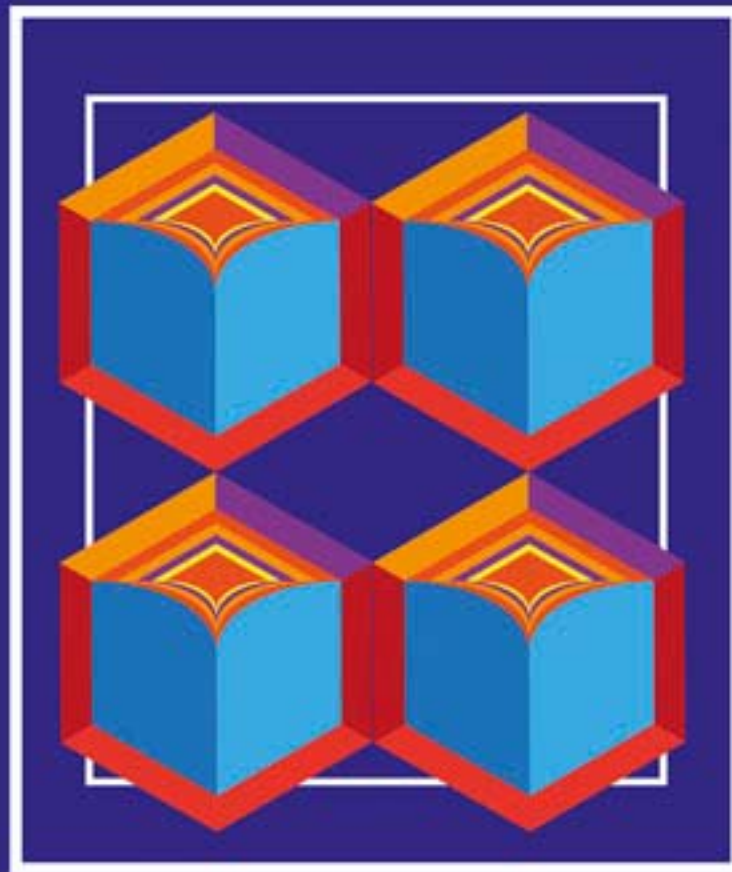


Entreletras

Depósito legal M02017000010

Revista de Estudios Literarios
Maturín, Año I. No 1. Enero- Junio 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 1. Enero- Junio 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)
Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)
Luz Marina Cruz (Universidad de Oriente)
Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Equipo de Arbitraje

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes)
Sol Pérez (Universidad de Oriente)
Noris 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
upelentrelletras@gmail.com
Celso Medina. medinacelso@gmail.com
Jesús Medina Guilarte. jamg22051986@hotmail.com

Sumario

Editorial	p. 9
Entrevista	
Gustavo Luis Carrera	
“Sólo me interesa realmente la literatura experimental”	
Emilcy Blanco	p. 11
Conferencia	
Novela experimental / Novela abierta	
Gustavo Luis Carrera	p.17
Ensayo	
Kavafis: el joven y el viejo	
Gerardo Lino	p.21
Artículos	
Estética de la recepción y la literatura en el marco del aprendizaje de una lengua extranjera	
Juana Sagaray	p.27
Gemelos y hermafroditas en las obras de mayores de Melville	
Eduardo Gasca	p. 33
Novela y transcodificación de la historia: el episodio del Falke	
Jesús Antonio Medina Guilarte	p.39
Repite, que algo queda	
Neneka Pelayo Díaz	p.43
Crónica	
En busca de un libro o el descubrimiento de un complot	
Franco Canelón	p.47
Reseña	
Celso Medina en los tejidos de la ética	
Ramón Ordaz	p.51
La Literatura Otra: Marie-Célie Agnant	p.53
La maison face à la mer Marie-Célie Agnant	p.55
La casa frente al mar. Marie-Célie Agnant	p. 57
The house across from the sea. Marie-Célie Agnant	p.59
La Unidad de Efecto como construcción	
de la emoción poética en “La Casa frente al mar” de Marie Célie Agnant	
Amarilis Guilarte Fermín	P. 61
Normas para los autores	p. 64
Normas para los árbitros	p. 65
Autores	p. 68

Editorial

Nacer no es fácil; sobre todo cuando el cuerpo que nace es plural, en muchos sentidos: en el discurso, en los temas y en las geografías que se pretende evocar. Porque una revista está obligada a fijar su talante ideológico-espiritual en el mismo momento en que sella su existencia, mediante su editorial fundador, henos aquí, en Maturín, actuando como vocero del el Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña (CILLCA), de nuestro Instituto Pedagógico, haciendo nuestro autoparto para ofrecer Entreletras, cuyo propósito esencial es poner en escena la literatura, procurando su visibilización de la mano de los artículos investigativos, de las entrevistas, de los ensayo, de las crónicas, de las reseñas y de las traducciones. No en vano escogemos nuestro nombre: queremos estar entre las letras que construyen el imaginario literario del mundo, haciendo especial énfasis en el territorio de nuestro entorno latinoamericano y caribeño.

Nacemos en tiempos convulsos y complejos, que nosotros no podemos conjurar sino con un acercamiento al cosmos literario, para buscar en él algunas luces interpretativas sobre esas realidades que tejen sus verdades al calor de las pasiones humanas. Tal vez la literatura pueda ofrecernos un camino distinto al dogmatismo prosélito en el que los bandos que hacen política nos quieren arrojar. Al igual que la ciencia y la filosofía, la literatura brinda caminos para identificarnos con las utopías, tan necesarias en estos tiempos de dramáticos pesimismo. Nuestro escritor venezolano Guillermo Meneses concebía la literatura como un camino de perfección, porque ella tiene la virtud de poner en nuestra mirada el diverso y complejo mundo, sin ningún regateo imaginario.

Todo se puede pensar en la literatura. Y eso es una cura contra los absolutismos. Sobre todo en momentos en que se avizora la irrupción de un escandaloso practicismo que escarnece toda manifestación del humanismo, calificándolo de inútil. Por ello hemos querido iniciar nuestra revista invitando al escritor, investigador y maestro Gustavo Luis Carrera, quien en su entrevista nos dice “Leer literatura es abrir las puertas a la dimensión imaginativa, tan duramente reprimida por los avatares y las contaminaciones de lo cotidiano y prosaico”. Carrera conversa con Emilcy Blanco sobre diversas visiones de lo que representa el escritor, la literatura, la enseñanza de ella, su papel en la conformación de los imaginarios nacionales, y sobre todo confiesa ser un hondo apasionado a la experimentación. Con más detalle, dicha confesión la entendemos mejor al leer su conferencia “Novela experimental / Novela abierta”, que ofreciera en nuestro Instituto en el marco del XXX Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezuela, celebrado en el Pedagógico de Maturín en noviembre de 2013.

El poeta mexicano (de Puebla) Gerardo Lino se imagina a Constantino Kavafis ya anciano volviendo a sus poemas de juventud, y en sus imágenes reconstruye la bitácora de uno de los grandes poetas griegos de la contemporaneidad.

En la sección de “Artículos” de nuestra revista Juana Sagaray nos habla de la “Estética de la recepción y la literatura en el marco del aprendizaje de una lengua extranjera”, ubicándonos en la problemática de la enseñanza de la literatura en las aulas desde la ideas de la teoría de la recepción literaria, que apuesta mucho por el rol del alumno-lector. Eduardo Gasca nos adentra al intrincado y complejo mundo de los arquetipos en la narrativa de Herman Melville.. fijando la ruta de viaje de *Typee* (Taipi) a *Moby Dick*. El juego de las ambigüedades, la metamorfosis de los gemelos, etc. abren vías para tener conciencia del rico mundo que fluye en la obra del afamado escritor norteamericano. Jesús Medina Guilarte pone su mirada en la literatura venezolana, concretamente en la novela Falke, de Federico Vegas. En ella problematiza la relación historia-ficción, percibiendo que las dos categorías resultan difícil de dilucidar y de fijar concretamente cuando recorren la novela. La lectura de esta obra la hace el autor del artículo con esta convicción: “Ficción y realidad están menos claramente separadas de lo que suele asumirse. Forman parte de un mismo continuum”. Para completar el homenaje a Gustavo Luis Carrera, damos a conocer el texto de Neneka Pelayo Díaz “Repíte, que algo queda” en el que trabaja la impronta de la oralidad en la narrativa del referido escritor venezolano.

La crónica de Franco Canelón nos reporta la experiencia de visitar lo que hoy en día llaman “librería”, con “estantes repletos de una cornucopia impresa como para irritar a cualquier ambientalista”. Esa experiencia la contrastó con datos de amigos y colegas, que lo llevaron a concluir que “Sin perder la esperanza confirmé que los brazos de Vampiricorp se estaban extendiendo”, aunque cierta leyenda dorada de las estadísticas oficiales se empeñan en rebatir.

Ramón Ordaz reseña el último libro de Celso Medina, *El poeta y su epopeya épica*, publicado por Fundarte en el 2013. Ordaz ubica este texto en el marco de la obra ensayística e investigativa de Medina. Destaca: “En El poeta y su epopeya

ya ética se ha deslastrado un poco más del fichero académico y enfrenta con mayor riesgo su compromiso escriturario, es decir, da más fluidez a la responsabilidad de su palabra, hay mucho más conciencia de lo que, equivocado o no, es su papel como escritor”.

Nuestra sección La Literatura Otra es el espacio para la traducción literaria. Más que un autor, siempre invitaremos a una obra en concreto, con su versión en español y en inglés, además de su versión original. Esta vez ofrecemos el cuento “La casa frente al mar”, de la narradora y también poeta haitiana, residenciada desde hace muchos años en el Québec (la Canadá franco parlante), Marie-Célie Agnant. Además de su factura escritural sugestiva y de gran efectividad empática, este relato da cuenta del dramático imaginario del hermano país caribeño, víctima de la cruenta dictadura de los Duvalier. Para su exégesis hemos invitado a Amarilis Guilarte, quien sintetiza este texto diciendo. “La casa frente al mar” es una metáfora del dolor y de la desesperanza. No es la historia personal de la escritora, pero tiene tanto de sus temores y angustias. Ella que de niña vivió la dictadura de Francois Duvalier encontró las palabras que tanto buscaba para transmitirnos, sin estridencias el horror de cualquier régimen sanguinario y represivo”. La versión del francés al español la hace Celso Medina; del español al inglés, Jesús Medina Guilarte.

Dejamos en usted, amigo lector, nuestra revista. Estamos abiertos a todo y a todos los que estudian e investigan la literatura. Esperamos tener el largo aliento para defenderla y hacer que perdure el amor por ella.

ENTREVISTA

Gustavo Luis Carrera

“Sólo me interesa realmente la literatura experimental”

Emilecy Blanco

UPEL- Instituto Pedagógico de Maturín

CILLCA

Gustavo Luis Carrera. (Cumaná, 1933). Narrador, ensayista, especialista en folclore, crítico e investigador literario. Cursó estudios universitarios en la Universidad Autónoma de México, de donde egresa como Licenciado en Letras. Es Doctor en Letras y profesor titular jubilado de la Universidad Central de Venezuela, de donde fue director y uno de los fundadores del Instituto de Investigaciones Literarias; así mismo es Co-fundador de la revista Crítica contemporánea. Fue rector de la Universidad Nacional Abierta y desde 1998 Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua.

Su obra como narrador, ensayista y crítico literario ha sido reconocida con diferentes distinciones, entre las que se destacan: Primer Premio en el Concurso Anual de Cuentos de El Nacional (1963, 1968 y 1973); Premio Municipal de Literatura, Mención Prosa (1971); Premio Municipal de Narrativa (1978 y 1994); Premio CONAC de Narrativa (1994); Ganador del concurso de cuentos de la Revista Cuadernos, de París; Premio de Ensayo de la XI Bienal Literaria José Antonio Ramos Sucre (1995).

Es autor de una importante obra narrativa y ensayística de la que podemos mencionar: La palabra opuesta (1962, cuentos); Bibliografía de la novela venezolana (1963); Los tambores de San Juan (1964); Eterna Elisa (1965, cuentos); Almendra de sal (1972); La novela del petróleo en Venezuela (1972); Viaje inverso (1977, novela); La muerte discreta (1982, novela); Cuentos (1992); Teoría y praxis del cuento en Venezuela (1992, co-aut); Salomón (1993, novela); El signo secreto: para una poética de José Antonio Ramos Sucre (1996); El signo secreto (1997); Siglo XX: juego de espejos literarios y otros temas de teoría y crítica (2013); Peregrino interno (2014, novela); Opus incertum (2016, cuentos).

¿Puede considerarse la literatura como una catarsis, en el sentido aristotélico?

Bueno, tiendo a responder que sí.

Claro, pensando sobre todo en el escritor, en el creador de literatura. Y quizás en esto convienen muchas opiniones de autores y críticos. Pero, quisiera añadir la idea de que para el lector también opera el sentido catártico. Leer literatura es abrir las puertas a la dimensión imaginativa, tan duramente reprimida por los avatares y las contaminaciones de lo cotidiano y prosaico. Leer literatura es la libertad de imaginar lo real. Y hacer de esa imaginación el reino propio, íntimo, donde sólo estamos nuestra mirada propicia y la palabra sugerente. Ahora bien, si vemos con atención lo que quiso decir Aristóteles al hablar de catarsis, encontramos que se refería al efecto purificador que podía tener en el espectador la tragedia escenificada. Es decir, que él prioriza la impresión del receptor. Lo cual no está muy lejos de mi señalamiento sobre el lector. Mejor dicho, yo no estoy muy lejos del estatuto aristotélico, o dicho culteranamente: del maestro peripatético. Sin embargo, es del caso señalar que es la sicoterapia la que propone y sustenta el sentido más común entre escritores y artistas en general, caracterizando la catarsis como la descarga de una intensa amalgama de emociones, recuerdos y remordimientos que puebla la mente y el ánimo del escritor. Por eso es tan frecuente, como sabes, oír el lugar común que habla del escritor y sus fantasmas. En ambos sentidos creo en la validez de la catarsis. Si piensas con cuidado, encontrarás actos catárticos en muchas acciones de nuestra vida. Y en ese despojo socializador encuentra lugar la literatura.

A partir del desarrollo de la sociología de la literatura se habla con mayor énfasis de la responsabilidad social del escritor. ¿Qué consideración le merece este paradigma? ¿Es un concepto válido en la actualidad?

No solamente válido, sino inexcusable. Aunque, tal vez sea más propio decir que cada tiempo reparte responsabilidades. A veces caemos en la tentación de pensar que los tiempos pasados fueron más sencillos y amables. Y esto es una ingenuidad que lo único que revela es la falta de sentido histórico. Yo diría que la sociología de la literatura, una ciencia social nueva, lo que ha hecho es reafirmar una circunstancia evidenciada al acercar las obras a las particularidades culturales, religiosas y políticas de su momento. Asombra ver la intención social y política, realmente apasionada, de obras que normalmente no se destacan en tal sentido, como *La Divina Comedia*, *Elogio de la Locura*, *El Quijote*, *La Guerra y la Paz*, *Rojo y Negro*, *Doña Bárbara*. Decía George Orwell que la responsabilidad de compromiso con su tiempo del escritor, del intelectual, es tanto más grande cuanto su mente y su espíritu son los más dotados para cumplirla. Si se medita sobre este aserto, se encontrará una lógica contundente: el escritor es un producto de su tiempo y su tiempo es sublimado, para bien o para mal, en su obra. De este modo, si bien la responsabilidad social del escritor es un acto volitivo, yo diría que es un hecho dado, fatal, una identidad irrenunciable. Observa que de no ser así, la literatura no pasaría de ser un juego atractivo, un entretenimiento simpático, válido subjetivamente. ¿Y dónde quedaría la

trascendencia?

Con frecuencia se habla de una literatura femenina; y sobre todo lo hacen mujeres. ¿Qué opina sobre esta diferenciación?

Me gusta esta pregunta. No por preferencia feminista, lo cual no es nada censurable, en todo caso. Sino porque para mí es darme la oportunidad de refrendar la tesis que he venido sustentado en conferencias y simposios. No sólo no creo que exista una literatura femenina, sino que su solo enunciado es ya un acto discriminatorio. Si se observa con cuidado esta clasificación, se advierte que se está a un paso de decir: “bueno, para ser literatura femenina, no está mal”; o de una autora: “mira, para ser mujer, sabe escribir”. No, por favor. Esto es un disparate inaceptable. O si no, habría que hacer una escala de valores: literatura de jóvenes, literatura de principiantes, literatura de gays, poesía de obsesivos, narrativa de marginales, literatura de académicos. Y así. Hasta que por allá, lejos, alguien diga: “hay que agregar una literatura femenina”. No me burlo. Todo lo contrario, el tema me escuece. No sé si has pensado en ello. Creo que hay particularidades, modos y matices propios de las escritoras. No tengo duda de ello. Recuerdo que, recientemente, como jurado de un concurso de cuentos supe que el relato ganador era obra de una mujer por su tratamiento del dibujo y el colorido de una escena infantil. Pero, eso podría equivalerse con la sensibilidad asoleada y salina de un escritor playero. O la visibilidad difuminada y soledosa de un poeta llanero. Es decir, son capacidades circunstanciales, pero no definitorias. Y a las escritoras y mujeres de letras en general que aceptan y difunden la idea de la existencia de una literatura femenina aparte, y apartada, les recuerdo que no hay discriminación más lamentable que la autodiscriminación.

¿Es la novela el género dominante en nuestra época?

Eso parecería si se miran las estadísticas editoriales. Da la impresión de que se publican más novelas que colecciones de cuentos y poemarios. Y seguramente es así. Pero, me pregunto si detrás de este hecho no se esconde un fenómeno de manipulación comercial, de manejo de intereses pecuniarios de editores. No hay que olvidar que el llamado boom, o bum, de la novela hispanoamericana, fue un simple fenómeno comercial, bajo los dictados de poderosas casas editoriales, capaces de manipular consumidores y críticos. ¡Ah!, claro, y de crear novelistas super estrellas o vedettes. Por cierto, algunos de ellos demostraron, con obra posterior, que sí eran destacados escritores, y otros no. Pero, lo que importa, ahora, es intentar precisar qué significa “género dominante”. Porque creo que no existe, en ningún momento, un “género dominante”. ¿O es que ese dominio se mide cuantitativamente, por el número de títulos y ejemplares publicados? La poesía y el cuento, que son los modos más característicos de la literatura hispanoamericana, por tradición y originalidad, siguen manteniendo su presencia y validez estética. La novela germina y florece pausadamente, con señales renovadoras, y capta el interés de lectores y editores. Así puede verse la realidad. La novela ocupa un lugar preminente en la relación autor-editor-lector; pero percibo allí una circunstancia, no un hecho caracterizador de una época.

¿Por qué hay cada vez menos lectores de poesía?

Bueno. Esto parece un hecho cierto. Pero, quizás no es un fenómeno realmente nuevo. Justamente preparo un ensayo-tesis sobre el tema. Y no voy a adelantar en extenso lo que estoy urdiendo con pausa. Sin embargo, adelanto que tal vez, en el fondo, no es que haya menos lectores de poesía, sino menos poesía para ser leída. Y eso no es juego de palabras. No es como aquello de que no hay presos políticos, sino políticos presos; o de que no hay escasez de alimentos, sino que los alimentos están escasos. No. Me refiero a un secreto entre poetas: “no me importan los lectores, me importa la poesía”. Sí, así como suena. ¿Un gesto de soberbia displicente? Más o menos. Pero, ¿no ha sido ésta la actitud de altivo distanciamiento que ha marcado el sentido autotélico de nuestra poesía desde el postmodernismo? Gradualmente, ostensiblemente, la poesía fue desentendiéndose del vínculo con el lector y erigió a su propio autor como receptor. ¿Otra vez el gesto aristocrático del poeta incomprendido? ¿Y por qué no, si realmente es incomprendido? ¡Ah!, pero aquí resalta un hecho clave: el poeta vive en su ghetto porque afuera no se le comprende, y afuera no se le comprende porque a él no le interesa ser comprendido. Quizás has tenido experiencias de esta índole como lectora de poesía. Es una suerte de círculo hermenéutico propio de los románticos: una pareja de contrarios irreconciliables, pero mutuamente necesarios. Aunque, en última instancia, es un asunto de sinceramientos: un escritor que diga que no le importan los lectores, miente descaradamente, o inconscientemente. Es tan disparatado como que un profesor diga que no le importan los alumnos, que son el sentido último de su función. Una literatura sin lectores, aunque sean unos pocos, no es un hecho social, sino una virtualidad subjetiva.

Hay una discusión fenomenológica con respecto al ensayo. ¿Es el ensayo un género genuinamente literario?

Ante esta pregunta habría que decir como el Quijote: “Con la Iglesia hemos topado, Sancho amigo”. Es una pregunta proteica, no por bizantina, sino por panóptica: mira y es mirada hacia y desde tantos ángulos, que es difícil comenzar su desbrozamiento, y así ha de ser terminarlo. No repitamos la experiencia del orador que siempre desempolva antigüedades, con cualquier pretexto. Pero, en la base del planteamiento pide la palabra una pregunta: ¿qué es el ensayo? O mejor aún, directamente: ¿qué entendemos por ensayo? Es reiterativo decir que el ensayo nace con Miguel de Montaigne, en el siglo XVI; cuando su existencia es tan remota que se queda corta la antigüedad griega. Como quiera que sea, lo importante con relación al tema es la condición peculiar del ensayo en el conjunto de los llamados géneros literarios. Y ya con esto estoy aceptando que es un género literario; cosa que parece ocioso discutir. Me interesa más tratar de precisar en qué se diferencia el ensayo de los llamados géneros de creación literaria, la poesía y la narrativa. De paso, yo mismo observo, que no incluyo el teatro, pues considero que el teatro no es puramente un género literario: es palabra, pero es también acción visualizada; es una simbiosis particularizada. Bien. Ahora,

volviendo al ensayo, me importa mucho decir que percibo el ensayo como una obra de creación, semejante en inspiración y proceso de gestación a los llamados géneros ficcionales. Veamos. El ensayo nace de una inspiración temática; su título es destinado a la captación de un destinatario; su corporeidad viene de una suma sistemática de elementos conjugables entre sí; su índole integradora en torno a una idea lleva también el propósito de conmover y convencer, sin permitir la indiferencia; el cuidado que requiere en cuanto al lenguaje y las figuras significantes empleadas es decisivo. Es un acto creativo. Hay una aleccionadora experiencia al respecto que merece ser señalada: si leemos un ensayo escrito por nosotros tiempo atrás, es decir: si incurrimos en este riesgoso exceso, nos preguntaremos cómo concebimos ese texto, de dónde sacamos relaciones y apoyos temáticos, de dónde pudimos llegar a tales conclusiones y proposiciones reflexivas. O sea que nos preguntaremos, sencillamente, cómo fue el esfuerzo creativo que nos condujo a la materialización de ese texto; esfuerzo creativo que es irrepetible, tal como lo son el tiempo y el espacio de la poesía y la narrativa. De otra parte, y quizás lo has leído, alguien dijo, acertadamente, que el ensayo no puede dejar indiferente al lector, que ha de producirle una reacción anímica o espiritual. Bien, ese acicate esencial es una propiedad conceptual del ensayo, como género con signo propio.

Se afirma que la literatura es, de diversas maneras, y a fin de cuentas, un reflejo de la realidad. ¿No es ésta una visión limitante de la literatura?

Te puedo contestar, de inmediato, que la vinculación de la literatura con la realidad es no sólo connatural, sino ontológica. Bueno, no pretendo filosofar, ni siquiera pidiéndole permiso a mi maestro Sócrates, pero no digo nada extravagante si afirmo que los sentidos, el pensamiento y la idealidad son creaciones de la realidad. O al contrario, ellos crean la realidad a partir de la captación de lo real. Y esto no es una tautología. Me refiero a que tratando de descifrar la realidad, creamos una realidad, la nuestra, que es la que vive y trasciende en nuestro tacto y en nuestras ideas. Y es un hecho tan absoluto, tan concluyente, que la fantasía es sólo la realidad descontextualizada. Observa que inclusive en la llamada ciencia-ficción todos los elementos, ambientes y personajes no son más que deformaciones o extralimitaciones de la realidad. Y eso por una razón muy sencilla: no podemos conceptualizar lo no imaginable. Pensarás que por aquí vamos rumbo a la teoría eidética de Platón; y seguramente es así. Pero, lo que quiero subrayar es que sólo disponemos de la realidad, inclusive podemos decir de la experiencia de la realidad, para organizar y utilizar un lenguaje, y en ese lenguaje ubicamos esa realidad. O sea que si no manejamos elementos de una realidad compartida con otros, no podemos comunicarnos con ellos. Y en ese sentido la literatura es un intento de captación de la realidad. Espero que entiendas que hablo de una literatura comunicativa. Porque si yo empleo un lenguaje solipsista, mío exclusivamente, hecho a mi realidad subjetiva, nadie podrá entenderlo, al no estar en “mi” realidad. Claro que, detrás de todo esto, estoy dejando el asunto básico: ¿qué es la realidad? Porque primero habría que dilucidar este punto previo, o aproximarse cautelosamente a él, para saber si es captable o no. Sería demasiado pretencioso querer entrar aquí en ese intento; pero, ubicándonos modestamente en una perspectiva de aproximación, podemos decir dos o tres cosas al respecto. Una vez escribí, más o menos que la decisiva relación de la literatura con la realidad permite tres opciones creativas: el reflejo, que es la mimesis, la transfiguración, que es la metamorfosis, y la omisión, que es el intento de suplantarla. Es decir, que siempre es la realidad la medida caracterizadora de la creación literaria y artística en general. Desde luego, antes de que lo preguntes, queda aparte, por los momentos, la idea de que la realidad es demasiado compleja para ser entendida, y que la cómoda práctica cotidiana la simplifica, para aprehenderla. Pero, esta es harina de otro costal conceptual. ¡Ah!, y todavía quedaría pendiente el último grito de la moda tecnológica: smartphones que pueden crear una “realidad virtual”, que entiendo que es algo así como una realidad irreal. Aunque, te aseguro que esa llamada realidad virtual está reacomodada a partir de elementos y factores de la realidad real. A la postre, no hay forma de eludir propiamente la realidad.

¿Qué se entiende por experimentación literaria?

Al respecto, parto de un principio muy personal: la literatura que me interesa es la experimental. No la convencional. Soy sensible a la búsqueda, a la proposición de nuevas posibilidades expresivas y estructurales. En este sentido, la experimentación literaria es la tentativa de revelar nuevos caminos para una gran ruta; es la indagación de opciones que no sólo enriquezcan la creatividad, sino que por igual demuestren su relatividad, su temporalidad. Y no hay en ello contradicción. El continuum que es la literatura, de acuerdo a la idea de T. S. Eliot, toma estos senderos de cristalización innovadora sin perder su ruta indetenible. La experimentación, la propuesta dinámica, de eterna apertura hacia nuevas dimensiones creativas, es el impulso vital de la literatura. Y siempre ha sido así. ¿No lo fue cuando la poesía quiso igualarse con la música? ¿No lo fue cuando la narrativa incorporó los colores y los trazos impresionistas de la pintura? ¿No lo ha sido desde que hizo suyos recursos de enfoques y planos propios del cine? Sé que es asunto discutible. Inclusive para escritores muy destacados. Recuerdo que en una mesa redonda, ante mi pregunta, Mario Vargas Llosa respondió que no consideraba indispensable la experimentación literaria. Y que de su parte, Julio Cortázar, con quien las circunstancias me permitieron conversar con amplitud, me contestó con una generalización que me tomó de sorpresa, devolviéndome la pregunta: “¿No crees tú que toda verdadera literatura es experimental?”. En fin, en todo caso, ni la elusión de Vargas Llosa, ni la globalización de Cortázar, niegan el fundamento de mi preferencia creativa. Por eso, insisto: sólo me interesa realmente la literatura experimental.

Se discute si es posible enseñar literatura. Es un tema particularmente importante para los profesores. ¿Qué opinión le merece este reto?

A primera vista se trata de una contradicción indiscernible, o de una pareja de contrarios irreconciliables. Si la enseñanza es

racionalidad, es cognición, y la literatura nace del impulso creativo, de la libre inspiración estética, donde lo racional viene después, ¿cómo conciliar estos opuestos ontológicos? La dificultad, e inclusive la imposibilidad, de un avenimiento saltan a la vista. Y por ello el debate al respecto puede ser inconciliable; y así se ha mantenido entre profesores y críticos. En efecto, pienso que no es posible enseñar a hacer literatura. ¿Pero, es acaso ése el propósito del profesor? No. Nadie en dominio de su orden lógico puede pensar que en el aula va a fabricar escritores. Y allí creo que está el quid de la cuestión. Se puede enseñar, y se enseña, historia de la literatura; fundamentos estéticos de la literatura; libertades y enigmas del lenguaje literario; y muy especialmente, proyección social y humana de la literatura. Pero, nunca se pretende fundar una usina productora de escritores. Inclusive pienso que no es posible “enseñar a escribir” a partir de cero. Se puede estimular, y hasta motivar, a quien es un escritor en ciernes; pero, no generarlo partiendo de la nada. En cambio, el conocimiento, al menos en teoría, sí puede generarse y expandirse bajo el propósito y la facilitación de un profesor. Inclusive los talleres literarios no forman escritores, sino los ponen a prueba o los animan o reaniman. Esa fue mi experiencia como responsable de taller literario: los escritores que en apariencia salieron de allí, ya lo eran antes de entrar en ese proyecto quimérico. Creo que si precisamos conceptualmente que lo que enseñamos desde la cátedra es el proceso socio-histórico de una institución, justamente social e histórica, que se llama la literatura, y que no se pretende generar cultores y creadores literarios, todo puede aclararse. Porque, de otro modo, siempre será motivo de desaliento y decepción para el profesor sentir que no actúa sobre la internalidad estética, proactiva, a las puertas del acto creativo, del estudiante. Seguramente tú has sentido lo mismo en la cátedra. Aceptemos que no formamos preescritores o protopoetas o paracríticos, y quizás veamos con más condescendencia, y sin frustración, los resultados de nuestra tarea educativa. Hay que insistir: como profesores formamos conocedores, sabedores de literatura, enseñantes de literatura; pero no escritores.

¿Cuándo puede decirse que surge la literatura venezolana? Quizás hay opiniones divergentes. Por ejemplo, con respecto a la novela, hubo un largo debate a propósito de “Zárate”, de Eduardo Blanco y “Peonía, de Manuel Vicente Romero García.

El surgimiento de una literatura es un lento proceso de suma, y de resta. Una fórmula muy simple para responder, que funciona muy bien en los países europeos, es identificar el surgimiento de una literatura con la conformación de una lengua. Esto es muy visible en la diversidad lingüística de Europa. Pero, en nuestro caso el asunto es más elusivo en sí mismo y hasta diluido en su devenir histórico. Tenemos una lengua implantada, no originaria. Llevó mucho tiempo a esta lengua echar raíces para hacerse propiedad de los americanos. Pero, no hagamos como los oradores que para hablar de la independencia de Venezuela comienzan por hablar de la república de la antigua Grecia. Llegando a la real intención de la pregunta, cabe señalar que la literatura oral nace aquí en el siglo XVII, con romances-corridos; que las primeras producciones poéticas conservadas datan del siglo XVIII; que lo que puede considerarse como cohesión, y sobre todo continuidad, en el sentido de cultivo proseguido, pertenece a los costumbristas, a Andrés Bello, a Fermín Toro, a Juan Vicente González. La polémica referida al surgimiento de la novela “realmente” nacional, poniendo el realmente entre comillas, fue un interesantísimo debate entre Pedro Pablo Barnola, que consideraba a *Zárate*, de Eduardo Blanco, como la primera novela propiamente venezolana, y Rafael Angarita Arvelo, que reservaba ese lugar para *Peonía*, de Manuel Vicente Romero García. Como buenos discutidores nunca se pusieron de acuerdo, claro está. Y desde la perspectiva actual sigue siendo un asunto quizás irresoluble. Pero, en todo caso, estos críticos lanzaron a la discusión valorativa la determinación de lo nacional, del surgimiento de lo propio, en la narrativa, por no decir en la literatura venezolana.

