempre juega a favor del novelista y de su obra. Por un lado alimenta la idea según la cual Chirinos ha tomado del habla de Maracaibo mucho más de lo que realmente ha aprovechado, al menos de una manera directa e inmediata, con el consiguiente efecto de disminuir el peso de su trabajo de búsqueda y reflexión acerca de la novela como género literario. De otro lado ha limitado la lectura de su obra, lectura supuestamente condicionada por la familiaridad del lector con el habla de Maracaibo; con el consiguiente resultado de minusvalorar el alcance de esa obra y del empeño del novelista en impulsar una concepción de la novela que escapa, de lejos, al exotismo con el que algunos críticos han querido, desde la distancia, mirar a Maracaibo.

Así pues, y esto es quizás lo más importante a tener en mente a la hora de leer a Chirinos, en su obra asoma un lenguaje novelesco y un modelo de novela absolutamente alternativos, para nada naïf sino, antes bien, culto e incluso hiperculto. Sobre esa idea de la novela y sobre el lenguaje literario, además de una multitud de otros temas, se reflexiona permanentemente en los libros de César Chirinos. De allí se desprende un carácter de su obra casi enteramente marginado hasta hoy por sus lectores y críticos y que llamaré aquí, a falta de mejor apelativo, su carácter ensayístico. Siendo novelas de una sola voz, aunque el narrador intente ardides para que parezca que se multiplica, era de esperar que su discurso contuviese reflexiones que escapan de modo evidente a lo netamente narrativo. Ese carácter reflexivo se va acentuando de un libro a otro hasta llegar a su penúltima obra cuyo título más parecería corresponder a un ensayo que a una novela: *Todo es pequeño ante su grandeza (Autobiografía de una escritura)*. Seguramente nos sorprenderíamos si se inventarían todos los tópicos sobre los cuales el narrador teoriza, fija posición o critica a lo largo de sus páginas.

Si se lee bajo esta luz las novelas de César Chirinos, se comprobará en ellas la existencia de centenares de párrafos donde el narrador parece adelantar bien sea una disquisición habida consigo mismo o, en otro caso, relatar alguna conversación con alguno de esos personajes-nombres que abundan en sus páginas, acerca de quienes no se nos dan muchos detalles. Lo que destaca siempre de estas reflexiones es su carácter intelectual y el hacer gala de una cultura y de una información que no se corresponde para nada con los escenarios donde supuestamente se desarrollan esos eventos.

Estas disquisiciones suelen presentarse con frecuencia como sentencias en las que se deja establecida tajantemente la visión del narrador sobre un tema particular. En *Mezclaje*, por ejemplo, se asienta en dos líneas la importancia que se le da a lo regional, concepto de tanta trascendencia en la obra de Chirinos: “Con ello termino de saber que uno es localsingular: goza lo que conoce a fondo y conoce a fondo lo que goza”.

El acto reflexivo puede presentarse también como un discurso más o menos amplio e incluso en un texto en el cual se alude metafóricamente a un tema determinado. Es lo que sucede en *Imágenes de rompecabezas, carnaval y/o escopetazos* con un largo texto leído por un personaje en lo que se supone sea el funeral de una prostituta. Prostituta ésta que metaforiza, a todas luces, a la escritura misma: “Eres entonces un lujoso florero donde se depositan, orgullosos, los adjetivos, páginas en blanco para que ejerciten los estilos (y los más desbordados sentimientos encuentren, sin demasiados riesgos, un romántico lugar para probarse)”. (*Imágenes...*)

Ya había notado Celso Medina (2008) que “para Chirinos novelizar es teorizar acerca de la novela”. Eso explicaría la proliferación de párrafos en los cuales parecen reconcentrarse todos los puntos de fuerza del relato en un interés único, equivalente siempre a un arte poética. Para ello se afianza en la exhibición de un bagaje cultural que se despliega a lo largo de estas novelas de las más inesperadas maneras, sea con reflexiones en voz alta del propio narrador, introduciendo algún tipo de información que sorprende por su exotismo, por la incorporación literal de textos de otros autores o por la alusión perifrástica a una pléyade de escritores y filósofos que exhiben la extensa formación intelectual de Chirinos.

De hecho, no deja de impresionar la cultura enciclopédica del novelista y su habilidad para insertar en la narración múltiples informaciones, terminologías y referencias históricas. Traigamos a colación, sólo a manera de ejemplo, la inclusión en *Buchiplumas* de un concepto tan exótico como la omertá, asociado con el accionar de los grupos mafiosos italianos e insertado allí para ilustrar cómo solían terminar ciertas rencillas en el escenario de su relato.

Con frecuencia esta exhibición de saberes se asocia con el humor y la ironía, recursos que campean igualmente en las páginas de estas novelas. Florencio, el personaje que lee un enjundioso texto en el funeral de la prostituta, a quien se aludió arriba, comienza su lectura con “palabras de una tal Virginia Woolf, a la que posiblemente —nos imaginamos nosotros— le hizo fotos”. (*Imágenes...*)

El humor suele estar asociado igualmente al uso festivo del lenguaje que da como resultado frecuentes retruécanos y galimatías que se sostienen en el texto por el mismo hecho de ser tales: “Lo que yo creo que eso quiere decir si te lo digo no me lo vais a creer por eso no te lo digo”. (*Buchiplumas*)

Y un uso aún más popular del humor se concreta en el recurso a expresiones e incluso chistes sin duda recogidos del

habla popular:

Wilmer expuso entonces que cuando las yeguas se ponen malucas hay que espantárselo con tiras de alcanforinas en el rabo y a los caballos con escafandras.

—¿Y como sabe el que está apostando cuando están malucas?

Ya cuando se iba Wilmer le dijo:

—Váis al hipódromo y se lo preguntáis.” (*Buchiplumas*)

Como puede verse, la novelística de Chirinos tiene su punto de partida en un diálogo permanente con el sustrato cultural y lingüístico provisto por la ciudad de Maracaibo. En cuanto diálogo, el novelista no sólo recibe, se apropia de un caudal de recursos que incluyen imágenes, hablas e historias, sino que como contrapartida, trabaja sobre esos recursos desde la mirada e incluso la obsesión del novelista que a conciencia se encamina a la conformación de un discurso alternativo capaz de fracturar el lenguaje establecido. Se trata de una novela que por décadas ha luchado por un espacio propio que no solo la ubique en el lugar que le corresponde en el marco del canon literario venezolano, sino que la ingrese por derecho propio en el universo de la novela caribeña con la que comparte no pocas insurgencias e iconoclastias.

#### *Referencias*

Borges, José Luis. El aleph, en <http://www.apocatastasis.com/aleph-borges.php>

Chirinos, César (1975). *Buchiplumas*. Caracas, Monte Ávila Editores.

Medina, Celso (2008). “Farsa y absurdidad en Mezclaje de César Chirnos” en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Maracaibo; No. 56

Isea, Antonio (2008). *Figuraciones del Hinterland*. Maracaibo, Universidad Católica Cecilio Acosta. Pág. 83

# Artículos



# La imagen de mujer en *Caramelo o Puro cuento* de Sandra Cisneros

María Teresa Fernández

Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
Instituto Pedagógico de Maturín  
CILLCA

Fecha de recepción: 17 de diciembre de 2016

Fecha de aprobación: 03 de marzo 2017

**Resumen:** En los últimos años, los cambios sociales han permitido que la mujer gane espacios y logre aproximarse a la “igualdad” de condiciones en los diferentes ámbitos, incluyendo el literario. Las mujeres latinoamericanas desde su doble marginación, tanto por ser mujer como por ser latina, han levantado su voz no solo para denunciar sino para dar a conocer su realidad. Tal es el caso que nos ocupa, la novela *Caramelo o Puro Cuento* de la escritora Mexicana Americana Sandra Cisneros, quien al pertenecer a ambos mundos relata con propiedad las experiencias de ser mujer, latina, inmigrante, en fin, de ser minoría. Esta obra nos permite conocer la vida intrahistórica, que nos sirve de base para plantearnos la visión de la mujer latina en un mundo desconocido, donde debe adaptarse a otras costumbres y patrones de vida. Esta investigación documental recurre a la hermenéutica y las teorías feministas sustentadas por estudios étnicos y poscoloniales desarrolladas por autoras latinoamericanas tales como Ana Teresa Torres, Gloria Anzaldúa, Margara Russotto entre otras para reconocer la imagen de mujer plasmada en la novela *Caramelo o puro cuento* de Sandra Cisneros. Los resultados de esta investigación revelaron que hay dos posturas principales que los personajes femeninos adoptan en cuanto a su rol social. Una viene dada por la edad y la tradición cultural, mientras que la otra es el resultado de la mezcla cultural en la que protagonista está inmersa.

Palabras Claves: Mujer – sociedad – cultura - Chicana – minorías.

## Reader response theory and literature in the framework of foreign language learning

**Abstract:** In the last years, social changes have allowed women to have more participation and get “equality” of conditions in different areas, including the literary one. Latin American women from their double exclusion, both for being women and for being Latin, have raised their voices not only to denounce but also to show their reality. That is the case we are dealing with, the novel *Caramelo o Puro Cuento* by the Mexican American writer Sandra Cisneros, who belongs to both worlds, presents the experiences of being a woman, Latin American, immigrant, of being minority. This work allows us to know the intrahistoric life that helps us picture the Latin woman in an unknown world where she has to adapt to other customs and patterns of life. This documental research uses hermeneutics and feminist theories based on ethnic and postcolonial studies developed by Latin American authors like Ana Teresa Torres, Gloria Anzaldúa, Margara Russotto among others to recognize the image of the woman portrayed in the novel *Caramelo o puro cuento* by Sandra Cisneros. The results of this research revealed that there are two main positions adopted by female characters regarding their social role. One is given by age and cultural tradition, while the other is the result of the cultural mix where the protagonist is immersed.

Key Words: Woman – society – culture - Chicano – minority.

A lo largo de los siglos, el comportamiento de la mujer ha estado supeditado a ciertos patrones de comportamientos considerados “propios” de su sexo y que lo diferencia del hombre. Vemos por ejemplo, como Aristóteles en *La política* demarca esta diferencia: “...el saber del hombre no es el de la mujer, que el valor y la equidad no son los mismos en ambos...y que la fuerza de uno estriba en el mando y la otra en la sumisión” (p. 40)

Esta situación se mantiene en el tiempo y la posición de la mujer en los siglos siguientes sigue siendo de bajo perfil, pasa casi inadvertida por los escenarios de la historia, condenada al trabajo doméstico y a complacer al hombre. Rousseau reafirma

esta condición de inequidad en su libro *Emilio, o de la educación*, donde presenta un modelo educativo de acuerdo al género. En este trabajo, de gran influencia en su época, Rousseau explica: "...no hay paridad alguna entre ambos sexos. El macho solo es macho en ciertos instantes, la hembra es hembra toda su vida" (p.539). Esta afirmación reduce a la mujer a un ser biológico incapaz de evolucionar, mientras que al hombre le son dadas todas las posibilidades de cambio y crecimiento porque en su caso, su condición de ser racional prevalece.

En el siglo XIX y XX la formación de movimientos que promueven la inclusión de la mujer intenta revertir esta visión con el surgimiento de diversas manifestaciones, entre ellas la literaria.

A través de numerosas obras, la mujer se ha retratado a sí misma desde diversas perspectivas y desempeñando diferentes roles. Algunos críticos literarios han querido caracterizar la obra de las autoras y han puesto énfasis en la forma cómo las mujeres escriben sobre las mujeres en el texto literario. Las tendencias han cambiado a lo largo de los años, y las formas de representación han ido evolucionando. Desde una mujer oprimida y sumisa cuya forma de protesta era sólo hablar, expresar su condición, hasta formas más radicales de denuncia que incluyen la acusación explícita del opresor y la proposición de la mujer cómo género superior.

Influenciada por las corrientes postmodernas, la escritora de los últimos tiempos ha vuelto la mirada hacia diferentes puntos, viendo una realidad más heterogénea marcada por la polifonía de voces en el texto.

Sin duda alguna, la literatura se ha convertido en un espacio de denuncia donde las mujeres pueden alzar su voz no solo para denunciar sino para mostrarse a sí mismas desde su intimidad.

La crítica literaria también ha abierto un espacio para la discusión de obras marcadas por la voz femenina, queremos subrayar entre ellas a Margara Russotto, quien al igual que otras críticas, confirma la distinción entre sexo y género y resalta que el género, al ser un constructo socio-cultural, es moldeable y responde en muchos casos a las tendencias ideológicas predominantes que usualmente son dominadas por el hombre. Haciéndose eco de Simone de Beauvoir afirma: "...no se 'nace' mujer, sino que se 'hace'.

Ante esta afirmación, podemos destacar que el ser mujer no está condicionado por una determinación biológica sino que se aprende a ser mujer guiada por los lineamientos culturales que han moldeado la diferencia entre géneros a lo largo de los siglos.

Esto contradice la visión tradicional de la mujer que había sido reforzada a través de los años y se había impregnado en la sociedad occidental marcando la distancia hombre-mujer y condenando a la mujer a su condición de sumisa, doblegada, incapaz del cambio y además biológicamente programada para tal fin.

La crítica literaria también se ha abocado al análisis de elementos concretos en las obras que refuerzan la nueva visión de la mujer como constructo cultural transformable. En tal sentido, Simone de Beauvoir (2000), en su libro *El segundo sexo* hace una crítica de la mujer desde el punto de vista interno: cómo la mujer retrata a la mujer, cómo una escritora trata a sus personajes femeninos. En esta investigación intentamos examinar cómo Sandra Cisneros delinea sus personajes femeninos principales en la novela *Caramelo o puro cuento*.

*Caramelo o puro cuento* es una novela contemporánea que da cuenta de la vida de una familia mexicana que vive en los Estados Unidos y viaja a México todos los veranos para visitar a su familia. Aunque esta familia vive en los Estados Unidos sus costumbres están totalmente arraigadas a la cultura Mexicana y Latinoamericana en general. Esta familia vive entre dos países, entre dos lenguas, entre dos culturas. Esta historia es narrada por Celaya, la protagonista, la hija menor en una familia de siete hermanos; ella entretiene la verdad y la ficción para contar la vida de los personajes:

La verdad, estos cuentos no son sino cuento, pedazos de hilos, cosas sueltas encontradas aquí y allá, bordados juntos para hacer algo nuevo. He inventado lo que no sé para continuar la tradición familiar de decir mentiras piadosas. Si, en el curso de mi invento, inadvertidamente me he tropezado con la verdad, perdónenme.  
(p. 50)

El otro personaje central de esta novela es la abuela, quien en algunas partes antagoniza con Celaya, por diferir de su forma de ver la vida. Este personaje ocasionalmente interrumpe la narración para dejar oír su voz e interpelar a su nieta; la abuela se convierte en la voz de la conciencia y tradición patriarcal pues aún después de muerta interviene para condenar las acciones de Celaya cuando considera que ésta se está alejando del patrón tradicional.

El punto que nos ocupa en esta investigación es cómo se reflejan las posiciones asumidas por estos dos personajes principales femeninos dentro de la trama en cuanto a su rol social como muestra de la cultura latinoamericana.

En primer lugar, la abuela, es una mujer que nace en México y vive en este país, aunque parte de sus hijos se mudan a los Estados Unidos en busca de una mejor forma de vida. Este personaje se relaciona directamente con las características presentadas por, Simone de Beauvoir (2000), en su libro *El segundo sexo*, quien después de reflejar la realidad de la mujer desde diferentes ángulos, concluye que "La mujer se ha definido a lo largo de la historia siempre respecto a algo: como madre, esposa, hija, hermana..." (p. 83)

La abuela, encaja perfectamente con esta descripción; y es precisamente esta idea de mujer la que trata de ser combatida por Celaya, quien se opone a la subyugación y a la pérdida de identidad femenina.

La abuela es un símbolo de la mujer latinoamericana, quien está atada a una serie de creencias, costumbres, tradiciones que la hacen actuar de una manera determinada dentro de la novela.

Ella es un reflejo de muchas mujeres, quienes paradójicamente resultan ser machistas y promotoras de este tipo de comportamiento. Su arraigo cultural la conduce a reforzar la opresión del hombre sobre la mujer:

“- ¿No crees que deberías hacer ejercicio y tratar de verte más femenina?” (p. 258)

En este extracto, la abuela invita a su nieta a hacer ejercicio para bajar de peso y así ser más atractiva a los hombres. Desde esta visión de mundo, la mujer no vive para sí sino para los demás, en especial para satisfacer a los hombres.

Celaya, la narradora, es el otro personaje principal en la novela. Ella, a diferencia de su abuela, quiere romper los esquemas y persigue una búsqueda de identidad que sobrepasa las limitaciones propias de su cultura.

En el primer capítulo de la novela, cuando la narradora cuenta el episodio en que la familia está en Acapulco, en la playa un fotógrafo retrató a la familia completa pero Celaya no fue incluida porque estaba jugando en la arena y nadie se acordó de ella. Fue sólo más tarde cuando la familia observaba el cuadro que notara que Celaya no aparecía en el mismo. No es una coincidencia la ausencia de este personaje ya que desde ese primer capítulo se marca la distancia y la diferencia que toma ella de su familia, en su forma de ver el mundo, en sus concepciones y actitudes frente a la vida. Son precisamente estas diferencias las que forman su postura en cuanto al rol de la mujer en el contexto social; y es por ello que antagoniza con la abuela.

En este fragmento se describe la posición sumisa tradicional que las mujeres latinoamericanas asumen hacia sus esposos. La mamá de Celaya, al igual que la abuela, sigue las tradiciones de servir al esposo y ese es el deber ser. Tal y como sucede en esta escena de la novela:

...Mamá le trae dos cubetas, una para cada pie, y dos envases para sus manos. Entonces él sólo se queda ahí. Mamá lo alimenta con albóndigas y tortillas porque eso es lo que más le gusta a papá. Ella lo alimenta como si estuviera alimentando a un bebé.

-Tu padre trabaja duro, dice ella (p. 358)

Celaya muestra su oposición a este tipo de comportamientos serviles por parte de las mujeres que la rodean. Ella quiere ser diferente.

En este orden de ideas, Sánchez-Pardo (1993) explica la división sexual comúnmente presentada en ficción. Esta división también puede interpretarse como efecto de la manera en la que los hombres ejercen el poder sobre las mujeres en las relaciones familiares y sexuales.

Este fenómeno es reflejado en la novela ya que Celaya lucha constantemente por obtener una independencia no sólo física sino espiritual. Ella lucha en contra de arraigadas costumbres, tradiciones y valores en los que las mujeres están supeditadas a la voluntad de los hombres. En esta sección, se observa la lucha entre Celaya y su padre. Celaya muestra posturas mucho más abiertas, mientras que su padre, siguiendo la misma línea que la abuela, se mantiene entre dicotomías, entre lo que es bueno y malo, honorable y deshonorado, etc.