En las distintas regiones de un país se produce literatura, con frecuencia referida a su realidad regional. ¿Cuál es la validez del concepto de literatura regional?

Debo decir que esta es otra pregunta que me place particularmente. Y lo digo como profesor, como difusor del estudio literario. Me refiero a que voy contra el lugar común de creer que una obra es universal en la medida en que no es regional. Esta idea es tan falsa como ignara. Es una mentira que proviene de la ignorancia. Lo he afirmado en la cátedra: tomemos el ejemplo más notable: uno de los libros que se aceptan como más universales es *El Quijote*, y es difícil hallar uno más regional, no ya sólo español, sino adscrito de manera profunda, y casi nutricia, a una región de España. Entonces, ¿vale la pena discutir esto? Aparte de que en mi concepto el escritor no puede eludir su regionalidad, no puede evadirse de un entorno vital. Allí nace o se forma, por origen o por adopción, de allí se alimenta su percepción de una virtualidad que se presenta como su realidad; de allí extrae su mundo intelectual, su cosmología simbólica. Es ingenuo negar esto. Sobre ese fundamento existencial, se pueden añadir todas las experiencias y los saberes que se quieran, pero ese territorio fundacional anímico nunca desaparece, y ni siquiera se resigna.

¿Cabe decir que el cuento es el género más desarrollado en Venezuela? ¿Y si se extiende la pregunta al ámbito latinoamericano?

Esto me llega muy profundamente, porque me inicié en la narrativa como cuentista. Al igual que muchos narradores. Ya había escrito algunos poemas nocturnos, juveniles e incógnitos, cuando sentí la fascinación del cuento. Al mismo tiempo que contaba, leía a grandes contadores de cuentos. Entonces proyecté mi lectura al ámbito general de la literatura venezolana y advertí la extraordinaria importancia del cuento en el desarrollo de las letras nacionales. De una parte estaba el cuento oral tradicional popular, con su orden estético y social específico; destacándose la funcionalidad de su inserción en una praxis ética y de filosofía de vida. Y de pronto descubrí que con el cuento literario, es decir de la literatura académica, sucede un fenómeno finalista semejante. Creo que esto se debe a que el uno y el otro tienen un mismo origen. No hay que olvidar que las grandes colecciones de cuentos reescritos y publicados, con autores personalizados, no son otra cosa que reelaboraciones literaturizadas de cuentos orales

de la tradición popular. Así acontece, por ejemplo, con el *Decamerón*, de Boccaccio, con los cuentos universales de los hermanos Grimm, e inclusive con esa formidable biblia cuentística que son *Las Mil Noches y Una Noche*. Y esta relación con la funcionalidad cultural hace del cuento un género fundamental en el asentamiento de una identidad personal y colectiva. Y en Venezuela, sí, el cuento es seguramente el género más desarrollado. Aunque reconozco que quizás en mi aserto actúa mi principio de que la literatura realmente significativa es la experimental; y de hecho en nuestro país ninguno otro género literario presenta el grado experimental de la forma profunda y permanente que muestra el cuento. Y algo semejante sucede en el plano latinoamericano. Esa fue otra dimensión que se me reveló en mi lectura sistemática del cuento en Latinoamérica. El relato, la narración breve es, sin duda, la forma creativa más frecuente, y con mucho más original, del continente hispanohablante. Inclusive hay un hecho interesante, que he referido en la cátedra: las únicas zonas del mundo llamado occidental donde hay escritores que sólo han cultivado el cuento, y han sido reconocidos por ello, son Rusia, Estados Unidos y Latinoamérica. Es más, sólo en esta última, al menos en Hispanoamérica, un escritor puede definirse como “cuentista”, y así se autocalifica y es calificado públicamente. Sin duda, como dice el pueblo: por algo será.

Por cierto, creo que vale la pena preguntarse si existe una literatura latinoamericana propiamente dicha. Lo invito a hacerse la pregunta.

Me he hecho esa pregunta, y la propuse como reto colectivo en un seminario compendiado de maestría en el Instituto Pedagógico de Maturín. Y lo sigo planteando, a partir de una gran duda: ¿existe propiamente una literatura latinoamericana? Es posible discutir la materia desde diversos ángulos. Pero, me voy a lo más resaltante: lo terminológico. Es evidente que al hablar de literatura latinoamericana se aspira a referirse a las letras americanas de los países de lenguas de origen latino: español, portugués y francés; pero, en la práctica, la literatura americana en lengua francesa no forma una unidad con la hispánica y la de lengua portuguesa, rigiéndose, en cambio, por una natural relación con la literatura francesa. En vista de esta limitante, se urdió el término de literatura iberoamericana, considerando que hay una supuesta afinidad generada no sólo por el origen latino, sino además por la conjunción geográfica patente en la Península Ibérica. Pero, resulta que lo realmente aglutinador de una literatura, como es lógico, es la lengua; y de hecho la ostensible separación de la literatura brasileña de la de habla hispana hace que el paradigma de literatura iberoamericana sea una entelequia, apenas designativa como posibilidad. Por ello, como tú, sin duda, has comprobado, en la práctica, historiadores y críticos prefieren hablar de literatura hispanoamericana, como rótulo más sincero y esencialmente aplicable a países de una misma lengua. Sí, como ya señalé, la lengua es decisiva en la caracterización y el gentilicio histórico de una literatura. De otra parte, los defensores de la denominación de literatura latinoamericana, considerando que hay países americanos que no son de origen latino, agregaron el complemento de “y caribeña” o “y del Caribe”, para incorporar a los de habla inglesa. Con lo cual enredaron más las cosas, o las engallearon, como se dice popularmente; porque hay que preguntarse entonces cuáles son los países del Caribe, y si Puerto Rico, Cuba, República Dominicana, Colombia, y muy particularmente Venezuela, no son países caribeños, marcadamente consustanciados con el mar Caribe. Circunstancias todas que minan la idea de una literatura latinoamericana. Y es del caso, por cierto, recordar que el término de “literatura latinoamericana” fue acuñado en Francia por razones geopolíticas totalmente circunstanciales. Pero, mira, ahora trato de poner los pies en la tierra del uso y de la vulgarización, es decir del empleo extendido, y hay que aceptar que, a sabiendas de que es incorrecta y arbitraria, la calificación, y clasificación, de una literatura latinoamericana ya es costumbre y permite un rápido acomodamiento conceptual del ámbito al cual se refiere. Me preguntarás, entonces, si el empleo de un término priva por encima de la corrección, y te contestaré que no sólo es así, sino que ocurre con frecuencia, como aceptan inclusive lingüistas y lexicógrafos. Así que, para entendernos con los colegas, seguiremos hablando de una literatura latinoamericana, sabiendo que no existe propiamente.

¿Cómo se relaciona la literatura venezolana con la conformación de una identidad nacional?

La relación es evidente y coparticipativa: esta literatura se va gestando y consolidando al tiempo que se va definiendo una identidad nacional. Quizás parezca un planteamiento muy sencillo; pero, no, si bien natural, es un proceso lento y complejo. Claro, comprenderás que doy por supuesta una identidad nacional; porque, de otro modo, caeríamos en una discusión insoluble, y hasta bizantina. Si hablamos de una identidad nacional es porque damos por cierta su existencia. Ello sin desconocer que hay investigadores y profesores que prácticamente viven buscando una identidad latinoamericana, o venezolana, y casi viven de eso, o al menos se hacen invitar a los reiterativos coloquios internacionales, sobre todo europeos, que persiguen, sin término, una escurridiza identidad latinoamericana, donde se incluye la venezolana. Y no han de encontrarla nunca, porque de hacerlo, morirían, por inútiles, tales congresos y encuentros retóricos. Pero, antes de que me lo digas, debo volver a mi tema originario. Bien. Es evidente que mi planteamiento se funda en una identidad que alimenta una literatura. Y esto resalta en cualquier panorámica histórica: en el siglo XVIII se cohesiona la diferenciación de lo español; en la primera mitad del XIX se gesta y se cumple la independencia política y se siembra el sentimiento aglutinador de una identidad diferenciada, a la sombra de la primera gran proclama libertadora ideológicamente de Bolívar, al decir que los americanos somos “una raza distinta”; en la segunda mitad del XIX surgen las creaciones literarias de los considerados como fundadores de la literatura venezolana: Andrés Bello, Juan Vicente González, Fermín Toro, etcétera. Y a partir de entonces identidad y literatura están allí; la segunda alimentándose de la primera. Aunque, creo de extraordinaria importancia en el tema señalar algo que comúnmente se olvida: la significación en la integración de esta identidad del mundo de las tradiciones populares, y dentro de ellas, de la literatura oral. En efecto, pienso que esa identidad palpitaba y tomaba vida cierta a nivel del uso, el pensamiento y el sentir de los sectores llamados populares, mucho antes de que aflorase en los niveles académicos y eruditos. Hasta creo que así ocurre en la concreción de toda identidad nacional, en todas

partes; solamente que no ha sido advertido. Ahora, volviendo disciplinadamente al asunto inherente a tu pregunta, reafirmo mi convicción de que la literatura nacional es, quizás no un trasunto, pero sí una consecuencia de la solidificación de una identidad nacional. En otras palabras: una literatura nacional presupone la existencia definitiva de una identidad nacional. Pero, siempre hay un pero cuestionador, lo que sí no tengo claro es la interacción literatura-identidad. Es decir, en qué medida la afirmación de una literatura nacional participó en la consolidación de una identidad nacional. Simplemente, creer en esta relación partiría del supuesto negado de la influencia de una literatura en la generalidad de un pueblo que no tiene acceso a ella, y sobre todo que era imposible que lo tuviera en tiempos del predominio del analfabetismo y del radical distanciamiento entre ambos ámbitos culturales. Pero, una vez más, esto es tema de una pregunta que no me compromete, porque no está hecha. Permanezco en la primera idea derivativa ontológicamente: el ser nacional antecede al ser literario.

Hay un aspecto que cobra particular importancia y vigencia en la actualidad en el ámbito académico y científico, el de la investigación literaria. Sabiendo que usted fue el director fundador primer instituto de investigaciones literaria del país, el de la UCV, ¿qué perspectivas ve hoy para el desarrollo de la investigación literaria universitaria?

La investigación humanística y literaria, propiamente dicha, la que he llamado crítica universitaria, de nuevo espíritu y actualización metodológica, surge en este país después de 1958, con la reactivación democrática y modernizadora de las universidades. Nuevos criterios analíticos, técnicos e intelectuales, sientan las bases de una radical transformación de la investigación literaria. El rigor en la búsqueda y la revelación de las fuentes, el método analítico coherente y bien identificado, el sustento bien fundado de las hipótesis, la ilación consecuente de las conclusiones; todos son rigores investigativos antes inexistentes. Y esta investigación universitaria surgió para establecerse como sistema crítico moderno y propiciador de desarrollo derivado. Así sentó el principio de no ocultar bases y procedimientos investigativos y de estimular la continuidad entre pares. A partir de allí, se constituyeron, sucesivamente, grupos, centros e institutos de investigación literaria en universidades. Progresivamente este basamento profesional permitió el surgimiento de una institución trascendental en la materia: el Sistema Nacional de Simposios de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, ya con treinta y cuatro años de tradición, sumando un imponente número de participantes a nivel nacional; con una perseverancia y una fecundidad que no es frecuente en nuestro país. Sólo en las universidades se hace investigación literaria sistemática y en equipo. Lo demás es la tarea ímproba y tenaz de investigadores solitarios y empecinados por vocación y necesidad intelectual. La perspectiva de desarrollo y superación de la investigación literaria universitaria es evidente. Basta con revisar el índice de participantes en los simposios de docentes e investigadores de la literatura venezolana, la diversidad temática que los caracteriza y el nivel académico de las ponencias y trabajos investigativos allí presentados. Es más, hay una señal particularmente elocuente: la fundación de nuevos Centros de investigación literaria en universidades, como el caso del establecido en la Universidad Francisco de Miranda, en Coro, y muy recientemente el del fundado en el Instituto Pedagógico de Maturín, iniciado con los mejores augurios. Así, la UFM y la UPEL se suman como nuevas universidades pro investigación literaria. Lo cual nos permite reforzar nuestro optimismo, muy racional y crítico, con relación al presente y el futuro de este campo temáticamente tan proteico como estéticamente privilegiado.

¿Qué otra pregunta le gustaría que le haga? Pregúnteme para qué se escribe.

De acuerdo, le hago la pregunta clave, aunque está al final: ¿para qué se escribe? Comprendiendo en ella la otra pregunta revulsiva: ¿para qué usted ha escrito y escribe?

Creo que, a fin de cuentas, se escribe por lo que tú señalas: con la esperanza, consciente o inconsciente, de lograr un efecto revulsivo socialmente. Es decir, no con el propósito ingenuo de cambiar las cosas, sino con la intención de provocar niveles de percepción y de razonamiento proclives a una revisión o al menos a un cuestionamiento del sistema pensante y actuante. En la línea de pensamiento del creador literario actúa, en profundidad, una conciencia social, quizás ilusoria, pero solidaria. Hay siempre una intención, aunque no se evidencie una moraleja. Dije antes que el poeta contemporáneo tiende a escribir para sí mismo, y agregaría que es frecuente leer narraciones actuales que parecen sólo tener que ver con lo narrado, un poco al estilo del nouveau roman francés, y punto. Pero, en ambos casos resalta el hecho ineludible de que son formas ocultas de responder a un tiempo y a un lugar; o sea a un momento dado y a un entorno social. Sin pretender generalizaciones absolutas, me apoyo en lo que dije acerca de la relación entre la literatura y la realidad: se escribe motivado por esa realidad que percibimos, y nuestra voz aspira a ser oída por esa realidad que nos prohija y se apropia de nuestros sentidos y nuestra capacidad cognitiva. Es el tú a tú de un diálogo inferido. Y justamente ese diálogo interno, de incompatible intimidad, no cesa nunca; como no cesa el acto a la vez puro y contaminado de escribir. Siento que por eso he escrito, y seguramente seguiré escribiendo. Sin omitir la repetición de lo que ya dije: el escritor alberga fantasmas o demonios, y es perseguido por furias o remordimientos, y tiene que expulsarlos, concitando un exorcismo estético y espiritual. No es magia ni abstracción. Todo, más bien, se asemeja a la catarsis aristotélica. Sólo que es un arte, un oficio, peligroso: los fantasmas desatados suelen morder la mano de su amo, guiándolo hacia una escritura convulsa o hacia un silencio devastador... Te confieso que ahora me arrepiento de haberte dicho que me hicieras esa pregunta-reto, llevándome a un foso inquisidor; ya que intentar delimitarlo es caminar en tierra incógnita. Aunque, al final, me compensa el hecho de que intentar responder es avanzar en una exploración dentro de mí mismo. Gracias.

CONFERENCIA

Novela experimental / Novela abierta*

Gustavo Luis Carrera

Instituto de Investigaciones Literarias Universidad Central de Venezuela.
glcarrera@yahoo.com

Tradicionalmente, se suele diferenciar en la obra literaria el fondo y la forma. Esta dualidad integradora pareciera suficiente para entrar en consideración de dos cuestiones básicas: qué se escribe y cómo se escribe. Así, se ha llegado a conceptualizar -y catalogar— movimientos y tendencias por su contenido: novela de caballerías, novela histórica; cuento de terror, cuento erótico; poesía política, poesía amorosa. Y de otra parte, se han producido categorías derivadas de la forma, de la expresión y sus connotaciones léxicas y sugerencias significantes: novela romántica, novela naturalista, cuento lírico, cuento simbólico, poesía vanguardista, poema en prosa.

Ahora bien, ¿dónde se sitúa en este elemental esquema deconstructivo la estructura? Porque es evidente que el fondo y la forma tienen que responder a una composición, a un ordenamiento, inclusive a una estrategia organizativa y combinatoria. Y allí se evidencia la indispensable consideración de la tercera pata, indispensable para el equilibrio de la tríada integradora de toda obra de lenguaje y sugerencia. La conclusión parece evidente: en todo intento de síntesis enunciativa de los elementos (o factores, o ingredientes) que naturalmente conforman la arquitectura o la receta culinaria de una obra literaria, hay un tercer actor, independiente de los demás, y tan indispensable como ellos, en la conformación de la pieza en el teatro de la lectura: la estructura.

Es un hecho cierto que la conciencia decisiva de la composición estructural ha sido, no descubierta, pero sí exaltada en tiempos relativamente cercanos. Pienso que esta percepción -así no fuese argumentada— surge con la poesía vanguardista (o surrealista) y con las fallidas novelas objetivas. Inclusive, esta evidencia resalta en la denominación de una vertiente analítica que tuvo relevante auge en su momento: el estructuralismo; y que, por cierto, más allá de su fracasado y desechado valor universal como método analítico ajeno al fondo y a la forma (es decir, la reducción de las tres patas del trípode a una sola), dejó, sin embargo, el aporte indiscutible de subrayar, definitivamente, si es que hacía falta, la importancia, con frecuencia decisiva, del factor estructural.

La estética de la captación de la realidad

En anteriores oportunidades, he destacado la dinámica de la búsqueda del reflejo de la realidad como el gran motor, infatigable, nunca detenido, en la sucesión histórica de las escuelas, los movimientos y las tendencias de la literatura. He sostenido que la realidad se erige como la medida del proceso de desarrollo de la visión cosmogónica y de la dimensión espiritual esencial del ser humano. Y que, en concordancia con esta dinámica, las respuestas que se proponen a las interrogantes de una realidad siempre parcialmente opaca -nunca revelada en su plena desnudez— son las señales de un cambio conceptual y artístico que no cesa, o al menos de un aparente cambio ante aparentes nuevas realidades. Con respecto a lo cual puede proponerse que, sin entrar a discutir la validez ontológica del criterio inmediatista de la posibilidad de auténticas nuevas realidades, se aceptase que lo que interesa subrayar es la condición dependiente de la innovación ideológica y estética con respecto a la dinámica inomitible del intento de captación de la realidad.

Sin embargo, fuerza es reconocer que los problemas surgen cuando se comprueba que la realidad no es única, ni mucho menos coherente, sino que, indefectiblemente, está contaminada de su supuesto contrario: la fantasía, el imaginario. Y precisamente, lo inexplicable se erige en objetivo literario. El escritor no puede trazarse como propósito reflejar lo obvio, lo comprensible en sí mismo. Su escritura sería, en ese caso, una impasible cámara fotográfica, mecánica, que no juega con las luces ni con los encuadres. Y el resultado no sería creación literaria, sino reflejo automático y aburrido. Así, el reto está en otra parte; precisamente en lo opaco, en lo no visible, en lo que parece no tener explicación. Y esta indagación es el fundamento de la aventura de la creación literaria legítima. No hay alternativa. Lo obvio no produce sino ramplonería, chatura. La diferencia artística viene del despegue intuitivo, no de la absoluta dependencia racional.

En cualquier caso, queremos reafirmar nuestra convicción de que toda escuela literaria, todo movimiento, toda tendencia, se funda en un lema similar al patrón de: “la realidad sólo ha sido captada y reflejada de manera parcial; y es indispensable, en acto de sinceridad y valentía, revelar esa faz de la realidad desatendida o simplemente ignorada”. ¿Y qué pone de manifiesto este mecanismo de búsqueda de lo omitido? Que, en efecto, la estética literaria, en todas sus formas y tiempos, tiene el mismo objetivo: capturar y revestir de palabras y estructuras adecuadas la verdadera realidad.

Pero, el revestimiento de palabras puede ser deformante, e inclusive sustitutivo, de la realidad (Siempre subrayo este aspecto como una forma de alertar nuestra atención y alarmar nuestro intelecto). Las palabras pueden suplantarse -u ocultarse— interesadamente la realidad. He denominado este procedimiento encubridor o escamoteador, ya sea por ignorancia o por perversidad, la

suprarrealidad retórica. Se refiere a una suerte de espejismo retórico, que consiste en pretender mostrar otra realidad, ocultando la que es en verdad real. Los ejemplos abundan y no cesan, ni cesarán de aparecer. Hemos ido detectando ejemplos de este escamoteo retórico a través del tiempo; a veces para risa inevitable o para asombro ante el cinismo hecho público sin ningún pudor. Queda establecida, a conciencia, la suprarrealidad retórica cuando el empresario dice: “los precios no han subido, solamente se han sincerado”; cuando el ministro afirma: “no ha habido apagones, sino suspensiones ocasionales del servicio eléctrico”; cuando el gobernante revela: “una cosa es la demagogia y otra no poder cumplir con lo que se ofreció”; cuando el otro ministro afirma: “no ha habido fracaso, sino escasez de éxitos”; y cuando el ingeniero oficial advierte: “el puente no se cayó propiamente; sólo que cedieron sus bases y la estructura no pudo sostenerse”. Y siempre nos preguntaremos si estos artífices de la suprarrealidad retórica suponen que en efecto han creado otra dimensión discursiva, o sencillamente tienen un pobre concepto de nuestra inteligencia, por más modesta que sea. (Y al respecto debo decir, al contrario de la advertencia de las películas: cualquier semejanza con personajes reales no es ficticia: tengo los datos exactos de quién y cuándo fabricó su parapeto verbal).

La novela moderna

“La novela moderna nace con un extraño libro donde nunca se sabe si la locura es cualidad del personaje central o del propio autor”. Este aserto pretende caracterizar la esencia sorprendente de *El Quijote* y de su no menos sorprendente autor, Miguel de Cervantes, en acontecimiento histórico del siglo XVII. La pregunta consecuente es la de; ¿quién estaba más loco de los dos?, ¿el Quijote, con su locura virtual, o Cervantes, con su locura conceptual? *El Quijote* asienta su locura en tratar de ser cuerdo; mientras Cervantes afirma su locura en ser erasmista en la España confesional de la época. Aunque quizás, ninguno de los dos era loco. El Quijote sirve a Cervantes para denostar a una sociedad donde la sensatez y la justicia pasan a ser valores demenciales. Así, cada uno en su nivel juega a ser el loco para desnudar al que se dice cuerdo. (No debe olvidarse que Erasmo de Rotterdam, profundo crítico de los excesos en las costumbres y la rigidez en el credo religioso, así como absoluto defensor del principio del libre albedrío, hace otro tanto en su *Elogio de la Locura*).

En todo caso, corresponde subrayar este origen heterodoxo, que la novela posterior hará transitar rutas diversas, cuando no contradictorias. De tal modo que, mientras se desarrolla y vigoriza la llamada novela burguesa, que se interesa por la vida citadina -es decir de los burgos— a diferencia de la novela rural anterior; pasando por el realismo de Flaubert y el naturalismo de Zola, parece adoptar como modelo dominante la novela representativa del realismo costumbrista romántico, al estilo de Balzac.

Sin embargo, subyacía una vertiente experimental, que buscaba otras vías conceptuales y estilísticas, a contracorriente de lo usual y socializado. Allí se sitúan búsquedas experimentales -o al menos disidentes, con estructuras inusitadas-, como *Tristón Shandy*, de Lawrence Sterne, de fines del siglo XVIII; *Ulyses*, de James Joyce, de 1922, o *El proceso*, de Franz Kafka, publicada en 1925, después de muerto su aún prácticamente desconocido autor; para sólo recordar algunos exponentes notables. De otra parte, es de señalar que *Los mártires*, de Fermín Toro -la primera novela venezolana, aparecida en 1842-, es muestra de una estructura multiforme, que incorpora el documento periodístico, inclusive con la precisión de fechas de publicación, así como concede lugar particular a la reflexión socio-política, a lo vivencial o autobiográfico y a la relación directa con el lector; imbuido todo el propósito narrativo convencional en la divulgación evidente, con momentos apasionados, del socialismo utópico. (Por cierto, es la primera novela que da muestras en Latinoamérica de este pensamiento social y político).

Fue significativa la importancia que tuvo en el arraigo y la divulgación del modelo novelístico predominante la aparición de la técnica del folletín: o sea la publicación por entregas, de una novela en un periódico. Así surge la llamada novela de folletín, procedimiento usual en la segunda mitad del siglo XIX y que se extendió hasta casi mediados del siglo XX. Como consecuencia de la popularización de la novela, este sistema significó el incremento notable de lectores. Sin olvidar que cada pasaje o entrega quedaba colgando de un suspenso que ayudaba a vender los periódicos; pero, por igual, debe considerarse que, en la época, los libros eran sensiblemente caros para el lector común. (Y, por cierto, no es de extrañar que se resucite el sistema del folletín, si los libros siguen subiendo de precio, como sucede en la actualidad. Sin descartar que, si se agudiza la escasez de papel de periódico, terminemos ofreciendo las entregas por vía de las llamadas redes sociales).

Sin duda, con el desarrollo de la televisión, los antiguos gestores del folletín vieron la posibilidad de crear su heredera, la telenovela, exitoso género visual, televisado por capítulos que se van haciendo según los gustos y la fidelidad de los televidentes. De este modelo nació el folletín audiovisual o eso que se suele llamar la novela en la programación televisiva. (Y que por cierto, guarda extraordinarias semejanzas con el folletín: siempre lo dicho queda en la sombra de la sospecha; los malos son malos de verdad y todo el tiempo; los mudos, los paralíticos y los hijos sin padres conocidos, están en todas las historias; y algo muy importante, como en el folletín, no importa si uno se salta un capítulo, porque no pasa nada que modifique el curso de la acción, que se puede empatar fácilmente con un poquito de imaginación).

Experimentalismo y novela

La idea misma de experimentalismo en la literatura admite una diversidad de enfoques y de valoraciones. Brevemente me voy a referir a dos experiencias personales que tuve con dos de los más destacados narradores latinoamericanos proyectados por el llamado boom de los años 60-70. La primera toca a Mario Vargas Llosa, cuando, en encuentro realizado en la Biblioteca Nacional de Caracas, ante mi pregunta al respecto, me respondió radicalmente que el experimentalismo literario no le interesaba en absoluto. (Hecho, digo, que se evidencia en el conjunto dominante de su obra). La segunda corresponde a Julio Cortázar, quien en conversación personal, en mi carro, rumbo a una conferencia que él daría en la Universidad Católica “Andrés Bello”, ante la misma pregunta -de personal importancia para mí- me dio una respuesta particularmente motivadora, que después escribí:

“¡Claro que me interesa! ¿Pero, no crees tú que toda literatura auténtica es experimental?” (La autenticidad de esta fe cortazariana es fácil detectarla en su original narrativa).

A fin de cuentas, la gran novedad es la ruptura del esquema tradicional de la novela, de su estructura repetitiva, moldeada y horneada como panes narrativos. Ya lo he señalado: “el modelo estatuido responde a un esquema que puede resumirse así: fondo descriptivo (ambiente) + proceso narrativo (acción) + pintura de personajes (caracteres). Luego, un proceso lineal, básicamente progresivo en el tiempo y en la evolución de los acontecimientos en torno a una figura o núcleo humano central; aproximándose de alguna manera a la biografía. Es lo que puede denominarse novela modélica; que, por cierto aun atrae a narradores que no solamente la practican, sino que les da buenos dividendos de éxito cuantitativo de lectores y de apoyos editoriales. En efecto, esta novela habitual, sin sorpresas estilísticas o estructurales, es una novela pacífica, neutra, de fácil asimilación, e inclusive vista, por algunos, como ejemplo de arte novelístico. Y ello, porque las obras que rompen este esquema tenazmente repetitivo, ya no son consideradas como novelas”.

La prosecución de la realidad como fin último -ya sea declarado o eludido-- incluye ejemplos ilustrativos. A uno de ellos, en especial, creo de interés referirse. Es la denominada novela objetiva, que surge en Francia, en la década de 1950 -con autores destacados, como Alain Robbe-Grillet y Michel Butor—, que perseguía un realismo logrado en puridad de la visión; es decir: mostrar lo que está allí, sin manejos subjetivos descriptivos y narrativos, que ellos consideraban una alteración omnisciente de una realidad que nos es externa. Finalmente el último paso, dentro de la crítica estructuralista lo dio el crítico y teórico Roland Barthes, al hablar de la muerte del autor. Se trataba de exaltar la personalidad suficiente del texto; al extremo de que no era necesario conocer la identidad del autor, e inclusive éste podría no existir. Todo esto fortaleció teóricamente el movimiento estructuralista, que sedujo a múltiples estudiosos de la obra literaria, en muchos países, incluyendo el nuestro. El sistema comenzó a hacer aguas, cuando quienes leíamos los análisis estructuralistas, terminábamos preguntándonos: el montaje y desmontaje estructural-lingüístico logra su propósito efectista; pero ¿dónde quedan el valor estético y la significación histórica de la obra? (Venía a ser, simplemente, el análisis de la obra sin la obra).

En suma, la novela experimental actual, que persigue la realidad, dentro de nuevos parámetros y valores, es un esquema renovador y definitivamente actuante.

La novela abierta

La proposición contemporánea de una novela abierta se afirma en conceptualizaciones precisas: la novela es un género de sedimentación y la novela es un género de saqueo. En su esencia, la novela abierta se corresponde con un concepto libre, anti-preceptista, de la novela; en contraposición con la tradicional novela modélica. Así, se propone aquí como novela abierta, una novela de diversidad genérica: justamente abierta a desarrollos o ampliaciones (o a versiones compactas), casi de libre lectura a partir de cualquier capítulo o estancia; construida con recursos disímiles: fragmentarismo, atemporalidad, intertextualidad, un final no clausurado, precisamente abierto.

La novela abierta privilegia el fundamento constructivo que establece que la estructura es parte del contenido: la composición de un texto narrativo revela un orden ideológico y un propósito estético.

La novela debe volver por sus fueros y ejercer la libertad original que estableció como paradigma Cervantes con *El Quijote*. Libertad estructural que puede caracterizarse, básicamente, de este modo: integración de novela y cuentos o relatos; de realidad y fantasía intercrucadas constantemente; de historia y leyenda, sin fronteras excluyentes; de principios conceptuales de filosofía retórica y de preceptos de potente expresividad de la filosofía pragmática popular; de alternancia, y también de simbiosis, de la eterna pareja de contrarios (o de semejanzas ocultas): la cordura y la locura. Se trata del universo compendiado en una historia diseñada como el máximo antagonismo: la realidad Accionada. ¿Quién puede dudar del realismo universal de pensamiento y mensaje de *El Quijote*? ¿Y quién puede dejar de ver la alquimia admirable de este Libro-Padre, al hacer una ficción, no de la realidad misma, sino de otra ficción narrativa públicamente conocida?