- Es solo que quiero vivir por mi cuenta algún día.

- Pero eso no es para muchachas como tú. Las muchachas buenas no dejan la casa de su padre hasta que se casan, no antes. ¿Por qué tú querías vivir sola? ¿o es que tú quieres hacer algo que no puedes hacer aquí?

- Yo solo pensé que tal vez yo querría probar algo. Como enseñarle a las personas a leer o rescatar animales, o estudiar historia egipcia en la universidad...

- ¿Sola? ¿cómo? Por qué? ¿Por qué una joven querría estar sola? No, hija. Tú eres muy ingenua para saber lo que estás pidiendo... Si dejas la casa de tu padre sin un esposo eres peor que una perra. No eres mi hija. No eres una Reyes. Me hieres hablando de esa manera. Si te vas sola, te vas como, y perdóname por decirlo de esta manera pero es la verdad, como una prostituta. ¿Es eso lo que quieres que el mundo piense? Como una perra. Una perdida. ¿Cómo vivirías sin tu padre y hermano que te protejan? Uno debe luchar para ser honorable.

Cuando respiro mi corazón duele. Prostituta. Puta. Perra. Perdida. Papá (p. 361)

Observamos como este fragmento de la novela coincide con la postura de Gloria Anzaldúa (1987) cuando expresa:

Si una mujer se rebela, es una mujer mala. Si una mujer no renuncia a sí misma en favor del varón, es egoísta. Si una mujer se mantiene virgen hasta el matrimonio, es una mujer buena. Para una mujer de mi cultura únicamente había tres direcciones hacia las que volverse: hacia la iglesia como monja, hacia las calles como prostituta, o hacia el hogar como madre (p. 36).

Es notable, entonces, como esta novela refleja la posición de la mujer. Se puede decir que, aunque la postura de Celaya, como reflejo de la mujer latinoamericana contemporánea, reta en muchos de los casos las conductas tradicionalistas, ella no logra escapar por completo de esta cultura. Forma parte de su crianza, de sus raíces, de su ser. Y es entonces Celaya un híbrido entre la cultura tradicional y conservadora y la cultura moderna y liberal.

Por otro lado, esta novela refleja a la mujer latinoamericana desde la cotidianidad de sus vivencias, desde los pequeños relatos que construyen el macro relato. Esta novela mira a la mujer y a la familia desde la intrahistoria.

Según la escritora Luz Marina Rivas(2000) la intrahistoria es:

... la narración ficcional de la historia desde la perspectiva de los subalternos sociales, que aunque víctimas de la misma no son sus agentes pasivos; tienen un bagaje histórico por vía de la tradición entendida con vínculo entre

pasado y presente dado por las costumbres y los modos culturales transmitidos generacionalmente... la intrahistoria es una visión de la historia desde los márgenes del poder y tiene como protagonistas a personajes cuya tensión entre espacio de experiencia o habitus y horizonte de espera resulta en una conciencia el subalterno de un pasado y un futuro muy distantes a los de la historia oficial (p.58)

Tal y como lo afirma Cisneros en la introducción a la novela:

Escribir es hacer preguntas. No importa si las respuestas son verdad o puro cuento. Después de todo solo el cuento se recuerda, y la verdad se desvanece como la tinta azul pálida de un patrón bordado: Eres Mi Vida, Sueño Contigo Mi Amor, Suspiro Por Ti, Sólo Tú. (p. 3)

En esta novela la historia de la mujer es contada desde la mujer a través de experiencias y anécdotas que se funden con la historia oficial. Es la historia de la mujer como hija, hermana, amiga e inmigrante, de una y muchas familias a la vez, es la historia del otro, contada desde adentro. La novela constituye lo que significa ser mujer en Latinoamérica: dos posturas encontradas, la tradicionalista cuyos principios arraigados se conservan fehacientemente mostrada a través de la abuela; Y la desafiante, esa postura desde la cual la mujer lucha en búsqueda de su propia libertad, en un sistema donde pocos elementos la favorecen, donde no queda sino nadar contra corriente en búsqueda de un nuevo destino y una historia diferente, donde su voz sea escuchada y respetada sin menoscabo del género.

### Referencias

- Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands: la frontera*. (2da ed) San Francisco: AuntLuteBooks.
- Aristóteles. (2006) *Política*. Caracas: Editorial El Perro y La Rana.
- Beauvoir, Simone de. (2000) *El segundo sexo. Volumen I. Los hechos y los mitos*. Valencia: Editorial Cátedra.
- Cisneros, Sandra. (2002) *Caramelo o puro cuento*. Nueva York: VintageBooks.
- Lima, Paolo de. (2006) Entrevista a Margara Russotto.[Entrevista online] Disponible: <http://zonadenoticias.blogspot.com/2006/03/entrevista-mrgara-russotto.html> [Consulta: 2008, Julio 14]
- Rivas, Luz Marina. (2000). *La novela intrahistórica*. Valencia, Venezuela: Universidad de Carabobo.
- Rousseau, Jean-Jacques. (2001). *Emilio, o de la educación*. Madrid, Alianza.
- Sánchez-Pardo, E. (1993). ¿Hacia un feminismo postmoderno? Reflexiones en torno al género y la lectura en la postmodernidad. En *Estudios ingleses de la universidad complutense*, 1(1993)Madrid, Universidad Complutense de Madrid. [Artículo en línea]. Disponible: <http://revistas.ucm.es/index.php/EIUC/article/view/EIUC9393110143A> [Consulta: 2013, septiembre 14]

# Kandinski: literatura y formación desde lo espiritual en el arte

Pedro Eduardo Aguilera Vásquez  
UPEL.Maturín. CILLCA  
Vaep26©Gmail.com

Fecha de recepción: 23 de noviembre de 2016

Fecha de aprobación: 13 de marzo de 2017

**Resumen:** Este artículo explora la relación taxativa entre formación y sensibilidad humana desde la perspectiva de lo espiritual que subyace en el arte. El campo de interés está centrado en los modos cómo Vassily Kandinsky aborda tal conexión, haciendo énfasis en los criterios sostenidos en su obra: “De lo Espiritual en el Arte”. Con base en ello, nos propusimos reconocer la posibilidad de “transformar” la percepción-interacción del estudiante-texto literario en el contexto de la enseñanza de la literatura en general y, en nuestro caso específico, en la enseñanza de la literatura de los pueblos de habla inglesa.

**Abstract:** The article explores the unquestionable relationship between formation and human sensibility from the spiritual side of art. The empirical evidence was focused on the ways how Vassily Kandinsky approached such connection, emphasizing on his conceptions of art in his text: Concerning the Spiritual in Art. Based on such writing, we recognize the possibilities of “changing” the interaction-perception between a student and a literary text during the process of teaching-learning literature and most specifically, literature of the English speaking world.

El punto de conexión con la educación como experiencia de formación hace detenernos y reflexionar brevemente sobre la manera más expedita para despertar la sensibilidad humana en el proceso de formación y hemos decidido apostar por la dimensión espiritual que subyace en el arte.

Para contribuir a tal efecto, es necesario asomar algunas interrogantes que puedan servir como el detonante apropiado para avanzar hacia las reflexiones que nos proponemos sobre este tema. ¿Cómo ha sido concebido el arte desde la perspectiva de lo científico? ¿Cómo se encuentra el estado del arte en nuestra educación? ¿Prevalece todavía la visión aristotélica del arte en nuestra sociedad? ¿Es posible abordar el arte desde una perspectiva diferente? En todo caso, ¿Cómo podemos hacer para que el arte se “constituya” en nuestro pensamiento y corazones; y desde allí aproximarnos a la formación que desde nuestra educación? Intentaremos acercarnos a dichas respuestas desde una perspectiva cerradamente particular.

Son múltiples las maneras de abordar y definir la noción de arte desde lo clásico hasta lo contemporáneo. Se asomen ideas que aspiran definirlo como un método, un conjunto de reglas o de obras, hasta concebirlo como una expresión humana que simbólicamente expresa un segmento de la realidad entendida estéticamente.

Con punto referencial comencemos por lo contemplado en la Poética de Aristóteles (1998) en cuanto a esta discusión:

El arte o técnica es la capacidad para hacer algo, pero a diferencia de la prudencia que se refiere al hacer en el sentido de conducirse o comportarse, la técnica nos faculta para hacer en el sentido de producir o fabricar algo (sea algo físico como una mesa o algo espiritual como un poema) (p. 16)

Desde esta mirada es dable entender que el arte y sus manifestaciones parecieran estar circunscritas exclusivamente a todo aquello que el hombre es capaz de construir a través del empleo de su cuerpo como entidad física, pero todo concebido para ser visto, escuchado o tocado de una manera perceptible y objetiva a la vista de todos. Vista así, es entendible que exista una concepción del arte como un asunto que aspira el consenso social y que se limita a lo exterior, palpable a través de los sentidos, y que atiene a sus circunstancias y su momento. Sin embargo, se debe reconocer al mismo tiempo los esfuerzos que han contribuido a redimensionar esta concepción en su evolución.

Es ya en el siglo XX cuando el arte experimenta una profunda transformación al superar las ideas positivistas de la Ilustración, dando paso a una concepción más subjetiva e individual, partiendo de las ideas de los románticos y cristalizando en las obras de autores como Kierkegaard y Nietzsche, quienes propusieron la ruptura con la tradición artística y supusieron un rechazo a la belleza clásica.

Cabe destacar que las viejas fórmulas que basaban el arte en la creación de belleza o en la imitación de la naturaleza han quedado obsoletas. Era el momento de explorar nuevos significados en el arte y desde allí andar los pasos necesarios para concebir al arte como una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas y expresar una experiencia, el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede causar un deleite, una emoción o un estremecimiento alterando la consciencia del receptor y preparándolo para un cambio de actitud o percepción sobre sí mismo y su entorno. Esto lo ha comprendido el hombre del siglo XX como la esencia/función del arte y para poder lograr esa conmoción es alista a reconocer en lo sensible de nuestra naturaleza humana la vía expedita para alcanzar la constitución de un nuevo ser a partir de la experiencia artística.

Resulta inquietante plantearse un abordaje de lo “sensible” en un marco epistemológico dominado por la impronta positivista. La esencia de lo sensible contrasta diametralmente con la idea de lo científico. No es fácil, por no decir contradictorio referirnos a nuestra sensibilidad como una vía en un momento histórico que nos aparta de ella. Creemos que en tal sentido se hace necesario acotar algunas cuestiones que nos pueden ayudar a aclarar estas cuestiones.

Tal como hemos argumentado hasta aquí el arte ha logrado sobrevivir a la influencia científica, no sin mostrar signos de desviación y decadencia reflejados fundamentalmente en el contexto educativo, desde donde se concibe y se aborda la expresión artística como una simple manifestación mimética y mecánica que denuncia un anclaje en los postulados que se esgrimían sobre él desde la antigüedad.

El arte ha evolucionado, pero la manera como ha transitado en nuestros espacios educativos da cuenta de una concepción estacionaria, repetitiva, sin compromiso alguno y desprovista de toda sensibilidad. Ha existido una tradición obligacionista de repetir movimientos y palabras sin sentidos en las expresiones artísticas. El arte asumido así no implica sentimientos y muchos menos la posibilidad de un goce estético.

Creemos que es necesario evolucionar al respecto y apostar por una noción de arte que nos permita “constituirlo” en nuestros pensamientos y corazones; y así aproximarnos a la idea de formación a través del arte en nuestra Educación. Para ello nos apoyaremos en Vassily Kandinsky, en quien encontramos los argumentos necesarios para alejarnos de lo aristotélico y adentrarnos en una visión del arte estrechamente vinculada a los sentimientos o emociones en todo aquel que contempla una obra de arte.

Con la vista puesta en la influencia aristotélica sobre la manera de concebir el arte, sus modos y expresiones, podemos inferir que de esta perspectiva clásica la noción de Estética y de su goce está circunscrita a la idea de la belleza exterior y, en consecuencia, las emociones y sensaciones provenientes del arte están estrechamente vinculadas a la admiración y contemplación de lo físico, de aquello que se encuentra en contraposición de lo íntimo, de lo intangible e inobservable. Basta recordar el mito de Pigmalión para ilustrar como la emoción y el sentimiento proveniente de un goce estético por lo externo de las formas del arte, provocaba todas las manifestaciones y reacciones que se han tejido a su alrededor. Esta concepción encuentra una franca oposición en la manera como concebimos lo estético más allá de lo bello y lo relacionamos con una sensibilidad que nos puede sacudir y conmover desde nuestra esencia espiritual.

Ahora la cuestión se nos presenta desde una perspectiva diferente, la cual creemos deberíamos de abordar en la educación desde su dimensión formativa: reconocer que lo sensible es fundamental para conmover al hombre desde lo más íntimo de su pensamiento y corazón y esa es la manera más apropiada de formarlo. Es necesario recurrir a su naturaleza sensible y desde allí reactualizar la formación como una experiencia estética desde adentro, desde el mundo interno del aprendiz y no a partir de lo que sus ojos puedan captar del mundo exterior. Para este mirar hacia adentro es necesario comprender lo espiritual en el arte y para ello procedemos a apoyarnos en Kandinsky en tal intención.

Este autor (1989) sostiene como una de sus premisas fundamentales que nuestro espíritu, como principio del pensamiento, se halla aún en los inicios de su despertar arrastrando consigo los gérmenes de la desesperación, de la ausencia de fe y la falta de sentido, como consecuencias de la impronta materialista sobre el hombre.

Esta etapa positivista que nos ha tocado experimentar por imposición, ha alejado al hombre de la necesidad de alcanzar y aspirar sus metas a través del espíritu, limitándolo a lo esencial y apartándolo de lo contingente y trascendental de su naturaleza. Conviene decir que este fenómeno se decantó en una idea del espíritu humano como un “ente agrietado”, que “cuando se logra tocar, produce el sonido de un fino jarrón quebrado, hallado en el fondo de la tierra.” (p. 5)

Asegura este autor que lo estético basado en el goce contemplativo de la belleza de las formas es externo al hombre y por lo tanto no tiene porvenir ni trascendencia en su existencia; sin embargo advierte que lo estético percibido a través de los ojos del alma es espiritual y por eso engendra la semilla de lo eterno, del futuro. El alma luego de haber soportado el oprobio materialista se apresta a levantarse de nuevo alimentado por la lucha y el sufrimiento productos de su sobrevivencia. A partir de estas ideas es inevitable pensar en el hombre desde una posibilidad repotenciadora de sus propias emociones y sensaciones, lo cual nos advierte la posibilidad de concebirlo como un ser profundamente capaz de sensibilizarse y a partir de ello, generar una creatividad que lo haga libre.

En este punto observamos que el hombre a través de su espíritu se hace artista de su propia existencia y se libera de las murallas materialistas que se han erigido a su alrededor. Esta visión del hombre como artista no debe ser entendida como aquel que se destaca en la práctica de una habilidad, sería esto exactamente todo lo contrario de lo que queremos señalar, sino más bien como un ser con una disposición especialmente sensible frente al mundo que lo rodea; con una necesidad lacerante y angustiante por desarrollar su propio punto de vista, su creatividad y con una tremenda necesidad de comunicación de sus emociones y sensaciones a través de sus obras. El hombre surge así como el artista, creador y artesano de su propia existencia.

Señala Kandinsky que a este hombre-artista poco le interesa los sentimientos burdos como el miedo, la alegría, la tristeza, etc., más bien destaca que este hombre espiritual buscará despertar sentimientos más sutiles que en la actualidad no tienen nombres. Leamos lo expresado por este autor al respecto:

El artista tiene una vida compleja, sutil y la obra surgida de él originará necesariamente en el público capaz de sentir las emociones tan matizadas que nuestras palabras no lo podrán manifestar. (p. 6)

Estas ideas nos colocan en el umbral de un nuevo discurso para el hombre formado desde lo sensible. Un discurso que aún está por configurarse pero que en todo caso, nos permite visualizar la posible transformación del hombre desprovisto de los vicios y estereotipos positivistas que han atentado contra la posibilidad de formarlo no desde el plano racional de su experiencia, sino desde lo espiritual en el arte. De esta idea se desprende la lógica de correlacionar arte, artista y formación a través de lo sensible. Es así como al hombre le es posible su redimensión desde lo sensible de su espiritualidad.

Ya el hombre frente a su arte no debe responder con las herramientas aristotélicas prevalecientes por mucho tiempo, es ahora el momento de asumir el goce estético desde lo sensible, entendiéndose por ello que la sensibilidad debe constituirse en el motor vigorizante del hombre ante su expresión artística. Lo estético del arte se aleja de lo contemplativo para ensimismarse en el alma del espectador, permitiendo un nuevo matiz en el abordaje del arte en sus diversas manifestaciones.

De esta mirada, vale la pena señalar que el espectador encuentra una relación con su alma a través del ejercicio de lo sensible. Con ello queremos decir que cuando nos aproximamos a una obra de arte desde lo sensible el estado de ánimo que observamos en una obra de arte, en un cuadro por ejemplo, puede trascender los límites de lo palpable y afectar nuestro ánimo, de tal manera que nos provoca una sensación o emoción que nos permite un ejercicio más profundo de nuestra conciencia y modifica nuestro estado de ánimo como espectadores.

Esta cuestión es fundamental para nuestros propósitos durante el desarrollo de nuestras reflexiones, por cuanto la falta de lo sensible es lo que ha llevado al hombre a una suerte de carrusel alrededor del arte, en donde lo encontramos “girando” en torno a las diversas manifestaciones artísticas en los diversos espacios públicos y privados contemplados para ello. En esta suerte de sainete cultural el hombre de hoy con folleto en mano se nos muestra ávido de “conocer” y “apreciar” lo artístico, con la deprimente y frustrante sensación de haber entrado en contacto con el arte pero abandonando sus espacios sin afectar su ánimo ni someramente. El arte visto así es parte del entramado social que le reconoce algún valor pero que no alcanzamos a entender cuál es. El hombre se aproxima al arte y se aleja en las mismas condiciones, por lo tanto la rutina y sus mecanismos reabsorben nuevamente al hombre después de su contacto con el arte y lo regresa a un mundo que nada tiene que ver con el arte.

Retomando el ejemplo del cuadro mencionado anteriormente, es mucho lo que allí se sintetiza de la vida de su creador. Hay dolor, sufrimiento, frustración, pero quizá también haya mucho de placer y alegrías, lo que nos inquieta es saber hacia dónde va todo este cúmulo de emociones en una sociedad que no privilegia la sensibilidad entre sus ciudadanos. Ese cúmulo es la vida de su creador, es la salvia que alimenta al artista pero que el hombre no podrá apreciar su valor como obra de arte, en tanto no sea capaz de asumirlo sensiblemente y logre trascender su sustrato material (el cuadro) para adquirir una significación trascendente en el tiempo, espacio y cultura que toda obra de arte imbrica en su existencia. Entonces, ¿cuál es el destino del hombre que se apresta a ser el artista de su propio ser? ¿Hacia dónde va la vida del artista que es desmerecido en el epicentro de una vorágine social que lo desarticula? ¿Es posible pensar en el hombre y sobre todo en el aprendiz como el artífice y creador de su propia existencia? Detengámonos en este punto.

Cuando entramos en contacto con una obra de arte se crea un espacio en nuestro espíritu que nos acondiciona para la aprehensión del saber de una manera trascendente. Con ello queremos significar que el arte como principio del conocimiento nos permite comprender y en opinión de Kandinsky (Ob. Cit.) eso significa que “comprender es formar y aproximar al espectador al punto de vista del artista” (p. 8). Con esta posibilidad estamos entrando en una dimensión epistemológica que nos aleja de lo mecanicista y repetitivo de la práctica escolar de hoy y nos abre las ventanas hacia un mundo de posibilidades, en donde lo otro, es decir lo expresado en un texto literario, por ejemplo, no solo revela y comunica lo sentido por el escritor-artista, sino que además se convierte en mi propio yo, en una especie de vaivén, que delinea un movimiento hacia y desde la obra; y hacia y desde el lector-estudiante.

Por tal razón, compartimos la idea de este autor en cuanto a que el verdadero arte es aquel que se basa en lo espiritual, no solo como eco y espejo de él, sino “que contiene una energía profética vivificadora que actúa amplia y profundamente” (p. 8) en la vida espiritual del hombre, transformándolo en un ser esencialmente sensible. Es en el espíritu donde se halla la quintaesencia del arte y por tanto la vida espiritual se convierte en un movimiento constante y complejo de emociones y sensaciones que nos impulsa hacia adelante o hacia atrás en la creación de los significados que constituyen nuestro conocimiento.

Debido a los misteriosos caminos que conducen a la comprensión de la vida espiritual, a menudo nos topamos con grandes dudas y planteamientos que nos resultan constantemente interesantes de abordar pero que aquí nos distanciarían de los propósitos fundamentales de estas reflexiones. En tal sentido, queremos limitarnos a destacar desde aquí que sin querer adentrarnos en los asuntos teológicos y/o axiológicos sobre este tema, encontramos pertinente resaltar que de esos caminos oscuros, como lo define el autor citado, aparece un hombre nuevo, un hombre parecido en todo a nosotros, pero que tiene dentro de sí una fuerza visionaria y misteriosa. Ese hombre que surge de nuestro interior observa y enseña. Es la materialización y representación, a nuestro juicio, de lo que podemos llegar a ser nosotros mismos desde nuestro interior, a través de la sensibilidad que el espíritu pone a nuestra disposición. Este hombre que nace en nosotros demuestra la convicción que tenemos de que es posible formar y constituir un nuevo ser desde una perspectiva estética que atienda lo sensible y que es en el arte donde encontramos el espacio apropiado para que lo sensible sea el principal combustible que dinamice las acciones de nuestro nuevo ser.

Ante las ideas de este autor, nos planteamos si es posible considerar a ese hombre nuevo como la encarnación del artista que todos podemos ser desde lo sensible y creativo de nuestra naturaleza espiritual. Más específicamente nos sacude la idea de reconocer en cada joven a un artista que puede moldearse a sí mismo, sin seguir ciegamente las pautas establecidas por los proyectos pedagógicos emanados desde la educación. Si partimos de la idea que el hombre y el arte establecen un diálogo inspirado en la libertad, creatividad, e imaginación que el espíritu nos proporciona, entonces, sería coherente con nuestras ideas reconocer que en cada estudiante subyace potencialmente un artista que espera ser estimulado para erigirse y tomar el control de su vida.

En nuestras líneas anteriores asomábamos la idea de concebir al hombre como el creador de su propia existencia a través de lo sensible, cual artista que esculpe sobre sí mismo su obra. Así mismo, nos referíamos a lo misterioso de los caminos que conducen al conocimiento proveniente del arte y a la manera cómo lo espiritual entra en juego para asegurarnos la posibilidad de un tipo de formación en nuestros jóvenes, a partir de la conciencia de la sensibilidad.

Ambos criterios nos remiten a la conclusión, parcialmente compartida por Kandinsky, de que el artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte, entendida como producto y esencia del hombre, a través de la vía mística. El artista ha heredado un don que lo enaltece y le permite desarrollar la capacidad de “escuchar” voces que son silenciosas para el resto de los mortales. En tal sentido, ser artista tiene algo de sublime y de bello, entiendo ambos términos desde la perspectiva que sostiene E. Kant (2002) en su celebrado ensayo sobre ese tema.

El hombre se transforma en un verdadero artista cuando reconoce su compromiso y deber frente al arte y a sí mismo: “Cuando deja de considerarse dueño de la situación y se convierte en un servidor de los designios más altos con unos deberes precisos, grandes y sagrados”. (Ibíd., p. 61)

Aquí se nos mimetiza la metáfora del educador, frente a su ética, sus deberes y frente a sí mismo. El verdadero docente, entendiendo como tal a aquel se acerca a su propio ideal, debe reconocer su compromiso y deber frente a un momento que le demanda un rol protagónico en la transformación de nuestra realidad escolar. El educador debe deslastrarse de la petulante condición de considerarse a sí mismo como dueño y juez rector de las situaciones de aprendizaje en el aula y más bien debe convertirse en un servidor de circunstancias de aprendizaje que estimulen en sus alumnos la imaginación, la creatividad, y el uso de la sensibilidad.

Estos designios que el autor considera de naturaleza elevada y que están comprometidos con los deberes más grandes y sagrados en el artista, ubican al educador como el responsable inmediato de la formación del ser en el estudiante y ello será posible en la medida que el educador reconozca en cada estudiante el alma de un artista. De allí que consideremos fundamental señalar que la posibilidad de formar desde lo sensible en nuestra escuela ocurrirá cuando entendamos que ella es el espacio para que el artista pueda educarse y que la educación sin arte no es más que una mueca de sí misma.

Del artista debemos aprender además que él mismo tiene la responsabilidad de ahondar en su alma, cuidándola y desarrollándola de tal manera que su talento exhiba una creación que sea algo más que un simulacro, algo sin sentido y vacío. El joven estudiante debe luchar férreamente por hacer de su tránsito escolar una experiencia enriquecedora de su alma y sus sentimientos. Las condiciones epistemológicas a las que se somete lo alejan de tal fin, pero debe luchar incansablemente por ahondar en su alma asegurándose la mayor cantidad de satisfacción espiritual posible. Esto representa luchar contra los parámetros establecidos o dejarse arrastrar por ellos. Ese es el verdadero reto del joven que aspire a su formación desde la sensibilidad.

En la premisa de Kandinsky: “El artista ha de tener algo que decir, pues su deber no es dominar la forma sino adecuarla a su contenido” (p. 62), encontramos un paralelismo entre el artista y el joven estudiante que define categóricamente la posición de sí mismo frente a sus estudios y a la posibilidad de explorar nuevos caminos. Del artista entendemos que él jamás debe limitar su creatividad a los cánones estilísticos y estéticos imperante en su tiempo, al contrario, se afirma en su esencia artística al resquebrajar lo establecido. En el artista es dable el romper las reglas que definen las formas establecidas.

El espíritu al dotar al hombre de libertad, intuición e imaginación le está dando todas las posibilidades de romper lo establecido y construirse desde lo diferente y reaccionario, tal como se espera del artista. Creemos que así como el artista adecua las formas al contenido de su expresión; así mismo creemos que el joven estudiante puede y debe desde lo sensible afanarse en adecuar los estímulos provenientes de las diversas fuentes de información en un conocimiento que atienda a sus necesidades emocionales, sentimentales y espirituales, abriéndose hacia nuevas maneras de aproximarse a sus estudios.

El asunto está en comprender que es posible vincular espíritu y educación, no con la introducción a la fuerza de asuntos teológicos en los contenidos de las asignaturas, o la de recubrir artísticamente algún contenido. Ello sería además de inútil, el resultado de un esfuerzo intelectual vacío, carente de vida y emociones. Más bien creemos que partiendo de la idea de que la labor del artista nace misteriosamente, entonces las reglas, las normas y criterios tan comunes en las teorías del arte y en los contenidos educativos dan paso a la voz interior del alma que indica el camino que se necesita tomar y de donde debe tomarlo.

Allí es donde creemos que es inestimable el rol de un docente de literatura que se “percata” y “manipula” esa “voz interior” en su estudiante y la moldea como arcilla fresca, extrayéndole nuevas formas y proporciones que han de “transformar” la percepción-interacción del estudiante-texto literario en el contexto de la enseñanza de la literatura en general y, en nuestro caso específico, en la enseñanza de la literatura de los pueblos de habla inglesa.

## *Bibliografía*

- Aristóteles. (1998). *Poética.* , México: Editorial Porrúa
- Kandinsky, V. (1989). *De lo Espiritual en el Arte.* México: Premio Editora de Libros. 5ª Edición.
- Kant, E. (2002). *Crítica del Juicio (Seguidas de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime).* Madrid: Nueva Biblioteca Filosófica.

# En ascenso y a pie

Haydée Párima  
 Universidad de Oriente  
 haydeeparima@gmail.com

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2016

Fecha de aprobación: 26 de febrero de 2017

**Resumen:** Este artículo llama la atención en la novela *Historias de la marcha a pie* (1997), de Victoria de Stefano, un auténtico vertedero de viajes, en traqueteantes trenes repletos, autobuses averiados, barcos a medio naufragar, pero sobre todo a pie, que pone de relieve un carácter marcadamente espacial, recurriendo a un interesante juego de sinonimia del viaje, de metaforización, a una circularidad fomentada por las frases repetidas cada cierto tiempo en ritornelo, o por las historias, hechura ellas de las más disímiles marchas y contramarchas, interrumpidas o abandonadas y vueltas a retomar desde una conciencia entregada al recuerdo, a la reflexión e incluso al ensueño. El protagonista se desplaza en una caminata que tiene una doble significación: transpone los límites del relato y, como en un espejo, se reduplica en el libro ficticio.

Descriptores: Espacialidad narrativa, analepsis externa, trayectoria y viaje narrativo.

## Ascending, and by foot

**Abstract:** This article focuses its attention in the novel *Historias de la marcha a pie* (1997), by Victoria de Stefano. This novel is a diverse collection of trips in rattling crowded trains, rickety buses, severely damaged ships, but mainly of trips by foot. This fact gives a markedly spatial character to the novel, which resorts to an interesting game that explores the symbolic possibilities of the act of traveling. Elements like metaphorization, phrases repeated in some kind of ritornello, stories about the most unlike marches and counter-marches which are interrupted or abandoned and retaken by a consciousness committed to the act of remembering, reflecting or even day dreaming; abound in this novel. The main character sets for in a journey that has a double meaning: it trespasses the limits of the story, and, as a mirror, it reduplicates itself in the fictional book.

Keywords: Narrative spatiality, external analepsis, trajectory, narrative journey.

Arriba... su hermosa y variada vida,  
 arriba su gentil Ática y su Arcadia. Arriba, su Himeto y su Licabeto... Abajo, el festín de la vida que come la vida y regurgita la muerte. Abajo la tierra seca y gastada, la tierra exhausta. La tierra baldía... Abajo, los grandes fundamentos que sirven de apoyo a lo que asciende al tope de la aguja, al palo mayor, a la cofa, al castillo de proa, al extremo del faro, a las posiciones más extremas preñadas de significados simbólicos...

Victoria de Stefano, Lluvia

Finalista de la undécima edición del premio Rómulo Gallegos (1999), *Historias de la marcha a pie* (1997), de Victoria de Stefano, comprende el lentísimo -paso a paso- desplazamiento y la prolongada espera ulterior de la narradora para satisfacer el llamado urgente del amigo enfermo, cuyo discurso, ausente de cualquier premura, abarca ni siquiera nueve de las doscientas sesenta páginas de la novela, a efectos de la cual la importancia capital del encuentro se condensa en el enunciado del anciano, orden y ruego a la vez, “Escribe, escribe sobre mí como el difunto que soy”.

Registrada la vuelta a casa, concluye la novela inmediatamente después de comentar la escritora -revela entonces abiertamente su condición-, que le “llevó dos años y tres meses escribir los episodios” e, imprimiendo sin duda significación de transcurso temporal a la frase, añade, “entre tanto ya Bernardo estaba muerto y enterrado”.

El relato se inscribe en una trayectoria que comprende el desplazamiento en ascenso y a pie, desde la página siete hasta la cincuenta y ocho, la espera, desde la página cincuenta y nueve hasta la doscientos cincuenta y el encuentro, desde la página doscientos cincuenta a la doscientos cincuenta y nueve. Los tres hitos deslindados configuran en conjunto la historia propiamente dicha, pero sólo en los dos primeros se producen las grandes retrospectivas y, mayoritariamente, siguiendo la clasificación de Gérard Genette, se trataría de analepsis externas, en tanto lo recordado transpone los linderos temporales de la trayectoria.

Auténtico vertedero de viajes, en traqueteantes trenes repletos, autobuses averiados, barcos a medio naufragar, pero sobre

todo a pie, la novela posee un carácter marcadamente espacial, a cuyo favor obran la recurrente sinonimia del viaje, su metafóricación, la circularidad fomentada por las frases repetidas cada cierto tiempo en ritornelo, o por las historias, hechura ellas de las más disímiles marchas y contramarchas, interrumpidas o abandonadas y vueltas a retomar desde una conciencia entregada al recuerdo, a la reflexión e incluso al ensueño.

Viajes, viajes y más viajes.

La desgarradora vida de la escritora en Argel, el primer recuerdo, promovido por el cansancio y la asociación con aquella otra cuesta que había de remontar, veinticinco años atrás, antes de bajar al lugar en que vivía en la profundidad de los infiernos. Las brevísimas escapadas en excursión por las ciudades del desierto. El encuentro con el holandés errante Franz Rotem y su idea según la cual la humanidad se hallaba asentada sobre un osario recibido en herencia. El hermano, exiliado de su pasado de “jaldador y removedor de cadáveres” en Auschwitz. La coincidencia en un cementerio parisino con George Bilfinger, el australiano de ninguna y de todas las ciudades del mundo, en incansable pesquisa tras las tumbas de aquellos -pintores, poetas historiadores, filósofos, escritores-, que tocados por la inmortalidad, habían burlado a la muerte. Y, entre una y otra reflexión, entre uno y otro hallazgo memorioso, la desoladora historia, ascenso y caída a un tiempo, del profesor de química.

Viajes, viajes y más viajes.

No en vano el recorrido se cumple subiendo una cuesta en cuya cota más alta, a los efectos de esa trayectoria particular, se hallaría el emplazamiento de la espera, la acogedora casa de Bernardo, contrastada de inmediato con aquel agujero donde vivió la narradora en París y cuyo acceso, escaleras arriba, engendraba, tal el de Argel, pesadumbre y fatiga.

El inicio de la que será una larga espera dentro del espacio conclusivo de la caminata en cuesta, marcado por la ignorancia sobre la salud del amigo, trae consigo antiguas vivencias en torno a la vejez, la enfermedad y la muerte, tópicos que ocupan un extenso volumen en las reflexiones y que, indisolublemente adheridos a la vida, se hallan desde el punto de vista simbólico emparentados con el viaje. Las tres historias rememoradas, comenzado el trecho de ingreso al interior, donde por cierto se gesta una muerte, se refieren justamente a enfermos en estado terminal.

Al fin, un rasgo de la narradora que la hacía proclive a ausentarse de la realidad y a evadirse en vuelo al lugar “donde se forman las quimeras”, introduce las historias de las que Bernardo, con tanto celo durante diez años de amistad la hiciera depositaria como si a su biografía se dirigiera. La suya propia -sueños incluidos-, la de su madre y la de la prima Raimunda, hecha como las demás de migraciones y mudanzas a lo largo de la vida, unidas sin transición a aquellas durante las cuales Raimunda, parecidamente a la narradora, desprendida de su cuerpo, trascendido el espacio y abolida la gravedad por minutos y a veces por horas, en genuinos ascensos extáticos, recorría localidades desconocidas instalada sobre la alfombra mágica de su imaginación.

Viajes, viajes y más viajes.

Si bien cuantitativamente más amplia que la sección de desplazamiento, la sección de espera sufre una interrupción ubicada un poco más allá de la mitad, porque la narradora, agobiada por “el mal de muerte” al que se aproxima y sin haber superado el cansancio del reciente tránsito ascendente, adhiere, compendiados en treinta y dos páginas, viejos recuerdos evocados en la etapa de la cuesta pero elididos en su oportunidad.

Contrariamente a lo que pudiera suponerse no se trata de la clásica analepsis externa, el procedimiento se aproximaría más bien, salvando todas las distancias posibles, al tipo denominado por Genette analepsis interna, porque sin importar que el contenido de la recordación excede los límites temporales del relato dentro del cual se inserta, había sido previamente recordado por el personaje mientras realizaba una etapa de la trayectoria.

Además de completar experiencias de rememoración expuesta durante el ascenso y cerrar cierto ciclo histórico -“las peripecias del capítulo africano”- el recurso cumple, a nuestra manera de ver, un cometido de mayor envergadura.

Al margen de la postergación real del encuentro, esta particular analepsis es por sí misma una forma discursiva retardante que le permite a la narradora diferir la confrontación, sustraerse a la inmediatez y enmascarar o más bien velar la espera. Paralelamente, tal vez porque no irrumpe con violencia en la cronología de la trayectoria y debido a que la extensa duración y la original adherencia a la cuesta ocultan el lugar donde reaparece, la analepsis -y esto es crucial a los efectos semánticos del relato- termina provocando cierta distorsión espacio-temporal gracias a la cual se sobredimensiona el movimiento ascendente, de manera que las proporciones de la caminata sobre la cuesta lucen de una amplitud enorme si se compara con las del estadio de la detención.

Los dos aspectos simbólicos prendidos al ascenso, uno objetivo, espacial -de hecho vertical-, y el otro interno, vinculado a la trascendencia espiritual, integran en Historias de la marcha a pie su dualidad significativa, porque el viaje interior, recordatorio y reflexivo -de calidad por lo tanto ascendente- implica la recuperación de historias vinculadas al abrumador y, con toda propiedad análogo de la cuesta, camino -paso a paso- de la vida.

La narración es la narración de lo que se ha interiorizado, es decir, de las historias de la marcha a pie a lo largo y a lo alto de la empinada, ardua, dificultosa cuesta descrita por la empresa de vivir. Historias que no de viajes, más bien de exilios, de errancias sin tregua. Dolorosas, solitarias travesías, sin bienvenidas a ningún lugar y sin largas despedidas, si acaso con esbozados adioses seguidos de inmediato al brevísimo encuentro. En cuesta siempre, hacia arriba por lo que toca a la vida, hacia arriba por lo que toca al espíritu forjado mientras dura la vida.