En cuanto al proceso histórico, cabe hablar de una novela primigenia, que está en los orígenes del género. Luego una estructura proposicional o punto de partida moderno, que es *El Quijote*, verdadero inicio de la heterodoxia de la modernidad en la novela. Todo ello fusionado, justamente, en su índole heterodoxa, prácticamente de aluvión estructural; conjugando herencias: la novela pastoril, la novela sentimental, la novela satírica (al estilo del romano Luciano de Samosata), la novela bizantina (a lo Lope de Vega, por ejemplo con *Peregrino en su patria*), y sobre todo la novela de caballerías. Después, con el largo paso del tiempo, se sucederán los insurgentes, los cuestionadores del modelo dominante, tradicional; son irreverentes salteados, graneados en el tiempo; generalmente considerados rebeldes o extravagantes, caprichosos, instintivos, cuando no iconoclastas. Después de *El Quijote*, en la lista están nombres diversos: Lawrence Stern, James Joyce, Andre Bretón, Franz Kafka, Arturo Uslar Pietri, Enrique Bernardo Núñez, Guillermo Meneses, Julio Cortázar. Y así, tantos.

Pero, para algunos se hace difícil aceptar la nueva novela contemporánea: novia ecuménica, hipernovela, holística: la novela abierta. Es experimental. Pero no es el formalismo del singular juego constructivo o ajedrez estructural. Es el experimento que rompe con los moldes usuales; pero, no sólo en la forma, sino muy especialmente en la estructura -la cual, como se ha dicho, es parte del contenido— y se hace novela proteica, novela abierta.

***Conferencia ofrecida en el marco de la XXX Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezuela, celebrado en el Pedagógico de Maturín en noviembre de 2013.**

ENSAYO

Kavafis: el joven y el viejo

Gerardo Lino

Universidad Autónoma de Puebla (México)
linogerardo@hotmail.com

Ítems: Poemas de jóvenes escritos por un viejo. Elogio de la memoria. Sencillez y oblicuidad. Combinación de la katharévusa y el demótico. Tono conversacional. Verdad del poema. Libertad intelectual. Madurez expresiva. Preferencia por el habla moderna. El vigor de su obra. Una imitación kavafiera.

Podemos representarnos esta escena: desde la penumbra de un cuarto, un viejo contempla el filo de un hombro que recorta la luz de la ventana —puede ser la luz de la aurora, cuando todo ha concluido; puede ser la de la tarde, cuando el aire se llena de persuasión—. Ese hombro pertenece a un joven —no un efebo; pongámosle veintitrés años de edad—. El viejo lo contempla, pues, y no sabemos lo que piensa —pero imaginaremos lo que se nos antoje—. En este momento supongamos que tal escena no está ocurriendo sino en la memoria del viejo —tiene casi setenta: la edad propia para disfrutar los recuerdos de juventud—. De modo que ese hombro de líneas consistentes fue suyo hace muchos años. En aquella época —no hace más de cien—, por las creencias infundadas pero dominantes acerca de la sexualidad, los amores, los amoríos y los meros tocamientos entre varones, varoncitos o varoncetes debían hacerse a escondidas o, de preferencia, no hacerse. Tal moral obliga a las conciencias puras, o bien a pervertirse fingiendo lo que no son, o bien a sentirse avergonzadas por sus deseos —sean cumplidos o permanezcan insatisfechos—; también las abruma de prejuicios y sobre todo de miedo. Bueno. Pero pasan los años, las cosas cambian un tanto, y como quiera que sea la gente envejece —cuando no se muere antes— y tiene el privilegio de recordar aquellos amores furtivos para su propia delectación. Ese pequeño gozo en que el viejo se solaza le permite aliviarse, un poco al menos, de las penurias de la edad —que también trae miedo y vergüenza, pero de otra índole—. Esa luz de la memoria vuelve a consolarlo, a llenarlo de gracia. Ahora pensemos en la nobleza que reside en el poder de poner esa experiencia por escrito. Si ese poder está en manos de un poeta mayor, entonces la experiencia se extiende y perdura para otros, principalmente si son jóvenes.

Konstantinos Kavafis, el poeta de Alejandría (1863-1933), legó a la posteridad —que somos nosotros— un puñado de poemas históricos y un puñado de poemas sensuales; ambos constituyen un elogio de la memoria (en alguna era arcaica hubiéramos evocado a la madre de las musas: Mnemosine) o como estableció Marguerite Yourcenar: “Cada poema de Cavafis es un poema conmemorativo” (220). Dos rasgos destacan de los poemas dedicados a la vida sensual: parece volver a vivirse el momento, la sensación; la mayor parte de ellos escritos cuando el poeta andaba por los sesenta años de edad. Visto de otro modo, son poemas de viejo “cuya serenidad ha tenido tiempo de madurar” (213). Si hubieran sido sólo “de viejo” ya estarían muertos, pero no: son los poemas de un viejo que había depurado su estilo hasta la sencillez, y pudo ver sus asuntos con mesura de anciano (aunque nunca llegó a serlo), de modo que por esa rara virtud de “revivir el placer físico del pasado con una intensidad que es probablemente única en literatura” (Liddell 181), podemos encontrarnos poemas, de jóvenes —recuerden—, que se enlazan con nuestros deseos y nuestros crecientes recuerdos. Ahí está, en la memoria de todos, el mayor de ellos (me he permitido enmendarle la plana a tres de sus traductores): “Recuerda, cuerpo, cuán amado has sido;/ no sólo las camas en que yaciste,/ sino también esos deseos que brillaban/ por ti en otros ojos, y en otras voces/ temblaban —y que algún accidente frustró./ Ahora que todo ello es cosa del pasado,/ parece como si esos deseos también/ hubieras cumplido —cómo brillaban,/ recuerda, en los ojos que te miraron;/ en la voz, cómo temblaban por ti, recuerda, cuerpo.”

Uno puede compartir estas líneas a los diecisiete años; no se necesita haber llegado a la edad de la experiencia para entender cabalmente lo que significan; porque, según recuerdo, la jovialidad es temblor y es brillo. Ahora fijémonos en el detalle: nuestro poeta tenía 55 cuando lo escribió; es decir, en las inmediaciones de su plenitud poética, cuando ya había decidido volver explícito el asunto sensual. Esa sencillez estilística que cualquier lector ha reconocido y aquella intensidad con que lo califica Liddell, no son producto del azar ni de las intempestivas incursiones de la juventud (“¡qué miserable basura!”, juzgaba lo escrito entre sus 19 y 28). Kavafis decidió ser un poeta de esos a quienes suele llamárseles “tardíos”: la prisa por publicar nunca lo asedió, o al menos no lo venció, y hacia su madurez (en 1906, a los 43 años) se alegraba de cuánto había ganado por haberse abstenido de dar sus escritos prematuros (144). Su perfeccionamiento moroso y perseverante estaba auspiciado de un sentido crítico (fortuito en nuestros días). Se dio tiempo, como aconsejaba el antiguo filósofo.

Emigró de las marismas dejadas por parnasianos y por simbolistas hacia el habla de las calles en una época que no sabía muy

bien qué lengua usar, si la artificial katharévusa de los puristas o el despreciado demótico que al fin todos los poetas modernos de Grecia han abrazado. Nada más que Kavafis no se limitó a uno de los dos extremos: supo escuchar el habla común de la gente pero también aprendió de los libros; si era pertinente el cultismo, lo dejaba ser, así como se permitió las libertades de la modernidad. Pero no perdamos de vista que esa modernidad asumida le sirve para considerar el pasado, tanto el personal como el establecido en las inscripciones históricas. Otro elemento que contribuye a la intensidad proviene de su pericia para emplear elementos narrativos: la construcción escueta de escenarios, “limpios gracias a una suerte de prosaísmo puro” (Yourcenar 197); los trazos de una atmósfera en que el lector se siente en un sitio reconocible, con precisión en los detalles sobrios, sin abandonarse al ripio (ese trámite abusivo de tanto escribano). Una vez que estamos allí nos roza un aroma (lo oblicuo repugna la obviedad, aunque una joven ebria exclame: “pues ¡quiero que me roce!”), una sensación amada o al menos deseable, un instante que se antoja vivir; incluso puede ser cierto aire nostálgico; pero tal clima nos hace creer vivos, vigorosos, en suma, jóvenes.

Desde las nueve, un poema propicio para ilustrar algunos aspectos de lo dicho hasta aquí, si bien existen varios que pueden servir igual o mejor, en la versión de José María Álvarez nos comparte: “Doce y media. Rápidamente el tiempo ha pasado/ desde las nueve cuando encendí mi lámpara/ y me senté aquí. Estoy sentado sin leer/ ni hablar. A quién podría hablar/ en la casa vacía.// La imagen de mi cuerpo joven,/ cuando encendí mi lámpara a las nueve,/ vino a mi encuentro despertando un perfume/ de cámaras cerradas/ y pasado placer — ¡qué audaz placer!/ También trajo a mis ojos/ calles ahora no reconocibles,/ lugares de otro tiempo donde la vida ardió,/ teatros y cafés que una vez fueron.// La imagen de mi cuerpo joven/ volvió y me trajo también memorias tristes:/ las penas familiares, los adioses,/ los sentimientos de los míos, los sentimientos/ apenas atendidos de los muertos.// Doce y media. Cómo pasan las horas./ Doce y media. Cómo pasan los años.” (53)

Saboreamos de Kavafis su tono conversacional, no la grandilocuencia ni la avidez por la perfección absoluta sino el laconismo aunado al procedimiento oblicuo. Hay en ello cierto refinamiento inglés. No en balde pasó su pubertad en Liverpool y en Londres; estuvo un poco en Atenas, y alguna temporada de su adolescencia en Constantinopla, hasta que la posición económica de su familia declinó e hizo el camino de regreso a Alejandría. De seguro hubiera concordado con Yeats (1865-1939), quien a la mitad de su vida inclinaba sus complacencias por los usos orales en la poesía; aunque tampoco es una tendencia aislada: Borges quería lo mismo hacia los ochenta años. Nada más que Konstantino tuvo esa orientación luego de deshacerse de la preceptiva y de las líricas dadas cuando era un veinteañero. Con las elipsis y otras cifras de la oblicuidad: sugerir lo complejo, insinuar lo con-sabido, eludir lo confuso, su oído detectaba en la conversación rastros de ritmos yámbicos que, como se sabe, son metros acordes con el habla griega antigua; se han utilizado en las tradiciones musicales y poéticas de Occidente. De ahí que no se ocupara en renovar el arte del verso sino en decir con las formas modernas. Por ello su lenguaje nos es tan familiar y se traduce a muchos idiomas. Las versiones, ya en prosa, ya versificadas, raras veces pierden la virtud del original: sin saber griego, reconocemos su voz. Puede ocurrir ahora con el segundo poema del canon, Voces, en la traslación de Carles Miralles: “Voces ideales y amadas/ de quienes murieron o de quienes hemos/ perdido ya como si estuvieran muertos.// A veces en sueños nos hablan;/ a veces en pensamiento los oye el cerebro.// Y el eco de sus voces nos devuelve un momento/ ecos de la primera poesía de nuestra vida:/ como de noche una música, lejana, que se apaga.” (64)

La decantación de la obra kavafiana también tiene que ver con las etapas libradas al comportamiento socialmente aceptado. Deducidas las causas del joven que se enmascara tras la escritura (estrategia para el encuentro consigo mismo), la invención de personajes sirve para modelar las facetas de la personalidad; a la vez para ejercitarse en las artes narrativas, la historia y el drama. “Toda juventud es sufrimiento”, asienta Bonifaz Nuño al escribir de Catulo; también comporta el supremo riesgo de sentir que la vida es eterna (quedó inscrito en el Fedón, si bien lo sueña cualquier mozalbate); aun así, jamás sabremos por completo quién fue el autor; pero eso es siempre lo de menos, puesto que lo importante queda en los poemas. Por ello sabemos que el joven Kavafis no es el mismo que el viejo; que lo vivido habrá de ser la simiente de lo escrito; que la autobiografía queda en estado latente porque la vida se transparenta con la obra. Al cabo deseamos que esa transparencia nos haga ver quiénes somos; mejor aun: que quien se pregunta “¿qué hago aquí?” alcance la claridad o sus indicios.

Aparte de significar por sí, Muros, poema que despertó especulaciones acerca de su aislamiento, sirve para esclarecer algún periodo de la lucha interior contra la realidad que implica la juventud. “Sin darme cuenta me encerraron fuera del mundo”, dice el verso final (68). Kavafis aclara que aunque los poemas no sean verdad en la vida de uno pueden serlo en la de alguien más. Esa verdad de breve existencia nos lleva a otra más trascendente: el joven agobiado por las restricciones de la era victoriana no se conformó con su situación y tuvo el arrojo para, “a través de la noche iluminada”, tomar su discreto placer y contemplar la belleza que años después pertenecerá a su poesía. Suele olvidarse que no se trata nada más de platicar lo que me pasa, lo que siento, mis asombrosos descubrimientos, y aguántenme. “Se trata de canto y del arte sutil de la voz portadora de ideas”, apuntó Valéry. Por la feliz facilidad con que nos llega cierta clase de poesía, esa “magia” que nos hace reconocer una condición, compartir un estado de la experiencia, tendemos a creer que debe ser fácil hacer un poema con tales virtudes. Dicha tendencia lamentable abunda; confunde a los ingenuos. Por eso puede ser útil regresar a lo que pensaron los poetas acerca del arte de escribir.

“En mí, la impresión inmediata no es nunca impulso para el trabajo. La impresión ha de envejecer, ha de falsearse ella misma sin que yo la falsee.” Kavafis (Liddell 133). En otro lugar se refirió a Flaubert cuando acometía la tarea de prescindir de los que, si estaban cercanos en la frase, “porque se le antojaba que ofendían su oído. ¡Y tuvo trabajo para días!” (220). En “La verdad sin necesidad de verdad del arte”, García Ponce confirma: “Flaubert era un artista y muy bien pudo cambiar a su gusto por el mero ritmo de las palabras la descripción del loro. Ése es el arte verdadero. En él no hay verdad ni mentira anterior a la que él hace

visible.” (84, 85) La verdad del poema se vuelve entonces una pasión que lleva a nuestro poeta a no darse concesiones ante la escritura: hay en él una permanente atención a lo que puede darse a leer, una incesante actitud crítica; trabaja un poema durante años y años enteros lo deja descansar; corrige siempre, tacha, incorpora variantes, hasta en los papeles impresos (hojas volantes) que ha hecho circular; si le es posible, los recobra cuando le han parecido desechables. Por tal pasión y rigor se permitió ir estableciendo el canon de su obra hacia los últimos años de su vida: 154 poemas. ¿Qué ideas portan? De acuerdo con Liddell, lo kavafiano se caracteriza por una “extraña mezcla de estoicismo, pesimismo y cinismo” (145), junto a “la sencillez estilística” que los poemas ya mostraban alrededor de sus treinta años (147). Sin abandonarse, excepto al placer o al sueño, el poeta joven debe estar pendiente, anotar lo que le viene a la cabeza, corregir, para el inopinado momento en que el poema pueda satisfacerle; quizá nunca llegue.

En cualquier caso, de viejo habrá de ver si consiguió no traicionarse; nunca considerar la rendición ni ceder a la incuria, a pesar de que intuya la futilidad de toda obra humana. Cuando aparezcan: “Trata de asirlas, poeta,/ aunque no consigas retener/ esas visiones eróticas./ Sitúalas, veladas, en tus versos./ Trata de asirlas, poeta,/ cuando aparezcan en tu cerebro/ a medianoche, o en el brillo del mediodía.” (Álvarez 41)

Más o menos a los 26 años, Konstantino decidió escoger un empleo de oficinista. Proveniente de familia rica venida a menos, tuvo ofrecimientos de tíos para hacer negocios, ganó algún dinero en la bolsa guiado por sus hermanos. Por qué entonces, el Benjamín, el más privilegiado, opta por un empleo. Todo indica que la prudencia aconsejaba asegurarse el pan, cuando la situación financiera de su familia se había vuelto precaria, aunque no sería descabellado discurrir que fue una oportunidad ante la que él mismo proyectó sus posibilidades de vida, no tan sólo para no padecer limitaciones sino para tener las tardes y las noches libres. Con un salario suficiente de cinco horas, trabajó en el Ministerio de Riegos del gobierno egipcio, encargado de la correspondencia extranjera, hasta 1922, a los 59 años, cuando se retiró “por razones personales” y para beneficiarse de una compensación del gobierno; aparte de que había ahorrado lo suficiente y también ganado lo bastante como agente de bolsa para permitirse el retiro con una pensión” (Liddell 191). Como diría Virginia Woolf, la libertad intelectual no existe sin una base de independencia material. Nuestro poeta en ciernes tenía su noción al respecto; sostuvo que debía evitarse condicionar la escritura a la venta, pues podía influir al poner o quitar ciertas expresiones. Igual puede ocurrir dentro del círculo editorial o académico. Un empleo ajeno, pues, significa un modo de evitar la indignidad, las insidias. Pero sobre todo favorece tener la tarde dispuesta.

Para distinguir la actitud de espera de la llegada de imágenes o ideas, arriba puse “estar pendiente”; tal expresión trasunta un tufo de ansiedad; quizá sería mejor decir “estar dispuesto”. Ese régimen de cinco horas diarias atareado en la oficina (aunque pudo anotar alguna frase) le sirvió para tener también las noches libres con tal de entregar su cuerpo a los dispendios del placer. “¡Goce de la carne entre la ropa entreabierta!” (Calatayud 219). Una vez atenuados los impulsos, años después, habrá de ver en ellos, como escribió, “el origen de sus versos vigorosos” y sabrá “cuánto hubo ganado para el arte”. Entregó su cuerpo para darle cuerpo al canon de su obra, modelo de rigor, unidad, pulcritud. Ojalá el resto fuese coser y cantar, pero sabemos que (si se me permite el lugar común) todo tiene un precio. Esto escribió en su diario a los 42 años de edad:

Un joven poeta vino a visitarme. Era muy pobre, vivía de su trabajo literario y me parecía como si, en cierto modo, le entristeciera ver que yo vivía en una buena casa, mi criado que le ofrecía un té bien servido y mi traje cortado por un buen sastre. Qué terrible que uno tenga que luchar por conseguir lo necesario para vivir, que hayas de perseguir a suscriptores para tu revista, a compradores para tu libro.

No quise dejarlo en su decepción y le dije unas cuantas palabras, más o menos las siguientes: su situación era desagradable y pesada, pero qué caros me costaban a mí mis pequeños lujos. Para obtenerlos salí de mi línea natural y me convertí en un funcionario del gobierno (qué ridículo) y gasto y pierdo tantas horas preciosas al día, a las cuales hay que añadir también las horas de fatiga y de descanso que las siguen. Qué pérdida, qué pérdida, qué traición. Mientras que él, pobre, no pierde ni una hora. Está siempre allí, y fiel a su obligación como hijo del arte.

Cuántas veces, durante mi trabajo, me llega una bella idea, una rara imagen, con imprevistos versos del todo resueltos, y me veo obligado a abandonarlos porque el trabajo no se puede dejar de lado. Cuando después vuelvo a casa, cuando recupero la tranquilidad, intento recordarlos y ya se han ido. Y con justicia. Parece como si el Arte me dijera: “No soy una esclava, yo, a la que se pueda despedir cuando vengo y haya de volver cuando quieras. Soy la mayor señora del mundo y si tú, miserable traidor, me has negado por tu miserable bella casa, por tu miserable buena ropa, por tu miserable buena condición social, confórmate con todo esto (¿pero cómo puedes conformarte?) y si las pocas veces en que venga sucede que estés dispuesto a recibirme, sal a esperarme a la puerta de tu casa, donde deberías estar cada día.” Junio de 1905. (Liddell 95,96)

No sabemos cuántas veces llegaría, cuáles de aquellas ocasiones vinieron a ser ventura. Pero sí, que escribió mucho, y mucho desechó, para dejarnos un puñado de poemas históricos y un puñado de poemas sensuales. Dispuesto estuvo a la espera de la mayor señora del mundo. Escribió con libertad y rigor, con sencillez y conocimiento acerca del pasado, que siempre se actualiza en el poema leído. Los jóvenes de entonces lo admiraron; los de ahora, en una franja del mundo que va desde Alejandría hasta Alejandría, recuerdan con fruición sus poemas.

Ante el desastre de la vejez, su herida irreparable, el poeta no se resigna. Al servicio de la memoria, con las imágenes de que dispone el cerebro y su pericia verbal —sugería él—, puede uno instar sus remedios al arte de la poesía. He aquí una imitación kavafiera; un cenotafio cuya forma de pastiche encaja cual “ejercicio o juego”, tal lo define Marguerite Yourcenar (226; n.14;

léala completa quien oriente su estudio por los poemas históricos) en la misma “Presentación crítica de Constantinos Cavafis”:
Entre el placer y el arrepentimiento viví mi juventud disoluta. Viene claro el recuerdo de las noches y el gozo, libre,
al final de los días como una música lejana.
Al final de mis días, el gozo vuelve y me alegro de mis arrepentimientos y reincidencias; ese ir y venir de amores
clandestinos, que entonces llamaba “fatal deleite”, configuró las formas de mi poesía.
Cada uno de nuestros deseos, ansiosos o colmados, tiene su secreto —única luz de un candelabro en el cuarto
vacío— y una libertad ignorada por el mundo.

Bibliografía

- Calatayud, Emma (1989). Traductora de Yourcenar, Marguerite (1989).
Cantó, Cayetano (s/f). Traductor de Cavafis (s/f).
Cavafis (s/f). Material de lectura, serie poesía moderna, 25. México: UNAM.
García Ponce, Juan (1998). *De viejos y nuevos amores*, volumen 2. México: Joaquín Mortiz, México.
Kavafis, Konstantinos (1998). *Poesías completas*, traducción y notas de José María Álvarez y prólogo de Ramón Irigoyen. Barcelona: Seix Barral.
Kavafis, Konstantinos (1998). *56 poemas*. Madrid: Mondadori.
Liddell, Robert (1979). *Kavafis. Una biografía crítica*. Madrid: Ultramar.
Miralles, Carles (1979). Traductor de Liddell, Robert (1979).
Yourcenar, Marguerite (1989). *A beneficio de inventario*. “Presentación crítica de Constantinos Cavafis”. Madrid: Alfaguara.

Artículos

Estética de la recepción y la literatura en el marco del aprendizaje de una lengua extranjera

Juana Sagaray

UPEL- Instituto Pedagógico de Maturín
CILLCA

Fecha de recepción: 15 de marzo de 2016

Fecha de aprobación: 03 de julio 2016

Resumen: En la Estética de la Recepción el lector juega un rol activo puesto que en la medida que éste lee recrea el texto, llenando los espacios vacíos dejados por el autor del mismo. De modo que sin la participación del lector, el texto está incompleto. En este artículo, se analizan los principales postulados de autores de la Estética de la Recepción y se correlacionan con la situación de la enseñanza de la literatura, en el marco del aprendizaje de una lengua extranjera. Para ello se hizo un análisis hermenéutico de las propuestas teóricas desde esta corriente y de las situaciones que se presentan en el aula. Se observó que la Estética de la Recepción tiene importantes implicaciones pedagógicas en la clase de literatura en el aprendizaje de una lengua extranjera, fundamentalmente por el rol protagónico que tiene el estudiante/lector como un actor que construye su propio aprendizaje a través de su interacción con los textos. Aunque esta teoría no aborda la lectura de textos literarios en lengua extranjera, encontramos algunos aspectos que pudieran ser considerados para explicar este proceso y que llevados al aula pueden proporcionar condiciones favorables para que se produzca el aprendizaje de la lengua extranjera y la creación a partir de la lectura de los textos literarios.

Palabras claves: Estética de la Recepción, literatura, lengua extranjera

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

Abstract: The reader-response theory highlights the importance of the reader and his active role in the reading process because while he reads, he recreates the text by filling in the empty spaces left by the author. It means that without the reader's participation, the text is incomplete. In this article, the main tenets proposed by Reader-response theorists will be analyzed and correlated with the situation of teaching literature in the context of foreign language learning. For this, a hermeneutic view of this school of thought was made, along with an analysis of classroom situations. We observed that Reader response theory has important pedagogical implications in the literature class in the context of foreign language learning, mainly for the protagonist role the student/reader has as an actor that builds his own learning through the interaction with texts. Even though this theory does not aim at foreign language literature, we found some points that can be applied in this context and that can be applied to the classroom to bring favorable conditions so that learning takes place

Keywords: Reader response theory, literature, foreign language.

La Estética de la Recepción es un cuerpo de teorías en el campo de la crítica literaria cuyas aportaciones están dirigidas al estudio del proceso de la lectura de textos literarios. Esta escuela ubica al lector como elemento fundamental en la lectura y considera sus conocimientos previos, su bagaje cultural y sus experiencias como cimiento para la interpretación de la obra.

En este artículo, analizaremos algunos planteamientos de los autores más destacados de esta corriente y los vincularemos con la situación de la enseñanza de la literatura, en el marco del aprendizaje de una lengua extranjera, dado el papel relevante que se le asigna al lector desde la Estética de la Recepción y el rol activo y protagónico del estudiante/lector en la clase de literatura.

El propósito pedagógico de la literatura para la enseñanza de la lengua extranjera tiene características propias. Se ha de tener en cuenta que el estudiante, tiene limitaciones lingüísticas y culturales que pueden interponerse a la hora de enfrentarse al texto y debe desarrollar estrategias para minimizar estos obstáculos. Estas mismas dificultades, en algunos casos, crean inseguridad

e inhiben las respuestas de los estudiantes. Ante la lectura de los textos en el idioma que aprenden.

En este escenario las propuestas de la Estética de la Recepción, que apuntan a la necesidad de considerar al lector en el acto de la interpretación y el desarrollo de actividades que promuevan habilidades de lectura, aparecen creando la posibilidad de un proceso pedagógico más humano, donde se escuchen las voces tanto del estudiante como del profesor.

Al estar en contacto con los textos literarios propuestos en la clase de literatura el conocimiento previo de los estudiantes, las experiencias vividas, la idiosincrasia, su lengua materna, su bagaje cultural, sus creencias e incluso su género juegan un papel protagónico y determinante para la interpretación.

En tal sentido, Clark y Silberstein (1979) sostienen que “More information is contributed by the reader than by the print on the page” . (p.137)

El lector tiene la tarea de reconstruir el texto desde su individualidad y subjetividad, y esta reconstrucción va a depender de la interacción entre su conocimiento lingüístico, literario y del mundo.

Rosenblatt es una de las teóricas pioneras de la Estética de la Recepción. Esta autora declara que el poema cobra vida por la conexión entre el lector y el texto. Indica que evocar el poema involucra definir el rango de posibilidades en la percepción, encontrando una referencia común para crear unidad de pensamiento, buscando pistas basadas en las experiencias personales. Rosenblatt (1978) también afirma que la respuesta viene de lo que los lectores retienen de la lectura o cuando su atención se enfoca en lo que pasa durante este proceso, por lo que se desarrolla el pensamiento crítico. El lector debe descifrar, asociar, prestar atención a los sentimientos, ideas y actitudes, así como a las palabras y referentes producidos.

El punto principal de la Estética de la Recepción es que la lectura de cualquier texto literario es un hecho individual y único que involucra la mentalidad y las emociones de un lector en particular.

Al respecto, Rosenblatt (citada en McCormick, 1991) sugiere que:

... diferentes lectores producirán diferentes textos en la transacción de lectura y que los profesores pueden legitimar y ayudar a sus estudiantes a darle voz a sus lecturas si ellos reconocen que las respuestas de sus estudiantes no son de ninguna manera “genéricas”. (p. 128)

Estas respuestas conforman la multiplicidad de voces que hacen la clase de literatura. Para el docente es de vital importancia conocer cómo reacciona el estudiante frente al texto y por qué; puesto que este hecho, por una parte, deja ver al estudiante desde su individualidad y por otra, evidencia que no hay respuesta única y absoluta y, por ende, no hay en la clase un “Dios” poseedor del conocimiento y la verdad. Al contrario, cada estudiante tiene su propia voz.

Es importante destacar que Rosenblatt propuso una serie de principios relacionados con la enseñanza de la poesía desde esta teoría. Sin embargo, desestimó la aplicación de ésta en la enseñanza de lenguas extranjeras. Los teóricos reconocidos de la Estética de la Recepción abordan esta teoría desde el punto de vista del lector nativo. No obstante, hay algunos planteamientos que pudieran ser incorporados en la clase de literatura en el contexto del aprendizaje de una lengua extranjera, los cuales esbozaremos más adelante.

Iser (1978) tampoco discute la interpretación en un contexto de lengua extranjera. Sin embargo, aunque sus trabajos van orientados a la lectura en lengua materna, sus aportes pueden ser mirados desde el aprendizaje de una lengua extranjera. El autor indica que un texto sólo puede producir una respuesta cuando es leído, porque es imposible describirla sin analizar el proceso de lectura. La respuesta es analizada en términos de una relación dialéctica entre texto, lector y la interacción entre ellos. Además, las facultades imaginativas y perceptivas del lector toman lugar para ajustar y diferenciar su propio foco.

Cree que una teoría de respuesta facilita la discusión de interpretaciones individuales donde uno debería promover la reflexión sobre presuposiciones operativas tanto en la lectura como en la interpretación.

Entender es interpretar e interpretar es restablecer el fenómeno, encontrar un equivalente para él. Así que la interpretación, no es un valor absoluto.

Iser (1978) sostiene que “...los textos solo pueden tener significado cuando son leídos.” (p. 20) Esta idea resume los postulados más importantes de la Estética de la Recepción: la posición activa que adquiere el lector para dar vida al texto. Lo que quiere decir que para que se dé la interpretación, ambas instancias son necesarias. Sin el lector, el texto está incompleto y sin texto no tiene cabida un lector.

Filósofos y estudiosos de la lectura como proceso han comprendido que no se puede dejar de lado al lector, si lo que se quiere es entender el proceso de lectura y comprensión de textos. De este modo, Iser (1978) reafirma que

Uno de los elementos centrales de cada texto literario es la interacción entre su estructura y su recipiente. Es por esto que la teoría fenomenológica de arte ha dirigido la atención enfáticamente hacia el hecho de que el estudio de un texto literario debería concernir no solo al texto en sí mismo, sino también, y en igual medida, las acciones involucradas en responder a ese texto. (pp. 20-21)

Estas acciones para responder al texto son de entera responsabilidad del lector quien participa activamente a través de la interacción entre sus experiencias y lo propuesto en el texto mismo. Es así como lector y texto permanecen en relación dinámica y en diálogo constante.

Por otro lado, el mismo autor sugiere que

El texto literario tiene dos polos, los cuales podríamos llamar el polo artístico y estético: el polo artístico es el texto

del autor y el estético es la realización lograda por el lector. En vista a esta polaridad, está claro que el trabajo en sí mismo no puede ser idéntico al texto o a la concreción, pero debe estar situado en algún lugar entre los dos. Debe inevitablemente ser virtual en carácter, ya que no puede ser reducido a la realidad del texto o a la subjetividad del lector, y es de esta virtualidad que éste deriva su dinamismo. A medida que el lector pasa a través de las varias perspectivas ofrecidas por el texto y relaciona los diferentes puntos de vista y patrones pone el trabajo en movimiento y de esta manera se pone a sí mismo en movimiento también.(p.21)

El polo artístico es lo que el autor produce, el texto en sí mismo; mientras que el polo estético se refiere al texto que construye el lector con su interpretación. Es a través del constante diálogo entre ambos polos que se produce la creación, se completa la obra. Es, precisamente, esta interacción lo que le da el carácter dinámico a la obra. Ambos elementos interactúan. Desde su propia realidad el primero y desde su subjetividad el segundo.

Existen, de acuerdo a Iser (1978), dos elementos característicos en las obras de ficción:

Prácticamente cada estructura discernible en ficción tiene estos dos lados: es verbal y afectiva. El aspecto verbal guía la reacción y la previene de ser arbitraria; el aspecto afectivo es la realización de aquello que ha sido pre-estructurado por el lenguaje del texto. Cualquier descripción de la interacción entre los dos debe por consiguiente, incorporar tanto a la estructura de efectos (el texto) y la de la respuesta (el lector). (p.21)

La conexión entre estos dos polos es el resultado ideal en un proceso de lectura que llevado a un aula de clase, pudiera dar lugar a una gama de respuestas que han de ser discutidas y analizadas. Sin embargo, no siempre es éste el resultado, puesto que nos encontramos con diferentes situaciones que obstaculizan la comprensión del texto y en consecuencia la exteriorización de estas respuestas. Para que se produzca la conexión entre el polo verbal y el afectivo es necesario superar algunos obstáculos, lo cual puede representar un desafío. Encontramos casos en los que en lugar de leer, los estudiantes se quedan en un nivel de lectura donde escasamente decodifican palabras y sus significados aislados en la propia lengua materna, mas no se comprometen en una interacción efectiva con el entramado de significados que el texto le propone.

En otros casos encontramos estudiantes que comprenden el texto mas no son capaces de exteriorizar su respuesta porque no han desarrollado una competencia comunicativa en el idioma extranjero que les permita hacerlo; es decir, aún en este nivel tienen problemas para producir oraciones coherentes.

Superar este obstáculo, en algunos casos se traduce en la ejecución de actividades adicionales tanto para el profesor de literatura como para el estudiante, pero que en definitiva son parte del proceso de formación. La clase de literatura permite adquirir y consolidar el conocimiento del idioma requerido en este nivel. Sin embargo, desviar la atención hacia la nivelación lingüística posterga la experiencia de interpretar, que es lo que se persigue en este escenario.

Cuando el estudiante en cambio, encuentra significados a partir del texto, entonces se puede hablar de la realización en efecto, del texto y por consiguiente de la interacción entre ambos polos.

Otro punto de interés en las aportaciones de Iser es el relativo a los espacios vacíos en el texto. Manifiesta que el texto literario, a diferencia de otros, está caracterizado por la presencia de estos espacios vacíos; y que éstos pasan inadvertidos ante la mirada del lector inexperto. Sin embargo, ocurren continuamente en el proceso de la lectura puesto que en este proceso se producen constantemente “perspectivas esquemáticas”. Estas, están referidas a las diversas posibilidades para llenar los espacios vacíos presentes en el texto literario.

Iser (1979) declara que “los lugares vacíos de un texto literario no son de ninguna manera, como quizás pudiera suponerse, un defecto, sino que constituyen un punto de apoyo básico para su efectividad,” (p. 138). Esto sucede porque es precisamente a través de la acción de llenar dichos espacios, como el lector participa en la construcción del texto. Cuando el lector no logra llenarlos, deja un problema sin resolver que puede afectar su diálogo con el texto. Esta situación pudiera resolverse en una segunda lectura en la que el lector probablemente logre ver elementos que le ayuden a llenar estos vacíos. En este caso, tendría a su favor el hecho de que cuenta con información del texto que no poseía en una primera lectura. Es así como de una segunda lectura pueden surgir conexiones, se puede corroborar o corregir interpretaciones del texto.

Es oportuno preguntarse ¿Cómo llena estos espacios vacíos el estudiante de una lengua extranjera? En este caso son otras las variables que toman lugar en este encuentro con el texto que no está escrito en la lengua nativa del lector y que pueden afectar su comprensión, a saber: su competencia lingüística en el idioma que aprende y el conocimiento cultural. Estas variables podrían constituirse en barreras que no le permitan al lector llenar determinados espacios y en consecuencia dejar inconcluso o sin resolver parte del texto.

En esta lectura, a diferencia de la que hace en la lengua materna, se activan otros esquemas. Es posible que el lector interrumpa el proceso para la búsqueda de vocabulario, de expresiones idiomáticas que no conoce, de símbolos y significados que le son ajenos y por ende no relaciona con el contenido del texto. Probablemente éstos son algunos de los factores que intervienen para salvar los vacíos proporcionados por el texto, en algunos casos; pero a la vez constituyen una fuente rica de conocimiento para el estudiante de lengua extranjera, puesto que le permiten conocer más del idioma que aprende, de la cultura foránea, además de desarrollar su competencia como lector, objetivos propuestos en los cursos de literatura en el IPM.

El prever tales situaciones tampoco es algo que pueda lograr el profesor, ni el programa del curso, puesto que como el proceso de lectura es un acto que en primera instancia es individual y personal, escapa de la competencia del profesor el dominio de tales situaciones. Cada lector va a aportarle al texto desde su individualidad. Es decir, desde sus experiencias y es mediante

su participación en la discusión de los contenidos de la lectura, como cada estudiante hace evidente su interpretación de la misma. Esto confirma el hecho de que ni el profesor puede tener la “respuesta correcta”, que ni siquiera se puede hablar de “la respuesta” y además que el profesor no puede jugar al papel de poseedor de la verdad.

Otro teórico que apunta a la idea del lector como participante en la construcción del texto es Fish. El señala que la experiencia de la lectura debe reemplazar la pseudo-objetividad del texto. Una oración es algo que sucede con la participación de quien lee. De manera que el significado depende del lector y del texto, y no de este último exclusivamente como se solía pensar.

Fish (1980) plantea que:

Si el significado está inserto en el texto, las responsabilidades del lector se limitan al trabajo de extraerlo; pero si el significado se desarrolla en una relación dinámica con las expectativas, proyecciones, conclusiones, juicios y presuposiciones del lector estas actividades (lo que el lector hace) no son meramente instrumentales o mecánicas sino esenciales, y el acto de descripción debe comenzar y terminar con éstas. (p. 2-3)

El proceso de lectura es dinámico en cuanto el lector puede desarrollar los significados a medida que avance en la lectura. Hablamos de “los significados” porque desde la perspectiva de la Estética de la Recepción, pensar en una verdad absoluta del texto, o en una única interpretación es inviable. Un mismo texto puede motivar la construcción de múltiples significados cuando es leído por diferentes lectores, por el mismo lector en diferentes épocas o por diferentes lectores en diferentes épocas.

Sin embargo, no se descarta que en grupos de lectores pueda haber coincidencias en cuanto a las respuestas derivadas de la lectura de un texto. De acuerdo a Fish, ocurren estas coincidencias, cuando grupos de lectores comparten elementos como la cultura, las experiencias previas, los intereses, creencias, etc. Esto es lo que Fish denomina comunidades interpretativas; que es una de las nociones más importantes incorporadas por Fish. Estas comunidades interpretativas “...consisten en un grupo de ‘lectores informados’ que poseen competencia lingüística, por haber internalizado el conocimiento sintáctico y semántico requerido en la lectura y competencia literaria, por haberse familiarizado con nuestras convenciones literarias.” (Payne, et al, p. 98).

Está formada, la comunidad interpretativa, por aquellos lectores que comparten las mismas estrategias de interpretación y, por ende, coinciden en sus respuestas a los textos. Los lectores de un determinado grupo comparten ciertas condiciones culturales que van a influenciar sus respuestas; estas, pueden coincidir o diferir unas de las otras. En caso que existan diversas interpretaciones, se debe a la presencia de diferentes comunidades interpretativas.

De acuerdo a Fish, la comunidad determina la interpretación y la existencia de diferencias alude a diferentes comunidades interpretativas. Es innegable el hecho de que como grupo socialmente constituido compartimos características que puedan hacer las respuestas hacia el texto, coincidentes. Sin embargo, en la clase de literatura valoramos las diferencias que ocurren en las interpretaciones de cada lector, las diferencias individuales, la capacidad creadora y creativa que tiene cada individuo y que le permite innovar y correlacionar sus propias experiencias a la luz del texto. Las experiencias de cada persona son únicas, la forma de percibir el mundo y de reaccionar ante los estímulos del medio se da de forma individual por lo que el percibir, interpretar y vivir un texto literario constituye una experiencia personal.

Otro de los principales exponentes de la Estética de la Recepción es Hans Robert Jauss. Éste alude a la expresión del arte como experiencia estética. Este autor, al igual que otros teóricos, basa sus argumentos en las propuestas de Gadamer sobre la experiencia y la interacción lector-texto. Además, relaciona la experiencia estética con la dimensión histórica de la obra.

Plantea Jauss, que los sentidos del texto pueden cambiar al enfrentar lectores de diferentes épocas (Jauss citado en Garrido, s/f, p.5) En este principio se basa su primera tesis: “en defender la historicidad de la literatura, en lugar de basarse en los hechos que afectan al escritor y a su época, se fundamenta en la experiencia de los lectores.” (Capdevila, 2005, p. 33)

Ortega (2004) en alusión a las tesis planteadas por Jauss explica la negación al objetivismo histórico y al subjetivismo/psicologismo. En relación a la primera, se niega que la obra esté atrapada en el momento histórico que le dio origen; sino que a medida que pasa el tiempo, la historia cambia y el lector también, por lo que la nueva lectura estará determinada por los factores socio-históricos del lector. Es decir, el horizonte cambia en el tiempo.

Para nuestro caso particular que involucra la lectura de textos escritos en lengua extranjera, este planteamiento de Ortega se puede extrapolar desde la dimensión temporal a la dimensión espacial, con las implicaciones que esto implica. Si bien es cierto que la lectura de un texto cambia de acuerdo al lector y a su momento histórico; también es cierto que la lectura de un texto está condicionada a los valores culturales y sociales delimitados en un área en particular. De esta manera, la lectura de un texto puede producir diversas y divergentes interpretaciones si éste es leído por diferentes lectores en diferentes contextos (físicos/culturales), aún al mismo tiempo.

Uno de los conceptos fundamentales de los planteamientos de Jauss es el de horizonte de expectativas. Esta noción es originalmente planteada por Gadamer, quien fuera maestro de Jauss y lo define como:

...el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de la estrechez de horizonte, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura de nuevos horizontes [...] Es también interesante hablar de horizonte en el ámbito de la comprensión histórica, sobre todo cuando nos referimos a la pretensión de la conciencia histórica de ver el pasado en su propio ser, no desde nuestros patrones y prejuicios contemporáneos sino desde su propio horizonte histórico [...] El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve. También el horizonte del pasado, del que vive toda vida humana

y que está ahí bajo la forma de tradición, se encuentra en perpetuo movimiento [...] ganar un horizonte significa aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos' (pp. 372-375)

Partiendo de esta idea, se puede aseverar que el horizonte de expectativas está estrechamente vinculado a la schemata de cada lector, ya que ésta determinará las posibilidades de reacción y, por ende, de interpretación de un texto. No se limita a las vivencias individuales de cada lector sino que abarca los límites temporales, espaciales y hasta culturales que determinan posibles respuestas.

Asimismo, Jauss explica que existe un horizonte dado por el contexto histórico y otro por el texto en sí mismo. El horizonte de expectativas derivado del contexto histórico, como ya se mencionó, es variable, cambia en el tiempo mientras que el horizonte de expectativas derivado de texto como objeto se mantiene.

Jauss, por su parte, se basa en el principio de fusión de horizontes propuesto por Gadamer (citado en Albornoz, s.f.) quien afirma que

el propósito de la hermenéutica no es "reconstruir" el primer sentido del texto (tentativa tan ilusoria como inútil) sino marcar el intervalo temporal que se genera entre el horizonte de expectativa (el horizonte que condiciona al lector de acuerdo con la visión del autor y que, según el lector presume, ha dado forma y sentido a la obra) y el horizonte de experiencia (el horizonte del lector quien, en su visión personal, lo comparte con el público receptor contemporáneo quien interpreta y reinterpreta la obra en función de su propia actualidad), advirtiendo la diferencia que separa -o que une- las referencias de producción y recepción. (p.9)

Esto indica que los momentos históricos de producción y de recepción divergen y han de encontrarse en el texto; éste, es producido bajo un dominio socio-cultural imperante y el lector desde su historicidad particular interactúa con el texto.

Jauss también afirma que el lector le da sentido al texto en parte a través de un horizonte de expectativas y como este último cambia con la historia, la obra literaria ofrece diferentes visiones en diferentes épocas.

Jauss (citado en Llovet, 2005) explica que

El estudio de la obra literaria en su dimensión histórica implica la posibilidad de reconstruir el horizonte de expectativas originario de modo que podamos descubrir las preguntas a las cuales la obra en cuestión intentaba dar una respuesta. Pero no solo existe un horizonte de expectativas originario dentro del cual cabe situar la obra según el modelo de pregunta y respuesta, sino que también la obra misma delimita desde su propia estructura un propio horizonte de expectativas interno. (p.282)

Este horizonte de expectativas interno al cual se hace mención, se refiere a la capacidad de originar expectativas por un texto al interactuar con un lector que está cargado con su propia historicidad. Es decir, aún ignorando las circunstancias socio-históricas que dieron origen al texto, y que en su momento determinaron cuáles son los vacíos dejados, el lector puede comprender un texto llenando los espacios vacíos desde su óptica y basándose en sus propias experiencias previas.

Llovet (2005) sugiere que
...la idea de un horizonte tiene una doble aplicación: se refiere al diálogo originario del cual forma parte cada obra literaria, pero también alude a las expectativas que el texto mismo despierta o activa respecto de aquello que vamos a encontrar en su lectura. (p.282)

Es así como la obra cobra vida cuando entra en directa interacción con el que la lee. Es el lector quien tiene esta doble función de activar los principios planteados por el texto y sus propios conocimientos previos que le ayudarán a interpretar la obra.

En estos planteamientos teóricos de algunos de los representantes más destacados de la Estética de la Recepción, observamos cómo estos autores conciben la posición del lector en el acto de lectura y cómo ellos han aportado sus contribuciones para el establecimiento de una teoría desde el lector.

La Estética de la Recepción, a pesar de ser una teoría que en principio surge del seno de la crítica literaria, no de la práctica pedagógica y menos aun enfocada a la lectura de textos en lengua extranjera; sino más bien a la lectura en lengua materna, podemos decir que encontramos aspectos que pueden vincularse a la enseñanza de la literatura en una lengua foránea.

Por tanto, asumimos a la Estética de la Recepción como una teoría pertinente para abordar la enseñanza de la literatura en una lengua extranjera. En ésta se persigue la participación de cada estudiante. Es el estudiante/lector quien juega un rol protagónico tanto en el proceso de lectura como en la clase de literatura. Son sus aportes, sus ideas, su sentir, su crear, su experimentar lo que enriquece la clase y el texto literario.

Desde la Estética de la Recepción, encontramos un espacio para el lector/estudiante que además es aprendiz de una lengua extranjera que desde su propia óptica y sus propias experiencias crea el texto, a la vez que es protagonista de su propio aprendizaje. Encontramos en esta teoría algunos puntos que pueden fortalecer el proceso de aprendizaje en la clase de literatura. En principio porque ésta visualiza al lector, en nuestro caso, lector-estudiante, como el eje central del proceso de aprendizaje.

En la misma medida que el lector del texto literario, como lo concibe la Estética de la Recepción construye el texto desde sus experiencias, el lector en la clase de literatura reconstruye el texto y a su vez en esta recreación, construye su propio aprendizaje partiendo también de sus experiencias. De manera que el encuentro con el texto, es el encuentro de dos mundos, de dos visiones del mundo, esa del autor y del lector, el cual deviene en un aprendizaje de la lengua y la cultura.

Referencias

Albornoz, D. (s.f.). La experiencia estética. [Documento en línea] Disponible: <http://www.scribd.com/doc/36713212/ANALISIS> [Consulta: 2014, febrero 13]

Capdevila, P. (2005) Experiencia estética y hermenéutica un diálogo entre Immanuel Kant y Hans-Robert Jauss. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona [Documento en línea] Disponible: <http://revistas.um.es/daimon/article/view/95961/92221> [Consulta: 2014, enero 15]

Clark y Silberstein (1977). Toward a realization of psycholinguistic principles in the ESL reading class. *EnLanguageLearning*, 2 (7), 135-154.

Fish, S. (1980). Is there a text in this class? The Authority of interpretive communities. Harvard: Harvard College. [Libro en línea] Disponible: http://books.google.co.ve/books?id=bYBso1t4ylcC&pg=PA14&dq=fish+is+there+a+text+in+this+class+%3F+the+authority+of+interpretive+community&hl=es&ei=vF-iTM_iEMWclgeHnbzbAg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q=fish%20is%20there%20a%20text%20in%20this%20class%3F%20the%20authority%20of%20interpretive%20community&f=false [Consulta: 2014, Mayo 14]

Gadamer, H. (1999). *Verdad y método I*. (8 ed.) Salamanca: Ediciones Sígueme.

Garrido, A. (2014). *El texto literario a la luz de la hermenéutica*. Universidad Complutense [Documento en línea] Disponible: descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/.../014363.pdf?... [Consulta: 2014, mayo 13]

Iser, W. (1978). *The act of reading A theory of aesthetic response*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Iser, W. (1979). La Estructura Apelativa de los Textos. En Warning, R. (1979) *Estética de la recepción*. Madrid: La balsa de la Medusa. Pp.133-148

Llovet, J. (2005). *Teoría Literaria y Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Ariel. [Libro en línea] Disponible: http://books.google.co.ve/books?id=Oe_e_sME6sYC&pg=PA231&dq=jauss&hl=es&ei=SGfrS-Wzj8OqlAfxm-WSBg&sa=X&oi=book_result&ct=book-preview-link&resnum=7&ved=0CEMQuwUwBg#v=onepage&q=jauss&f=false [Consulta: 2014, enero 12]

McCormick, K. (1991). "First steps" in "Wandering Rocks": Students' differences, literary transactions, and pleasures. En Clifford, J. (Comp.), *The experience of reading, Louise Rosenblatt and the reader response theory*. (pp. 127-145). North Carolina: Boynton/Cook publishers.

Ortega, M. (2004) Fundamentos de la estética de la recepción. En *La casa de Asterión*, 5 (17). Barranquilla: Universidad del Atlántico. [Revista en línea] Disponible: <http://casadeasterion.homestead.com/v5n17estet.html> [Consulta: 2014, Mayo 14]

Payne, M., Ponnuswami, M. and Payne, J. (1996). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd. [Libro en línea] Disponible: http://books.google.co.ve/books?id=MGyoJTE4sAYC&pg=PA98&lpq=PA98&dq=stanley+fish+comunidades+interpretativas&source=bl&ots=-yK9DbyDUk&sig=d45uyg-4X5Dfx7HpuKzEisCOSWI&hl=es&ei=Wq-eTLHoMIT6lwfjkZ3yCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBMQ6AEwADgK#v=onepage&q=stanley%20fish%20comunidades%20interpretativas&f=false [Consultado: 2014, Mayo 1]

Rosenblatt, L. (1978). *The reader, the text, the poem*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Gemelos y hermafroditas en las obras mayores de Melville

Eduardo Gasca

Universidad de Oriente
gasca.eduardo@gmail.com

Fecha de recepción: 23 de febrero de 2016

Fecha de aprobación: 12 de junio de 2016

Resumen: La figura simbólica del Hermafrodita no se despoja de sus implicaciones sexuales, ni siquiera al constituir una instancia sacralizada —o sublimación— del eros. Como fusión de las fuerzas, opuestas y complementarias, MACHO/HEMBRA, el Hermafrodita es un arquetipo que da cuerpo a un ancestral anhelo de totalidad, por una parte, y una entidad neutra, por la otra. Uno, otra, ambos y ninguno, la ambigüedad y el equívoco son sus signos característicos. Por cuanto el ser humano está destinado a venir al mundo como varón o como hembra, el Hermafrodita resulta ser tanto sublimación como aberración. La androginia es trasgresión de fronteras. Por consiguiente, el Hermafrodita representa a la vez lo perfecto y lo anormal. Cuando un autor moderno construye, como lo hace Melville, sus personajes principales como héroes andróginos, recorre todo el espectro de estas paradojas. En el presente trabajo se tratará de bosquejar algunas presencias de Hermafroditas en el complejo mundo de imágenes de Melville.

Palabras claves: La narrativa de Herman Melville, el arquetipo del Hermafrodita, héroes andróginos, el mito de los gemelos.

Twins and hermaphrodites in the major works of Melville

Abstract: The symbolic figure of the hermaphrodite does not strip away its sexual implications, not even when it constitutes a sacred instance — or a sublimation- of eros. As a fusion of opposing and complementary forces, MALE/FEMALE, the hermaphrodite is an archetype that embodies an ancient yearning for totality, in one hand, and for a neutral entity, in the other. One, another, both, and none; ambiguity and deception are their characteristic signs. Because the human being is destined to come to the world as male or female, the hermaphrodite comes to be, both, a sublimation, and an aberration. Androgyny implies the transgression of the borders; therefore, the hermaphrodite represents, at the same time, perfection, and abnormality. When a modern author conceives, as Melville does, his main characters as androgynous heroes, he covers all the spectrum of these paradoxes. This article tries to outline the presence of some hermaphrodites in Melville's complex world of images.

Keywords: Herman Melville's narrative, the archetype of the hermaphrodite, androgynous heroes, the myth of the twins.

De *Typee* (1846), el primer relato de Herman Melville, a *Billy Budd* (1891), el último, la presencia del Hermafrodita está estrechamente vinculada a la presencia de un arquetipo afín, los Gemelos, y su figura cobra densidad y peso corporal mediante un recurso muy antiguo: mitos que generan mitos. Pero a partir de *Pierre* (1852), la figura va creciendo tanto en complejidad como en elaboración, y las cualidades andróginas del héroe ya no parecen depender de la simple (re)unión de los Gemelos, como intentaré comprobar más adelante. Es posible que tal cambio se corresponda con una creciente destreza en el uso artístico del material mítico, o quizás con una creciente perturbación en el modo de ver el sexo del propio Melville. O ambas cosas.

La figura arquetípica de los Gemelos en *Typee* y *Moby Dick*

Desde hace tiempo la abundante crítica sobre Melville ha venido destacando la fértil ambigüedad que anima la estructura de *Typee*. Más aún, cualquier lector alerta descubre, más temprano que tarde, el contrabando de significados más profundos que van pasando bajo la cobertura de simple “libro de viajes” (travelogue), limitación genérica a la que tuvo que acceder Melville

para satisfacer los requerimientos de su editor. El manuscrito original debió ser manipulado por gente del oficio, porque como “libro de viajes” necesitaba quedar completamente limpio de ficción y ser puesto comercialmente al día. No obstante, Melville se las ingenió para mantener con vida un resto apreciable de sus ambiciones literarias. Para empezar, construyó un narrador protagonista, Tommo, que enmascara el relato pretendidamente autobiográfico.

Parasitando el recuento más o menos realista de sus aventuras en el valle de Typee, a lo largo de la obra fluyen los comentarios digresivos, el tono irónico, algunos símbolos y situaciones simbólicas reconocibles. Y es que el recurso de que se valió Melville para expresar lo que no le estaba permitido en un “libro de viajes” fue el discurso oblicuo.

Los símbolos y las situaciones simbólicas constituyen un pivote para pasar de un relato unilineal a una historia entretrejida. De hecho, es posible seguirles la huella hasta hallar algún factible diseño mítico y arquetípico en Typee, como ya en 1923 hizo D.H. Lawrence. Está, por ejemplo, la escena insistentemente repetida de Tommo montado sobre los hombros de Kory-Kory. Aunque justificada en el argumento, dicha recurrencia termina dándole cuerpo a una situación significativa: la movilidad de Tommo en el valle de Typee depende de Kory-Kory. El trazado de situaciones mediante la repetición sostenida de escenas análogas es también un recurso literario bien conocido. Y puede convertirse en treta para burlar la vigilancia de un editor que no quiere una novela sino un “libro de viajes” auténtico.

A la larga, Melville logró lo que deseaba: Typee fue publicado y aun el más desatento de los lectores se acostumbra a asociar cada movimiento de Tommo en el valle de Typee con la presencia constante de Kory-Kory. Notará sin esfuerzo que este actúa a la vez como cargador y como guía:

... como un cargador listo para echarse un baúl al hombro, con gran vociferación y superabundancia de gestos, me dio a entender que tenía que montar sobre su espalda y ser transportado así hasta el arroyo, que corría a unas doscientas yardas de la casa (p.89) .

Pero si un lector atento visualiza la imagen descubrirá que implica un contacto físico muy estrecho: “me abracé al cuello del devoto amigo, y partió al trote conmigo”.

En este preciso momento, el cargado y el cargador se fusionan. Dice la historia que la primera vez que nuestros indígenas vieron un jinete visualizaron la figura como un monstruo, porque hombre y caballo (animal que no conocían) juntos parecían ser uno. La imagen dual Tommo/Kory-Kory incluye así mismo una serie de oposiciones relacionadas (activo/pasivo, salvaje/civilizado, intuición/intelecto, claro/oscuras, etc.)

El que Tommo dependa de Kory-Kory se convierte para el primero en algo simultáneamente placentero y estorbo, aceptado y rechazado. La presencia del segundo hace pensar en la sombra o en un reflejo invertido del propio Tommo. Cuando el blanco civilizado se adhiere al nativo de color se produce una integración de opuestos, y la historia parece derivar, no sólo hacia la paradoja de las diferencias raciales, sino además hacia el mito de los hermanos separados durante largo tiempo, concretamente hacia el arquetipo de los Gemelos. Sin embargo, la imagen arquetípica no queda establecida con nitidez. Melville apenas la sugiere y luego la confirma oblicuamente mediante la trama. El hogar, el padre y la madre de Kory-Kory se vuelven los de Tommo, reafirmando así la hermandad. Ya que se trata de un proceso que subyace al relato lineal, el lector es libre de presenciárselo o no. “El águila es más que un águila” solo si él lo quiere así, como pedía Pound.

En todo caso, la fusión jamás alcanza un nivel más profundo. La consciencia de Tommo y el instinto de Kory-Kory permanecen en la relación ENCIMA/DEBAJO establecida por el esquema CARGADO/CARGADOR. El límite no es nunca definitivamente sobrepasado, y las posibilidades e implicaciones de la (re)unión de los Gemelos devienen en fracaso.

Cinco años y novelas más tarde fue Moby Dick (1851) y la voluntad de lograr una obra literaria de primera magnitud. El narrador “anuncia” el uso de símbolos y situaciones simbólicas y hay una insistente alusión a las resonancias míticas y arquetípicas en los elementos y las escenas. Melville ya no oculta su ambición artística, la revela.

Ismael, blanco civilizado como Tommo, experimentará también un estrecho contacto físico con Queequeg, salvaje de color como Kory-Kory. El grado de intimidad aumenta a medida que se desarrolla la trama, y la figura de los Gemelos va cobrando gradual nitidez.

En verdad era difícil distinguir del cobertor su brazo estirado, como me ocurrió al despertar por primera vez, hasta tal punto se confundían las tonalidades de ambos, y fue sólo gracias a la sensación de peso y presión-como pude discernir que Queequeg me espiaba abrazando. (p. 52).

A las sugerentes insinuaciones sensoriales sigue, algunas páginas después, una alusión abierta:

Pues aunque traté de quitar su brazo -zafarme de su abrazo de novio—, dormido como estaba me seguía estrechando con fuerza, como si nada, excepto la muerte, pudiese separarnos, (p. 54)

Así, el encuentro comienza como “noche de bodas”, imagen que será completada a fondo en los capítulos-X-XI, donde el narrador insiste

Cuando acabamos de fumar, apretó su frente contra la mía, me echó los brazos a la cintura, y dijo que en adelante estábamos casados. (p. 84)

... Así, entonces, en la luna de miel de nuestro corazón, yacíamos yo y Queequeg — una pareja afable y amorosa, (p. 85)

Las noches de boda suelen terminar en embarazo, aun en los mitos. Un capítulo más tarde el lecho se convierte en útero y los amantes asumen apariencia fetal:

Nos acostábamos, pues, en la cama, durmiendo y parloteando en cortos intervalos, y Queequeg de vez en cuando pasaba afectuosamente sus morenas piernas tatuadas por sobre las mías y luego las recogía...

Nos sentamos en la cama, bien acobijados con las mantas, recostados contra la cabecera con nuestras cuatro rodillas levantadas bien juntas, y nuestras cuatro narices inclinadas sobre ellas, como si nuestras rótulas fueran calentadores. Nos sentíamos muy a gusto y bien abrigados, más todavía ya que afuera hacía tanto frío... (p.86).

Que Melville está., al tanto de las implicaciones profundas de la situación es puesto en claro de inmediato, por voz del protagonista:

Tengo la costumbre de mantener siempre cerrados los ojos, para con concentrarme más en el gusto de estar en la cama. Porque jamás ningún hombre siente del todo su propia identidad si sus ojos no están cerrados. (p, 87)

La fusión incompleta de los Gemelos en Typee estaba regida por el temor de Tommo de perder su identidad. Fue una victoria del consciente sobre el inconsciente. En *Moby Dick* Ismael se atreve a— o se deja — hundirse en el lado oscuro de su propio yo. Es una victoria de la totalidad.

El capítulo XIII comienza con la mañana. Los gemelos vienen al mundo. De aquí en adelante están listos para ejecutar hazañas heroicas. El poder de reflexión de Ismael y el poder de acción de Queequeg se suman. En breve, cada uno pondrá a prueba su propia capacidad: Queequeg salva a una goleta y un hombre en el mar, e Ismael negocia con los dueños del Pequod.

En conclusión, dentro del contexto de *Moby Dick* transcurre, entre muchas otras, una historia de Gemelos. Escenas como la adoración a dúo del dios Yojo y la del “tejido de la estera” (capítulo XLVII) destacan la naturaleza bipolar de la fusión, en la que Ismael actúa como la mitad contemplativa (y por ende pasiva) y Queequeg como la instintiva (y por ende activa). En el capítulo LXXII (“La cuerda del mono”), el narrador se torna explícito:

Así, una larga atadura siamesa nos unía. Queequeg era mi propio hermano gemelo inseparable, y no podía yo de ningún modo desembarazarme de las peligrosas contingencias que el vínculo de cáñamo implicaba. Tan fuerte y metafísicamente imaginé mi situación entonces que, mientras observaba con atención sus movimientos, me pareció sin duda que mi propia individualidad estaba ahora fusionada en una sociedad mancomunada de dos miembros que mi libre albedrío había recibido una herida mortal, y que cualquier error o infortunio del otro podría arrojarme, inocente de mí, al desastre y la muerte inmerecidos. (p. 416).

Esto es lo que Joyce llama “epifanía”, pero aquí vale no sólo como revelación para el propio Ismael. El narrador también nos dice que está bien enterado de las implicaciones profundas de los patrones míticos con los que juega. Cualquier hundimiento en la mitad oscura del yo constituye una experiencia trascendente, pero también muy peligrosa, aterradora.

Cuando “el drama se ha consumado”, la figura de los Gemelos aparece rota e Ismael está, como al comienzo, solo. Pero, al nivel del símbolo, la presencia de Queequeg permanece, por cuanto su ataúd ha salvado a Ismael.

A diferencia de Tommo, Ismael ha experimentado el gozo y el terror de la fusión total. A diferencia de Tommo, regresa de su viaje convertido en hombre adulto. El mismo Melville se ha vuelto escritor maduro y ha perdido la inocente impericia del autor de Typee. Quizá sea esta la historia verdadera bajo el aparataje mítico.