El hecho mismo de que el desplazamiento sobre el cual se construye el relato se realice a pie y que incluso a la espera penetren trechos evocados por la memoria durante la marcha en cuesta, magnífica -como dijéramos- las dimensiones de este espacio, otorgándole tal extensión y tal poder de encubrimiento que impide una clara conciencia respecto a si el personaje ha arribado a una zona de descanso o si la marcha se extiende al relato entero. Sobre todo porque en la estancia de la espera la narradora pareciera mantener mayoritariamente la posición de pie, explícitamente abandonada en el encuentro, luego de que el anciano la

forzara a servirle de apoyo mientras se desplazan sobre el terreno irregular del jardín. Y una vez más, casi al fin de novela, de regreso en su casa se muestra en posición sedente frente al escritorio, no como quien se dispone al reposo después de una larga jornada sino más bien como quien se toma una tregua para la próxima cuesta.

Marcha en ascenso a pie y postura pedestre son a nuestros ojos de importancia capital a instancias del relato, porque en ambos casos los extremos de la vertical del cuerpo apuntan hacia una significación opuesta. No importa si en detención o en movimiento, la cabeza, el asiento de la memoria, del conocimiento y en definitiva de la vida interior en su totalidad, se dirige hacia arriba, hacia el cielo. Opuestos a ella, los pies sujetos al territorio, a la vida material, e incluso portadores de vida, en tanto constituyen el medio a partir del cual se producen los desplazamientos en el espacio exterior. De manera que, además de sustentar el otro extremo, más allá de la literalidad determinada por su calidad de soporte, ellos son los responsables del recorrido, de todos los recorridos y por lo tanto generan el alimento para ese opuesto suyo que se nutre de camino. Un camino trazado justo sobre el osario donde inexorablemente irán a parar en su totalidad las peregrinaciones sin importar los alargados rodeos en las idas y venidas antes de completar el agotador trayecto.

En cuanto a la doble significación de la caminata en cuesta, transpone los límites del relato y, como en un espejo, se reduplica en el libro ficticio concluido en la última página de la novela, forjada desde los penosos días en la miserable habitación de Argel, “a pesar de las evidencias, ni cárcel ni catafalco, sino el refugio en que hibernaba acopiando fuerzas”, protegiendo su espíritu, porque tras aquellos “gastos de la pobreza” aguardaban banquetes de frutos en sazón.

La vertical marca el origen de la novela y su fatigosa fragua, ascenso y marcha a pie, paso a paso hacia arriba, por lo que toca al espíritu creador, paso a paso hacia arriba por lo que toca a la vida consumida.

Viajes, viajes y más viajes.

### *Bibliografía*

De Stefano, Victoria (1997). *Historias de la marcha a pie*. Caracas: Oscar Todtmann Editores.

Cirlot, Juan-Eduardo (1978). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

Elides Mircea (1997). *El vuelo mágico*. Madrid, Ediciones Siruela.

Génette, Gérard (1989). *Figuras II*. Barcelona: Editorial Lumen.

Gulon, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antonio Bosch Editor.

# La enseñanza de la literatura en Venezuela: algunas preguntas pendientes

Luislis Morales Galindo.

Universidad de Salamanca (España)  
lmorales@usal.es

Fecha de recepción: 23 de febrero de 2016

Fecha de aprobación: 15 de mayo de 2016

**Resumen:** Durante varios años, quien presenta este trabajo se ha dedicado a investigar y proponer nuevas formas de enseñar literatura en las que prevalezca un enfoque estético, relacionado con la educación por el arte. Sin embargo, las propuestas tienen una limitación: el área no ha sido lo suficientemente problematizada. Aún falta por responder por qué y para qué se enseña literatura en la escuela y el bachillerato venezolanos. Este trabajo es, más que el resultado de una investigación, el planteamiento de un problema. Para ello partimos de la revisión de los enfoques y perspectivas que podrían dar respuesta a las preguntas esenciales en torno al problema. Podemos seguir delegando la respuesta a los estudios de enseñanza de la lengua; pero, por ser la literatura un discurso cuya especificidad lo extraña de la condición funcional, eso significa desdeñar parte de su condición, en lugar de aceptar que se requiere la consideración de competencias diferentes al momento de formar un lector de literatura. Además, a todo lo anterior se añade que la promoción de la literatura en nuestro país atraviesa un periodo crítico: las iniciativas de promoción han demostrado ser escasas, los libros son cada vez más caros y el apoyo del estado se diluye. ¿Está la escuela preparada para defender el derecho de sus alumnos a leer literatura? O por el contrario ¿Será propulsora de que nuestros niños y jóvenes sigan con esta materia pendiente?

Descriptores: estética, educación por el arte, enseñanza de la literatura

## Literature teaching in Venezuela: some unanswered questions

**Abstract:** For many years, the person who is presenting this work has been devoted to the investigation and proposal of new ways of teaching literature through methods that emphasize an aesthetic approach. However, these proposals have a limitation: the area has not been inquired sufficiently. Questions like why, and with what purpose literature is taught at elementary and high school in Venezuela, remain unanswered. This research is, more than the result of an investigation, the statement of a problem. In order to do that, we part from the review of the approaches and perspectives that could give an answer to the essential questions about the problem. We could keep delegating the answer to the studies regarding language teaching; but, as literature is a discourse that, because of its very own nature, is alien to any functional condition, that would be a big mistake. We should always keep in mind that different competences are required when forming a literature reader. Besides that, we have to add to the aforementioned that the promotion of literature in our country is going through a critical period: the initiatives for promotion have proven to be scarce, books are becoming more expensive day by day, and the State's support is diluting. Are schools prepared to defend the right of its pupils to read literature? Or, quite the opposite, will they promote the fact that our children and teenagers keep carrying the burden of a deficient literary education?

Keywords: Aesthetics, education through art, literature teaching.

Si partimos de lo obvio, debemos comenzar por decir que la mayoría de quienes egresan de las Escuelas de Letras serán profesores, en una buena proporción profesores de Castellano y Literatura en el bachillerato; que la UPEL es una universidad que forma docentes, es decir que los profesores que egresen de nuestros departamentos de Castellano y Literatura serán definitivamente eso, profesores, no críticos, no escritores, a lo sumo y con suerte, serán además buenos lectores; que los maestros que egresan del Programa de Educación Integral de la misma universidad y de las Escuelas de Educación de las otras universidades usarán como guía el Currículo Básico Nacional e impartirán entre sus temas la unidad que este denomina Literatura: el mundo de la imaginación. Entonces: ¿Por qué somos tan esquivos cuando de hablar sobre enseñanza de la literatura se trata?

Los literatos suelen pasar de este tema, señalando las pérdidas que sufre la obra literaria cuando se encuentra con la didáctica. Y no son infundados sus temores cuando sabemos que en más de un aula el cuento o el poema son sólo ornamentos motivado-

res para comenzar las clases de historia o de ciencias; o el texto literario es parte de una estrategia divertida para la promoción de la lectura.

Evidentemente, nadie puede diseñar programas, evaluar, impartir clases, enseñar o por lo menos hacer (y hacerse) preguntas interesantes, sobre una materia que apenas conoce. Por ello las asignaturas que imparten conocimiento específico sobre la lengua y la literatura, su crítica y análisis, deben tener la preponderancia justa dentro de los planes de estudio de cada carrera a nivel superior. No obstante, se debe estar consciente de que no es lo mismo saber literatura que enseñar literatura. Frente a este segundo problema, todas las preguntas están aún por hacerse.

Aclaro que cuando hablo de Enseñanza de la Literatura, me refiero a la enseñanza de literatura en la escuela y el bachillerato —por las limitaciones de tiempo, no porque en la universidad no sea un problema— y que me refiero de forma particular a la literatura, asumiendo por supuesto que esta tiene una relación inseparable con la lengua, porque está hecha de ella, pero que supone una forma excepcional (fuera de lo ordinario) de usarla.

Hasta el momento, en nuestro país se ha planteado con bastante seriedad el problema de la Enseñanza de la Lengua, y se ha avanzado hasta el diseño de soluciones. Es decir, las preguntas fundamentales están más o menos formuladas y más o menos respondidas: se pretende formar en la escuela comunicadores competentes. Para ello se enseña en función de desarrollar competencias cognoscitivas, comunicativas y lingüísticas. Leer literatura exige el dominio de esas competencias, pero no le bastan. Por eso los promotores de lectura saben que en sus planes pueden incluir o prescindir de la literatura y aún formar un buen lector. El énfasis —y no es cuestionable que así sea— se coloca sobre los usos funcionales de la lengua y la literatura es en gran medida infuncional, la literatura no es necesaria para la vida práctica. Seamos honestos: es posible concebir un lector-escritor competente, informado, crítico... que no lea poesía, novelas o cuentos, que lea digamos la prensa, un libro de análisis político, una revista, un libro de historia, etc. Será sin duda un lector, aunque no un lector de literatura. Siendo así, si no le hallamos a la literatura más valor que el de ser esa especie de sucedáneo divertido de la lengua que cumple en los programas de promoción de la lectura, es probable que no exista mayor necesidad de su presencia en los programas.

La gran pregunta, la fundamental, es entonces: ¿Para qué enseñar literatura?

Habitamos un mundo que ha asumido que la racionalidad es la vía más expedita para acceder al conocimiento, dejando a un lado la posibilidad de un conocimiento del mundo por mediación de la intuición, los sentimientos o la imaginación. En consecuencia, la educación formal actual —heredera de una visión positivista del mundo— otorga preeminencia a los saberes científicos comprobables y deja de lado otros aspectos esenciales de la condición del ser humano, sobre todo aquellos que no pueden ser tasados.

La literatura es una de las materias que sufre las consecuencias de esta visión. En la escuela básica, la lectura del texto literario está puesta al servicio de los saberes comprobables de otras asignaturas o aparece completamente desdibujada en un espacio de absoluta distensión —escudado en el “placer de leer”— donde nadie sabe mucho para qué sirve.

En el bachillerato, lo que se imparte en las clases es información sobre las obras literarias, movimientos artísticos y autores; información que para los estudiantes resulta vacía, inútil, ajena a sus intereses y a su relación con el mundo. Se inicia así un ciclo torturador, los alumnos deben memorizar ideas que no les son significativas para poder aprobar la materia y los docentes nos sentimos defraudados por la forma como los alumnos manifiestan en las clases su aprecio por nuestro esfuerzo: un bostezo.

Es cierto, la literatura, cuando se le estudia diacrónicamente, ofrece un panorama cultural, sociológico y antropológico invaluable. La literatura, estudiada desde una perspectiva interdisciplinaria, es también una vía para la formación moral, ética, social, intelectual y afectiva-espiritual del individuo. Cuando los niños y jóvenes se acercan efectivamente a ella, no sólo los transforma en buenos lectores sino que ofrece la posibilidad de que, a través de ella, estos hurguen y comprendan sus conflictos, canalicen sus potencialidades creativas y comprendan la trascendencia del papel de cada hombre en el destino de la humanidad. Sin embargo, el camino de acceso a los dones que entrega la literatura a sus lectores exige en primer lugar transponer el umbral que significa la obra, mientras no ocurre esta experiencia vicaria de lectura, docentes y alumnos veremos como todo el tiempo y trabajo que se invierte caerá en el vacío, y la obra literaria, seguirá durmiendo a la espera de genuinos lectores.

Además enfrentamos el problema —problema para esta sociedad de lo observable— de que lo que la relación del individuo con la literatura logra son dones impalpables y, en muchos casos, inmensurables: ¿Cómo tasar el espíritu, la sensibilidad, la emoción, la imaginación, la necesidad de cuestionar el mundo, la vitalidad despierta?

¿Podremos aceptar que se lee literatura para obtener resultados en un muy largo plazo y que probablemente lo más importante no podremos ni siquiera medirlo en el término de un semestre o de un año escolar?

Para enseñar literatura es preciso considerar que el texto literario es un sistema simbólico complejo que exige un receptor, no sólo competente, sino comprometido. Tal compromiso es necesario porque se requiere relacionarse con él en varias dimensiones, una lingüística, referida al manejo de la lengua en que está escrita la obra, una cognitiva, referida al manejo de ciertas nociones del mundo y nociones artísticas; una imaginaria, relacionada con el conocimiento de las claves simbólicas de la cultura en que está inmersa la obra; y una dimensión espiritual referida a las emociones que se desencadenan con la experiencia que vive el lector cuando la lee.

Hay varias maneras de leer. Rosenblat (2003) señala que un texto puede ser abordado desde una postura eferente, destinada a extraer información de él; o desde una postura estética, destinada a vivir lo leído. El texto literario exige esta última postura. Pero en la escuela es leído la mayoría de las veces desde la primera.

Colomer (2001) señala que hay dos visiones posibles para el abordaje de la literatura en la escuela. En la primera, la obra es vista como objeto que dialoga con la cultura y conlleva al lector a progresar en su capacidad de entender el mundo y en la segun-

da, la obra es vista como forma de comunicación, que perfecciona, en cuanto artificio lingüístico, la capacidad de comprensión y de comunicación del lector. Es cierto que leer literatura contribuye al desarrollo de competencias de lectura y escritura y que amplía el conocimiento del mundo de los lectores. Pero hay que anotar que leer literatura comprende siempre un acto creativo, en el cual el lector se enfrenta con una forma de expresión original para la cual en cada caso hay que diseñar estrategias no convencionales de lectura e interpretación. En ese sentido, la literatura es recreativa, el lector debe re-crear (volver a hacer la obra) cada vez que la lee. Ello implica además dejarse afectar por el texto, es decir aceptar la conmoción que producirá en el espíritu encontrarnos con él, aunque no sepamos cómo lo hará, ni de qué manera. Implica también aceptar que nuestro imaginario sea hurgado por la obra con la consecuente activación de nuestra memoria cultural.

Enseñar literatura significa preocuparse porque el alumno realice un intercambio efectivo y afectivo con la obra, que transaccione con ella, —en el decir de Louise Rosenblat— es decir, que la viva como experiencia. El profesor de literatura es un puente entre el lector y la obra, debe crear situaciones dentro de un clima humano para que tal encuentro sea posible; consciente siempre de que lo que ocurre entre el alumno y la obra literaria es una transacción íntima y profundamente individual, pero que él puede contribuir al desarrollo de herramientas que agudicen su capacidad de interpretación y de implicación con el texto literario. El profesor de literatura entrena, además de destrezas de comprensión lectora, destrezas estéticas. González Nieto (2001) señala que en los niveles anteriores a la universidad debe formarse una competencia comunicativa específica para los textos literarios, en su decir: una competencia literaria. No obstante, preferimos llamarla una competencia estética, con la convicción de que está vinculada no sólo a la literatura, sino a la lectura del arte en general.

En el para qué enseñar literatura, únicamente una razón estética, vinculada a la condición de objeto artístico de la obra literaria, no podrá ser cubierta por alguno de los millones de textos eficientes no literarios existentes en nuestra cultura. Únicamente una razón estética no está cubierta por los programas de enseñanza de la lengua, ya que si bien se requiere para leer literatura del dominio de competencias cognoscitivas, comunicativas y lingüísticas, es su condición de arte lo que la hace excepcional, donde se transforma en juguete lingüístico que trasciende la comunicación funcional y que exige un lector que además de ser competente acepte el reto de someterse a su juego, a sus reglas, desentrañándolo-desentrañándose, padeciendo su experiencia.

Estas respuestas no agotan nuestro problema, por el contrario lo agrandan, porque de ese para qué surgen una serie de problemas relacionados con el cómo. Pero detenernos en esos temas trascendería el tiempo estipulado para una ponencia.

En fin, el problema no sólo está vigente, sino que está casi virgen entre nuestros docentes. Lo imperativo del tema está relacionado con el justo derecho de nuestros niños y jóvenes de conocer ese otro lado del mundo, del pensamiento y de la imaginación que sólo la literatura, la ficción y el arte ofrecen.

¿Por qué no se habla de esto? De esto no se habla porque el arte, su belleza, esa forma de apelar al Pensamiento del Corazón —como lo llama el psicólogo James Hillman (1999)— es siempre peligroso, su condición es revolucionaria, insta al hombre a socavar las bases de los órdenes establecidos al ser siempre una lectura desestructurante. La respuesta de un mundo positivista, como el nuestro, es una simulación: incluir a la literatura entre los bienes culturales pero anulándola al considerarla un conocimiento ornamental, encerrado en la inutilidad de la Cultura General que le inoculamos a nuestros alumnos en su vida escolar.

La literatura, mientras permanezca encarcelada —léase: fastidiosa, anodina, servil— en los programas educativos, está negada al hombre común —el de las clases con menos privilegios— que cree que la conoce y que la rechaza —cree él que conscientemente— sin haber percibido en realidad su poder. La lectura de literatura seguirá siendo así una práctica elitista. A los profesores de literatura nos corresponde revelar el secreto, guiar a nuestros niños y jóvenes a transponer un umbral que les ha sido negado. Enseñar literatura hoy es un problema de equidad y justicia, para devolver a los hombres todas las posibilidades de la lengua, del pensamiento y de la vida.

#### Referencias

- Colomer, T. (Marzo, 2001). La enseñanza de la literatura como construcción de sentido. En: *Lectura y vida*. Año 22. N°1. (pp. 6-23).
- Dubois, M.A. (1998) Cambio de paradigma del proceso de alfabetización, implicaciones teóricas y prácticas, desafío frente a la formación y actualización docente. En: Serrón, S. (Comp.), *De la cartilla a la construcción del significado*. (pp. 183 – 201). Caracas: Red Latinoamericana de Alfabetización – Venezuela.
- Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. México: Fábula.
- González Nieto, L. (2001). *Teoría lingüística y enseñanza de la lengua (lingüística para profesores)*. Madrid: Cátedra.
- Hillman, J. (1999) *El pensamiento del corazón*. Madrid: Siruela.
- Penac, D. (1995) *Como una novela*. Santafé de Bogotá: Norma.



# CRÓNICA

## Cenotafio

Jesús Antonio Medina Guilarte  
 UPEL- Maturín  
 jamg22051986@hotmail.com

La tarde está por caer sobre el puerto mientras se escurren, pesadamente, las últimas gotas de cerveza del día. Cinco horas de espera y aún ningún movimiento esperanzador. Más allá del borde del muelle fluyen en calma las aguas marrón-verdosas fruto de la unión del Manzanares y el Golfo. Otrora adornaban el paisaje porteño enjambres de pequeños tritones que, con sus melenas amarillas y pieles tostadas (insignias de su linaje marino), se lanzaban desde lo más alto de las embarcaciones en busca de las monedas y los billetes que los pasajeros tiraban al agua como ofrenda. Hoy los niños del mar han desertado del puerto dejando a los corroídos ferris en solitaria danza; imperturbables monumentos a la lentitud y la paciencia.