De los Gemelos al Hermafrodita, por la vía del sexo ambiguo

En *Typee* la relación entre Tormo y Kory—Kory como integración HEMBRA/MACHO es solo latente. Tommo es femenino en proporción con su forzada pasividad» aunque por debajo de su masculinidad se deslizan ciertos toques ambiguos. Desde los primeros capítulos, él y Toby juegan, en alguna medida, a los Gemelos, y la masculinidad permanece — al menos en apariencia visual — intacta. Ya en el valle de Typee Tommo encontrará a la novia de ojos azules (!) que Melville ha fabricado para él con la intención de preservar su inocencia varonil del amor libre, terrenal y promiscuo de los salvajes. Con mucho menos artificialidad Tommo, como narrador, había preservado por sí mismo esa inocencia antes, durante la bacanal Nukruheva, mediante un truco gramatical perfectamente lícito: ellos, no nosotros.

El primer relato de Melville (novela disfrazada de travelogue, como ya se dijo) estaba regido por tabúes que actuaban desde dentro, en la vida del personaje en el valle de Typee, y desde afuera, en la relación entre el escritor y su público. La inocencia de Tommo era la inocencia del libro, una concesión a la que obligaba el género-disfraz. Así, la vida de Tommo debía ser vaciada de sexo: el aventurero es, como debe ser, honorable. Pero ella implica la negación de las posibilidades de una figura del Hermafrodita consistente. El personaje pasa de los brazos de Toby a los hombros de Kory-Kory a los brazos de Karakoe a través de las tres etapas principales de la obra (llegada-permanencia-fuga), pero su “él” no resulta, a fin de cuentas, cuestionable. Es posible también que Melville no tuviese en mente la posibilidad andrógina del encuentro de los Gemelos, no obstante, permite a su narrador automofarse de su apariencia en chistes de mucha carga ambigua:

En consecuencia fui obligado a asumir la moda de Typee, si bien algo modificada para ajustarla a mi concepto personal de la propiedad, en la que sin duda me asemejaba, con ventaja, a un senador romano envuelto en los pliegues de su toga. Unos cuantos pliegues de tappa amarilla, ceñidos en tomo a la cintura, descendían al estilo de las enaguas de una dama, salvo que yo no me podría permitir esos voluminosos rellenos en el trasero con que nuestras gentiles damas suelen aumentar las sublimes redondeces de sus figuras (p. 121).

Algunas líneas después, Tommo ejecuta una hazaña cultural femenina: cose. Y al final del capítulo 23 repite la alusión a su vestimenta, no sin cierta coquetería masculina.

El tratamiento de la figura de los Gemelos muestra, en este sentido, un agudo contraste en Moby Dick. Melville, actuando ahora como escritor reconocido, parece atreverse a conferirle una notoria ambigüedad al papel de su narrador en la relación Ismael/Queequeg. En la Posada del Surtidor la perspectiva de compartir el lecho con otro hombre agita una serie de prejuicios y oscuras aprensiones en la mente de Ismael. Aquí actúa de acuerdo con la repulsión occidental ante la promiscuidad masculina, y en esa óptica la actitud es coherente y muy normal. La ambigüedad se va a iniciar más adelante, cuando está en la cama y Queequeg entra en la habitación. Su estado mental mantiene la coherencia con el contexto, pero la escena está cargada de segundas intenciones. Se nos induce a visualizar la excitación nerviosa de una recién casada en el lecho, a la espera del flamante esposo durante la noche de bodas, mientras este se desviste ceremoniosamente. En verdad, la alusión a la “noche de bodas” se hace explícita en la descripción de la escena del despertar a la mañana siguiente: un “abrazo de recién desposado” (p. 54)

Así, el encuentro — o (re)unión — de los Gemelos comienza como matrimonio, imagen que se termina de completar en los capítulos X-XI: “él dijo que a partir de ese momento estábamos casados” (p.84)... “Así, en la luna de miel de nuestro corazón, yacíamos yo y Queequeg: una pareja afable y amorosa” (p.85)

Las escenas subsiguientes perfilan la naturaleza masculino/femenil de la fusión, dentro de la que Ismael actúa como la mitad pasiva y físicamente débil y Queequeg como la mitad activa y físicamente fuerte. La implicación andrógina de la figura se hace nítida y su doble valoración salta a la vista en el desarrollo del relato: la gozosa experiencia de totalidad que resulta de la fusión interior impregna las primeras escenas y es complementada con la terrible experiencia de la trasgresión, como le es revelado a Ismael en el capítulo “La cuerda del mono”.

El Hermafrodita es, en última instancia, un matrimonio sagrado. Y puede resultar fértil. La apariencia fetal asumida por Ismael y Queequeg en el lecho, poco después de la “noche de “bodas” completa una clara secuencia mítica: la unión de los Gemelos genera un Hermafrodita que a su vez vuelve a generar Gemelos.

La próxima novela, con su título de doble alternativa, nos brinda como clave evidente y obligada la ambigüedad: *Pierre; or, The Ambiguities* (1852). En efecto, múltiples figuras de “dobles” aparecen y se desvanecen mientras se desenvuelve la historia, a veces tan inasibles como la esencia del propio Pierre. Si es cierto que hubo una querrela de Melville contra Dios (para parafrasear el título feliz del estudio de Lawrence Thompson, *Melville's Quarrel with God*, 1952), resulta también verdad que en Pierre Melville se querella con la novela como género, consigo mismo como escritor, con su público como lectores y con el lenguaje como medio de comunicación. Además, una preocupación retorcida y compulsiva por el amor y el sexo subyace a las relaciones entre los personajes y contribuye a crear una atmósfera nubosa y enrarecida. En el extremo opuesto a Typee, Melville juega ahora con el tabú: en Pierre la idea del incesto se vuelve mucho más que simple alusión.

No obstante, la ambigüedad puede dejar algunas pistas firmes, seguíbles. Por ejemplo, la escena del “abrazamiento” (p. 29) nos recuerda la aversión inicial de Ismael por los contactos físicos directos con otro hombre. Aquí el efusivo “amor varonil” de Pierre contrasta con la turbación de los hermanos de Lucy. La situación tiene un final feliz, un abrazo colectivo luego del reconocimiento, pero un fuerte olor a ambigüedad impregna toda la escena.

Una figura de “doble” muy interesante, entre otras en Pierre, es la de los primos, Melville descubre sus equivalencias al comienzo del Libro XV, preparando el terreno para una relación de Gemelos. En la segunda sección del Libro XXI les son revelados, tanto a Pierre como a los lectores, los Gemelos. Pero algunas sugerencias apuntan hacia más lejos. La larga aclaratoria acerca del “amor de muchachos” y la “amistad de amor” constituye uno de los pasajes más ambiguos del libro. Aquí Melville hace uso de uno de sus recursos favoritos: palabras que no casan entre sí y que hasta contradicen la intención aparente del autor.

La historia de Pierre/Glen como figura gemela invierte los términos de la historia de Ismael/Queequeg: no es de encuentro sino de ruptura. Los Gemelos protagonizan otra variante del mito, dentro de la cual Glen actúa como Perseguidor y Pierre como Perseguido, estableciendo así los opuestos necesarios, activo/pasivo. La crisis estalla en la muy mítica escena de la negación de Pierre por Glen, y de allí en adelante el ciclo ineludible concluye con la muerte de propio Pierre, de hecho un acto de autodestrucción. En definitiva, la figura del Hermafrodita no pasa de una tenue sugerencia dentro de esa relación.

La relación entre Pierre e Isabel ha aportado terreno fértil para la crítica especulativa sobre Pierre. Sus implicaciones simbólicas y míticas han sido — y siguen siendo — exhaustivamente estudiadas, de modo que es posible dar por descontada y conocida la relación de Gemelos, y limitarse a subrayar algunas imágenes particularmente sugerentes. Por ejemplo, la equívoca hermosura de Pierre. A veces se le describe como posible modelo de belleza y vigor masculinos:

De nuevo cabalgó, caminó, nadó, saltó; y con nuevo deleite se lanzó a la práctica entusiasta de todos aquellos ejercicios varoniles, que tanto amaba. Casi le parecía que, antes de prometer la protección y el amor eterno a su Lucy, debería primero fortalecerse y ejercitarse en la posesión de una noble virilidad muscular, que lo facultara para

defender a Lucy del mundo físico entero (p. 50).

Puesto en estos términos, ser un campeón de la masculinidad es una de las posibilidades de Pierre. Pero a veces es visto como una posibilidad muy diferente:

Este romántico amor filial de Pierre parecía del todo retribuido por el triunfal orgullo materno de la viuda, que vela en los rasgos bien delineados y en el aire noble del hijo sus propios encantos, extrañamente trasladados al sexo opuesto. Había un sorprendente parecido personal entre ellos, y, así como la madre aparentaba haberse detenido en su belleza sin advertir el paso de los años, Pierre parecía alcanzarla a mitad del camino, y, gracias a una espléndida precocidad de forma y rasgos, casi se adelantaba hasta ese punto en el Tiempo en que su venerada madre se había hecho tanto tiempo preservado, (p.5)

Isabel, su “segundo yo”, u otra mitad del Gemelo, o “la amada”, participa también de esta cualidad equivoca. Su belleza es sensual y terrena, y abundan las alusiones a su poderosa femineidad. Pero la primera vez que Pierre la ve como hermana ocurre una repentina metamorfosis:

... Pierre la contempla ahora por un momento; y en ese momento ve en el rostro implorante, no sólo ese inefable patetismo de la costurera, sino -cambien la expresión más sutil del retrato de su padre joven, extrañamente trasladada, y mezclada en matrimonio, a una femineidad antes desconocida y ajena. (p.112).

La apariencia de Isabel vuelve a cambiar en el Libro VIII (p. 160), y la joven experimentará una revelación repentina y sorprendente al contemplar un cuadro en una galería:

- ¡Dios mío! ¡Mira! ¡Mira! - gritó Isabel, con gran excitación- Sólo mi espejo me había mostrado hasta hoy una mirada así. ¡Mira! ¡Mira!...
“El extraño” era una cabeza de joven oscuro, bello, que desde un fondo oscuro y sombreado miraba con una sonrisa ambigua. (p.351)

¡De modo que tenemos un héroe con dudosas resonancias femeninas y una heroína de sospechoso tinte masculino integrando los Gemelos! 0 es que Melville se burla de nosotros y nos hace caer en una trampa literaria bastante sofisticada, o es que en Pierre emplea los símbolos y los mitos con significados que se proyectan demasiado más allá de lo convencional. Quizá ambas posibilidades sean ciertas, pero sólo la segunda es comprobable. Por supuesto, la doble cualidad — masculina / femenina en Pierre, femenina/masculina en Isabel — es incongruente con el modelo mítico convencional de los Gemelos, que se supone fusiona solamente un par de opuestos. Pero podemos asumir otra posibilidad interesante si Melville estaba creando un mundo mítico personal la incongruencia desaparece. Pierre/ Isabel pueden, además de fusionarse como Gemelos, integrar una figura Hermafrodita a pesar de sus propias dualidades:

- ¿Demasiado cerca de mí, Isabel? ¡Sol o rocío, tú me fertilizaste! ¿Acaso pueden los rayos solares o las gotas de rocío llegar demasiado cerca de aquello que calientan y humedecen? Entonces siéntate a mi lado, Isabel, y bien cerca; ovíllate en mis costillas — si así puedes — que un mismo marco es capaz de abarcarnos a los dos. (p. 333)

La fusión se ha consumado, pero para llegar a ella cada mitad debió desvestir su ambigüedad. Paradójicamente, Isabel desnuda su masculinidad: en función del sol, agua, fertilizador; Pierre desnuda su femineidad: en función de ella es seno, receptáculo, matriz.

Que Melville está consciente de la esencia del Hermafrodita que ha construido queda claro poco antes del final:

-Vosotros dos, pálidos fantasmas, de ser este el otro mundo no seríais bienvenidos, ¡fuera de aquí! ¡Ambos, el Ángel Bueno y el Ángel malo!... ¡porque Pierre ahora es neutro! (p.360)

Pierre parece ser una historia de frustración, impotencia y muerte. La “parálisis” de Joyce y la “tierra baldía” de Eliot. Incluso el nivel mítico resulta negativo. El Hermafrodita, como los Gemelos, una posibilidad maligna que acaba en autodestrucción.

Los diseños míticos en *The Confidence-Man: His masquerade* (1857) son tan poco confiables como el protagonista. A medida que la historia avanza en un despliegue de sucesivas metamorfosis y desdoblamientos, la atmósfera se va haciendo más mágica que mítica. En esta novela (¿) (acaso sería más acertado llamarla secuencia de parábolas) Melville crea un mundo de espejos múltiples en los que podemos ver los reflejos de muchos símbolos, mitos y arquetipos bien conocidos. Si es que podemos confiar en los reflejos (quizá se trate más bien de reflejos de reflejos, de respuestas míticas a los mitos, a bordo del “Fidele” transitan muchos Gemelos. Pero estamos pisando terreno resbaloso, porque todo parece apuntar hacia un autor que construye significados simbólicos personales. Por ejemplo, la historia, que ya el título mismo anuncia como “mascarada”, comienza sentando las bases de una figura bastante similar a las de *Typee* y *Moby Dick* un joven pasajero de cabello muy rubio y aspecto de cordero es seguido por un viejo mendigo oscuro, de pelo negro y aspecto perruno. La disposición de elementos presagia una típica historia de Gemelos, pero de inmediato Melville juega su primer truco de espejos y el hombre-cordero desaparece del barco. Nunca queda claro si vimos un par de opuestos “real” o apenas el primer disfraz — o desdoblamiento — del Timador (*Confidence-Man* brinda en inglés un doble sentido verdaderamente intraducible).

¿Las máscaras subsiguientes del Timador son desdoblamientos de un “otro” auténtico o son desdoblamientos del yo de cada personaje timado? Esa es la pregunta clave, pero darle respuesta definitiva equivaldría a re-escribir el libro, empresa por además dudosa.

El hecho es que cada relación de timador/timado traza una figura de Gemelos, como queda en evidencia en la escena del yerbatero y el anciano enfermo:

- ... tome mi “brazo.

Lo tomó; y ambos permanecieron de pie, juntos; el pobre viejo recostado del yerbatero con algo de ese aire de fraternidad confiada con la que, cuando están de pie, el menos fuerte de los mellizos siameses habitualmente se recuesta del otro. (p.93)

Melville vuelve a insistir en la descripción de personajes con pinceladas equívocas, En la escena de “El Hombre con la Gorra de Viaje y el comerciante”, se describe así a éste:

Finalmente, el expresivo rostro del comerciante se ruborizó, su mirada irradió humedad, sus labios temblaron con una sensibilidad imaginativa y femenina. (p. 57)

El joven de Missouri repite la situación ya conocida del hombre que se resiste a ser tocado por otro hombre (p. 113), pero la ambigüedad dentro de The Confidence-Man llega a su punto culminante en “Los compañeros joviales”, escena que se inicia como “amor a primera vista” (p. 139)» De ambigüedad en ambigüedad la historia fluye hasta “Los amigos hipotéticos”, con expresiones llamativas como “¡Qué vergüenza! Eres una muchacha” (p. 177).

El Hermafrodita no pasa de remota alusión oculta bajo el esquema timador/timado. No obstante, el más ambiguo de todos los personajes simbólicos tradicionales, Arlequín, parece presidir la historia del Cosmopolita, al igual que el más ambiguo de los retratos, la mona Lisa, reflejado en “El extraño”, parece presidir la historia de Pierre. Ambos, la Gioconda y Arlequín — máscaras sonrientes — guardan oscuros vínculos con el Hermafrodita.

Billy Budd (terminada en 1891) es la última historia de Gemelos de Melville. Ya que la relación Billy Budd/Claggerty ha sido casi agotada en numerosos y concienzudos estudios, y la variante Billy/Dankster carece de relevancia, nos limitaremos al subrayado de algunos rasgos generales.

Hasta el lector menos avisado percibe los fuertes trazos andróginos en la figura de Billy Budd. Al abrir la historia, Melville presenta al Apuesto Marinero como modelo de masculinidad, tanto en apariencia como en acción (vence al “matón del grupo, el grandote peludo de patillas rojo-fuego”). Pero algo más adelante, lo vemos “casi femenino”, y comparado sucesivamente con “una madre”, “una beldad rústica” y “la hermosa mujer de uno de los cuentos menores de Hawthorne”. Durante el interrogatorio del capitán Vere se convierte en “una sacerdotisa vestal- condenada” (p. 66)

Luego será la figura ambigua del Ángel la que presida. Los ángeles, según se sabe, son neutros, y, por su parte, el Hermafrodita es “angelical”. Dado que el personaje es llamado Ángel en dos escenas importantes de la historia, hay un palpable tramado de sugerencias. Con una figura de Hermafrodita bastante nítida cabe esperar lo que en efecto ocurre: siguiendo el patrón ya establecido en las obras anteriores, el sino de *Billy Budd* está regido por la fuerza fatalmente destructiva de la figura mítica.

Hasta aquí el límite prefijado para este enfoque: recorrer una trayectoria mítica, proponer esa lectura. La interpretación (que incluye obviamente el diagnóstico del porqué y para qué montó Melville todo este aparato de mitos y arquetipos) es harina de otro costal. Y, para cerrar con una apertura, toda interpretación que se intente deberá recorrer otras trayectorias míticas, operar con otros mitos y arquetipos igualmente presentes, proponer lecturas diferentes... por ejemplo, y para arrancar donde justamente terminamos, en Billy Budd habrá que leer cómo el apuesto, y angélico, y andrógino marinero acaba condenado y ejecutado, también, a través del destino polimorfo de las otras y múltiples figuras que conviven dentro de él: marinero común y corriente, Adán, Cristo, Hércules ...

Bibliografía

Melville, Herman (1996). *Typee: A Peep at Polynesian Life*. New York: Penguin Classics (first published 1846).

Melville, Herman (1851). *Moby-Dick; or the whale*. New York: Harper & Brothers.

Novela y transcodificación de la historia: el episodio del Falke

Jesús Antonio Medina Guilarte

UPEL- Instituto Pedagógico de Maturín
CILLCA

Fecha de recepción: 2 de marzo de 2016

Fecha de aprobación: 26 de junio de 2016

Resumen: El devenir de la humanidad ha sido y, presumiblemente, seguirá siendo la fuente principal de la que beben tanto la historia como la literatura. La primera intenta aproximarse a los acontecimientos haciendo gala de su investidura científica. Debido a esto, la historia halla en la historiografía el vehículo discursivo perfecto para la expresión de su propia verdad; gracias a ella se ve en la posibilidad de plantear una noción (aunque, vale aclarar, discutible) objetiva de la realidad. La literatura, en cambio, no se ve amenazada por las ataduras de la pretensión de objetividad. De hecho, su compromiso más bien se encuentra inclinado hacia el lado de lo subjetivo. Se da entonces en la ficción la posibilidad de establecer una integración más profunda entre las realidades humanas (pasadas, presentes, futuras; o incluso, eternas) y los registros que de ellas hace la historiografía. Para señalar con más claridad la relación historia-literatura- historiografía, se analizará en el presente artículo el tratamiento que la novela *Falke*, de Federico Vegas, hace sobre el intento fallido de golpe de estado a Juan Vicente Gómez que tuvo lugar en suelo sucrense en 1929.

Descriptores: Novela, Historia, Historiografía, *Falke*, Literatura.

Novel and history transcodification: the *Falke* incident

Abstract: Humankind's evolution has been, and presumably, will continue being the main source for both, history and literature. The former tries to approach events by means of its scientific character. For that reason, history finds in historiography the ideal discursive vehicle for the expression of its own truth. Because of that fact, it creates the possibility of setting out an objective notion of reality (although, as it is worthy to point out, somehow arguable). Literature, in the other hand, is not threatened by the leash of pretended objectivity. In fact, its compromise is more inclined towards subjectivity. Therefore, it is possible to find in fiction the possibility of establishing a more profound integration between human realities (no matter if they are related to the past, the present, the future, or even, eternity) and the way historiography registers them. In order to point out in the clearest way the relation between history, literature, and historiography; the novel *Falke*, by Federico Vegas, will be analyzed in this article. The text will be specially focused on the treatment that the novel gives to the failed coup against Juan Vicente Gómez. Such event took place in Sucre State in 1929.

Keywords: Novel, History, Historiography, *Falke*, Literature.

La “historia” se escurre entre nuestros dedos con una facilidad pasmosa. Al igual que sucede con tantas otras palabras, su naturaleza líquida hace imposible la tarea de asirla con firmeza. Quiso el demonio de la arbitrariedad lingüística acuñar con el mismo término a esta ciencia y a su objeto de estudio. Así queda manifestado en el DRAE:

4. f. Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación...
2. f. Disciplina que estudia y narra estos sucesos.

La historia es la ciencia que da cuenta de la historia. Ahora bien, ese “dar cuenta” solo es posible mediante un prodigio epistemológico: el de otorgar voz a aquello que ya no puede hablar, o tal vez más acertadamente, el de la reanimación de los muertos (no por casualidad Voltaire calificaba a la historia como una “broma que los vivos le jugamos a los muertos). Esa voz, esa vida, es insuflada por el principal instrumento que la historia tiene a la mano: la historiografía.

Pocas cosas tienen un poder mayor que el acto de verbalizar, más aún si este se lleva a cabo a través de la escritura, pues escribir es marcar el verbo a fuego. El historiógrafo, consciente o inconscientemente, ejerce ese poder; concretando de esta

manera un velado anhelo que atañe no solo a la ciencia histórica, sino a todas las ciencias en general. Toda doctrina científica lleva implícito un deseo de dominio sobre la realidad. En el caso específico de la historia como ciencia, ese deseo se manifiesta a través de una marcada obsesión por el tiempo. Sirve entonces la historiografía como uno de los métodos más efectivos al alcance para domesticar a los salvajes y desbocados caballos que son el tiempo y la naturaleza humana, pues no hay nada más esquivo para la historia que la historia (teniendo en cuenta aquí, una vez más, la polisemia expresada en el DRAE).

La historiografía, en aras de llevar a cabo su tarea de manera exitosa, se vale fundamentalmente de dos instrumentos: la objetividad y la verdad. Este tándem forma lo que podría denominarse la piedra angular de la historia como ciencia. Sin embargo, el proyecto historiográfico lleva impreso desde su misma concepción el sino de una contradicción irresoluble, tal como señalaba Michel de Certeau:

La historiografía (es decir, la “Historia” y la “Escritura”) porta dentro de su propio nombre la paradoja – y casi el oxímoron – de la puesta en relación de dos términos antinómicos: lo real y el discurso. Tiene por tarea articularlos, y aunque eso sea imposible, hacer como si los articulara. (Citado por Fernández, 2000: pags 38-39)

Marek Tamm (2014) intenta solventar el problema de la difícil relación entre realidad y el discurso historiográfico apelando al concepto de “pacto de verdad”. Esto lo hace tomando prestadas algunas de las premisas del francés Phillipe Lejeune (1996) y del norteamericano John Searle (1979). El autor francés, en su obra *El Pacto Autobiográfico*, aseveraba lo siguiente: “(la autobiografía) es tanto un modo de escribir como un modo de leer; es un efecto contractual históricamente variable” (pág 11). El contrato (implícito la mayoría de las veces) que une tanto al autor como al lector de un texto historiográfico se hace teniendo como referencia la intención del primero. Para Tamm, el calificar a un texto como historiográfico o no, dependería en este caso de que se llegara al acuerdo de que el autor pretende emitir un acto de habla ilocutivo de carácter asertivo.

El acto de habla ilocutivo de tipo asertivo implica un sincero intento de adecuación entre lo que se dice y lo que ocurre de hecho en la realidad. Ahora bien, esto genera dos grandes interrogantes:

- a) ¿Cómo es posible distinguir si esta es efectivamente la intencionalidad del autor?
- b) ¿Cómo es posible verificar exitosamente si, en efecto, existe una adecuación entre discurso y realidad?

John Searle podría ser un buen punto de partida para intentar afrontar la problemática de la primera interrogante. En su artículo *El Estatus Lógico del Discurso ficcional* (1975) argumenta que el principal factor que separa al discurso ficcional del no ficcional es el de la seriedad. En otras palabras, el grado de compromiso con el que se asumen los actos ilocutivos proferidos. El autor y el lector ficcional realizan un pacto distinto al que se produce en el texto historiográfico. Más que una preocupación por la verdad, a ambos los motora el acto de fingir que se emiten actos ilocutivos (en el caso del autor), y el de tomar esos actos ilocutivos como si fueran auténticos (en el caso del lector).

Lo anteriormente planteado genera un problema: ¿cómo distinguir un texto no ficcional de uno historiográfico si ambos presentan pocas diferencias desde lo formal? Salvo los casos en los que los textos ficcionales presentan mundos con reglas radicalmente distintas a las que encontramos en el nuestro, la ficción y la historiografía parecen compartir un mismo “lenguaje”. En casos problemáticos en los que un discurso ficcional pudiera confundirse con uno historiográfico, no cabría otra solución sino intentar dilucidar la intención del autor a toda costa. Siendo la ficción y la historiografía dos formas distintas de escribir y de leer, esta resulta una estrategia textual fundamental.

Consciente de esta problemática, Tamm propone rastrear en el texto lo que él denomina (tomando prestada la propuesta de Krzysztof Pomian) “marcas de historicidad”. Es decir, referencias a datos, evidencias o a textos de otros estudiosos de la historia que puedan darle al lector la oportunidad de contrastar y verificar las afirmaciones que pueda encontrar en el texto historiográfico. Mediante las referencias intertextuales el historiógrafo pretende hacer ver a sus lectores que no hay ni una intención de engaño, ni el afán lúdico que impregna muchos textos ficcionales. Sin embargo, en aras de alcanzar a mimetizarse con la clase de actos ilocutivos que se dan en los textos historiográficos (y no exentos, en muchas ocasiones, de altas dosis de ironía), algunos textos ficcionales apelan a las “marcas de historicidad” de manera prolífica. Basta con echar un vistazo a algunos de los cuentos de Jorge Luis Borges (*El idioma analítico de John Wilkes*; *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*; entre otros) para toparse con textos altamente problemáticos que, de no estar firmados por un reconocido autor de cuentos como lo fue el argentino, muy probablemente serían confundidos con auténticos y valiosísimos documentos historiográficos.

Lo expresado anteriormente parece poner al descubierto ciertos hilos invisibles que tal vez unan al historiógrafo y al autor de ficción. Ambos, en más de una ocasión, se ven en la necesidad de hacer uso del refinado arte del nigromante y del ventrílocuo. Ambos son de una u otra forma creadores de personajes.

Desde este punto de vista se hace bastante más difusa la línea que separa la historiografía de la literatura. La sempiterna ansia científica por desenmarañar y explicar la realidad tal vez no pueda escapar jamás a su propia naturaleza quimérica. Quizá el principal error a la hora de estudiar la realidad sea el no reconocimiento del importante poder que la ficción ejerce sobre esta.

Slavoj Žižek en su documental “Guía Cinematográfica para el Perverso” (2006) comenta sobre cierta escena en la película “The Matrix”, en donde un personaje le ofrece al otro dos pastillas: una azul para seguir viviendo en el mundo ilusorio de la “matriz”, y otra roja para ver la realidad tal como es, lo siguiente:

... La elección entre la píldora azul y la roja, no es verdaderamente una elección entre ilusión y realidad. Por supuesto, la “matriz” es una máquina constructora de ficciones, pero estas a su vez son ficciones que estructuran

nuestra realidad. Si extraes de nuestra realidad las ficciones simbólicas que la regulan, pierdes la realidad en si misma... Yo elegiría una tercera píldora... no que me permitiera ver la realidad detrás de la ilusión, sino más bien la ilusión dentro de la realidad...

Al igual que la “matriz” cinematográfica, los seres humanos somos máquinas generadoras de ficciones. De hecho alcanzamos un nivel de perfeccionamiento tan elevado en esta tarea, que luego somos incapaces de reconocer nuestras propias ficciones aunque las tengamos ante nuestras narices. Somos animales atrapados en el infinito y misterioso laberinto de lo simbólico.

Lo anteriormente expuesto, genera una sombra de duda sobre la pretendida objetividad que persigue la historiografía. La diferencia entre historiografía y ficción parece ser más de grado que de naturaleza. Probablemente no sería errado afirmar que la primera es una ficción con un peso (por menos desde el punto de vista de su influencia social) aún mayor, si cabe, que el que suele asociarse a los textos literarios. La historiografía tal vez no es más que una ficción institucionalizada, una ficción tomada no “como si fuera verdad”, sino “como verdad”. Cabe traer a colación una vez más aquí a Zizek y el documental mencionado algunos párrafos atrás. La palabra “pervertido” del título es también usada por el esloveno para calificar la naturaleza del arte cinematográfico. Para él, el cine es un arte pervertido en el sentido de que no refleja los más íntimos deseos del espectador (como algunos estudiosos sostienen) sino que directamente los crea. En este mismo orden de ideas, la historiografía posee una “perversidad” similar; en cierta manera no es un simple reflejo de los acontecimientos y personas propias de determinada época, sino que representa el acto de creación de los mismos. La historiografía pone un sello de oficialidad a la historia, legitimando ciertos puntos de vista en detrimento de otros. El historiador funge en la práctica como un modelador de realidades, se convierte en una suerte de demiurgo terrenal.

En el fondo la historiografía es una ficción tomada con la más intensa de las solemnidades, una ficción que ya no es juego sino cosa seria. El alcance del poder de la historiografía es tan fuerte que su pariente legítimamente ficticio más cercano (la novela histórica) no puede desligarse completamente de ella jamás. El documento historiográfico siempre es el paratexto que rige a la ficción histórica, el primero es la base sobre la cual se sustenta la segunda. Bien sea rellenando los espacios oscuros en los que la historiografía no ha hurgado, o rebelándose directamente contra ella. La ficción histórica lleva inequívocamente la impronta historiográfica. La primera implica una toma de posición frente a la otra, bien sea esta una posición sumisa o altanera. La ficción histórica consiste en una reevaluación del pasado “oficial”, en la transformación de este en metáforas del presente y del futuro.

Dentro de la historia suculenta, el llamado “incidente del Falke” es un ejemplo de acontecimientos históricos que paradójicamente poseen un intenso aroma novelesco. Los hechos ocurridos en las costas de Cumaná durante 1929 desprenden un *pathos* cercano al de las más grandes obras literarias; particularmente puede entreverse en ellos una especie de aura quijotesca. Aura que, curiosamente, parece haber estado generando reverberaciones que afectan el alma de la más variopinta cantidad de hombres y mujeres que han poblado nuestro continente desde la época colonial. Particularmente en nuestro país, lo quijotesco parece haber estado permeando nuestra psiquis constantemente, no tienen otro calificativo muchos de los movimientos políticos que han surgido en suelo venezolano a lo largo de la historia: desde la primera cruzada independentista de Miranda, hasta el 4 de febrero del '92.

En el caso que nos atañe, lideraba el grupo de soñadores de turno Román Delgado Chalbaud, quien desde el exilio en París organizó una incursión golpista en contra de Juan Vicente Gómez. Para derrocar al entonces mandatario pretendían tomar el control del gobierno nacional partiendo desde Cumaná. Un elemento vital del plan golpista fue la utilización del vapor francés llamado “Falke”, alquilado por Chalbaud para la ocasión. El asalto, como era lógico esperar, fracasó, aun cuando sí que se logró neutralizar al entonces presidente del estado (Emilio Fernández) y tomar el control de la ciudad de Cumaná por algunas horas.