Pronto iniciará el ritual. Se correrá el rumor nuevamente: -ya van a empezar a cargar-. Nos acercaremos como autómatas a los carros, con la misma ilusión de un perro callejero. El sol, nuestro compañero de tantas horas, se ha dado por vencido y ha decidido ocultarse definitivamente. Ha llegado la noche y aún la cola no avanza un centímetro. Sentados, esperamos el ansiado murmullo en la recién estrenada oscuridad. Se hace esperar por dos horas. Esta vez sí es cierto. Entonces empieza la sinfonía de motores que despiertan con un cansino bostezo luego de más de siete horas de lánguida pereza.

Estar dentro del ferri tiene regusto a victoria, dadas las penosas circunstancias. Más que Margarita, es el propio ferri nuestra Ítaca. Tantas horas observándolo anclado en su lento vaivén en el muelle terminan por hacerte creer que es un sueño imposible, una fantasía alocada que, perversamente, se regodea, inalcanzable, frente a tus narices. Pero aquí estamos, sentados y con el motor en marcha, sudando la gota gorda por el calor y por la alegría de estar moviéndonos finalmente después de tanta pesadilla estática.

Se han acallado las conversaciones. A pesar de que restan aún horas para llegar a nuestro destino, ya nadie parece desesperado por quemar el tiempo. El mar se ha convertido en espacio de ensoñación. ¿Sobre qué lejanas cumbres volarán sus pensamientos? ¿Volarán o se hundirán igual que los míos? ¿Lo recordarán? O más bien, ¿lo sabrán? Una vez más el fantasma del Santa Margarita II atenaza mi mente a la salida de este puerto. Al igual que me pasa al caminar sobre las tumbas de los cementerios, no puedo evitar estar consciente del apagado palpitar del mundo debajo de las suelas de mis zapatos.

\* \* \*

Durante muchos años, aquella embarcación fue anónima para mí. No recuerdo la primera vez que escuché la historia, pero desde siempre sentí una extraña fascinación por ese naufragio en particular. El ferri se hundió en el 87, así que mi conocimiento del incidente fue siempre mediado, pues para el momento de los hechos me encontraba sumido en el pozo inconsciente de la infancia temprana (nací en el 86).

Resulta ser que mi abuela trabajaba como cocinera en aquel “ferri que se hundió en la Fosa de Cariaco”, de cuyo nombre nadie parecía acordarse. Aquel día en específico no fue a trabajar porque se enfermó (o algo así, si la memoria no me falla).

El hecho de que un familiar cercano escapara de las garras de la muerte por obra y gracia del destino es, sin duda, un elemento que hizo esta anécdota memorable, pero lo que realmente captó mi atención fueron las extrañas circunstancias del hundimiento. Es en este punto donde las cosas comienzan a ponerse complicadas. Ninguno de los que me contaron la anécdota cuando niño afirmaban ser testigos presenciales, pero sí que su fuente, un amigo, o el amigo de un amigo que estaba o trabajaba en el muelle, era la más confiable y que por muy extraños que parecieran, esos eran los hechos. Aquella mañana, tarde o noche (dependiendo de la versión) el mar se tragó a ese barco, literalmente. Fue tal la furia de las aguas, que las amarras que fijaban el ferri a la plataforma de embarque se rompieron y lo dejaron a la deriva. El navío pasó a dar vueltas sin control alguno hasta que finalmente fue devorado por las aguas a la altura de la Fosa de Cariaco. Lo que sea que haya ocurrido ese día nunca se vio antes, ni después.

El epílogo de la historia no es menos místico. Algunos meses después (o años, según quien lo cuente), el gobierno de la nación le pidió al afamado explorador marino Jacques Cousteau que realizara una expedición a la Fosa de Cariaco con la finalidad de ubicar el navío siniestrado. El francés en principio aceptó el reto. Sin embargo, luego de la primera inmersión, por razones absolutamente misteriosas se retiró precipitadamente del país, como alma que lleva el diablo, sin tan siquiera cobrar un centavo de sus jugosos honorarios.

Por años, el relato de ese hundimiento, encendió mi febril imaginación. Durante cada vacación, no podía evitar abordar los

ferris, chalanas o lanchas, sin mirar con cierto temor las aguas sobre las que flotábamos. El mar nunca parecía ser igual en el puerto. Cada año, al momento de iniciar nuestra acostumbrada peregrinación que partía de Maturín, seguía a Cumaná y culminaba en Margarita, las aguas tenían una tonalidad distinta; algunas veces marrón, otras verde claro, otras verde más oscuro, otras veces marrón-verdosa. “¿Qué tinte habría cubierto estas aguas aquel fatídico día?” Era una pregunta que no pocas veces llegaba a mi cabeza. Cuando se encendían los motores veía las aguas fluir raudas alrededor del barco, preguntándome en qué punto exacto empezaríamos a navegar por encima de la Fosa. La imagen de una amiga de la familia cayendo por la borda de un bote y siendo rescatada milagrosamente al ser halada por su larga cabellera acudía a mi memoria en esos momentos. El relato del naufragio y el de la experiencia cercana al ahogamiento de Nilda, tal vez hayan sido el caldo de cultivo para el inefable temor al que me transportaba los más disímiles estímulos. Estaba por supuesto la visión de las aguas insidiosamente calmas del puerto; pero también me ocurría lo mismo con cierta sección del Museo del Mar de Cumaná, que tantas veces visité. La oscuridad del recinto creaba una atmósfera algo lúgubre. Sin embargo, no era solamente esto lo que me perturbaba. En realidad, disfrutaba el paseo tremendamente, hasta llegar a determinada zona dedicada a los cetáceos. Ahí se unía a la oscuridad, el sonido de una grabación de cantos de ballena repetidos en un bucle infinito. Apenas me aproximaba a esa zona, un pánico paralizante se apoderaba de mí. Mi mente no podía evitar transportarse a las angustiantes profundidades abisales. Jonás ha debido tener la misma sensación al descender irremediamente hacia el lóbrego mundo del Leviatán, mientras las algas se abrían en su boca ahogando el llanto desesperado. La música de las ballenas era para mí el ensordecedor grito del vacío, de la oscuridad que todo lo devoraba, luz y voz. Cousteau (si quebramos una lanza a favor de la leyenda surense), y Jonás sobrevivieron al abismo, a cambio de ser marcados a fuego por él. ¿Qué será de aquellos que hicieron de esta solemne vacuidad su morada eterna?

Con el pasar de los años el recuerdo del naufragio de la Fosa de Cariaco se fue apagando. Hasta que un día, y de la manera más impensada, el relato del Santa Margarita II volvió a atravesarse en mi camino. Ocurrió a bordo de un taxi en Maturín. La conversación con el conductor, no sé por qué misteriosas razones, terminó empujándole a pronunciar la siguiente frase: - yo vi con estos ojos que se han de comer los gusanos cómo el mar se tragó un ferri allá en Cumaná. - Entonces prosiguió: - Yo estaba parado ahí justo en el bordecito del muelle cuando vi una cosa rara en el agua. Me di cuenta de que se estaba formando como una especie de hilito en el medio. Resulta ser que el mar se había separado en ese sitio y cuando volvió a juntarse la fuerza fue tan arrecha que rompió los mecates del ferri y lo fue halando hacia atrás hasta que se terminó de hundir en la Fosa de Cariaco. Esa fuerza era imparable, todo pasó así de repente y no hubo tiempo a hacer nada. Nada más se salvaron los que se quedaron en el muelle. Al resto se los tragó el agua con el ferri; eso fue una mortandad-. El relato tenía un inusitado tinte bíblico, y, sinceramente, me dejó perplejo. Por primera vez me comentaba el incidente alguien que afirmaba ser un testigo presencial. El testimonio del taxista fue otra vuelta de tuerca en torno al misterioso hundimiento. Tras escucharlo, las preguntas se amontaban en mi cabeza ¿Pero qué carajo pasó entonces? ¿Cuántos muertos hubo? ¿O es que no hubo ninguno? Un dato tan fundamental en esta clase de acontecimientos, no estaba para nada claro, había escuchado las más variopintas versiones y ninguna coincidía. Las víctimas fatales iban de cero, pasando por apenas unas cuantas, hasta llegar a una “mortandad”. Pero sobre todas las cosas me preguntaba cómo demonios pudo pasar un ferri del muelle de Cumaná al fondo de la Fosa de Cariaco sin que nadie pudiera hacer nada al respecto, los dos puntos están lo bastante lejos como para que parezca imposible que esto ocurra.

\* \* \*

El Santa Margarita II no nació con ese nombre; fue este el último de los muchos que marcaron una vida errante. Al ser botado en Gotemburgo en el año 1959, fue bautizado como Prinsessan Christina. A partir de ahí, un desfile de nombres: The Londoner, Botnia Express, General José Artigas, hasta finalmente ser adquirido por Conferrys en año 77. En total, 28 años de frenética vida surcando varios mares europeos y latinoamericanos, antes de sumergirse en su lecho definitivo.

Es este el escueto registro disponible en internet de un barco rodeado por un aura fantasmal. De las dos únicas fotos disponibles (una en blanco y negro, y otra a color), ninguna corresponde su período de servicio en Venezuela. Una pequeña leyenda da cuenta de su triste final:

El tres de noviembre de 1987, el ferri venezolano Santa Margarita II, propiedad de Conferrys C.A, volcó en el terminal de Cumaná, mientras cargaba un peso de 50 toneladas en vehículos. 5 personas murieron. 250 fueron salvadas. El barco se hundió en aguas profundas.

En un rincón perdido de internet, una modesta web diseñada por el fotógrafo submarino Carlos Vilkerman mostraba el pixelado fragmento de la portada del Nacional con fecha cuatro de noviembre del 87. Por lo visto, dicho periódico dedicó la portada entera de uno de sus cuerpos al hundimiento del Santa Margarita II. Una vez más, los datos eran contradictorios; se hablaba en el reportaje de 14 fallecidos. Hace dos años aproximadamente envié un correo a Vilkerman preguntando si tenía algún otro material, o el periódico en cuestión cuyo fragmento posteó en su web. Nunca recibí respuesta alguna. Para colmo de males, los links de su web se encuentran rotos al día de hoy.

Sin embargo, con el tiempo tuve la oportunidad de agregar una pieza más del rompecabezas llamado Santa Margarita II a mi colección. Esta vez de boca de un tío político, cuyo testimonio se aleja un poco de lo místico para coquetear con el terreno del conspiracionismo.

Él también afirma que fue testigo presencial de los hechos aquel 3 noviembre. Como trabajador que hacía vida constante en el muelle pudo notar que algo raro ocurría con el proceso de carga de vehículos aquel día. Al parecer la errónea distribución del peso trajo como consecuencia que el barco se escorara mientras permanecía amarrado al muelle. Sin embargo, este hecho no fue fatal. Simplemente representó un contratiempo que provocó un retraso que para nada es extraño en la industria del transporte

naviero nacional. Lo que afirma mi tío es que la razón verdadera de lo ocurrido en esas primeras horas de la tarde en el muelle no era (al menos del todo) la mala distribución de la carga vehicular, sino una falla en la sala de máquinas producto de una negligente política de mantenimiento por parte de Conferrys. Al parecer un desperfecto en el casco del barco, provocó que ingresara agua en la susodicha sala, lo que por supuesto afectó la flotabilidad del ferri. Esa tarde, como quizás pudo haber pasado en muchas tardes anteriores, el problema fue solucionado mediante mecanismos, cuanto menos, precarios. Una vez estabilizado el ferri, y una vez que se produjo el embarque, la nave zarpó bajo aparente normalidad. Cuando el Santa Margarita II empezaba a alejarse en dirección al mar abierto, zozobró ante la mirada atónita de quienes observaban desde el muelle. A pesar de los esfuerzos por rescatar a los pasajeros, hubo una cantidad mucho mayor de decesos, según mi tío, que las cinco indicadas en el sitio web mencionado algunos párrafos atrás. Afirma incluso, que existe o al menos existió un video del suceso, pues justo al lado de él pudo notar a alguien con una cámara filmadora. Por supuesto, según él, el documento nunca salió a luz pública, gracias a la presión de Conferry por correr una gruesa cortina sobre los acontecimientos.

Mi tío, impactado por el hecho, afirma haber compuesto un galerón inspirado en la tragedia de aquel día. Asegura incluso que la pieza fue acreedora del primer lugar en un concurso musical realizado en Cumaná por aquella época. Eso sí, la letra la ha olvidado por completo con el paso de los años, y el manuscrito donde la plasmó originalmente se ha perdido irremediablemente en algún apolillado rincón.

Esas mohosas páginas, donde quiera que estén, si es que alguna vez existieron, son el monumento perfecto para homenajear al Santa Margarita II. Un nombre para siempre borroso, desdibujado, opaco. Naufragio de naufragios. Allá, en lo más profundo de la Fosa, da cobijo a aquellos rostros que se han vuelto tan nebulosos, que ya la memoria es incapaz de distinguirlos en forma o cantidad. Las aguas del Terminal de Ferris de Cumaná son hoy el perenne recuerdo del vacío.



# RESEÑA

Abreu, José Vicente (1997). *Se llamaba SN*. Caracas: Editorial Monte Ávila.

## Contra el sueño del olvido, la escritura testimonio de José Vicente Abreu

Franco A. Canelón.

Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
Instituto Pedagógico de Maturín  
CILLCA

El 20 de junio de este año debería celebrarse los 90 años del nacimiento de José Vicente Abreu. Dije debería, porque ni se ha hecho ni se hará tal celebración. Ya que el recuerdo de este hombre y su obra están relegados al baúl de la desmemoria de las academias y de las instituciones estatales, organismos que muchas veces ofrendan flores hasta para el día mundial del aguacate parecen auto-imponerse un olvido que bien puede querer eludir el tocar temas delicados de nuestra historia y actualidad.

Pero estas líneas no son para postular candidatos al calendario festivo nacional, sino para invitar a la lectura de una novela ejemplar que fue editada por primera vez en 1964: "Se llamaba SN". Esta novela llegó a mis manos por avatares del destino, es de esos libros que a primera vista ignoramos y que por su presentación, o desconocimiento de la historia y del autor, prejuiciamos como de poca importancia, pero sin saber cómo ni por qué, siguen apareciendo, como si una fuerza extraña la moviera hacia nuestras manos y nuestra atención, y al abrirla se inicia un diálogo que sabemos no nos decepcionará.

Nos acercaremos a esta novela en tres momentos o claves: autor, obra, circunstancias. Ya que de esta forma será posible destacar aspectos que puedan evitarle a nuevos lectores y curiosos cometer los mismos errores de minusvalía lectora que yo cometí.

José Vicente Abreu se graduó de venezolano el 20 de junio de 1927 en San Juan de Payara, por allá por el estado Apure, ese fue su primer título oficial, luego obtuvo otros certificados escolares hasta que en el año 1947 tomó una muy especial e importante decisión: ingresar al Instituto Pedagógico de Caracas del cual egresaría con el honorable título de profesor de Castellano, Literatura y Latín. Para mérito del autor y de sus compañeros de estudio de aquella promoción, entre los que se cuenta a Alexis Márquez Rodríguez, recordemos que el país estuvo sumido en un período muy oscuro, una dictadura que duro 35 años gracias al compadrazgo y maña con saña que se dieron Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez.

A José Vicente Abreu se le referencia como un hombre de convicciones, un caballero, un hombre de palabra. Convicciones literarias, sociales, políticas e ideológicas, y además simpático y sincero. En aquella época y situación socio-política, haber optado por estudiar docencia y soñar con ejercerla, fueron decisiones que merecen loas al igual que quienes hoy se inclinan por el mismo camino. Existió un factor de peso que condicionó el destino de este profesor, lo fue el derrocamiento militar del gobierno recién electo democráticamente de Rómulo Gallegos, a partir de allí culminaron los sueños e inició un ciclo de pesadillas que por momentos muchos venezolanos habían dado por concluido. Todo maniático del poder, y más cuando es militar, gusta de tener su propia policía privada o brazo armado; Hitler tuvo sus SS, Pérez Jiménez a su SN (Seguridad Nacional), siglas que cobraron fuerza en la psiquis de la sociedad venezolana y cuya sola mención, cuentan algunos, producía miedo, pánico y terror.

En ese contexto José Vicente Abreu se vio obligado a cambiar las aulas y los textos de poesía por el manual comunista y el fusil de guerra, tanto él como muchos otros debieron convertirse en protagonistas de los folletines de espionaje y arriesgar el pellejo en la clandestinidad para luchar contra uno de los peores males de América: el dictador militar. Capturado por la SN, Abreu entra en un periplo de cárceles, dolor, vejaciones y empirismo de la tortura y tortura especializada, que cuando lo comparamos con las denuncias actuales sobre los DDHH en las cárceles de hoy estas últimas parecen comedia. Estamos ante la presencia de un hombre y escritor que nos habla desde las cicatrices que dejaron en su cuerpo y su alma las quemadas de cigarrillo, los culatazos de fusil, los sablazos y mandobles de peinillas, las caricias de los nudillos y el olor a carne quemada que produce el contacto directo con los cables eléctricos en los testículos y otras partes del cuerpo nobles y no tan nobles. En su haber José Vicente Abreu no puede contar de las aulas recorridas pero sí describir como turista experimentado las atrocidades cometidas en cada recinto carcelario y detallar los eventos vergonzosos que se dieron en la geografía nacional. Con tal crudeza y descripción nos muestran esta experiencia los párrafos de la novela que por momentos podemos dudar de que se hable de Venezuela y no

de un campo de concentración europeo de la Segunda Guerra Mundial.

La obra, la Novela Testimonio –como ha sido catalogada–, de Abreu es su primera novela, pudiéramos decir la única ya que las demás fueron extensión manifiesta de la experiencia que llevó a continuar lo logrado en la primera. Recordemos que este tipo de novela ya tenía antecedentes en nuestro país como por ejemplo *Memorias de un venezolano de la decadencia* de Pocaterra, pero al compararlas nos percatamos que a pesar del miedo y el dolor José Vicente Abreu pudo darle un matiz poético a su discurso, otorgarle una carga lírica a sus líneas que no pudo lograr su antecesor. El inicio de esta novela nos da la primera impresión de que nos encontramos ante un relato de espionaje o policial al estilo bien logrado de León Uris o Heinz Konsalik; pero a medida que el narrador protagonista aporta datos, fechas, nombres y describe hechos y lugares mientras su nombre permanece oculto; ya que él nos cuenta con un susurro, como si nos hablara al oído para no ser escuchados por “los sapos” y espías que la SN tenía ganados con plata, amenazas y chantajes en el orbe nacional. Es la confesión de un secreto, un desahogo con aliento de miedo y rabia, de impotencia ante la impunidad, y con esas ganas de defenderse que tiene quien ha sufrido iniquidad mientras los voceros de la justicia y la libertad miran a otro lado o justifican las acciones desleales. Esta novela tiene todo los ingredientes para una novela, pero además nos permite reconocer otros géneros y estilos de los que se vale el escritor-escritor en la diégesis que nos invita a re-construir; es decir; estamos ante la presencia de un libro que posee elementos de la crónica, el diario íntimo, pinceladas de la novela de aprendizaje, historia e historiografía contada por el superviviente (aquí se unifican muy bien los roles escritor-de novela- y escritor- de la historia), es así mismo un documento-testimonio y sí se lo pedimos, un sumario con el cual hacer juicio a los anales de la nación. Es de destacar que los gustos literarios y su espíritu gallardo le permitieron a Abreu hacer catarsis con la escritura pudiendo canalizar el sufrimiento de su alma con imágenes y sintagmas líricos de una gran riqueza poética que nos permiten beber la historia y re-conocernos en el padecimiento de una persona cuyo mayor pecado fue decir NO. Esta novela cuenta ya con quince ediciones, este ejemplar que ahora reseño es del año 2005, es difícil de conseguir pero no imposible, de tener otra oportunidad de comprarla- o robarla- lo haría, y en caso de ser prestada se me va el honor en el-no-retorno a su dueño anterior. Eso mientras esperamos una más reciente edición.

En cuanto a las circunstancias que establecen el perímetro de crecimiento de la obra y su autor, ya dijimos que él nació en el 1927 (dictadura), se graduó de profesor- algo que nos agrada particularmente-, en el IPC ubicado en El Paraíso (Caracas) en el año de 1947 (dictadura); muere en Caracas en 1987 (época de aparente paz y ficticia bonanza económica); y el día que termino estas líneas estaría cumpliendo 90 ruedas, 90 vueltas de tuerca, 90 años en el 2017 (¿democracia?). No vivió lo suficiente para llorar o gritar con la Vinotinto, no pudiéramos saber por qué derroteros lo llevarían sus inclinaciones políticas; menos suponer que estas vueltas de tuerca de la historia invertirían los papeles políticos de los actores que por aquella cercana época clamaban libertad, justicia y paz (palabras estas que ya no son valores, sino víctimas de los proxenetas ideológicos que nos han liderado de uno y otro bando). Aun así no me desagrada jugar con la idea de pensar en las posibles opiniones que tendría hoy alguien como José Vicente Abreu. Esta novela es un elemento que nos permite conocer la historia, desmitificar la historiografía para comprobar hasta qué punto era cierto eso de que “cuando Perez Jiménez uno dormía con la puerta abierta y nadie se atrevía a robar”, más o menos eso decían algunos abuelos en sus tertulias, y es una idea de la que algunas personas se hacen eco sin saber hasta qué punto justifican, desean o simplemente repiten sin pensar una situación que por lo lejana y poco estudiada no llegamos a saber si es igual, peor o diferente a este ciclo en el que estamos siendo referenciados.

En fin, el punto es que la novela *Se llamaba SN*, es una invitación para asomarnos un momento por la ventana y mirar en el tiempo, a lo mejor y obtenemos conclusiones, respuestas para determinar causas y efectos. Con esta novela podemos tener un acercamiento fractal de aquella época, o bien, hacer una interpretación holográfica de la misma para que la percepción resultante nos ayude a explicarnos el devenir de nuestra sociedad y podamos interpretar hacia dónde nos dirigimos. La literatura venezolana tiene en esta novela un punto de referencia para abordar nuestra paradoja existencial desde lo estético, es una novela cuyo argumento nos prepara para evitar que nos metan gato por liebre los avispados de siempre, que ven en nuestra sociedad a un pueblo indefenso, ciego y desorganizado que requiere de la luminaria profética de algún trasnochado que se indigestó con rápidas lecturas de historia y política, y despertó con la ensoñación de salvar la tierra que nos vio nacer.

Nuestra sociedad poco a poco parece haberse sumido en el sueño del olvido, el cambio generacional y la preponderancia etaria de los más jóvenes junto a la cultura de la inmediatez comunicacional causan un extraño fenómeno mediante el cual podemos olvidar mañana los eventos dolorosos que hoy suceden. Las grandes culturas del mundo aprenden de sus errores, y lo más importante, no los olvidan. No es posible que eventos como los que narra esta novela vayan desapareciendo de la memoria colectiva, es como si hacernos una cirugía plástica en una cicatriz nos diera la momentánea tranquilidad de cubrir una mácula nefasta, pero eso no hace olvidar las causas que la produjeron. Es allí donde radica la fuerza de la literatura, no en ser cirugía encubridora (como a veces lo es la política según quién maneja el discurso), sino en ser memoria viva a la mano del colectivo y de todo aquel con ansias de saber el porqué de las avatares en un país que gusta de cambiar caprichosamente de posturas a cada rato. Leer *Se llamaba SN* es evitar que la tragedia y sus causantes duerman el sueño del olvido; leer esta novela sería el insomnio más saludable que pudiera padecer esta generación.

# La Literatura Otra

## Frankétienne

**P**oeta, pintor, novelista y dramaturgo haitiano. Escribe en francés y en créole haitiano.

Frankétienne nació el 12 de abril de 1936 en Ravine-Sèche (Haití). Junto a René Philoctète y Jean-Claude Figolé, Frankétienne fue uno de los fundadores del “espiralismo”, un movimiento literario de gran influencia. Comenzó a publicar su poesía en 1964, y desde entonces ha publicado decenas de poemarios, así como novelas y obras de teatro. También es un consumado músico y pintor, y ha expuesto su trabajo a nivel internacional. Sus obras le ganaron una gran cantidad de seguidores en Haití, donde se distribuyeron clandestinamente videos de sus actuaciones. Siempre un oponente acérrimo de los dictadores, especialmente durante los años de Duvalier, Frankétienne se negó a unirse a otros intelectuales de ideas afines que entonces estaban viviendo en el exilio y optó por permanecer en su país natal. Frankétienne fue candidato al Premio Nobel de Literatura en 2009.



# En vértigo

Frankétienne

Traducción; Celso Medina

¿Qué podría escribir que no se sepa ya?  
¿qué debería decir que no se haya escuchado ya?  
Escucho mi voz barroca en el espejo colmado  
/de letanías salvajes.

Baterista batiente en los llamados de mi ciudad  
rapero rapero en la ebriedad de mis tripas  
yo deliro y me balanceo en el desorden de mi lengua de  
/ruedas ciclónicas.

Resbalo en los zig zags de mis palabras de encajes  
/de huracán  
mis paisajes aplastados en los remolinos del viento  
coincidencia y conveniencia  
mis angustias y mis cicatrices  
mis jolgorios y mis vértigos en la emoción de la máscara  
mi sombra desgarrada de olvido y de espanto.

Mis amores retornan amalgamados de utopía y de tierna  
violencia cuando rumio mis silencios.

Me pongo en vértigo al contemplar mi ciudad levantada  
fuera de los vestigios de la sombra  
entre piedras y polvo  
entre el oro invisible y el barro de las tinieblas  
entre basura y luz  
nado inexpugnable  
soy de Puerto Príncipe  
mi ciudad amurallada de noches infinitas  
mi ciudad esquizofrénica  
charlatana infatigable.

Conjugo mi pesadilla y modulo mi insomnio a  
mi modo. Mi ciudad en mí. En el fondo de mí.  
/En mi cabeza.  
y en mis tripas.

Mi ciudad desecha descarrilada/descuidada  
mi ciudad en caída lenta  
mi ciudad mezcla de crepúsculo y de alba  
mi ciudad desfloración y perdición  
mi ciudad en perturbación perpetua  
mi ciudad toda averiada

# Je m'envertige

Frankétienne

Que pourrais-je écrire que l'on ne sache déjà ?  
Que devrais-je dire que l'on n'ait déjà entendu ?  
J'écoute ma voix baroque dans le miroir enflé de litanies  
sauvages.

Batteur battant aux appels de ma ville  
rappeur frappeur à l'ivresse de mes tripes  
je délire et je tangué au fatras de ma langue à roues cyclo-  
neuses.

Je dérape aux zigzags de mes mots à dentelles d'ouragan  
mes paysages écrabouillés au tournoiement du vent  
coïncidence et connivence  
mes affres et mes balafres  
mes joies et mes vertiges au tressaillement du masque  
mon ombre écartelée d'oubli et d'épouvante.

Mes amours me reviennent amalgame d'utopie et de tendre  
violence quand je mange mes silencios.

Je m'envertige à contempler ma ville debout  
hors des vestiges de l'ombre  
entre pierre et poussière  
entre l'or invisible et la boue des ténèbres  
entre ordures et lumière  
je nage inépuisable  
je suis de Port-au-Prince  
ma ville enfouraillée de nuits intarissables  
ma ville schizophonique bavarde infatigable.

Je conjugue mon cauchemar et je module mon insomnie à  
ma façon. Ma ville en moi. Au fond de moi. Dans ma tête.  
Et dans mes tripes.

a ville déchue déraillée/débraillée  
ma ville en chute baladeuse  
ma ville mélange de crépuscule et d'aube  
ma ville défloration et perte  
ma ville en dérangement perpétuel  
ma ville en panne de tout

mi ciudad milagro de lo cotidiano.  
mi ciudad loca sublime y patética toda flamboyán en  
paradojas desconcertantes.

Y seguro sobre eso funciona en la grasa excepcional del  
caos  
este peo de vida y de energía  
esta rueda en el misterio  
este estruendo en las tinieblas  
este giro en la inmovilidad del tiempo y la inercia de  
/los acantilados  
este incendio esta bola esta bolabola esta buhardilla esta  
/danza este pataleo  
este gruñido este llanto este jazz esta pastilla este rap  
/intenso  
cuando oigo más allá de mis ventanas desvergonzadas  
la acritud de las noches sollozantes y la áspera dicción  
/de las lluvias  
mestizas de vientos locos.

ma ville miracle au quotidien.  
Ma ville folie sublime et pathétique toute flamboyante en  
paradoxes déconcertants.

Et bien sûr ça fonctionne dans la graisse exceptionnelle du  
chaos  
ça pète de vie et d'énergie  
ça roule dans le mystère  
ça bouline dans les ténèbres  
ça tourne dans l'immobilité du temps et l'inertie des gouffres  
ça brûle ça boule ça bouleboule ça bouge ça danse ça piaffe  
ça grogne ça hurle ça jasse ça grage ça rappe intensément  
quand j'auditionne au-delà de mes fenêtres dévergondées  
l'âcreté des nuits sanglantes et l'âpre diction des pluies  
métissées de vents fous.

Frankétienne, « Je m'envertige », Anthologie secrète, Mémoi-  
re d'encrier, Montréal, 2005.

# Frenzied

## Frankétiene

**Traducción; Jesús Medina Guilarte**

What could I write that is not already known?  
What could I say that hasn't been already heard?  
I listen to my baroque voice in the mirror, full of savage  
litanies.

Roaring drummer in the calls of my city  
rapper rapper in the drunkenness of my guts  
I rave and balance in the chaos of my tongue of storming  
wheels

I slip in the zigzags of my words of laced hurricane  
My landscapes are crushed by the whirlwind  
coincidence and convenience  
my angsts and scars  
my enjoyment and my giddiness in the emotion of the mask  
my shadow torn apart from oblivion and fright.

My loves return, they amalgamate utopia and tender  
Violence when I ruminate my silences.  
I get giddy when I stare at my city rising  
Above the trace of my shadow  
Among rocks and dust  
Among the invisible gold and the mud of darkness  
Among trash and light  
I swim impregnable  
I am from Port-au-Prince  
My city surrounded by the walls of infinite nights  
My schizophrenic city  
Tireless chatterbox.  
I conjugate my nightmare and modulate the insomnia in my  
Own way. My city within me. Deep down me. In my head.  
And in my guts.

My rickety/astray/untidy city  
My city slowly falling  
My city mix of twilight and dawn  
My city defloration and perdition  
My city in perpetual distress  
My broken city  
My city everyday miracle  
My mad sublime and pathetic city all flamboyant in  
Puzzling paradoxes.  
For sure, over that, the exceptional fat of chaos  
works  
This fart of life and energy  
This wheel in the mystery  
This uproar in the darkness  
This turn in the unmoving time and the stillness  
Of cliffs  
This fire this ball this ballball this loft this dance this hissy fit  
This grunt this cry this jazz this pill this intense rap  
When I hear beyond my shameless windows  
The attitude of the weeping nights and the rough diction of  
the  
mongrel rains of mad winds.

# La energía lingüística en la obra de Frankétienne

Rafael Lucas  
Université de Bordeaux III

Traducción del francés: Celso Medina

Una breve ojeada a los títulos de las obras del haitiano Frankétienne permite localizar en ella la recurrencia a la idea de la energía, que se expresa bien sea a través de la idea de movilidad espacial (*La marcha (La Marche)*, 1964, *Caballos del alba (Chevaux de l'avant-jour)*, 1965), bien sea, de manera más frecuente, a través de la metáfora de la música y de la voz (*Ultravocal*, 1972, *El pájaro esquizofónico (L'Oiseau Schizophone)*, 1993, *Teclados de sal y de sombra (Claviers de sel et d'ombre)*, 1997, *Voz Marasa: espiral francocreolefónica (Voix Marassas : spirale francréolophonique)* 1998). Además de movimiento y música figuran en el mismo título: *Zago loray senfoni an zodomajè*, 1987 (*Las herraduras del huracán, sinfonía en vértebra mayor (Les Sabots de l'orage, symphonie en vertèbre de dos majeur)*)<sup>1</sup>. Formulamos dos anotaciones: el sentido de la palabra herradura sugiere el galope del huracán, imagen de galope que nos conduce a los caballos del alba; el término caballo en creole haitiano designa igualmente la creencia vudú cabalgado por los dioses del vudú en el momento de trance. En los dos casos, se trata del galope o del trance, el factor energía es indisoluble de la relación al espacio. La energía puede también aparecer bajo la imagen de la vigilancia mental: *Vigia de cristal (Vigie de verre)* (1965), *Flores de insomnio (Fleurs d'insomnie)* (1986). Lo contrario de la energía vital es el estancamiento, el inmovilismo, la trampa mortífera como en *Trofoban* (La cueva de piratas, 1979), y en *Pèlen tèt (La trampa de cabeza)*, 1978 de la que no se sale sino es por la energía de una lucha atroz, la del *Dezafi* (1975), idea que transpira en el título de la traducción-reescritura en francés de Frankétienne mismo, *Los tormentos de un desafío (Les Affres d'un défi)* (1979).

Una lectura profunda de las obras de Frankétienne nos ha inspirado el concepto de energía lingüística que explicamos de la manera siguiente: el aspecto cuantitativo juega a la explotación de la sonoridad de las palabras, sirve a una estrategia de escritura en la que es la economía de la abundancia (lexical y semántica) la que es deliberadamente preferida al canon de la concisión de estilo. El aspecto sonoro destaca sobre las muy clásica “armonía imitativa”, a la cual hace asociar el simple placer fonostilístico del ruido de la lengua. La energía cuantitativa, apegada al espíritu del barroco, es reforzada por una estilística de la repetición polimorfa. En efecto, la repetición prolongada de una palabra modifica el sentido inicial pero le confiere al significado una dimensión encantatoria, u obsesiva.

En Frankétienne, el objeto ampliado y multiplicado por el artificio iterativo puede evocar, siguiendo la intencionalidad del momento, la proliferación agresiva de elementos peligrosos, la invasión totalitaria, la permanencia de una opresión, el encantamiento, el desencadenamiento de fuerzas de revolución o de destrucción, o simplemente la fuerza generadora de la vida. Esta economía de la abundancia, contraria a la administración racional del ambiente estilístico, reposa igualmente sobre la acumulación y la enumeración. Retornando a una vieja metáfora tomada en préstamo de la economía, hablaremos en ese sentido de escritura superdesarrollada. Conviene recordar aquí la noción de superconciencia lingüística frecuentemente retomada por la canadiense Lise Gauvin, así como la idea de superlexicación de tejido textual propuesto, a propósito de de Frankétienne por el lingüista Robert Berrouët-Oriol<sup>2</sup>.

Aclaremos aquí (pero sin estudiarlo en el marco estricto de este artículo) algunos procedimientos de subversión formal (palabra-valija, grafismos intencionales fundados en la discontinuidad lineal, alteración del espacio de la página) y todo un dispositivo de interferencia narrativa. La escritura enérgica que resulta de eso requiere de parte del lector no un punto en el horizonte de expectativa sino una verdadera actividad de interpretación permanente, en el sentido que lo entiende Umberto Eco, en *Lector in fabula* (1979), hablando de “la intervención interpretativa del destinatario”<sup>3</sup>. La abundancia de la masa significativa propuesta al lector obliga a este último a aislar, organizar conjuntos semánticos reagrupando las unidades de sentido localizables por su recurrencia. El crítico literario Hédi Bouraoui destaca ya en 1980 en *Haitivois* el rol de la dimensión cuantitativa en Frankétienne, cuya estrategia dice consistía en “saturar para tachar”<sup>4</sup>. En cuanto a los efectos de repetición que corresponden a los procedimientos anafóricos, ellos resaltan igualmente en los procedimientos de la retórica clásica, puesto que Pierre Fontanier en *Las figuras del discurso* (1977) consigue que ellos pretendan ser “una expresión más fuerte y más enérgica de la pasión”<sup>5</sup>. Ellos destacan

1. Este texto ha sido solo registrado en disco en 1983. Zodo significa literalmente huesos de la espalda, espinazo; traducimos por vértebra, y conservamos el juego de palabra en “dos” mayor.

2. La expresión figura en un artículo titulado « Frankétienne en los parapetos de la locura y del lirismo barroco », publicado en los números 53-54 (1987), bajo la dirección de Jean Jonassaint, de la revista interdisciplinaria canadiense *Dérives* consagradas a Frankétienne.

3. Umberto Eco, *Lector in Fabula: el rol del lector o la cooperación interpretativa en los textos narrativos* (1979), Paris: Librairie Générale Française, Livre de Poche, 1989.

4. Esta cita es retomada en el número de *Dérives* ya citado, en el artículo de Hédi Bouraoui, « La obra novelesca de de Frankétienne », pp. 89-97.

5. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris: Flammarion, Champs, 1977, p. 329. P. Fontanier clasifica la repetición en lps « no-tropos » y en las « figuras de elocución por deducción »

también en toda corriente de experiencias formales cultivadas por las vanguardias literarias europeas desde el decenio de 1910.