Los registros del incidente del Falke provienen, por un lado del material hemerográfico de la época, que por cierto empleaba titulares tan tendenciosos como: “Sangrienta Intentona que Fracasa en Cumaná” (La Esfera, 1929:1); “La Ciudad de Cumaná fue Inesperadamente Atacada Anteayer por un Grupo de Piratas y Filibusteros” (El Universal, 1929:1) o “Nuevo Fracaso de los Enemigos de la Paz de la República” (El Nuevo Diario, 1929:1); y de los testimonios que tres de los insurrectos derrotados publican en sus respectivas obras. Concretamente estos fueron: Pedro Elías Aristiguieta, en su obra La Nueva Venezuela Revolucionaria. Memorias (1987); Francisco de Paula Aristiguieta con su El Diario de la Montaña. La Revolución del Falke (1988); y José Rafael Pocaterra con Memorias de un venezolano de la decadencia (1979).

Federico Vegas propone un nuevo punto de vista sobre la insurrección mediante el uso del testimonio apócrifo de Rafael Vegas (Falke 2005), aparentemente un familiar suyo que estuvo implicado en la revuelta del 29. Vegas expresa en el prólogo del libro:

Una sola vez lo vi en la vida. Fue un domingo en la mañana. Mi padre venía bajando las escaleras y Rafael Vegas lo esperaba en la entrada de nuestra casa, parado justo bajo el umbral de nuestra puerta. Vestía un traje de lana que lucía insondable y aún más negro que su estrecha corbata. Tenía en el rostro el rojo encendido de quien viene de estar varias horas bajo el sol. El pelo era blanco, liso, mínimas las entradas y perfectamente peinado hacia atrás. Los huesos de la frente parecían tallados para resaltar un ceño escrutador. Los labios breves y firmes. Era un hombre alto, o había sido alto, porque esa mañana estaba algo encorvado, como sosteniendo un peso innmerecido en sus espaldas. No me acerqué a saludarlo. De ese único encuentro recuerdo su mirada intensa y lejana. (2005- p: 9)

La descripción que se hace de Rafael Vegas en estas primeras líneas del libro es sugestiva en el sentido más amplio de la pa-

labra. Por un lado sugiere una historia escondida que ha dejado su marca en el cuerpo de su protagonista, y por otro lado deja entrever su cualidad. No podemos dejar de intuir que esa historia escondida posee un elevado nivel de intensidad, de aventura. A partir de ese momento el texto empieza a extender las redes de la perversión (en el sentido Zizekiano) artística. La historia del Falke y Rafael Vegas se convierte en el objeto de deseo que comparten tanto el narrador como el lector. De hecho, toda la novela de Federico Vegas parece construida con el fin de satisfacer una de las bajas pasiones más comunes que hay: conocer la intimidad ajena. Leer *Falke* es un ejercicio de voyerismo flagrante, se pone ante nuestros ojos una supuesta colección de documentos personales de Rafael Vega que según se nos dice, para añadir un poco más de morbo al asunto, han tenido como únicos lectores antes de nosotros a Rómulo Gallegos y a nuestro narrador.

Dichos documentos, que incluyen diarios y varias cartas, están organizados de manera tal que describen en orden cronológico la etapas en las que Rafael Vegas vivió la intentona golpista y sus secuelas: Preparativos para la invasión, la travesía, de Cumaná a Puerto España, de Puerto España a París, Cuatro años después.

La historia del Falke contemplada a través de la obra ficticia de Federico Vegas, cobra una vida inusitada. Las nebulosas referencias históricas que podamos tener sobre él se concretan finalmente. Entre el desfile de acontecimientos reales e inventados por el autor, nos vamos aproximando paulatinamente a lo que tal vez sea el verdadero espíritu de este evento histórico. El Falke es ante todo caos, en el convergen los más variados sentimientos en una lucha encarnizada. Falke es ilusión adolescente, venganza, pasión por la utopía, sentimientos de culpa, desencanto y también el mustio sabor a cenizas de los sueños rotos. He aquí el ingrediente que la historia transcodificada en ficción gana. En su afán por objetivar los hechos, la ciencia histórica se olvida de la importancia del sujeto, paradójicamente intenta ignorar todo lo que hace histórica a la historia. Sin el poder del imaginario los acontecimientos son una concha vacía, letra muerta. Sólo a través de la imaginación termina la historia permeándonos como individuos, solo así las formas nebulosas del pasado pueden perdurar en el ámbar de nuestra memoria. Así lo entiende Federico Vegas, quien ya despojado de toda máscara nos confiesa en sus apostillas a Falke:

Rafael Vegas, hasta donde sé, sólo escribió once cuartillas sobre la historia del Falke... En las primeras líneas explica que va a escribir en parte para distraerse y “puede ser que algún día le entregue esas páginas a Gallegos”.. Utilizando esas líneas comencé a urdir un antes y un después, hasta llegar a las trescientas y tantas páginas de este libro. Pensé aclarar, en este último esfuerzo, qué episodios son ciertos y cuáles inventados, pero ya no estoy tan seguro: demasiadas veces imaginaba una escena y al poco tiempo resultaba ser una premonición... Otra razón para no definir algo que no ha dejado de dar vueltas, me la ofreció un buen amigo: “los pueblos comienzan a tener historia cuando logran imaginarla” (2005-p:453)

Ficción y realidad están menos claramente separadas de lo que suele asumirse. Forman parte de un mismo continuum. De allí que en ocasiones no nos cause ninguna extrañeza aquello de que la “realidad supera a la ficción”. La ficción configura nuestro mundo, nos define como humanos. Tal vez eso que conocemos como “mundo tangible” no sea más que un intrincado e imaginativo relato que nos cuentan nuestros sentidos. Quizás solo somos actores interpretando una farsa en el infinito escenario del universo.

Referencias bibliográficas

- Fernández, C. (2000). *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Navarra: Universidad de Navarra.
Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Edición digital. Consultada el 13-06-2014
Tramm, P. (2014) *Truth, Objectivity and Evidence in History Writing*. *Journal of the philosophy of history* 8 (2014) 265–290.
Vegas, F. (2005). *Falke*. Barcelona: Editorial Alfaguara.
Žižek, S. (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. Reino Unido.

Repíte, que algo queda...

Neneka Pelayo Díaz
UDO – Sucre

Fecha de recepción: 26 de abril de 2016
Fecha de aprobación: 17 de mayo de 2016

Resumen: Tomando como referencia la naturaleza del discurso coloquial, intentaremos ordenar el terreno de la repetición en la novela *Salomón* (1993) de Gustavo Luis Carrera. Recurriremos a tres procedimientos básicos: iteración, recurrencia y eco. Con ellos queremos explicar cómo cooperan en la construcción de la oralidad y mostrar la necesidad de un tratamiento lingüístico orientado hacia el análisis del discurso. Los ejemplos que mostraremos pertenecen a la obra en estudio y se complementan con algunos procedentes del corpus del español oral. El personaje protagonista de esta novela despliega todos esos procedimientos y hace de la oralidad su principal fundamento discursivo. Salomón Rivas habla, bien sea para contar cuentos a la concurrencia en el velorio de su compadre Basilio; para comunicarse con Damaseno o para referir interminables sucesos de su acontecida vida a su fingido interlocutor, durante pretendidas conversaciones con éste. La repetición no es un mero juego verbal en esta novela. Es el principal factor que hace posible la cohesión y hace más efectivo los actos ilocutivos, preparando un escenario discursivo donde impera una polifonía que enaltece el carácter colaborador de la interlocución.

Descriptores: Oralidad, discurso oral, iteración y recurrencia.

Repeat, that something will endure

Abstract: Taking the nature of colloquial discourse as a framework, we will try to organize the field of repetition in the novel *Salomón* (1993) by Gustavo Luis Carrera. We will appeal to three basic procedures: iteration, recurrence, and echo. We want to explain the way these elements cooperate in the construction of spoken discourse, and we also want to show the need for a linguistic approach oriented towards discourse analysis. The examples we will show belong to the aforementioned book, and they are complemented with some examples taken from the corpus of the Spanish spoken discourse. The main character of the novel written by Carrera, makes plenty use of all the procedures mentioned above, and makes of the act of speaking his discursive basis. Salomón Rivas speaks in all situations, whether it is to tell stories to the people who attended the funeral of his compadre Basilio, to communicate with Damaseno, or to narrate the endless series of events of his suffering life to his pretended listener. Repetition is not just a mere verbal game in this novel. It is the key factor that makes cohesion possible and makes the illocutionary acts more effective, preparing a discursive scenario where a polyphony that exalts the cooperative character of dialogue prevails.

Keywords: spoken discourse, iteration, recurrence.

Desde una perspectiva léxico-semántica, podemos afirmar que en el registro coloquial son abundantes las repeticiones de palabras, frases u oraciones completas. Estas se consideran esencialmente intensificadoras de los enunciados que el hablante produce, con la finalidad de influir sobre su escucha. Las repeticiones en el discurso oral o en aquel que procura reproducirlo por escrito, caso ejemplar la novela *Salomón* (1993) de Gustavo Luis Carrera, a diferencia de las presentes en el texto escrito, son en muchos casos necesarias, pues pueden actuar, asimismo, como mecanismos de conexión discursiva.

Pese a lo afirmado con anterioridad, la proliferación de repeticiones en el discurso oral ha sido un tanto ignorada y reducida a catalogar elementos superfluos o redundantes del texto. En la actualidad, la necesidad de hallar una explicación a la continua presencia de estos elementos, ha conducido a proponer una clasificación de las manifestaciones básicas de la repetición en el discurso oral, mostrando además la manera en la que estos tipos de repetición se relacionan con los distintos niveles de la práctica discursiva.

Tomando como referencias algunos trabajos en torno a este tema, intentaremos ordenar el terreno de la repetición describiendo tres procedimientos básicos: iteración, recurrencia y eco, para indicar cuál es su tendencia a cooperar en la construcción de la oralidad en *Salomón*, así como mostrar la necesidad de un tratamiento lingüístico orientado hacia el análisis del discurso. Los ejemplos que mostraremos pertenecen a la obra en estudio y se complementan con algunos procedentes del corpus del español oral (en adelante EO).

De todos es conocido que en una misma intervención de un hablante, podemos hallar iteración y recurrencia, mientras que

en distintas intervenciones, sólo advertimos ecos. La iteración lexemática, o reduplicación, procedimiento con el que iniciamos esta muestra, se define como una repetición con valor léxico, voluntaria y discrecional, de un segmento, simple o complejo, de la cadena oral. Para tratar de explicarla comenzaremos presentando seis ejemplos extraídos de la novela, todos fragmentos del habla del personaje Salomón Rivas. Cada uno de ellos refiere momentos en los que Rivas habla, bien sea para contar cuentos a la concurrencia en el velorio de su compadre Basilio; para comunicarse con Damaseno o para referir interminables sucesos de su acontecida vida a su fingido interlocutor, durante pretendidas conversaciones con éste:

E1.- Al poco rato le entraron ganas de miar al chivo: «Perro, perro, me estoy miando». Le dice el perro: «Mea, pues. Pero ándate con cuidaíto» (S: 211).

E2.- [...] todas las casas de Cumaná tenían patio, y lo siguen teniendo; me refiero a lo que es casa casa, no apartamento o vivienda en el aire. (S 141)

E3.- —Compadre, usted va a ser mi compadre de verdad verdad: ¡échemele el agua al carajito! (S 314)

E4.- [...] ¡Ahora es que van a ver cómo toma agua un sediento!

Y llega al pozo y empieza a beber agua. Bebe y bebe, y sigue: bebe y bebe. ¡Parecía que iba a acabar con el pozo! Bebe y bebe.

E5.- Mis únicas palabras fueron para el finado: «Compadre, ya vengo ya.» (S 93)

E6.- Y el musiú le contestó entusiasmado: «¡Oh, cagamba, cagamba! (S 172)

Como podemos advertir, en todos los ejemplos la repetición léxica es originada por el mismo hablante, razón por la cual se denomina auto-repetición. De conformidad con el grado de exactitud de los segmentos repetidos hay repetición exacta. La repetición en E1, E2, E3 y E6 es, esencialmente, repetición en contacto porque se efectúa entre elementos contiguos, inmediatos en su secuencia; mientras que en E4 y E5, se observa repetición a distancia, ya que las partes de aparición frecuente se ofrecen diferidas en el espacio-discurso.

Pero reparemos, también, en los siguientes ejemplos tomados del español oral:

EO1.-En el concierto había mucha mucha gente.

EO2.- Pero que te he dicho, que te he dicho, que no pongas las bolsas en el suelo.

EO3.- Lo único que quiero ahora es dormir dormir y dormir.

Del análisis de todos los ejemplos anteriores advertimos que en la repetición, funcionalmente hablando, el resultado es análogo a su correspondiente simple; asimismo, que la repetición supone estructuralmente la expansión de un componente, por lo general una palabra, aunque puede ocurrir en una oración (tal como ocurre en EO2 y EO3), en un enunciado o en cualquier segmento de la cadena sintagmática (sintagmas preposicionales, nominales, etc.). Veamos:

E7.- Ese era el padre explicándome su actitud... ¡Como si hiciera falta que me explicara eso a mí! ¡Dime tú! ¡A mí! (S 267).

E8.- Suponiendo que vivas en un diario furor y que ninguna ocupación o enfermedad te impida tus facultades en una sola noche, si tomas una de las mil mujeres cada vez, eso significaría que a cada mujer le tocaría un nuevo turno cada dos años y nueve meses. Y evidentemente así no puede hablarse de verdaderas esposas... ¡Ni hay cuerpo varón que lo resista!...[...]

— De todas maneras, mil mujeres son mil mujeres. (S 269).

Notamos también que, desde una perspectiva semántica, la repetición se entiende como aumento de la cualidad, la cantidad, duración o cuantificación que manifiesta el elemento reiterado. La iteración, así concebida, constituye parte de una oración, en el nivel sintáctico-semántico, y de un solo enunciado, en el nivel pragmático-comunicativo.

Percibimos, además, que se iteran elementos léxicos: sustantivos, como en E1, E2 y E3; adjetivos, como en EO1; verbos, como en E4 y en EO3; y adverbios, como en E5. Así también formas eufemísticas interjectivas (como en E6) y, aunque son más escasas, formas onomatopéyicas, imitaciones de sonidos de la naturaleza, producidos por el hombre o por utensilios empleados por él:

E9.- Lo llamaron por su número; él llegó a la taquilla y chas, chas, chas el cajero le fue contando los billetes que le iba a entregar [...] (S 66)

E10.- [...] el arma que traían los revolucionarios, que se llamaba «remitolí», sonaba como cohetes: ¡pa!, ¡pa! [...] en eso principiaron a sonar los sonidos de las balas: ¡fuiii!, ¡fuiii! (S 317)

Los verbos, como se aprecia en E4, y los sustantivos, tales como éste que se destaca a continuación:

E11.- Si yo me pusiera a contar todas las lecturas de la Biblia que me hizo el padre Arteaga, no acabaría nunca. Eso fueron días y días de visitarlo y de él esperarme con sus páginas marcadas, [...] (S 277)

presentan la opción de unir sus segmentos iterados mediante coordinación o yuxtaposición, muy frecuente en los sustantivos, como en los empleados en E1, E2 y E3.

Los adverbios y adjetivos se articulan directamente casi sin excepciones. La conjunción no existe y no hay posibilidad de optar porque se haga presente o no (como en EO1).

El número de elementos iterados no se predetermina, aunque las veces en las que los componentes se repiten no suelen pasar de tres y dependen de la longitud fónica del segmento que se trate: generalmente, a mayor extensión menor número probable de elementos (esto ocurre en todos los ejemplos citados). Como signos lingüísticos los elementos iterados son icónicos, no arbitrarios.

De esta manera, comprendemos significativamente la iteración como aumento o intensificación: énfasis, multiplicidad, desarrollo, repetitividad, amplitud.

Ahora bien, con el término recurrencia se alude a un tipo de repetición intencional de cualquier segmento de la cadena oral, sin contacto inmediato, que efectúa el mismo hablante y cuyas consecuencias influyen sobre el valor pragmático de los enuncia-

dos resultantes. Reflexionemos sobre ella a partir de este ejemplo en el que Salomón Rivas deja escuchar su voz para echar parte del Cuento de la Lorita y el Hombre Vestido de Mujer:

E12.- En cuanto la mujer sale, viene el hombre y empieza: «Lorita, lorita, ¿qué pasó aquí en mi casa durante mi ausencia?» Nada. La lorita callada. Y volvía: «Lorita, lorita, dime qué fue lo que pasó aquí en mi casa cuando yo estaba ausente». Pero, nada, esa lorita seguía muda. [...] Ahí se calienta el hombre, coge la lorita y se va donde el vendedor [...] «¡Mírel, ¡Esa lorita no habla nada!» «¡No, hombre! Es que a mí se me olvidó decirle que esa lorita le habla pero es a las mujeres» [...] Viene entonces donde está la lorita, le pone voz de mujer y le pregunta: «Lorita, lorita, ¿qué pasó en mi casa en estos tres días en que estuve ausente?» (S: 282-83).

Observamos, en primera instancia, que las unidades repetidas en la recurrencia integran el mismo acto de habla. Su distribución en el texto obedece a estrategias comunicativas características del discurso oral: ordena el discurso para evitar improvisación, destaca los elementos relevantes, regula el flujo de la información que se suministra, textualiza una idea clave y, como consecuencia, le otorga amplitud discursiva. En atención al grado de exactitud de los segmentos repetidos, se está en presencia de una paráfrasis, pues los elementos reiterados varían en algún grado, a pesar de transmitir casi la misma información.

Analizando pragmáticamente el significado de la recurrencia nos hallamos ante un tipo universal de repetición, manifiesta en la necesidad sobrevenida de cualquier hablante, cualquiera sea su lengua, de repetir enunciados o partes de él con intenciones comunicativas plurales. De este modo, podemos apreciar, que la recurrencia interviene sobre el acto de decir, sobre el modo en que se produce el flujo verbal, la comunicación. De allí que únicamente a través de la atenta observación del lenguaje en uso puede estudiarse su carácter discursivo. La recurrencia produce intensificación de lo dicho de manera externa, en el uso, no introduce nuevas estructuras ni establece nuevas relaciones internas entre los signos, sólo refuerza los valores de comunicación, los cuales resultan más extensos que los vínculos de orden netamente sintáctico o léxico.

El tercer procedimiento se denomina repetición dialogal, repetición ecoica o eco y se refiere a los casos de repetición intencional de cualquier segmento simple o complejo, por parte de dos o más participantes en una conversación. Veamos este ejemplo correspondiente a un trozo del Cuento del Perro, el Chivo y la Cacería de Tigres que, por supuesto, también cuenta Salomón Rivas. En esta oportunidad, el personaje hace uso de la cita directa para incorporar las voces de los personajes del cuento y representar los diferentes turnos de habla que se suscitan en el intercambio comunicativo entre uno de los tigres y el cocinero:

E13.- Después que el perro y el chivo habían comido, de la comida que el tigre cocinero, todo asustado, les había dado, se subieron a un soberao que había ahí, a reposar. Cuando ellos estaban allá arriba fue cuando llegó esa tigrá a comer. Comieron todos los tigres y estaban reposando, cuando el tigre cocinero les dijo: «Bueno, yo ahora les voy a dar una sorpresa. ¿Ustedes saben quiénes están arriba, en el soberao? ¡El perro y el chivo!» Dice uno de los tigres: «¡Ah, ese es el completo de la comida de mañana!» Le contesta el cocinero: «¿El completo de la comida de mañana? ¡Yo te aviso! ¡Mira que vienen cazando tigres!» «— ¿Cómo?» «— ¡Sí, señor! ¡Cazando tigres!» «— ¿Tú estás seguro?» «— ¿Qué si estoy seguro? ¡Si han muerto como quinientos por el camino!» (S 211).

Comprobamos con este ejemplo que las consecuencias discursivas de la repetición dialogal son primordiales para el estudio de la interacción verbal, y sobre todo para explicar la noción de intercambio. Desde una perspectiva semiótica, los anteriores tipos de repetición (iteración y recurrencia) se consideran icónicos, mientras que en la repetición dialogal se trata de sacar provecho a la identidad de los segmentos repetidos, la cual crea valores estrechamente conectados con el acuerdo y la solidaridad interpersonal. Por ello al estudiar este procedimiento de repetición hay que considerar importantes tanto los aspectos estructurales y funcionales como los sociales, implicados en el discurso.

Presentemos otro ejemplo. Este proviene de una conversación entre Rivas y su compadre Damaseno:

E14.- —¿Te acuerdas, Damaseno, de cuando salió el primer artículo en el periódico? Basilio no le dio mucha importancia. [...] Últimamente me dijo: «No voy a ponerme a convencer a la gente de que soy lo que todo el mundo sabe que siempre he sido.»

—Ese fue su error más grande... creer que la gente piensa y hace según lo que debe agradecer. La prueba es que el segundo artículo asustó a muchos más que el primero.

—Pero es que ese nuevo ataque fue una cuchillada...

—Un machetazo...

—Un tiro por mampuesto... (S 64-65).

En E13 como en E14 dado que la repetición ocurre entre dos hablantes estamos en presencia de una alo-repetición y aunque en E14 la repetición dialogal no es exacta como en E13 las intervenciones iniciativas y reactivas del intercambio entre Rivas y Damaseno refuerzan plenamente lo dicho por uno y otro interlocutor, mostrando su sentido compartido del diálogo, su acuerdo al expresar una posición valorativa respecto del tema que comentan, mediante la acumulación de formas portadoras, en esencia, del mismo contenido proposicional.

Así pues, a través del estudio de todos estos ejemplos al mismo tiempo que hemos caracterizado la estructura formal de la repetición en el discurso oral, hemos ido demostrando que estas particularidades están presentes en Salomón, para ayudar a fomentar la marcada tendencia a la oralización que en esta novela se percibe. Constatamos, además, que las frecuentes repeticiones, manifiestas en el discurso oral o en el escrito que intenta reproducirlo, son más que elementos retardatarios o redundantes de la comunicación. Por ello hay que entender, primordialmente, la repetición como un complejo procedimiento de formulación lingüística, cuyas funciones discursivas son múltiples: se repite para lograr cohesión entre elementos textuales, reducir el efecto de la improvisación, dar continuidad al hilo comunicativo brevemente interrumpido, alcanzar o retener el turno en la conver-

sación, destacar informaciones claves, intensificar el punto de vista argumentativo o el contenido conceptual, reforzar los actos ilocutivos y propiciar el acuerdo y la cooperación entre interlocutores.

Bibliografía

Agudo, José (2000): «La repetición en el discurso oral», en Lengua, discurso y texto”. *I Simposio Internacional de Análisis del Discurso*. Madrid, Visor.

Briz, Antonio (1998): El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática. Barcelona, Ariel.

Briz, Antonio y Grupo Val.Es.Co (2000) *¿Cómo se comenta un texto coloquial?* Barcelona. Ariel.

Carrera, Gustavo (1993): *Salomón*. Caracas, FCE/Monte Ávila.

Reyes, Graciela (2002): *Pragmática. Metapragmática. Lenguaje sobre lenguaje, ficciones, figuras*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

Ruiz, Leonor (1998): *La fraseología del español coloquial*. Barcelona, Ariel.

CRÓNICA

En busca de un libro o el descubrimiento de un complot

Franco Canelón

UPEL- Instituto Pedagógico de Maturín
CILLCA

A todos nos ha pasado, como si de una película se tratara, aquello de ir a un negocio por necesidad de adquirir algo y toparnos con un vendedor malencarado y desatento, o bien, con uno que desconoce la existencia de lo que pedimos; hace poco entré a una de las tres librerías que están dentro del centro comercial más concurrido de Maturín (MONAGAS) y pregunté por una novela gráfica de Arturo Pérez Reverte – *Las aventuras del capitán Alatriste*-, el vendedor; cuya edad calculé oscilaba entre los 27 a 30 años me miró con estupor mientras respondía que no tenía “de eso”. Respiré, me armé de ternura y comprensión e intenté explicarle lo más gráfica y diáfana posible qué era “eso” que yo estaba buscando, dos minutos después nuestro amigo me señalaba la sección de libros infantiles y me decía : las comiquitas están allá.

Agradecí su tiempo y decidí aventurarme yo mismo en la búsqueda dentro de hileras de estantes que por su disponibilidad, ubicación y clasificación delataban haber sido diseñados por un diestro y maquiavélico asesor de mercado, me dije: del desconcierto a la sorpresa en un instante se puede pasar cual truco de magia en esta sociedad. ¿ Dónde está la literatura en esta librería?, porque libros había y muchos , estantes repletos de una cornucopia impresa como para irritar a cualquier ambientalista. La cosa era que lo que buscaba no aparecía por ningún lado. Cómo leer el tarot, hacerse rico en tres meses, dónde desechar a los adolescentes, la verdadera historia del verdadero amigo de un sobreviviente, fengshui para novatos, yoga para novatos, guía para padres novatos, camasutra- lésbico, gay y hetero ¿?-, además de gran cantidad de sagas adolescentes apoyadas en superproducciones filmicas representaban el grueso del inventario. Nombres como Homero, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Frank Kafka, Rómulo Gallegos, Horacio Quiroga y Julio Verne (considerados por mí viejos y buenos amigos) no estaban, quizás por caducos o por representar un mundo arcaico que pareciera no interesar a la generación del celular y las apps. Pero otros cuya amistad es más reciente como Santiago Gamboa, Arturo Pérez Reverte y Leonardo Padura tampoco habían sido invitados a esta reunión. Aun así relegados a uno y otro lado en las faldas de los estantes pude encontrar uno que otro clásico de vieja edición, y entre curiosear y jorungar me vi transportado a una exclusiva joyería porque los precios- ¡ay los precios!- no eran de libros sino de joyas.

Esta experiencia me llevó por los derroteros de la memoria para recordar momentos en los cuales era imposible salir de una librería con las manos vacías, me pregunté qué estaba sucediendo hoy, por qué es tan difícil encontrar un libro -mi libro, el que quería- en una librería, posiblemente obedece a los estudios de mercado que direccionan lo editado a un público específico -pero no en especial-, en cuanto al costo me consolé en elucubrar posibles respuestas que tangencialmente pasan por los costos de producción, secuelas de la mal llamada crisis económica y el poco interés de los consumidores por la lectura literaria. Y como pensar tanto no me iba a llevar por otro sendero que el de la ataraxia filosófica escribí en el buscador de mi teléfono “libros más vendidos” por parecerme esta frase cliché la más adecuada a la librería en la que me encontraba y una de las primeras sugerencias apareció en ingles : *top 10 most read books in the world*, la cliqueé y la infografía que apareció describía que los libros más vendidos en los últimos 50 años eran la biblia, las citas de Mao Tse Tung, *El señor de los anillos*, *Harry Potter*, *Crepúsculo*, *Piense y hágase rico*, *El alquimista*, *El código Davinci*, *El diario de Ana Frank* y *Lo que el viento se llevó*. Esta lista por sí sola daba respuestas a mi duda bibliofílica, quizás no era la librería en cuestión, sino yo que buscaba textos que no eran del agrado de las masas, la librería sólo obedecía a un patrón moderno de franquicia y capital: la oferta y la demanda. Aquí me sentí personaje de ficción porque me vi descubriendo un complot mundial en el cual una red internacional ejecuta un megaplan para lavar cerebros por medio de estrategias de mercado generando un producto y su consumidor al mismo tiempo. Pasada esta dulce ensoñación meforcé a aplicar una lógica más fría y menos divertida para enderezar el entuerto que me agobiaba. Cual Sherlock me encontré reuniendo cyberdatos y conjeturando bites para descubrir que esta tendencia es muy, pero muy normal (demasiado si me lo preguntan) dentro de las sociedades “modernas” que conforman la gran aldea mundial, este patrón, cuyo origen no fue muy difícil rastrear, de cultura pop y consumista del libro es conocida como infotainment, claro que este término abarca productos televisivos, impresos y de la internet y obviamente es un término desarrollado en los Estados Unidos desde donde parece es posible controlar nuestros gustos literarios en nuestra humilde ciudad. Globalización o el mundo es un pañuelo.

No tuve más alternativa que sosegar ímpetus y sentarme a calcular cuál sería el siguiente movimiento de esta red que por ahora llamaré “Vampiricorp” en tributo al Fantomas del amigo Cortázar. Y entre conjeturas y pensadera me hallé leyendo un

artículo de revista de domingo donde casualmente el periodista y locutor Gabriel Torrelles dice que las tendencias de los productos de consumo en el mercado editorial actual que es un fenómeno natural de la sociedad : “ no es cuestión de desmerecer su valor literario, sino de comprender que la literatura, como todo lo demás se ha vuelto masiva, abusiva y (un aplauso por eso) comercial”. Sí, el libro se ha masificado y su venta también, deberíamos estar felices de que la sociedad -la nuestra – este ganada para la lectura , yo, mientras tanto, caminaré y preguntaré en otras librerías de la ciudad por *Las aventuras del capitán Alatriste*, aunque la duda estaba sembrada en mí y no “descansaría hasta saber la verdad a cualquier precio”, no pude evitar reirme de mi mismo mientras tecleaba esto.

Este encuentro y desencanto con la librería del centro comercial fue causante de que una serie de recuerdos siguieran acudiendo a mi cerebro, si ya sabía medianamente qué sucedía en las librerías, entonces ¿qué estaría pasando con la biblioteca?, . Cuando era niño, mi casa en el Alto de los godos por allá en los 80 del siglo pasado (nací en 1977), contaba con una sencilla y pequeña biblioteca, claro que el televisor (el nuestro) era en blanco y negro; aun en las tardes pasaban a un superman obeso con un peinado de acero, cosas como el juego de video, el teléfono celular, la televisión por cable, la pc, la lapto, las tablets y cualquier otro gadyet eran argumento para una novela de George Orwell. Tal vez esa falta de distractores tecnológicos permitieron disfrutar más del contacto primario con los libros; en las casas de vecinos y familiares contaban con un lugar para los libros, enciclopedias que antes eran vendidas de puerta en puerta, libros escolares y novelas había en las casas (en casi todas), además había bibliotecas públicas distribuidas en la cercanía de los barrios y en las periferias de las escuelas. Pero hoy, la verdad es otra, tanto que es posible contar con los dedos de las manos las casas de vecinos, conocidos y familiares que tienen un lugar llamado “biblioteca”, ¿será que si tienen pero digitalizada o acaso la nefasta Vampiricorp ha extendido sus tentáculos hasta los hogares? , no lo sé, pero estantes que en apariencia son diseñados para libros sí tienen, estos en su mayoría están ocupados por la tv, equipos de sonido, fotos , películas y adornos varios, pero libros no hay. En cuanto a las bibliotecas públicas y escolares en sus diferentes presentaciones, sé como padre, educador y lector que su presencia ha mermado en los alrededores, y, en las escuelas y liceos donde he trabajado y adonde acuden mis hijos me consta que su papel es el de depósito de papeles que nadie consulta y nadie lee, ocultos tras un cartel que reza su nombre: biblioteca. Este fenómeno es tal que hace unos días mis raros hijos gemelos (morochos en lengua vernácula y raros no por esto sino porque le gustan los libros) llegaron de la escuela con los morrales cargados de libros que fueron execrados de la biblioteca hacia el patio sin explicación alguna, (será esto lo que un colega llamó hace algún tiempo “escuela cementerio de libros”)... y donde se presencia desde entonces un festín vandálico donde los libros vuelan desplumados y no por que hagan volar la imaginación precisamente; esto ocurre en una escuela básica en las inmediaciones del sector La Puente de la ciudad.

Y para motivar más mi imaginación sobre un posible complot, en días cercanos fui invitado y asistí a un taller sobre planificación educativa,- dirigido a futuros docentes y educadores en ejercicio,-diseñado por el Ministerio de Educación, en el que nos informaron que ahora este lugar dejará de llamarse así-biblioteca- para ser re-bautizado con el acrónimo C.R.A, esto es Centro de Recursos Académicos. No estoy seguro de por qué el cambio de nombre haya resultado en el exilio de los libros al patio. Esta reunión demostró, eso quisieron hacer ver los voceros del ministerio, que sí existe la preocupación en torno al espacio dedicado al libro y al ejercicio de la lectura, además de combatir la indiferencia latente ante una práctica tan saludable para el espíritu que viene aquejando a la sociedad. Dos caras de la moneda o mundos paralelos, que “vi con mis propios ojos”, y tan cierto que en una misma ciudad tenemos en un extremo librerías saturadas de textos de consumo masivo y en el otro bibliotecas metamorfoseadas en cofres del olvido. Decidido a indagar más sobre el problema me motivé a realizar una encuesta telefónica sobre la existencia de la biblioteca “personal” como remanente de una cofradía de cultores de un vicio-el libro- que no debe desaparecer, por eso interpele a mis allegados, colegas, amigos y familiares. Escribí en el teléfono un sms explicando el motivo de mi curiosidad, quería y necesitaba saber si tenían libros, (y no quería aceptar que los destinatarios callaran por estar como ausentes), qué cantidad aproximada; y no sólo eso; también cuántos eran de literatura; porque ya estaba seguro que no todo objeto de papel , con hojas y letras de venta en la librería y presente en la escuela cumplía con lo mínimo necesario. Debo aclarar que en mi trabajo como instructor universitario de literatura la mayoría de mis colegas obviamente cumplirían con ese requisito- además de que esto sería como hacer trampa de forma chévere- y con creces como se verá más adelante, por lo tanto envié epístolas virtuales a unos pocos y encaminé la investigación informal hacia viejas amistades, familiares y estudiantes de confianza. El resultado fue el esperado por mí con respecto a los colegas del ramo, y hasta sorprendente en unos casos, un viejo profesor y amigo neogranadino y especialista en lingüística me dijo que no sabe exactamente la cantidad pero son entre 3 y 4 mil, nada más y nada menos y todos en físico (para quienes nieguen la influencia de Borges y su biblioteca de Babel), aclara, porque en digital pueden ser como 15mil, “oiga paisa no estoy seguro de la cantidad, pero están a tú orden” me declaró con una carcajada. Sorprendido por una colección tan prolija me comuniqué con otro profesor y escritor de paso, quien acaba de ser merecedor de un premio en la mención cuento, y este me confiesa que hace mucho que no compra libros impresos, es el administrador y creador de una página web llamada Laberintos del tiempo, y allí maneja un cosmos casi ilimitado de textos, videos y “otras cosas” de toda clase, ¿literatura?, mucha, pero todo en digital porque es más cómoda, económica y no ocupa espacio. En físico tiene menos de 10 ejemplares entre las que están textos de Jorge Luis Borges, García Márquez y un par de biografías del libertador Simón Bolívar. Interesante resultado este, con lectores de dos generaciones (podrían pasar por padre e hijo), con una misma inclinación hacia la literatura, pero la que disfrutan de formas distintas, totalmente válido. Por supuesto que entre sus bibliotecas hay textos políticos , filosóficos, históricos y de sociología, entre otras menudencias. Con este inicio de respuestas me sentí parte de una logia, o una secta secreta e iniciática como la del valle de la muerte, la de los poetas muertos o la del techo del cetáceo.

En la universidad varios colegas- cuyos nombres reservo para protegerlos de los espías de la corporación-, colegas y amigos

me dieron la respuesta más sincera y la que me demostró que un adicto a la lectura no cuenta sus libros, lleva un inventario mental con la cifra “creoquesilotengo”. Uno de ellos quien es especialista en literatura inglesa, y otras artes, me dice “aproximadamente un coñazo”, están distribuidos en la sala, los pasillos, el cuarto, el garage y unas cuantas cajas que no se han revisado. Esta tendencia a la colección de libros fue confirmada por otros acólitos de la resistencia , (tranquilos amigos sus identidades están a salvo, lo aseguro por mis horas de entrenamiento con Trevanian) y mi persona, con coincidencias esperadas , no manejamos una cifra exacta pero sí una cantidad que bien llega a 600 o los supera, clásicos y literatura en su mayoría con una tendencia menor a otros temas; por ahora los resultados eran alentadores , y es que cuando recogí las respuestas de mis amigos y familiares no hubo sorpresas, por ejemplo un compadre, ingeniero en sistema, dice tener como 10 novelas de Tom Clancy, eso me dejó en claro su temática favorita, mientras que sus otros 20 libros son de ciencias relacionadas con su profesión. Otro aficionado al heavy metal, educador en matemáticas tiene como 15, entre estos se cuentan un par de Fernando Savater, otros de filosofía y el resto sobre la enseñanza de la matemática en la educación media. Hasta aquí estaba comprobando que el tamaño y tipo de la biblioteca depende de la profesión y los gustos entre otras cosas . Satisfecho hasta ahora apunté la saeta de la curiosidad hacia algunos de los estudiantes de la especialidad de lengua y literatura con los cuales he compartido algunos cursos y con quienes he entablado filial amistad, y obviamente posibles reclutas para la lucha en contra de los detractores de las bellas letras, los consulté por medio de mensajes de textos, forma segura y semi-impersonal para impedir traiciones y riesgos vanos, escogiéndolos al azar entre los contactos a 13 de ellos, las respuestas fueron inmediatas, y aunque algunos están al inicio de su carrera, otros a la mitad y algunos culminando las respuestas fueron increíblemente similares, aclaro que sus edades van desde los 19 años hasta los 30, lo que me demostró que la edad no es un factor determinante al momento de adquirir libros . Sólo dos de ellos dicen tener más de 50 (sí, 50!) libros, de estos la mayoría son de autoayuda (libros de Paulo Cohelo, *La culpa es de la vaca*, etc.), y otros temas; pocos, quizás una docena se relacionan con la literatura. El resto de los estudiantes afirmó no contar con más de 25 libros y aunque son estudiantes de literatura, este no es el tópico de mayor abundancia. El factor más común era la “literatura de aeropuerto” o píldoras de sabiduría como le suelen decir por estos días. Sin perder la esperanza confirmé que los brazos de Vampiricorp se estaban extendiendo.

Estos resultados me hicieron consultar otra infografía, esta vez mi hemeroteca personal, y encontré un reportaje de El Nacional con fecha del 28-04-2013, (tantas coincidencias arrojaban luz a la investigación como para que Hércules Poirot se intimidara con mis conjeturas) con relación al día del libro, apoyada en las estadísticas que aportaban el CENAL y el CERLAC, y lo que encontré fue que los autores preferidos son: Rómulo Gallegos, Paulo Cohelo, Gabriel García Márquez, Miguel Otero Silva, Miguel de Cervantes, Pablo Neruda e Isabel Allende; en la lista de libros preferidos están: la biblia, *Doña Bárbara*, *Cien años de soledad*, *La culpa es de la vaca*, *Don Quijote de la mancha*, *El alquimista*, *Casas muertas*, *Harry Potter* y *El principito*. Los porcentajes de la data parecieron muy optimistas acotando que el 68,7 % de la población se declara lector de periódicos; otro alto porcentaje elige lo que lee porque le atrae el tema; a un sorprendente 61,8% le gusta leer narrativa, un treintepico por ciento “asegura” haber leído entre dos y cuatro libros en los últimos meses, la historia , la política y lo social son la preferencia de un módico 40.9%, la internet y los ciber-textos capturaron viralmente al 40,9%, y (si deciden creer esto) el 50,2 % - ¡la mitad de la población!- lee libros. Por momentos creí que estos resultados fueran más de Narnia que de mi mundo, así que ofrecí sacrificios a los dioses y protección a las musas para no desfallecer ante las calamidades. Cosas veredes amigo Sancho.

RESEÑA

Medina, Celso (2013). *El poeta y su epopeya ética*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.

Celso Medina en los tejidos de la ética

Ramón Ordaz

Universidad de Oriente
ramonordaz@gmail.com

A Celso Medina lo conocimos dando sus primeros pasos como poeta; varios libros suyos dan cuenta de ello. Ensayaba también, mientras estudiaba Letras en la Universidad de Oriente, entrevistas imaginarias, crónicas y artículos que publicaba en los diarios de Cumaná; otro ensayo que dejó a su paso fue la revista Cálice, tomado el nombre de Nila Cálice, ese personaje femenino de una de las más sorprendentes y maravillosas novelas de nuestro trópico insular, Cubagua, escrita por Enrique Bernardo Núñez. Pero Celso, que ha sido docente universitario, que se ha proveído de una Maestría en el Pedagógico de Maracay, que con tesón ha obtenido el grado de doctor en la Universidad de Salamanca, en las últimas dos décadas se ha impuesto el reto de ensayar, pero esta vez desde los contornos específicos de un género muy mal tratado en nuestro país, sobre todo en nuestras universidades, donde un profesorado ignorante, sujeto al imperio de metodologías obsoletas y al facilismo que otorga la cuadrícula monográfica, han impuesto, sin jamás haber escrito un ensayo, el modelo de la monografía como equivalente del género a sus alumnos. Desgraciadamente, ni ensaya el profesor ni ensayan los alumnos. Contra estos entuertos asume la escritura del ensayo Celso Medina. Porque esa es otra, difícilmente conseguiremos una cátedra sobre el ensayo en nuestras instituciones de educación universitaria. Celso debe haber digerido con propiedad esa primera cosmovisión del ensayo moderno que arranca con Michel de Montaigne, alguien que nació hace 480 años y en uno de sus momentos de lucidez dejó su impronta para una empresa escritural de la que ningún ensayista puede prescindir. Decía Montaigne en el introito a su obra lo siguiente: “Así, yo mismo soy el tema de mi libro, y no hay razón, lector, para que emplees tus ocios en materia tan frívola y vana”. Después de casi cinco siglos, el género que legitimó, -justo es resaltar que en la antigüedad hay antecedentes notables- permanece boyante y acreditado por relevantes firmas, sin dejar de desconocer que el ejercicio del ensayo en nuestro días ofrece variantes y particularidades propias de nuestro tiempo, sin que las premisas básicas que lo caracterizan se hayan difuminado. Cuando Montaigne establece el “yo mismo” nos está diciendo que escribe desde una subjetividad, desde la asunción plena y responsable de lo que dice como individuo. Ese acto consciente es, tal vez, el prolegómeno de la libertad que empezaba a distinguir al hombre moderno. Cuando califica de “frívola y vana” su obra recurre con cálculo y frialdad al sujeto irónico que está detrás de cada ensayista. Y es que el ensayo es un género proteico, versátil, de aparente sencillez y facilidad, y sí, como dice Ortega y Gasset, “es la ciencia menos la prueba explícita”, ninguna duda cabe de que detrás de cada ensayo hay oculta una férrea erudición, un conocimiento más profundo que lo que llega digerible y prometedor al lector. Género de difícil iniciación y de no tempranos frutos es el ensayo. Ensayar sin un background de asimiladas lecturas, de experiencias acumuladas en ese oficio cada vez más difícil que es vivir, ya no los dejó dicho Cesare Pavese cuando, una vez concluido su diario *Oficio de vivir*, compró su boleto de no regreso al otro mundo. La muerte de Pavese fue también la pasión del ensayo, esa carga de responsabilidad que asumió durante su tránsito terrestre, porque ensayar es, mutatis mutandis, una entrega, un modo desde la esfera orteguiana donde la palabra también es circunstancia, en la que nuestro trato con ella implica su devolución a los hombres en los nuevos horizontes del mundo.

Celso Medina nos entrega hoy un nuevo libro de ensayos: *El poeta y su epopeya ética*; con anterioridad ha publicado *Sísifo entre nosotros* (1996), libro éste en el que están sus primeras indagaciones en el género y en el que el peso de la academia le recorta el paso al libre ejercicio que pone en juego en este campo. En *El poeta y su epopeya ética* se ha deslastrado un poco más del fichero académico y enfrenta con mayor riesgo su compromiso escriturario, es decir, da más fluidez a la responsabilidad de su palabra, hay mucho más conciencia de lo que, equivocado o no, es su papel como escritor. Dice también el insoslayable Montaigne que “La gloria y la curiosidad son los dos acicates de nuestra alma: la segunda nos lleva a meter la nariz en todo, y la primera nos veda dejar nada irresoluto o indeciso”. Militante del campo literario, en cuanto a la curiosidad, Medina hace lo propio dentro de sus límites: cualquier objeción es válida como es válida la suya. Respecto a la gloria, sospechosa abstracción a nuestra manera de ver, si algo tiene de interés es el constreñimiento a que la somete Montaigne. Aquí entra en escena la ética, palabra ajena al discurso de Montaigne, pero que está implícita. La gloria -la ética- nos veda, dice el gascón, dejar nada irresoluto, indeciso; lo que una simple derivación nos lleva a la responsabilidad, al compromiso del intelectual ante el mundo, a la voz interior de cada individuo que se materializa en la escritura, al ethos que tiene mayor intensidad y riesgo en el ensayista. No nos detendremos a ponderar la valoración de la ética presente en los ensayos de Celso Medina, nos conformamos con señalar esta ligera interpretación que extraemos de Montaigne para dar un breve paseo por el libro que reseñamos. Hemos hecho referencia a la ética y a su envoltura, a su tejido. Biológicamente todo cuerpo es un tejido, una red de nervios y músculos, más una piel que la singulariza. En el mismo

sentido, un ensayo es un tejido, un cruce de caminos imaginarios, de vasos comunicantes, de aspiraciones y respiraciones de un cuerpo virtual cuya trascendencia reposa exclusivamente en el ensayista, el que tiene en la vida una misión nada evangelizadora. “La tarea del ensayista -nos dice Fernando Savater- es eminentemente escéptica: el dogmático no ensaya”, y es aquí donde se pone a prueba el concepto de libertad, si se tiene la suficiente entereza para no dejarse amordazar ya por un partido, ya por intereses de grupo, ya por algunos de los poderes e instituciones sociales. Ahora que discurrimos acerca del ensayo y sus pareceres, Celso Medina aborda en un ensayo el tema del ensayo, del que bien vale citar un fragmento para refrendar lo que líneas arriba hemos señalado: “La víctima más resaltante de esa homogeneización de la discursividad es el ensayo. Claro, él es la contraparte del texto monográfico; es, además, el texto por excelencia de la subjetividad, en la que la palabra tiene un altísimo componente de eticidad. El enunciador del ensayo es un ser que habla; el de la monografía, es un ser que enmudece detrás de los apriorismos y los metodologismos que le procura el conocimiento disciplinar”. Destacamos este deslinde porque aquí el autor de *El poeta y su epopeya ética* plasma el propósito de su libro y advierte al lector cuáles son las vertientes de los ensayos que incluye, unidos por algo que siempre está en suspensión en la condición humana como es la ética, ese espacio de la libertad donde unos se dignifican, mientras otros se sepultan. “Ético es el paso del poeta por el mundo” repite Celso Medina haciendo coro a estas palabras de Víctor Valera Mora. Diálogos interesantes, polémicos, contradictorios alrededor de la poesía, el poeta, el poema conseguimos en este nuevo libro de Celso Medina con la ética como interlocutora. Estemos o no de acuerdo con sus planteamientos, son, a fin de cuentas, las perspectivas del ensayista que no expende verdades ni conclusiones, pero sí vierte ideas para la discusión, para cercarnos por otros atajos a los mismos enfoques y al mismo lugar desde donde hace su enunciación nuestro autor. Así tenemos: “El poema y su escritura”, “Sobre el amor y la poesía”, “¿Es posible enseñar la literatura?”, “La contra épica de T. S. Eliot”, “Azul... y la ética modernista”, “De Ecuatorial a Altazor”, “Neruda y el Apocalipsis sin Dios”, “Ana Enriqueta Terán y la plenitud del vacío” son algunos de los temas que nos propone el poeta y ensayista Celso Medina. Llama la atención y es bueno destacarlo, que el ensayo sobre el heteróclito libro Azul y Rubén Darío es una reescritura de un ensayo anterior publicado en Sísifo entre nosotros, lo que nos refiere el trabajo del escritor que distingue a Celso Medina. Los ensayos “La poesía, ese duro oficio de vivir”, “La ética de Sherezada”, “El poema y su escritura” “La culpa si es de la vaca: a propósito de los textos de autoayuda”, “Ana Enriqueta Terán y la plenitud del vacío” y el que dedica a la antología Río de sombra, del poeta español Antonio Colinas, son, tal vez, los más ajustados y ceñidos a su propósito de ensayar. Al parecer, la ética está detrás de toda preocupación en la escritura de Celso Medina. En algún momento de 2007 escribió para El Nacional un artículo que tituló “Socialismo ético”, en el que señala lo siguiente: “Saberse propenso a la caída, nos hace pensar no con el cerebro sino con el hombro, para ponérselo al otro para que no caiga. Así, pues, la sociedad a la que aspiramos es aquella donde los espacios se comparten, no como entregas sino como diálogos”. Esta última palabra, diálogo, es la utopía de nuestro tiempo; darle concreción en nuestro entornos políticos, sobre todo, más que una tarea de titanes es de dioses y nada más lejos de nosotros que un olimpo. Me detengo aquí, interrogo por tanta divagación, pero bastante sabe Celso que es esa una de las pulsiones que confiere vigor al ensayo, esa ligera distracción, ese extraviarse por las tantas fisuras del lenguaje, sin jamás perder el centro. He dicho.

La Literatura Otra

Marie-Célie Agnant

Nacida en Port au Prince, Haití, Marie-Célie Agnant vive en Quebec (Canadá) desde 1970. Fue profesora de francés durante mucho tiempo, además de traductora e intérprete. Autora de poemas, cuentos y novelas, publicó también obras destinadas a jóvenes. Es igualmente cantante y se interesa en el teatro. Sus libros han sido editados en Québec, Francia y Haití. El cuento que publicamos aquí en tres idiomas (francés, español e inglés), y que es analizado por Amarilis Guilarte, apareció en su libro de cuentos *Le Silence comme le sang*, editado en Montréal por Les Éditions du Remue-ménage.

La maison face à la mer

Marie-Célie Agnant*

Les fenêtres donnent sur la plage. Après le drame, nous y avons mis des rideaux très épais qui sont tombés à tout jamais. La mer elle-même n'assistera plus au spectacle de notre malheur ni à celui de notre délivrance. Pour nous, c'est sans doute une autre façon d'atténuer les ombres qui, obstinément, se dressent sur la grève entre la mer et nous. Le jour, tout va bien. Dans le va-et-vient du quotidien, il est moins nécessaire de faire semblant. Cependant, dès que vient le soir, dans l'obscurité, nous pensons à eux. Nous pensons aussi à lui, là-haut à Rochelle, dans ce petit palais qu'il s'est fait construire au milieu des bois. Me revient alors la même phrase, pénible et lancinante, avec les mêmes mots : Tout s'est terminé ou plutôt tout a débuté en cette veille de la Saint-Sylvestre où il s'arrêta pour venir en aide à un motocycliste...

Derrière les fenêtres closes, je vis avec Adrienne, ma mère. Nous sommes deux ombres, deux fantômes, dérivant sur des rives de l'absence. Nous sommes les cendres d'une existence dont nul ne se souvient plus. La plupart des familles qui, comme nous, ont vécu ce qui s'est passé en cette veille de la Saint-Sylvestre sont parties, emportant avec elles ce qui leur restait de lambeaux et de miettes. Ont-elles pu oublier ? Du moins, trouver la paix ?

Nous ne quitterons pas Sapotille. Lorsque j'étais enfant, le monde pour moi se résumait à cette ville, ses maisons aux grandes galeries et leurs cours ombragées. La nôtre, la cour de notre maison, c'était mon royaume. Il y avait le grenadier, ses fleurs rouges et ses fruits. C'était mon palais des merveilles. Il y avait le bassin où naviguaient des bateaux qui n'étaient rien d'autre que les feuilles des arbres. Et le grand pied de fruit à pain avec ses feuilles en parasol. C'était le roi de mon royaume. Il y avait tous mes sujets, mes frères, et bien sûr, Philippe, à qui je pensais, assise à califourchon sur les branches du grenadier. Le grenadier est toujours là. J'écarte le rideau pour y jeter un coup d'oeil furtif.

Lorsque j'étais enfant, le monde c'était l'église de Sapotille et son clocher qui domine la butte Jacob et surplombe l'océan. Sapotille, dont les maisons sont rongées par le sel de la mer qui, lors des grandes marées, écorche leurs flancs. Sapotille que je n'ai jamais quitté demeure encore pour moi le monde à qui j'ai donné tout ce que mon coeur pouvait contenir d'amour, de haine et de passion.

À maman et à moi, qui n'avons plus rien à chérir, même pas des initiales gravées sur une pierre dans un cimetière, les rues défoncées, le murmure infini de la grève et les souvenirs, c'est tout ce qu'il nous reste, nous ne pouvons les abandonner. Les souvenirs sont d'affreux geôliers et d'ignobles tyrans. Ils nous tenaillent, nous poursuivent, nous possèdent et règlent notre existence depuis ce jour. À cause d'eux, maman et moi, nous sommes devenues muettes, comme des pierres, ne sachant d'autre langage que celui qu'ils nous dictent.

Quelquefois maman écrit. Elle avait rêvé jadis d'être écrivain. Mais dans ce pays où il n'y a toujours eu de place que pour les puissants et leur démente, Adrienne avait dû enterrer très tôt ce désir des mots. Elle avait sagement rangé ses cahiers et ses crayons. Mais quand la douleur devient trop crue, elle les sort, en chasse la poussière et écrit pour essayer d'atténuer ce chagrin qui, comme une fièvre maligne, a pris possession de toute son existence. Tout s'est terminé ou plutôt tout a débuté en cette veille de la Saint-Sylvestre où il s'arrêta pour venir en aide à un motocycliste...

Derrière les fenêtres closes, Adrienne et moi, deux îlots à la dérive de la grande île, Sapotille, cette ville qui continue à vivre, à respirer, nous ne savons trop comment. Longtemps, nous nous sommes interrogées, longtemps nous nous sommes demandé comment tout cela a bien pu arriver, et surtout comment avons-nous pu trouver la force de continuer. Comment l'être humain, nous demandions-nous, peut-il survivre à tant d'horreurs ? Nous ne voulons plus aller au fond des choses désormais. C'est inutile. Il ne nous reste plus qu'à être. Le désir d'une fin qui nous délivrerait de tout est la seule chose vivante dans cette maison qui regarde la mer. Il est là, palpitant, blotti en nous, tel un enfant que nous ne finissons plus de porter.

Tous les autres, ceux qui ne sont pas morts, sont partis, abandonnant Sapotille à cette saison interminable de peur et de déraison. Ils s'en sont allés sur la pointe des pieds. Le dernier à partir, Guy, le benjamin, celui qu'ils ont épargné par mégarde, parce que ce jour-là il s'était endormi dans le grenier, a traversé la frontière, dans des habits de femme enfilés à la hâte. Une longue jupe de paysanne pour cacher ses mollets velus. Il avait essayé de tenir avec nous. Mais il a fini lui aussi par faire ce choix terrible : partir. Puisqu'on ne saurait exorciser le passé, puisque tous les autres étaient morts et qu'il était là, lui, là-haut avec ses gardes et ses chiens, sa piscine et ses chevaux, puisqu'on n'y pouvait rien, il ne restait plus qu'à fuir. Voilà les derniers mots que Guy nous avait dits avant de s'enfoncer dans la nuit de l'oubli, il y a trente ans déjà.

Lui, là-haut, il s'appelle Philippe. Philippe Breton. Je vous dis son nom afin que, comme moi, vous vous souveniez. Il a été mon fiancé, il a grandi avec nous. Avec mes frères, Carl, Jacques, Guy et les autres, et avec moi, moi qui l'aimais depuis... je ne sais plus. Tout ce dont je me souviens aujourd'hui, trente ans après que tout soit fini, c'est ce qui jusqu'au dernier jour de ma vie remontera en moi, du plus profond de moi, cette houle têtue qui me soulevait lorsque dans le grenier Philippe me couvrait de son souffle. Enfant, je rêvais déjà à lui dans les branches du grenadier. À dix-huit ans, j'aimais Philippe, de cet amour des dix-huit ans que l'on ne sait point nommer.

Enfant, jouant aux billes, Philippe s'était écorché les genoux sur les mêmes cailloux que mes fils, écrit encore ma mère. Les frères de Marisa, ils étaient six, s'étaient mesurés à lui sur le chemin de l'école. Ils avaient ensemble couru sur la plage, plongé dans la mousse blanche des vagues, s'éclaboussant et riant. Souvent, il avait mangé à notre table, le midi, à côté de mes fils. Avec mon aîné, Jacques, il avait passé des soirées entières à lire dans le grenier. Combien de fois le sommeil les avait-il surpris tous les deux, épuisés, les paupières lourdes...

Combien de fois je les avais contemplés avant de me résoudre à les réveiller, pour surprendre Philippe, l'air hébété et confus au milieu des bouquins qu'il voulait lire tous en même temps. Cette bibliothèque, dans le grenier, appartenait à mon père et seuls Jacques et Philippe avaient ainsi le droit de s'y installer. À l'époque, Philippe était un garçon doux, respectueux, empressé et bûcheur, qualités que mon père, professeur attentif, savait apprécier.

« Ce garçon ira loin », disait papa, plein d'admiration et me jetant un regard à la dérobée. « Quel dommage que Guy et Antoine ne soient pas comme lui ! » poursuivait-il, lui qui sans cesse déplorait la bohème de ses deux plus jeunes fils. Mon père, Daniel Saint-Cyrien, était aussi avocat, mais il avait cessé toute pratique, car il avait compris, comme il aimait à le dire, que les jours n'allaient plus être les mêmes, ni à Sapotille ni dans aucune autre région du pays ; ceux qui avaient décidé de tout contrôler étaient ainsi résolus à transformer les habitants du pays en spectateurs de leur propre existence.

Tout s'est terminé ou plutôt tout a débuté en cette veille de la Saint-Sylvestre. Je venais d'avoir dix-neuf ans et Philippe, vingt-quatre. Revenant d'une visite, mon père, qui débouchait du carrefour des Quatre-Chemins, tomba sur un motocycliste en panne.

– Comment, Philippe, toi, à cette heure ?

– N'approchez pas, monsieur Saint-Cyrien ! laissa tomber Philippe, d'une voix froide et pleine de défi.

Malgré l'obscurité, mon père se rendit compte que Philippe avait non seulement les yeux injectés de sang, mais que ses mains et ses vêtements étaient aussi couverts du rouge le plus vif. Il essayait maladroitement de dissimuler un revolver dont mon père aperçut l'éclat de la crosse dans la pénombre. Il ne pouvait retrouver le visage de ce Philippe intelligent et bûcheur qu'il connaissait depuis toujours. À quelques pas de lui, se tenait un être défiguré par la haine, prêt à lui tirer dessus.

– Toi aussi, Philippe ?

– Maintenant que vous savez, monsieur Saint-Cyrien, que comptez-vous faire ?

Mon père tourna les talons et s'en fut, le cœur soulevé de tristesse et de dégoût.

Le lendemain, il se réveilla plus tôt que d'habitude, et nous parla longuement à mes frères et à moi. Maman savait déjà. Elle avait la tête d'un condamné à mort, les yeux cernés et rougis par une nuit sans sommeil.

Sans détours, papa nous parla de Philippe et des gens comme lui que l'on recrutait partout et que l'on dressait à tuer. Il nous expliqua leur rôle dans ce climat de terreur qui s'était abattu sur Sapotille et le pays tout entier. « L'odeur fétide de la corruption, du crime et des trahisons sans nombre a désormais envahi nos demeures », nous dit-il pour terminer. « Viendra un jour où ces types mangeront sans hésiter la chair de leur propre mère. »

Il y avait longtemps déjà que Philippe, prétextant préparer des examens, ne venait plus que rarement à la maison. « Je savais, poursuivit mon père, que cette désertion cachait quelque chose d'étrange, mais je priais le ciel, avec l'espoir idiot que tout ce qu'on chuchotait à son sujet n'était que calomnies... » Il me regarda droit dans les yeux. Nous nous étions tout dit.

De ce moment, détresse et rage confondues remplacèrent dans mon corps le sang. Je vivais avec la sensation d'une ombre épaisse s'étalant sur mon cœur. Mes frères, nerveux, venaient dans ma chambre à pas de loup, m'apporter les nouvelles. Nous parlions à voix basse. Ils avaient déjà perdu plusieurs de leurs amis. Personne ne savait si ceux qui disparaissaient étaient en prison ou s'ils avaient été tués. Ils n'étaient plus là, simplement. Leurs parents, lorsqu'ils n'avaient pas été emmenés eux aussi, se barricadaient, effrayés, sans savoir où aller ni à qui s'adresser. Tout comme nous, ils attendaient chez eux en tremblant à chaque fois que passait un camion dans la nuit.

Ils arrivèrent au milieu de la nuit, armés jusqu'aux dents. Certains portaient des cagoules noires. Philippe était-il parmi eux ? Je ne voulais pas le savoir. Je n'oublierai jamais le regard désespéré de maman, le mouchoir quelle s'enfonçait dans la bouche pour ne pas hurler. Ils emmenèrent Jacques, Daniel, Carl, Victor et Antoine, et bien sûr, papa. « Nous allons simplement vous conduire au poste, vous poser quelques questions. » Nous savions qu'aucun de ceux que l'on emmenait ne revenait, mais nous nous sommes accrochées à cette phrase du commandant.

Combien de jours et de nuits passèrent ? Ils ne revinrent ni l'un ni l'autre, jusqu'à ce jour... cet attroupement sur la grève, ces lambeaux de chemises qui flottaient, ces corps bouffis et méconnaissables que la mer vomissait. Des habitants de Sapotille, des mères en pleurs, descendirent en courant jusqu'à la plage, pour essayer d'identifier les corps. Adrienne et moi, nous sommes demeurées à la fenêtre. Le soleil sur la mer avait ce jour-là couleur de sang.

Comment dire le tumulte et les cris qui s'élevaient de la plage ? Comment dire ce chaos qui depuis lors s'est installé dans notre vie ?

Tard dans la nuit, les dernières femmes retournèrent chez elles. Silencieuses, elles remontèrent la butte Jacob et s'en furent avec dans la tête la voix de la mer, comme un tocsin. Puis tout s'arrêta, les jours, les heures... et nous nous sommes installées pour toujours, maman et moi, dans le tournis de l'absence, face à la mer que nous avons fini d'interroger.

Le jour, lorsque du bas de la ville nous arrivent les bruits du marché et les échos de la vie qui joue à faire semblant d'avoir oublié, le jour, dans le tumulte du quotidien, nous jouons aussi à faire semblant. Mais dès que vient le soir, surtout à l'approche de décembre, quand revient la Saint-Sylvestre, nous retrouvons dans chaque son, dans chaque geste, chaque éclat de lumière, ce carrousel infernal de morts-vivants et de spectres qui hanteront à jamais Sapotille et notre maison face à la mer.

« La maison face à la mer » a été publiée pour la première fois dans *Le Silence comme le sang*. Montréal: Les Éditions du Remue-ménage, 1997, pages 45-52.