Recordemos que la subversión espacial de la página, regularmente practicadas por Frankétienne, destaca simultáneamente una tradición clásica, y las conquistas vanguardistas resultantes de numerosas revoluciones estéticas: modificaciones múltiples de la construcción de frases, subversión de la disposición lineal y de la puntuación, búsqueda de una convergencia entre los dibujos creados por las palabras en desorden y el sentido de esas palabras. El crítico literario Jacques Bouby, habla al respecto de “convergencia icónica y lingüística”. En un notable artículo publicado por la revista literaria *Boutures* (marzo 2003), el autor presenta la historia y el inventario de los procedimientos de esa convergencia donde se combinan lo visual y el sentido de búsqueda. En tanto que la palabra caligrama (caligrafía + ideogramas) ha sido definida por Apollinaire desde 1917 en una conferencia titulada “El espíritu nuevo y los poetas”, J. Bouby muestra que la constelación de la linealización, junto a la búsqueda de la homología de las dimensiones visual y semántica, se remonta a muchos siglos ante la era cristiana. Menciona a Simmias de Rhodes (año 300 antes de J. C.), Raban Maur en 815, luego, Villon, Rabelais, Hugo, Claudel, Queneau, para no citar sino algunos nombres. Agregamos el movimiento de *la poesía concreta* en Brasil.

Relanzado con el choque por el turbulento movimiento dadaísta en los alrededores de la primera Guerra Mundial, la subversión tipográfica se expandirá en el campo literario, integrando un doble proceso: el de la automatización del campo literario estudiado por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, y, por otra parte, por las prácticas de subversión formal cultivadas en los movimientos de la revolución literaria e identitaria.

### La poética del movimiento

Si la energía lingüística de la obra de Frankétienne la conecta a las tradiciones literarias clásicas y modernas, ella destaca más profundamente la trayectoria personal del escritor, y se sitúa en la confluencia de cinco tendencias que hemos aislado por la comodidad de esta exposición.

El primer aspecto destaca la estética del caos muy apreciada por Frankétienne. La mayor parte del tiempo la idea de la creación artística está asociada a la búsqueda de la armonía ordenadora y estetizante. Frankétienne percibe el mundo y la vida ante todo como caos, no como el caos primordial en el cual pone fin al acto de creación concebido como una puesta en orden y una puesta en armonía, sino al contrario, un caos permanente, constitutivo de la naturaleza del mundo, de la vida de las sociedades y de la condición humana. La energía del caos-mundo<sup>6</sup> es consustancial con el movimiento de la vida misma: estar en movimiento; se opone en eso a las concepciones “arquitecturistas”<sup>7</sup> del arte, por ello “odia el movimiento que desplaza las líneas”<sup>8</sup>. El mundo de Frankétienne es en consecuencia aquel de una espacialidad del movimiento donde pululan sin cesar viajes alucinantes, ciclones locos, animales vagabundos, creaturas aéreas maléficas, circularidades, convulsiones, trances, caídas, avalanchas, vértigos y derivas:

Mi reino anárquico  
Mi desorden estético  
Mis paisajes fugaces  
Mi país  
Mi país loco fugaz en viva velocidad en la histeria del vacío de la extraña cacofonía  
De una catedral que se hunde en un concierto de abismo.  
Azar dentado que me entraña en plena metamorfosis  
Mi destino que me arrastra.<sup>9</sup> (*Voix marassas*)

!Oh torbellino de vientos locos anunciadores de granizo! Que soplen fuerte en la borrasca las nubes masivas hasta las fuentes blandas de las lluvias nerviosas, bendiciendo todo nacimiento, toda presencia!<sup>10</sup> (*Caballos del alba*)

El segundo elemento concerniente al culto de la energía y del movimiento en Frankétienne se explica por su pasión por la física cuántica (fue profesor de física), fundamentalmente su pasión por todos los aspectos cinéticos: el movimiento browniano, la agitación de los átomos y el incesante torbellino de los protones, neutrones, electrones. Añadimos la corriente eléctrica, y sobre todo los circuitos de circularidad y los movimientos espiralados.

El espiral va precisamente a inspirar la estética del movimiento literario lanzado por los haitianos Frankétienne, René Philoctète y Jean-Claude Figolé. El espiralismo, o simplemente el espiral, que terminó por caracterizar la obra de Frankétienne, fundamentalmente luego de la publicación de *Ultravocal* (1972), es concebido a partir de la metáfora del espiral funcionando como

6. Hemos recurrido aquí a una expresión cara al escritor martiniqueño Edouard Glissant.

7. Que se nos perdone este neologismo, que preferimos a arquitectural.

8. Hacemos alusión aquí al célebre verso de Baudelaire, en el soneto « La Belleza » que figura en Las Flores del mal.

9. Frankétienne, *Voix marassas*, Port-au-Prince: édition de l'auteur, 1998, p. 46.

10. *Chevaux de l'avant-jour* (1<sup>o</sup> édition, Port-au-Prince, 1968), edición utilizada, versión corregida publica en la revista canadiense *Dérives* 53-54 (1987): 46.

metáfora estructurante y productora de sentido. El espiral representa también la movilidad y el movimiento permanente; ignora las fronteras entre los géneros, las reglas, los espacios, las temporalidades. En el nomadismo genérico (teatro, poesía, novela) y en el vagabundeo enunciativo característico del espiralalismo se ajustan de manera persistente las imágenes de torsión en un muy barroco entrecruce de sugerencias. Los significados se entremezclan y se aflojan, se entrecruzan y se desfondan, se enmarañan y se desanudan, en un enrollamiento y desenrollamiento vertiginoso, girando con frecuencia alrededor de una idea central. En lo que concierne al cuerpo, la imagen interior de la torsión espiral es la de las tripas y de las entrañas atormentadas por el dolor, como nos lo muestra este ejemplo de *Voix marassas*:

Zantray doulè  
Zantray malè  
Vant madichon  
Trip lanmò plòtonnen makonnen  
marande

Las entrañas dolorosas (Les entrailles douloureuses)  
Las entrañas desafortunadas (Les entrailles malheureuses)  
El vientre maldito (Le ventre maudit)  
Las tripas en agonía arrugadas, enredadas (Les tripes marannie recroquevillées,  
enchevêtrées,)

Antòtye boulonnen djondjonnen

Retorcidas, aplastadas, champiñoneadas (Entortillées, enroulées, champignonnées)

Disèt ne douk la douk  
Disèt ne doupdouk<sup>11</sup>

Diecisiete nodos tortuosos (Dix-sept nœuds tortueux)  
Diecisiete nodos torturados (Dix-sept nœuds torturés)

El cuarto aspecto es el que llamaremos la estrategia del movimiento. La inmovilidad está representada por el estancamiento pantanoso, por lo que es el medio físico, pero también por “la insensibilidad” de la piedra. Por aquello que sido trazado en la voluntad, se traduce por la apatía, la atonía y la abulia del zombi. El zombi es el islote, el Golem del pobre, el títere humano. Solo la movilidad y la combatividad permiten “cimarronear”, es decir escapar a la petrificación de la opresión que se ejerce por la represión, y nos conduce a la parálisis mental. Una vez más la energía del movimiento es salvadora y creativa. Puesto que la opresión política, aquella del totalitarismo arcaico de la dictadura duvalierista, se expresa a través de la lengua del bosque, habría que oponer la subversión lingüística, el cimarronismo genérico, gracias a la sal de una escritura inasimilable que anula la zombificación. Combatiendo social e intelectualmente, el héroe de Frankétienne es frecuentemente un escritor, un “negro cimarrón” cultivado que acumula todas las formas de revolución (es el caso en *Ultravocal* y en *El pájaro esquizofono*).

Finalmente el quinto aspecto concierne a la dimensión mística, la mística del trance, que hemos tratado en otro artículo<sup>12</sup>. Las imágenes pertenecen al imaginario vudú evocando la dinámica y el desdoblamiento del trance, es decir el discurso movido del cuerpo que escapa a la pesadez banalizada de lo cotidiano. El imaginario vudú al cual recurre Frankétienne es sobre todo al de las fuerzas maléficas: demonios de grandes alas, diablos devorando (hombres lobos, bizango, zòbòp, vlangbendeng, makanda, sanpwèl). Con la terrible *lasigwaw* (un pájaro carnívoro) y los pájaros de mal augurio, invistiendo el universo nocturno que ellos impregnan de una terror viscoso, de allí la imagen frecuente de “grasas de tinieblas” en el autor. Para neutralizar esta alquimia de la angustia tenebrosa, habría que cabalgar “los caballos del alba”, a fin de poner un espacio de luz entre la noche de los “malos aires” y nosotros. Habría que tocar en el teclado de sal y del lenguaje para deshacer la zombificación, puesto que la sal tiene la facultad de aniquilar el efecto zombificante.

### La economía de la abundancia

Todos estos enfoques energéticos de la literatura se traducen por una estilística de la abundancia y del movimiento en el cual las repeticiones, la acumulación y la enumeración irrigan permanentemente la base semántica de la escritura de Frankétienne. Los procedimientos que ponen acción la repetición, o procedimientos anafóricos, crean un clima de intensidad propio para descentrar al lector por su dimensión obsesiva.

En *Dézafi* (1975) Gaston parte al campo, al país de fuera<sup>13</sup>, y llega a Puerto Príncipe, donde, en lugar de una eventual tierra prometedor, descubre un mundo de miseria generalizada, caracterizada por la proliferación de los pobres. En la siguiente cita que traducimos al francés esta generalización y esta omnipresencia se expresa a través de la repetición de la palabra “malere” (“pobre” en creole):

Pou youn premye jou lavil Pòtoprens, Gaston gade byen, li gade nèt. Li gade malere parèy li, mounn mòn parèy li. Malere pote chay ; malere ak bwat chany ; malere graje fresko ; malere bèfchenn ; malere mache sal ; malere santi fò ; malere rale bourèt ; malere vòlè bannann ; malere benyen san anba chay. Gaston gade byen ; li pran kalkile ; li

11. Voix marassas p. 25. Traducimos este pasaje.

12. Se trata del artículo « Frankétienne, la escritura de la posesión y la modernidad créole », publicada en la obra colectiva *Le Monde caribbe: échanges transatlantiques et horizons post-coloniaux*, bajo la dirección del Pr. Christian Lerat, Pessac: Casa de las Ciencias del hombre de Aquitania, 2003, p. 35-54.

13. Retomamos aquí el título del célebre ensayo de Gérard Barthélémy sobre la condición campesina en Haití: *Le Pays en dehors*, Port-au-Prince: Deschamps/CIDIHCA, 1989.

santi youn doulè zwing nan zantray li.

Para su primera jornada en esta ciudad de Puerto Prince, Gaston observa con atención, observa profundamente. Ve pobres parecidos a él, campesinos como él. Pobres doblados bajo cargas diversas; pobres limpiadores de zapatos; pobres vendedores de sorbete de agua; pobres descargadores de camión; pobres de vestidos harapientos; pobres de olor repugnante; pobres arrastradores de carretillas; pobres ladrones de bananas; pobres porteros sollozantes bajo las cargas. Gaston observa con atención; reflexiona un momento; siente un dolor lancinante quemándole las entrañas.<sup>14</sup>

La repetición está aquí dirigida por la expresión “observa con atención”. Esta observación, casi neutra al comienzo, desemboca en una sensación angustiante debido al carácter ahora agobiante de esta multiplicación de pobres laboriosos y necesitados, estos miles de Sísifos proletarios aparentemente sin esperanza.

Es sobre todo en el sorprendente *Voix Marassas*, largo poema encantatorio de 172 páginas escrito en francés y en creole (el “espiral francocreoléfónico”), que Frankétienne utiliza la anáfora de manera particularmente intensiva. Aquí el encanto habitado por la cólera denunciadora se hace imprecación, sátira, catilinaria, diatriba. La cólera frente a la ruina generalizada del país, tras los años de la dictadura se expresa igualmente en francés y en creole. La palabra de la anáfora es naturalmente “país”:

País lapidado lapidado arruinado en el blanco de los huesos.  
País de santas miserias y de lujos molestos.  
País de paradojas inocuas y de lujos insoportables.  
País de náutica feroz en lo oblicuo del afuera y del adentro  
País cancán curiosidad a través de la ranura oscura de nuestros fantasmas eróticos.  
País brecha que sangra en el revés del silencio.  
País cómplice pornográfico de cuerpos decapitados.  
País música flauta de lenguas cortadas.  
País viaje tortuoso de los cojos  
País camisa de fuerza de nuestras servidumbres y de nuestras taras seculares<sup>15</sup>.

Observamos en el pasaje de aquí arriba el empleo del punto final marcando las frases sin verbo conjugado, lo que refuerza la idea de inventario negativo. La ausencia de verbos conjugados acentúa el efecto de acumulación de situaciones fijas. El mismo efecto es mantenido en creole:

Youn peyi derizwa : Un país irrisorio (Un pays dérisoire)  
Youn peyi pwovizwa : Un país provisional (Un pays provisoire)  
Youn peyi koutrazwa : Un país de afeitadas (Un pays coup de rasoir)  
Youn peyi tranzitwa : Un país transitorio (Un pays transitoire)  
Youn peyi aleyatwa : Un país aleatorio<sup>16</sup> (Un pays aléatoire)

Aquí la repetición es más incisiva, el hecho de su brevedad lapidaria y del redoblamiento del efecto anafórico por el retorno a la rima en “wa”, cuya sonoridad es generalmente peyorativa en creole. El retorno lancinante a esta rima, al efecto disfórico en creole, induce a un encanto negativo destinado a provocar una sensación de saturación náusica. El procedimiento anafórico es igualmente utilizado para designar los responsables culpables, bajo la forma de enumeración, como en una requisitoria:

Youn dal vandal sanmanman	Una infinidad de vándalos equivocados (Une infinité de vandales dévoyés)
Youn latriye biskayen malfra la terè	Una cadena de matones canallas sanguinarios (Une ribambelle de vauriens malfrats)
Youn dividal kriminèl, jamèdodo	Un manojo de criminales, insomnes (Un ramassis de criminels insomniaques)
Youn flonn annikflap twafapasela	

14. Frankétienne, Dézafi, Port-au-Prince: Fardin, 1975, p. 103. Esta la traducción al francés de Lucas: “Pour sa première journée dans cette ville Port-au-Prince, Gaston observe avec attention, il observe profondément. Il voit des pauvres semblables à lui, des paysans comme lui. Des pauvres ployant sous des charges diverses ; des pauvres cirEURs de chaussures ; des pauvres vendeurs de sorbet à l’eau ; des pauvres déchargeurs de camions ; des pauvres aux vêtements crasseux ; des pauvres à l’odeur repoussante ; des pauvres traînant des brouettes ; des pauvres charpardeurs de bananes ; des pauvres portefaix saignant sous les charges. Gaston observe avec attention ; il réfléchit un moment ; il ressent une douleur lancinante lui brûlant les entrailles”.

15. Voix marassas, p. 148.

16. Voix marassas, p. 150.

La reanudación anafórica del artículo indefinido « youn », de carácter restrictivo en este pasaje, insiste en la idea de grupos reducidos que tiene al país secuestrado. Se observa en paralelo una serie de términos colectivos que retoman la misma idea de grupo negativo (enjambre, camarilla, manajo) seguidos de una serie de sustantivos cuyo sentido común remite a la delincuencia (vándalos, rufianes, gamberros, criminales) y se termina por “políticos”, palabra que de hecho, en este texto, contiene todos los sinónimos que le preceden...

El procedimiento anafórico puede igualmente declinarse en la espacialidad, fundamentalmente para crear un efecto de invasión de los elementos hostiles, como en la pieza de teatro *Kaselezo* (1985) donde el camino de dolor de la errancia de las mujeres está invadido de piedras:

La tierra está ya erosionada. Ha tomado el camino del mar. Solo las piedras rayadas han permanecido y nosotros hacemos muecas de dolor. Piedras malditas, Piedras adversidad. Piedras calamidad. Piedras tinieblas. Piedras enfermedades. Piedras crueldad. Piedras angustia. Piedras desastre.<sup>18</sup>

Las piedras son localizables al comienzo, en medio y en el fin de línea, lo que materializa, un punto de vista de homología estructural, su omnipresencia hostil: esas piedras están por todas partes. Por otra parte, la repetición porta siempre bien sea un elemento factor de sufrimiento (las piedras en el ejemplo ya señalado arriba), bien sea sobre las personas víctimas de sufrimientos. Este segundo caso figura en *Kaselezo*, donde el calvario de las mujeres sometidas a toda suerte de injusticias es expresado bajo forma de enumeración de verbos traduciendo la violencia, cuyo complemento directo es la palabra mujer.

Los fanfarrones dañan a las mujeres, destrozan las mujeres, bombardean las mujeres, agotan a las mujeres, tuercen a las mujeres, aplastan a las mujeres, despedazan a las mujeres, vacían a las mujeres.<sup>19</sup>

La repetición concierne al complemento del objeto directo en el ejemplo aquí arriba, o, con más precisión, “el objeto” de la violencia, cuyo sujeto productor es el “fanfarrón”. No notará la escogencia de este término truculento efecto arcaizante, connotando la exageración del agresor y una violencia absurda, más espectacular que eficaz. La repetición aquí debe producir un efecto de escándalo: hacer insoportable, y ahora inadmisibile, la injusticia designada por el autor en *Voix marassas*:

El inconcebible fracaso  
El insoportable desastre  
La intolerable catástrofe.<sup>20</sup>

En el corazón de esta economía de la abundancia de la que hemos hablado reina un principio de redundancia asegurando y garantizando la presencia del sentido buscado en el espacio de la página, como lo hemos visto. Los tres adjetivos privativos (inconcebible, insoportable, intolerable) comandando un proceso caótico que va creciendo: fracaso, desastre, catástrofe. Para volver a *Kaselezo*, el sufrimiento secular de la mujer aparece también allí bajo el aspecto de una letanía en los acentos religiosos, la de la Mater Dolorosa:

Madre de los sufrimientos  
Madre de los dolores  
Madre de los tormentos  
Madre del desorden<sup>21</sup>

Otras de las violencias secularizadas infringidas por los “fanfarrones”, otra forma de sufrimiento son evocadas aquí, con una forma de intensidad casi mística, la de la mujer en parto, sufrimiento intrínseco en la condición femenina y creadora de la vida, pero sufrimiento liberador luego de la ruptura de la placenta, que en creole haitiano se llama kaleso.

Los textos de Frankétienne presentan frecuentemente en la atención del lector una superpoblación de significados diversos: una inverosímil deriva creando un efecto de profusión semántica bordeando el despilfarro. El *evento discursivo*<sup>22</sup> así creado requiere una dinámica interpretativa uno de cuyos elementos de pertinencia será el recurso a los ejes paradigmáticos, es decir el reagrupamiento por unidades de sentido, para una buena gestión semántica. Así en *Ultravocal*:

Los ladridos de los perros desparramados en los alrededores nos hiela la sangre. La debacle interior no nos ha permitido descubrir la trampa disimulada bajo el cobre, la planta, el bronce, el latón, los lingotes de oro, la falsos papeles, la foto viajera, la madera pulida, las etiquetas multicolores, los reclamos de las fábricas, la insignias de las

17. Ya citado, p. 20.

18. Frankétienne, *Kaselezo*, pieza de teatro publicado integrablemente en la revista canadiense *Dérives* 53-54 (1986-1987): 136.

19. *Kaselezo*, p. 139.

20. *Voix Marassas*, p. 75.

21. Ya citado p. 159.

22. Tomamos prestada la expresión « evento discursivo » de Michel Foucault. Tomada la *Arqueología del discurso*, Paris: Gallimard, 1969.]

casa de comercio, las tiras dibujadas, el humo de los cigarros, la sombra de los rascacielos. Torbellino negro. Las bestias excitadas gruñen, erizadas de pelos duros. La sierra para la cama de Procusto. El puñal entre las manos y la boca. El fantasma ronca en el sudor y el barro de su cuerpo. Crepitantes y sacudidos. Cremallera descolocada. Mi culo y mi perro intercambian propósitos en el mar enroscado a las axilas de la isla. Yunque de huracanes lubricados por la muerte. Sombrío cielo.<sup>23</sup>

En este pasaje de *Ultravocal*, que es un “espiral”<sup>24</sup> refiriéndose a un país víctima de un totalitarismo de pretensión holista, el procedimiento de la enumeración, junto al uso deliberado de la discontinuidad, no es investido en un proceso de interferencia lingüística, sino en un enfoque de reorientación de los hábitos de decodificación del lector. Este último, privado de la “rueda libre” de la semantización lineal habitual, es obligado a reordenar el sentido emanando de ese racimo de significados. Los ladridos “desparramados” de los perros anuncian la dispersión espacial de un salvaje de rostros múltiples. El caos exterior corresponde a la “debacle interior”. La multiplicación de los objetos refleja la objetivación de una invasión imperialista de cosas destacadas en un medio de consumo (insignias, reclamos, cigarros), un consumo de brillantes y bisuterías. La agresividad de las bestias marca la invasión sofocante y mutilante. En cuanto a la mutilación, ella deviene a través de una acumulación de términos que evocan la acción de cortar: tijeras, uñas, dientes, sierra, cuchillo, carnicero. A la dimensión espacial se ajusta una dimensión sonora resonante de gritos y de voces mortíferas: ladrido, gruñidos de bestias, gemidos de fantasmas en el sudor y el barro... No se trataba de una sintaxis para la distribución armoniosa que contiene el significado buscado por el autor. El enfoque es otro. La discontinuidad fijada, imponiendo una actividad interpretativa, implica una circulación de energía por conducción de sentido para aquello que es de palabras, por deducción de la parte del lector: la energía del caos lingüístico aparente del texto suscita una energía hermenéutica de la parte del lector, que siente la necesidad de instalar pistas de comprensión.

### En el “corazón territorio” del lenguaje

Tendríamos que comprender, la palabra-valija “« coeurritoire » (compuesto de corazón (cœur) y de territorio (territoire) sacado de *L'Oiseau schizophone*<sup>25</sup> , nos sirve de valija para señalar en Frankétienne la existencia de un universo situado más allá del léxico normal consignado en los diccionarios, el universo lingüístico que supone el compartir de códigos institucionales, en lo que concierne a un vocabulario común, localizable y comprensible para un lector dotado de una competencia lingüística más o menos elevada. *L'Oiseau schizophone* representa una de las más desconcertantes incursiones en el corazón del lenguaje. Frente a esta obra que transgrede todos los contratos de lectura tradicional, el lector no tiene otra escogencia que transformarse en aventurero de espacios lingüísticos inéditos:

Prédilhomme crabinguaît la soumadine de las cuerdas invisibles en los acuerdos andróginos sobre la inclinación de las pendientes. Hysgovaire de gritos gemelos y druvagues aparejadas de silencio. Vif-argent snapuré de usicame vacilante sobre la marea glapomarède erizada de arrecifes. Una nube bruscamente serpida el sol claridad de las aguas amargas prolongando sobre sombras arpegios los lupérails caringladèches de la maloutinguerie.<sup>26</sup>

¿Qué pistas se abren a nosotros en este “corazón territorio” (« coeurritoire ») del lenguaje? Ninguna intervención viene a perturbar la construcción sintáctica ordinaria: sujeto, verbo, complemento. En cuanto a lo que concierne al léxico no obstante estamos reducidos a una situación de emigrantes a un país de lenguaje insólito, es decir nosotros nos adherimos a los términos que nos son familiares y que hemos localizado en esta masa de términos que nos son familiares y que hemos localizados en esta masa de términos incomprensibles. Se trata de términos tales como cuerdas (cordes), acordes (accordes), nube (nuage), gritos (cris), perdidos en medio de soumadine, hysgovaires, snapuré, caringladèche y maloutinguerie...

La intriga de la “novela” nos enseña que el héroe Prédilhomme está preso por un régimen totalitario y obscurantista por haber escrito un libro ilegible. Si la intriga justifica aquí la opacidad del lenguaje, el reto pasa por entero al lector, cuya pulsión hermenéutica es fuertemente solicitada. ¿Qué unidades de sentido puede constituer? Se puede conseguir en este extracto un paisaje marino (mareas, arrecifes, aguas amargas (marée, récifs, eaux amères)) y un universo sonoro (acordes andróginos, gritos gemelos, arpegios (accords androgynes, cris jumeaux, arpèges)). Se puede entonces arriesgar una interpretación. El personaje preso está frente a un paisaje marino, y se dejar llevar por un sueño marcado de sonoridades diversas y contrastadas, ligadas por una complementariedad problemática: acordes andróginos, gritos gemelos, druvagues aparejadas de silencio. Quizás soumadine podría bien ser sordina. Las palabras inexistentes (usicame, serpida, cléridé) adquieren por contaminación, o por un sentido

23. Frankétienne, *Ultravocal*, Port-au-Prince: Edition del autor, p. 241-242.

24. El espiral, término que Frankétienne preferirá ahora a « corriente espiralista » o a « espiralismo », es un concepto literario correspondiente a la estética literaria que sintetiza la escritura del autor. Se trata de un género de obra que escapa a la caracterización tradicional según los géneros tales como novela, poesía y teatro. Engloba todos esos géneros y hace la parte bonita de la metáfora como principio estructurantes. El término espiralismo utilizado al comienzo, en la primera novela publicada en 1968 por Frankétienne, *Mûr à crever* (Bordeaux: Ana Editions, 2004, p. 167-168) hace lugar a Espiral desde la publicación de *Ultravocal* en 1972 (Port-au-Prince, edición del autor). El movimiento ha sido lanzado por Frankétienne, Jean-Claude Fignolé et René Philoctète.

25. Frankétienne, *L'Oiseau schizophone*, Paris: Jean-Michel Place, 1998.

26. *L'Oiseau schizophone*, p. 173.

hipotético que nosotros le anexamos, una significación a la vez plausible e indecible. Se puede, por ejemplo, conseguir *serp* en *serpida*, palabra que podría ser una declinación inédita del verbo *serpentear*, ¿y por qué no, leer *cléridé* como clara-arrugada? La palabra rinde cuenta del efecto de luz rota del sol en las olas. Estamos entonces en plena aventura del lenguaje, y tendríamos que movilizar toda nuestra energía interpretativa.

La homología estructural, frecuentemente introducida por un término instaurador de sentido, puede guiarnos en esta “otra tierra”<sup>27</sup> semántica. Por ejemplo, en el pasaje siguiente es la idea de trance la que orienta la creación lingüística:

Ellos vacilan, serpeando, *slougoudaïent* en el trance, el cuerpo pleno de *migan*; ellos *maroulinguaïent* violentamente hacia la última *tharatrème* del *malmuth*, *majougant* las *ramanelles* de la *uphosidrame* y *phylonguant* la *burnose* palpitante de las *manaëlles* bajo un *éroluge* de olas *boscogneuses*.<sup>28</sup>

La acción introducida por los verbos conocidos (*vacilan*, *serpean*) es proseguida por la extraña *slougoudaïent* que por lo tanto está naturalizado en este eje paradigmático de movimiento colectivo. Luego tenemos los *collages* de sonoridades connotadas. En *maroulinguaïent* conseguimos *mer* (mar) de *marée* (marea), *marítimo*, *ling* de *déglinguer* (dislocar), *guaïent* de *tanguaïent* (cabecear). *Majougant* retoma probablemente el término creole haitiano *djougan* que significa desbordante de energía. ¿Los movimientos de olas siempre recomenzados y una coreografía de cuerpos se desarticulan y se reforman sin cesar? ¿Las *manaëlles* nos hacen pensar en los senos (*mamelles*) cuya agitación “palpitante” puede suscitar fuertes pulsiones eróticas? Eso explicaría la presencia de *éroluge*: *eros* y diluvio (*éros* et *déluge*).

La autonomía del lenguaje luego de tanto tiempo anunciado ha entonces devenido una realidad destacada a lo largo de *L'Oiseau schizophone*. Ha permitido pensar en el mismo procedimiento de cambio de ruta y de reorientación lingüística utilizada por Henri Michaux en *Interior distante* (*Lointain intérieur* (1938), en el capítulo titulado “Domingo en el campo”:

*Darvises* y *Potamons* jugaban en el campo.

Una *parmegarade*, una de *tarmouise*, una vieja *paricaridelle ramiellée* y *foruse*.

Una de *parmegarde*, una de *tarmouise*, una vieja *paricaridelle ramiellée* y *foruse* se precipitaba hacia la ciudad.

*Garinettes* y *Farfalouves* charlaban alegremente.

Se *ébouissant* de grupo en grupo, un bello *Ballus* de la familia de los *Bormulacés* encuentra a *Zanicovette*. *Zanicovette* sonríe. Luego *Zanicovette* púdica se desvía.

*Hela* aquí! La *paricaridelle* ha visto todo.<sup>29</sup>

En esta obra de Michaux, el cambio de ruta tiene lugar en un espacio exiguo de siete a ocho líneas; aparece entonces como una desviación momentánea en un recorrido lexical normal. En *L'Oiseau schizophone* el cambio de ruta se efectúa en la mayor parte de las 812 páginas del libro... No se trata ya de una simple desviación, sino de una verdadera red de recorridos léxico-semánticos. Si Víctor Hugo quería poner un gorro frigio a las palabras del diccionario, nosotros aquí estamos simplemente privados del diccionario. Por otra parte, las palabras que no existen desbordan la singularidad de la invención poética para invadir la codificación socializada del diálogo:

- El *cimarrón*, mi amigo! Siempre el *cimarrón*. La ruta es escabrosa. Pero vamos.

- Los *grunippes* han comido el *jirimose*, y la noche se espesa. Tú, mi hermano, ¿qué has hecho? Dímelo, insiste *Prédilhomme* mirándome recto en el *trigoeil* del frente. [...]

- Me *broudjalé* mis *minangoûts* a lo largo de los caminos *marguïbés* de *amosture*, respondí, desembarazándome de los *agrouchines* que entrababan mis *orlucrates*, me rememoraba al mismo tiempo el deterioro de los *galoupentes* cargados de *fandange* y los *magruses* de *zanguimaux* *trouillant* *gratouillant* los desechos de la muerte.

- Los árboles sangraban al borde de las rutas; los *hynorats* y las viejas ratas de la burocracia han huido, añade *Milouna* *engoustillée* de *acréquance* y pasión.

El término instaurador del cambio de ruta lingüístico en el pasaje mencionado arriba es evidentemente *cimarronaje* (*marrronage*), término cargado de historia en la cultura antillana creole, pues designa el hecho de evadir el mundo patrocinador del sistema esclavista. Luego este término se aplica a todas las formas de subversión y de resistencia culturales. En el caso de *L'Oiseau schizophone* se trata incontestablemente de un *cimarronismo* lingüístico.

No habría que confundir esta creación lingüística con las tentativas lúdicas de deconstrucción limitada del lenguaje, siguiendo la tradición ya vieja de las *fatrasías* (siglo XIII) hasta las *fantasías ubesca* (de *Ubu Rey*) de Alfred Jarry. Más allá de la construcción de una lengua individual que se opuso a la *novlangue*<sup>30</sup> del *Big Brother* del pobre, mafioso y subdesarrollado, que era *François Duvalier*, habría que ver en ella otra tradición literaria. Esta última, conformado en los principios descritos por *Julia Kristeva* en *La*

27. El término figura en *L'Oiseau schizophone*.

28. *L'Oiseau schizophone*, p. 212.

29. Esta obra se publicó en el volumen titulado *Plume*. Henri Michaux, *Plume* (1938), Paris: Gallimard, 1963 p. 35.

30. Hacemos alusión a la lengua artificial, creación de un régimen totalitario de *Big Brother*, en la novela 1984 de George Orwell. La *novlangue* concebida artificialmente para empobrecer el potencial lingüístico y conceptual de los ciudadanos contiene tres niveles: un nivel A, para las cosas de la vida corriente, un nivel B concerniente a la vida política y un nivel C para lo que es el lenguaje científico. George Orwell, 1984, trad. Amélie Audibert, Paris: Gallimard, 1982.

*Revolución Poética* (1974)<sup>31</sup>, privilegia la transgresión lingüística (la negatividad para Kristeva) promovida al estatuto de principio canónica. Luego la segunda mitad del siglo XIX europeo el principio baudeleriano, según el cual la poesía no tiene otra meta que ella misma, se consigue en toda una línea de escritores (Lautréamont, Mallarmé, los surrealistas, Michaux y otros).

En Frankétienne la creación lingüística participa de una verdadera reestructuración de lo real por la lengua investida en un proceso demiúrgico. La reinterpretación de lo real es no obstante sustentada por un proyecto de justicia social. Pero en lo que concierne al uso de la lengua literaria, el escritor no rompe de hecho toda la relación entre el significante y el significado, puesto que es la dimensión sonora del significante la que está cargada de lo que Kristeva llama el “proceso de significancia”. En *L’Oiseau schizophone* el texto en su legibilidad clásica está fuera de juego; lo que nos queda es la plausibilidad del contexto y las sugerencias de la sonoridad. Así un ambiente de represión total, tendiendo al anestesamiento ontológico del ser, da lugar a la descripción siguiente:

Los houvières de raviches envolvieron las moléanes grises, lorvanaient los thurasses, apagaron los colores y las luces de los phoriganies jubilosos ahogando la ciudad de Chicoye en la fibouscaille tenebrosa. El angustrine sarvignait como el fantasma de un sueño.[...]

El spinoise pernicioso merodeó el cruce de tharbase, en los aburridos cruces del calvario milagro donde los bidorettes créchineuses estiran lamentablemente sus brazos a los peregrinos agotados sobre los caminos polvorientos, donde los carnuses desnudos temblaban de strépute y anemia, sollozando de frío, y de martirio en la miseria extrema, un ridourée de dolor, una insoportable agonía<sup>32</sup>.

Privados de la legibilidad refleja tenemos otro recurso que la plausibilidad y la exploración de las sonoridades ahora detentoras de privilegios de sentido. Aquí adivinamos que se trata de una ciudad roída por la degradación generalizada (ambiental, social), progresivamente ahogada por la invasión de fuerzas perniciosas de cosas que el salvajismo ha hecho inabarcables para las palabras normalizadas. Habría entonces palabras completamente salvajes, ignoradas de la lexicalización normalizadora del diccionario. Y nos queda la conjetura constructiva del sentido. Entonces decimos que la spinoise debe ser una enfermedad contagiosa, y que los bidorettes créchineuses son probablemente mendigos llorosos (cré de crécelle (Instrumento del que servían los leprosos en la edad media, para anunciar su proximidad), crepiter (crepitar), y chineuses). Puesto por reflejo asociamos “temblar” a fiebre en el medio tropical, el término desconocido aquí tendría una significación similar. Por ejemplo stré evoca un comienzo de nombre de medicamento como streptomycine, en tanto que pute podía pensarse en el resultado último de la miseria. En el término ridourée percibamos una idea confusa de crisis prolongada del dolor: ¿por qué no ri de ribambelle (enjambre), dou de douleur (dolor) y rée como el sufijo rhée (diarrhée) (Diarrea) que significa écoulement (fluir)?

Nos detendremos aquí en los ejemplos que ilustran la dinámica de creación lexical y el efecto de energía interpretativa que resulta de ellos. No hemos abordado las creaciones puramente ruidosas numerosas en el léxico franketiano. En lo que concierne al enfoque de esta escritura donde la semantización se compromete igualmente con la dimensión cuantitativa, con la dimensión sonora (sonoridades, escansiones) y con la creación lexical, nos hace entonces revisar nuestros hábitos de lectura, reactivando notablemente competencias en el dominio de la capacidad de asociación de ideas.

Habría además que hablar del texto en alta voz para hacer cuerpo con él, un poco como un iniciado de vudú corporiza la oración a través de la danza. La actividad o el azar mallarmeano, si se prefiere; ella debe integrar la différence en detrimento de la urgencia y de la inmediatez y la indelicibilidad en la gran consternación de la transparencia. De todas maneras la energía lingüística palpitante en el texto libraré un sentido polimorfo que nos obligará a una gran actividad hermenéutica, lo que llamaremos el reto ¿O el dézafi? del desciframiento.

---

Ofrecida en una primera versión bajo la forma de ponencia en la Universidad de Aix-en-Provence en 2002, este ensayo de Rafael Lucas, « L’énergie linguistique dans l’œuvre de Frankétienne », se publicó por primera vez en *Île en île*, en 2004.

---

31. Julia Kristeva, *La Révolution poétique*, Paris: Seuil, 1974.

32. *L’Oiseau schizophone*, p. 343.

# 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](mailto: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 Teis 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](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](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:

entreletras.cillca@gmail.com

upelentreletras@gmail.com

Consejo de Redacción:

\* Director-Celso Medina / medinacelso@gmail.com

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

<https://entreletras3.wixsite.com/entreletrasinicio>

# Autores

**Jesús Antonio Medina Guilarte.** Profesor de Literatura Inglesa en el Instituto Pedagógico de Maturín. Magister en Lingüística.

**Luislis Morales Galindo.** Profesora de Literatura, egresada del Instituto Pedagógico de Maracay. Magister en Literatura Latinoamericana. Poeta y ensayista. Vive actualmente en Salamanca.

**Franco Canelón.** Profesor de Literatura venezolana del Instituto Pedagógico de Maturín (UPEL).

**Celso Medina.** Profesor del Instituto Pedagógico de Maturín (UPEL). Doctor en Filología Hispanoamericana. Poeta y ensayista.

**Cósimo Mandrillo.** Profesor de la Universidad del Zulia. Doctor en Literatura Latinoamericana. Poeta y ensayista.

**María Teresa Fernández.** Profesora del Instituto Pedagógico de Maturín (UPEL), en el área de Literatura Inglesa. Doctora en Educación.

**Pedro Aguilera Vásquez.** Profesor del Instituto Pedagógico de Maturín (UPEL), en el área de Literatura Inglesa. Doctor en Educación.

**Haydée Párima.** Profesora de la Universidad de Oriente. Magister en Literatura Venezolana.

**Rafael Lucas.** Investigador Literario haitiano, especialista en literatura francocaribeña, profesor de la Universidad de Bourdeaux.

**Émil Rabaté.** Periodista francés, colaborador del diario Liberation (París).