© 1997 Marie-Célie Agnant ; © 2001 Marie-Célie Agnant et « île en île » pour l'enregistrement audio

Enregistré à Montréal le 7 octobre 2001

La casa frente al mar

Marie-Célie Agnant

Traducción: Celso Medina

Las ventanas dan hacia la playa. Después de la tragedia, hemos puesto cortinas muy pesadas para que no se caigan nunca. El mar no asistirá al espectáculo de nuestro sufrimiento ni al de nuestro alivio. Para nosotros, es otra manera de atenuar las sombras que, obstinadamente, interponen arenas entre el mar y nosotros. En el día todo va bien. El vaivén de lo cotidiano nos hace menos pesado el tiempo. No obstante, cuando viene la tarde, en la oscuridad, pensamos en ellos. También en él, allá arriba en Rochelle, en ese pequeño palacio que se hizo construir en medio del bosque. Recuerdo entonces la misma frase, penosa y lancinante, con las mismas palabras: Todo se terminó o más bien todo comenzó en esa velada de Saint-Silvestre cuando se detuvo para venir en ayuda de un motociclista...

Detrás de las ventanas cerradas, vivía con Adrienne, mi madre. Somos dos sombras, dos fantasmas, vagando sobre riberas de ausencias. Somos cenizas de una existencia que ya nadie recuerda. La mayor parte de las familias que, como nosotros, vivió aquello que pasó en esa velada de Saint-Sylvestre, se ha ido, arrastrando consigo sus jirones y migajas. ¿Pudieron ellos olvidar? Al menos, ¿consiguieron la paz?

No dejamos Sapotille. Cuando era niña, el mundo para mí se resumía a ese pueblo, a sus casas con sus grandes galerías y a sus patios sombreados. El patio de nuestra casa era mi reino. Había un granado, sus flores rojas y sus frutos. Ese era mi palacio maravilloso, dársena donde navegaban barcos que estaban hechos con las hojas de árboles. Y el tronco del pan de año con sus hojas de parasol era el rey de mi reino. Allí estaban todas mis motivaciones, mis hermanos, y de seguro, Philippe, en quien pensaba, sentado a horcajadas sobre las ramas del granado. El granado está siempre allí. Aparto la cortina para echar una mirada furtiva.

Cuando era niña, el mundo era la iglesia de Sapotille y su repique de campanas que dominaba el monte Jacob y se extendía hacia el océano. Sapotille, cuyas casas han sido corroídas por la sal del mar, porque las grandes marejadas, desconchan su bases. Sapotille que siempre será para mí el mundo al que he dado todo aquello que mi corazón puede contener de amor, de rabia y pasión.

A mamá y a mí nos da lo mismo los pasos iniciales grabados sobre una piedra en un cementerio, las calles desfondadas, el murmullo infinito de la arena y los recuerdos; es todo lo que nos queda, no podemos abandonarlo. Los recuerdos son de las horrosas cárceles y de innobles tiranos. Nos atenazan, nos persiguen, nos poseen y regulan nuestra existencia a partir de ese día. A causa de ellos, mamá y yo hemos devenido mudas, como las piedras, no sabemos otra lengua que la que ellas nos dictan.

Algunas veces mamá escribió. En ese entonces ella soñó con ser escritora. Pero en este país no hubo lugar más que para el poder y su demencia. Adrienne tuvo que enterrar rápidamente su amor por las palabras. Sabiamente escondió sus cuadernos y sus lápices. Pero cuando el dolor deviene muy crudo, ella lo suelta, los desempolva para probar atenuar esa pena que, como una fiebre maligna, ha tomado posesión de toda su existencia. : Todo se terminó o más bien todo comenzó en esa velada de Saint-Silvestre cuando se detuvo para venir en ayuda de un motociclista...

Detrás de las cortinas cerradas, Adrienne y yo, dos islas vagando en la gran isla, Sapotille, este pueblo continúa viviendo, respirando, no sabemos cómo. Durante mucho tiempo, nos hemos interrogado sobre todo cómo hemos podido sacar fuerzas para continuar. ¿Cómo el ser humano, nos preguntamos, ha podido sobrevivir a tanto horror? No queremos ir al fondo de las cosas por ahora. Es inútil. No nos queda más que hacer. El deseo de un fin que nos libere de todo es la única cosa viviente en esta casa que mira hacia el mar. Allí está, palpitante, acurrucada en nosotros, tal como un infante que nos terminamos de ser.

Todos los otros, aquellos que no están muertos, han partido, abandonando Sapotille en esta estación interminable del miedo y de la sin razón. Se han marchado definitivamente. El último en partir, Guy, el benjamín, aquel que pasó inadvertido, porque ese día se quedó dormido en la playa, atravesó presurosamente la frontera, vestido de mujer. Una larga falda de campesina escondía sus pantorrillas velludas. Quiso mantenerse con nosotros. Pero él finalmente terminó por hacer una elección terrible: partir. Puesto que no puedo exorcizar el pasado, puesto que todos los otros han muerto, él estaba allí, arriba con sus guardias y sus perros, su piscina y sus caballos, puesto que no puedo hacer más, no me queda más que huir. Esas fueron las últimas palabras que Guy nos había dicho antes de su inmersión en la noche del olvido, hace treinta años.

Él, allá arriba, se llama Philippe. Philippe Breton. Te digo su nombre a fin de que, como yo, lo recuerdes. Era mi novio, creció entre nosotros. Con mis hermanos, Carl, Jacques, Guy y los otros, y conmigo, conmigo que lo amé... no sé más. Todo esto que recuerdo hoy día, treinta años después que todo llegó a su fin, es justamente ese último día de mi vida que recordaré, en lo más profundo de mí, en esta marejada testaruda que me sobreviene cuando en la playa Philippe me cubría con su aliento. Niña, yo lo recuerdo en las ramas del granado. A los dieciocho años amaba a Philippe, a ese amor de dieciocho años que no sabría en absoluto nombrar.

Niños, jugando las canicas, Philippe se raspó las rodillas sobre las mismas rocas que mis hijos, escribe mi madre. Los hermanos de Marisa, eran seis, se dirigían a la escuela. Corrían juntos hacia la playa, inmersos en las espumas blancas de las olas, salpicándose y riéndose. Recuerdo, había comido en nuestra mesa, al mediodía, al lado de mis hijos. Con mi primogénito, Jacques, había pasado temporadas enteras leyendo en la playa. Cuántas veces el sueño les sorprendió a los dos, agotados, con los

gruesos papeles.

Cuántas veces les había contemplado antes de resolverme a revelarles, para sorpresa de Philippe, el aire tonto y confuso en medio de libros que querían leer todos al mismo tiempo. Esta biblioteca, en el granero, pertenecía a mi padre y sólo Jacques y Philippe también tenían el derecho a instalarse allí. En esa época, Philippe era un joven dulce, respetuoso, afanoso y trabajador, cualidades que mi padre, profesor atento, sabía respetar.

“Ese muchacho llegará lejos”, decía papá, pleno de admiración y me lanzaba una mirada a hurtadillas. “Lástima que Guy y Antoine no sean como él”, y continuaba sin parar deplorando la bohemia de sus dos jóvenes hijos. Mi padre, Daniel Saint-Cyrien, era también abogado, pero había dejado ya de ejercer, pues había comprendido, como le gustaba decir, que los tiempos no eran los mismos, ni en Sapotille ni en ninguna otra región del país; aquellos que habían decidido controlar todo también habían resuelto transformar los habitantes del país en espectadores de su propia existencia.

Todo se terminó o más bien todo comenzó en esa velada de Saint-Silvestre. Acababa de cumplir diecinueve años y Philippe, veinticuatro. Regresando de una visita, mi padre, se encuentra en la esquina de Quatre-Chemins con un motociclista accidentado.

- ¿Philippe, tú, a estas horas por aquí?

- No se acerque, señor Saint-Cyrien, dijo Philippe, con una voz fría y llena de reto.

A pesar de la oscuridad, mi padre se dio cuenta de que Philippe tenía no sólo los ojos inyectados de sangre, sino que sus manos y su ropa estaban también manchadas de rojo. Torpemente intentó esconder un revólver que mi padre percibió en medio de la penumbra. No podía encontrar la mirada de ese Philippe inteligente y tesorero que conocía desde siempre. A unos pocos pasos de él, veía a un ser desfigurado por el odio, dispuesto a dispararle.

- ¿Tú también, Philippe?

- Ahora que lo sabe, señor Saint-Chirrien, ¿qué piensa hacer?

Mi padre se devolvió y huyó, con el corazón lleno de tristeza y disgusto.

El otro día se despertó más tarde de lo habitual, y nos habló largamente a mis hermanos y a mí. Mamá ya sabía algo. Ella tenía la cara de un condenado a muerte, sus ojos estaban rojos por una noche de insomnio.

Sin rodeos, papá nos habló de Philippe y de la gente que como él habían reclutado y que estaba dispuesta a matar. Nos explicó su rol en el clima de terror que se había impuesto en Sapotille y en todo el país. “El olor fétido de la corrupción, del crimen y de la traición ilimitada hasta ahora ha invadido nuestras moradas”. Nos dijo, para terminar: “Vendrá un día en que esas personas comerán sin asco la carne de su propia madre”.

Hacía mucho tiempo que Philippe, pretextando prepararse para los exámenes, no venía a nuestra casa. “Yo sabía, prosigue mi padre, que esa ausencia escondía alguna cosa extraña, pero rezaba al cielo, con la esperanza idiota de que todo esos rumores sobre su persona no fuesen más que calumnias...” Me miraba directo a los ojos. Habíamos entendido todo.

En ese momento, la angustia y la rabia confundidas reemplazaban la sangre de mi cuerpo. Vivía con la sensación de una sombra espesa instalándose en mi corazón. Mis hermanos, nerviosos, venían a mi cuarto a paso de lobo, a traerme noticias. Hablábamos en voz baja. Ellos habían perdido muchos de sus amigos. Nadie sabía si los que desaparecían estaban en prisión o habían muerto. No estaban más allí, simplemente. Sus parientes, cuando no eran ellos también apresados, se reunían, asustados, sin saber dónde ir ni a quién dirigirse. Todos ellos, como nosotros, temblaban cada vez que pasaba un camión en la noche.

Llegaron en medio de la noche, armados hasta los dientes. Llevaban capuchas negras. ¿Estaba Philippe entre ellos? No quería saberlo, no olvidaré nunca la mirada desesperada de mamá, se tapaba la boca con un pañuelo para no gritar. Se llevarían a Jacques, Daniel, Carl, Víctor y Antonio, y seguramente, a papá. “Simplemente los llevaremos a la oficina, ustedes tienen que responder a algunas preguntas”. Sabíamos que ninguno regresaría, pero estábamos impactados por esa frase.

¿Cómo fueron los días y las noches posteriores? No volverían, hasta ese día... en que aparecieron aglomerados en la playa jirones de camisas flotando, esos cuerpos hinchados y desconocidos que el mar vomitaba. Una marejada de habitantes de descendió corriendo hasta la playa, intentando identificar los cuerpos. Adrienne y yo permanecemos en la ventana. El sol sobre el mar tenía ese día color de sangre.

¿Cómo describir el tumulto y los gritos que se elevaban sobre la playa? ¿Cómo describir el caos que desde ese entonces se instaló en nuestra vida?

Tarde en la noche, las últimas mujeres retornaron a sus casas. Silenciosas, subieron la loma de Jacob y marcharon con la voz del mar en la cabeza, como un silbido siniestro. Luego todo quedó atrás, los días, las horas... y nosotras estamos instaladas por siempre, mamá y yo, en las veladas de la ausencia, frente al mar que siempre interrogamos.

En el día, cuando en la parte baja del pueblo los ruidos del mercado y los ecos de la vida parecen estar jugando al olvido, en los tumultos cotidianos, nosotras jugamos a algo parecido. Pero viene la tarde, sobre todo en la proximidad de diciembre, cuando vuelve la Saint-Sylvestre, nosotras regresamos a cada sonido, a cada gesto, a cada destello de luna, a ese carrusel infernal de muertos-vivientes y espectros que obsesionarán siempre a Sapotille y a nuestra casa frente al mar.

The house across from the sea

By Marie-Célie Agnant

Traducción: Jesús Medina Guilarte

The windows face the beach. After the tragedy, we put up heavy curtains so they cannot be raised by the wind. The sea won't attend the spectacle of our sorrow or relief. For us, it is just another way of mitigating the shadows that stubbornly put sand between the sea and us. During the daytime everything is fine. The ups and downs of daily routine make time more bearable. However, when dusk arrives, we think of them. We also think of him, up there at Rochelle, wandering around that little palace he got built in the middle of the woods. Then I remember the same pitiful and piercing motto: Everything was over, or rather started in that Saint-Silvestre's eve, when he stopped in order to help a motorcyclist...

Behind the closed windows, I live with Adrienne, my mother. We are two shadows, two ghosts roaming over heaps of absence. We are the ashes of an existence remembered by no one. Most of the families who, as it was our case, lived the events of that Saint-Silvestre's eve are gone. They brought all their rags and scraps with them. Could they forget? At least could they find some peace of mind?

We didn't leave Sapotille. When I was a little girl, the whole world came down to this town, to these houses and their big rooms, and to their shaded backyards. Our backyard was my reign. There was a pomegranate tree, its flowers and fruits were red. That was my splendid palace; that was the harbor where leaf-made little boats floated around. And the breadfruit tree's log with its umbrella-like leaves was my king. All my motivations were there, my brother and, of course, Phillipe, whom I used to recall while straddling a pomegranate tree bough. The tree is always there. I pull aside the curtain in order to peep a little.

When I was a child, the world came down to the Sapotille church and the toll of its bell, that could be heard all over the Mount Jacob and extended to the ocean. Sapotille, which houses have been corroded by sea salt and the rough water. Sapotille, that will always be the whole world for me; to which I have given every single drop of love, rage and passion that my heart can contain.

Mom and I don't care about the initials carved over the tombstones, or the rickety streets, or the endless humming of sand and memories; they are all that is left, and we cannot neglect them. Our memories are dreadful jails and infamous tyrants. They grip, chase, possess and regulate our existence from that day on. Because of them, mom and I have become mute, like stones, we don't know any other language but the one that they dictate us.

At times, mom used to write. She used to dream of being a writer. But in this country there was only place for power and madness. Adrienne had to abruptly bury her love for words. Wisely, she hid her notebooks and pencils. But when the pain is too hard, she takes them out. She removes the dust from them in order to alleviate that grief that, as a malignant fever, has taken her whole existence: Everything was over, or rather started in that Saint-Silvestre's eve when he stopped in order to help a motorcyclist...

Behind the closed curtains, Adrienne and I, two islands floating over the big island. Sapotille, this town is still alive, breathing, but we don't know how. For a long time, we have questioned everything. How have we been strong enough to continue? We wonder how humankind has been able to survive such a horror. We don't want to get to the bottom of things by now. It is futile. There nothing left to do. The long for an end is the only living thing here in this house that faces the sea. It's there, tucked in, throbbing among us as if it were an infant we don't end up fully being.

All the others, the ones who are not dead, have parted. They left Sapotille in this endless season of fear and nonsense. They have gone forever. The last to leave, Guy, our youngest brother, the one that remained unnoticed because that day he fell asleep on the beach, crossed swiftly the border, attired in woman's clothes. A large skirt hid his hairy calf. He wanted to stay with us. But he finally made that terrible decision: to leave. Because he couldn't cast away the past, because everyone else had died; he chose to remain up there, with his guards and dogs, with his pool and his horses. "Because I can't do anything else, there is no other option but to leave". Those were the last words Guy said before plunging into the night of oblivion, thirty years ago.

He, the one up there, is called Phillipe. Phillipe Breton. I'm telling you his name so you, like me, can remember him. He was my boyfriend. He grew up among us. With my brothers, Carl, Jacques, Guy and the others, and with me, with me that loved him... I don't know anything else. All I recall nowadays, thirty years after everything ended, is that stubborn, heavy sea that came to me when Phillipe covered me with his breath on the beach. When I was a girl I used to recall him while straddling the pomegranate tree bough. I loved Phillipe when I was 18, with that 18 year-old love that is so hard to describe.

The children are playing with marbles. Phillipe scratched his knees with the same rocks my sons did. My mother writes. Marisa's brother's, they were six, were on their way to school. They were running together towards the beach, they ran over the white foam of the waves, sprinkling water and laughing. With Jacques, my first son, I had spent ages reading at the beach. How many times they fell asleep right there, without even noticing it!

How many times I had stared at the same scene before telling them, to Phillipe's surprise, how silly and confused they looked among all those books they wanted to read every time! This library, at the barn, belonged to my father, and only Jacques and Phillipe had the right to stay there. At that time, Phillipe was a sweet, respectful and hard-working man; qualities that my father,

an attentive teacher, really appreciated.

"That boy will achieve great things", my dad used to say, filled with admiration while giving a concealed stare at me. "It's a pity that Antoine and Guy are not like him", and he started ranting on the bohemian lifestyle of his two young sons. My father, Daniel Saint-Cyrien, was also a lawyer, but he had stopped practicing that profession because he understood, as he liked to say, that times weren't the same in Sapotille, or any other area of the country. Those who decided to rule the country were determined to turn all its inhabitants into mere spectators of their own existences.

Everything was over, or rather started in that Saint-Silvestre's eve. I had just turned 19 and Phillipe, 24. My father has returned from visiting someone and he is at the corner of Quatre-Chemins with a motorcyclist who has had an accident.

"Phillipe, what are you doing around here at this time?" "Don't get any closer Mr Saint-Cyrien", said Phillipe in a cold and challenging tone.

In spite of the darkness, my father realized not only that Phillipe's eyes were injected with blood, but also that his hands and clothes were red-stained. Clumsily he tried to hide a gun that my father could clearly see in the middle of the gloom. He failed to find that hard-working and intelligent stare of Phillipe that he was so accustomed to. A few steps ahead of him, he could only see a face deformed by hatred and willing to shoot him.

"So you too, Phillipe?"

"Now that you know, Mr Saint-Cyrien, what are you planning to do?"

My father turned around and escaped with his heart full of sadness and disgust.

The next morning he woke up later than he was used to. He talked to my brothers and me for a long while. Mom already knew something. She had the face of death-sentenced prisoner; her eyes were red for the lack of sleep.

Frankly, dad told us about Phillipe and the people he had recruited, all of them willing to kill. He explained us his role in the state of terror that had seized Sapotille and the whole country. "The stench of corruption, crime and unlimited betrayal has taken our homes". Just to finish, he said: "Someday, people will eat their mothers' flesh without any disgust".

Phillipe, using his tests as an excuse, had stopped visiting our house since a long time. "I knew- my father went on talking- that absence hid something unusual. But I hoped in the most idiotic manner that all those rumors were just calumnies". He was looking straight into my eyes.

At that moment, a mixture of angst and rage started to replace the blood in my body. Every little while, my brothers tip toed towards my room and told me the latest news. We talked in a quiet voice. They had lost many of their friends. Nobody knew if the ones who disappeared were dead or imprisoned. They weren't there anymore, just like that. Their relatives, if they weren't already also sent to prison, gathered. They were struck by horror and without any clue of where to go or what to do. All of them, like us, trembled at the sound of any truck.

They came in the middle of the night, armed to the teeth, wearing black hoods. Was Phillipe among them? I didn't want to know. I will never forget the despaired gaze of my mother, who was shutting her mouth with a handkerchief to avoid screaming. They would get Jacques, Daniel, Carl, Victor, Antonio, and, presumably, my father too. "We are simply taking them to our office; you have to answer some questions". We knew none of them would come back, but we were shocked by that phrase.

How were the following days and nights? They never came back until that day... They appeared in the beach, gathered in the water where torn shirts floated. The sea vomited swollen and unrecognizable bodies. A crowd of people descended to the beach, trying to identify someone. Adrienne and I stayed by the window. The sun over the sea was red as blood that day.

How to describe the turmoil and the screams that rose over the beach? How can I describe the chaos that seized our lives since that moment?

Late that night, the last women returned home. Silently, they went up the Mount Jacob and left with the voice of the sea in their heads, a sinister whistle. Then, everything was left behind, the days, the hours... and now we are here forever, in the middle of these nights of absence, across the sea we always question.

During the daytime, when the noise of the market and the echoes of life seem to be playing the oblivion game over the nether area of the town, we play something similar. But then, when the dusk arrives, when December and Saint-Silvestre eve is about to come; we go back to every sound, every gesture, to every moon-beam, to that hellish carousel of living-dead and ghosts that will always obsess Sapotille and our house across from the sea.

La Unidad de Efecto como construcción de la emoción poética en “La Casa frente al mar” de Marie Célie Agnant

Amarilis Guilarte Fermín
UPEL- Instituto Pedagógico de Maturín
CILLCA
amrilisfermin@gmail.com

“La casa frente al mar”, de la escritora Marie Célie Agnant es un relato que impresiona por el lirismo de su construcción textual, al tiempo que logra transmitir el horror de la dictadura de Francois Duvalier en Haití. El cuento comienza *in media res*:

Las ventanas dan hacia la playa. Después de la tragedia hemos puesto cortinas muy pesadas para que no se levanten nunca. El mar no asistirá al espectáculo de nuestro sufrimiento, ni al de nuestro alivio.*

Estas primeras líneas siembran la intriga sobre una tragedia de la que aún no tenemos detalles. Sabiamente la autora inicia con fineza el recorrido hacia la unidad de efecto. Una narradora en primera persona del plural nos ubica en un espacio y en una situación que irá avanzando hasta sumergirnos en una atmósfera de terror asordinado. Todo nos empujará hacia el final, hacia la revelación del horror, sin estridencias.

Este método de la unidad de efecto fue expuesto por el escritor norteamericano Edgar Allan Poe en su conocido ensayo “Filosofía de la composición o método de la composición”, en el que expresa:

Nada resulta más claro que el hecho de que todo argumento que merezca el nombre de tal, debe ser planeado desde el comienzo hasta su desenlace. Solo cuando no perdemos de vista el desenlace, podemos dar al argumento la semblanza indispensable de consecuencia o de causalidad, haciendo que los incidentes y especialmente el tono, contribuyan en todo momento al desarrollo de la intención (2008: 29).

Esta cita nos trae reminiscencias de otro excelente narrador, más cercano a nosotros. Me refiero al escritor uruguayo Horacio Quiroga y a su famoso “Decálogo del perfecto cuentista”.

Quien escribe, quien alguna vez ha intentado contar una historia sabe que la unidad de efecto es fundamental, sobre todo en las narraciones cortas donde debe mantenerse, permanentemente, una relación de tensión entre la totalidad del asunto, el ritmo y la extensión. Esto lo maneja muy bien Marie- Célie Agnant, quien después de despertar desde las primeras líneas nuestra curiosidad como receptores, continúa impresionándonos con el despliegue de un primer párrafo introductorio que hace de síntesis.

El ritmo de este párrafo marca el tono poético, nostálgico y memorioso que atraviesa todo el texto, atenuando con su lirismo, no la magnitud de la tragedia que nos narra, sino todo lo abyecto que pudiese tener la escena dramática que se nos muestra en las últimas líneas, dejándonos sumidos en un desasosiego, impotencia y dolor profundo. Este es el efecto final. Es la impresión que nos transmite este relato. Pero ¿cómo transmitir lo inefable? ¿Cómo encontrar las palabras apropiadas para evidenciar el amor, la decepción, la represión, el dolor? ¿Cómo denunciar la infamia sin renunciar a lo poético?

Nos decía el escritor inglés T.S. Eliot que

La única manera de expresar un sentimiento en la creación artística es mediante el empleo de un correlato objetivo; es decir, un conjunto de objetos, una situación, una serie de acontecimientos que sean la fórmula de ese sentimiento en concreto; de tal modo que cuando se den los datos exteriores que han de conducir a una experiencia de los sentidos, el sentimiento surge automáticamente (2008: 14).

El correlato objetivo propuesto por Eliot no está divorciado completamente de las ideas del método de composición expuesto anteriormente por Edgar Allan Poe. En ambos planteamientos la creación artística pasa por objetivarse en un discurso que intenta expresar ideas y emociones. Dadas las limitaciones de nuestro lenguaje para mostrar lo inefable surge la necesidad de recurrir a una imagen que suscite los sentimientos y los efectos deseados.

La escritora que nos ocupa se vale de imágenes poéticas para producir emociones que superan la subjetividad individual trascendiendo hacia símbolos tan universales como las ideas de justicia y libertad. Para ello organiza su discurso cuidadosamente. Ya desde el paratexto llama la atención del lector con un sugestivo título: “La casa frente al mar”. De inmediato nos ubica en el primer párrafo, enfrentándonos a la síntesis de la tragedia que nada tiene que ver con la idea de casa, playa, sol y arena que pudiéramos habernos hecho.

El discurso de “La casa frente al mar” está construido con un lenguaje lírico que actúa como pieza melódica, ayudando a dar sentido a una historia que vale tanto por sus hechos como por la forma como están contados. Desde el primer párrafo se nos genera una expectativa por lo que ha de venir:

En el día todo va bien. El vaivén de lo cotidiano nos hace menos pesado el tiempo. No obstante, cuando viene la tarde, en la oscuridad, pensamos en ellos. También en él, allá arriba en Rochelle, en ese pequeño palacio que se hizo construir en medio del bosque. Recuerdo entonces la misma frase, penosa y lancinante, con las mismas palabras: todo se terminó o más bien todo comenzó en esa velada de San Silvestre cuando se detuvo para venir en ayuda de un motociclista.

Esta frase, catalogada por la voz del narrador como “penosa y lancinante” cierra el primer párrafo y se repite a lo largo del texto, actuando como un ritornelo que punza no solo el recuerdo de la protagonista, sino también el del lector, quien se ve compelido a mantenerse atento por la fuerza repetitiva y sonora de este estribillo.

Es curioso que la narración que se inicia con la primera persona del plural cambie desde el mismo primer párrafo a la primera del singular. Esta alternancia ayudará también a marcar el ritmo de la narración. Casi sin darnos cuenta la pluralidad se diluye en la voz de un yo que contribuye al avance del relato:

Detrás de las ventanas cerradas, vivía con Adrienne, mi madre. Somos dos sombras, dos fantasmas, vagando sobre riberas de ausencias. Somos cenizas de una existencia que ya nadie recuerda. La mayor parte de las familias que, como nosotros, vivieron aquello que pasó en esa velada de Saint-Sylvestre, se ha ido, arrastrando consigo sus jirones y migajas. ¿Pudieron ellos olvidar? Al menos, ¿consiguieron la paz?

El tono bajo y nostálgico de la narración sube un tanto con las interrogantes, preguntas retóricas que podemos encontrar a lo largo del texto, con una intención eminentemente expresiva. Nadie responderá a la angustia en la desesperanza. La voz del personaje se extiende en dramático monólogo, única estridencia en un relato que se empeña en acallar el dolor, pero que no renuncia a mostrar los momentos más intensos de impotencia y rabia. Todo esto produce un efecto acumulativo, formando parte de una unidad dinámica, constituida también por el orden en que el narrador presenta los hechos.

En un acto subjetivamente temporal, el narrador selecciona cuidadosamente los acontecimientos. Nos enfrenta con una tragedia que se irá desplegando retrospectivamente ante nuestros ojos. En este acto memorioso acudimos a los constantes cambios del narrador de la primera persona del plural a la del singular. No se trata de una voz coral, sino de una pluralidad que se desdibuja transformándose en un yo que lleva el peso del relato.

No dejamos Sapotille. Cuando era niña, el mundo para mí se resumía a ese pueblo, a sus casas con sus grandes galerías y a sus patios sombreados. El patio de nuestra casa era mi reino. Había un granado, sus flores rojas y sus frutos. Ese era mi palacio maravilloso, dársena donde navegaban barcos que estaban hechos con las hojas de árboles. Y el tronco del pan de año con sus hojas de parasol era el rey de mi reino. Allí estaban todas mis motivaciones, mis hermanos, y de seguro, Phillippe, en quien pensaba, sentado a horcajadas sobre las ramas del granado. El granado está siempre allí. Aparto la cortina para echar una mirada furtiva.

El yo que se expresa lo hace desde su individualidad, desde ese dolor lacerante e intransferible que produce la decepción, el amor juvenil, el ser que tanto amó, el que jugaba en la playa con ella y sus hermanos, era un traidor, un acólito del tirano.

No hay palabras para contar algo tan personal. Es la única sensación que no puede compartir con Adrienne, su madre. Por eso la voz se hace una y a la vez tantas voces. Ese yo memorioso y doliente se sentiría egoísta si solo rumiara sus angustias personales. Por eso se hace eco de una colectividad marcada por la represión y la injusticia:

En ese momento, la angustia y la rabia confundidas reemplazaban la sangre de mi cuerpo. Vivía con la sensación de una sombra espesa instalándose en mi corazón. Mis hermanos, nerviosos, venían a mi cuarto a paso de lobo, a traerme noticias. Hablábamos en voz baja. Ellos habían perdido muchos de sus amigos. Nadie sabía si los que desaparecían estaban en prisión o habían muerto. No estaban más allí, simplemente. Sus parientes, cuando no eran ellos también apresados, se reunían, asustados, sin saber dónde ir ni a quién dirigirse. Todos ellos, como nosotros, temblaban cada vez que pasaba un camión en la noche.

¿Cómo expresar un dolor tan personal ante tanta calamidad colectiva?

T. S. Eliot y Edgar Allan Poe ofrecen una posibilidad a través del correlato objetivo y la unidad de efecto.

Para que el sentimiento se lleve al texto artístico, en este caso el relato, es necesario contemplarlo y objetivarlo, por supuesto, se objetiva desde el espacio de la subjetividad. La intuición y la intención adquieren cuerpo literario, se recrea un universo estético poblado de personajes y acontecimientos que encarnan y desencadenan todo aquello que se quiere expresar. La escritora Marie-Célie Agnant construyó con el cuento que nos ocupa un correlato objetivo: una hija vive solo con su madre en una vieja casa frente al mar, ubicada en la región de Sapotille, Haití. Después de treinta años, Marisa rememora el amor el amor de Phillippe y la vida junta a sus hermanos. Todos han muerto, menos Guy, el benjamín, quien huyó del país vestido de mujer, y Phillippe que aún debe vivir en su “palacio, allá arriba, en Rochelle, rodeado de sus perros, su piscina y sus caballos”. Nada queda del joven respetuoso y dulce que la protagonista amó. Ella también recuerda la tragedia de Saint Silvestre.

La escritora nos va develando paso a paso una historia que nos atrapa, gracias al tono, la atmósfera, el ritmo, las imágenes

poéticas y la adjetivación con que la construye. Todo nos conduce hacia su final:

Llegaron en medio de la noche, armados hasta los dientes. Llevaban capuchas negras. ¿Estaba Phillippe entre ellos? No quería saberlo, no olvidaré nunca la mirada desesperada de mamá (...) Se llevarían a Jacques, Daniel, Carl, Víctor y Antonio, y seguramente, a papá.

Y no volvieron nunca:

¿Cómo fueron los días y las noches posteriores? No volverían, hasta ese día... en que aparecieron aglomerados en la playa jirones de camisas flotando, esos cuerpos hinchados y desconocidos que el mar vomitaba. Una marejada de habitantes descendió corriendo hasta la playa, intentando identificar los cuerpos. Adrienne y yo permanecemos en la ventana. El sol sobre el mar tenía ese día color de sangre.

¿Cómo describir el tumulto y los gritos que se elevaban sobre la playa? ¿Cómo describir el caos que desde ese entonces se instaló en nuestras vidas?

“La casa frente al mar” es una metáfora del dolor y de la desesperanza. No es la historia personal de la escritora, pero tiene tanto de sus temores y angustias. Ella que de niña vivió la dictadura de Francois Duvalier encontró las palabras que tanto buscaba para transmitirnos, sin estridencias el horror de cualquier régimen sanguinario y represivo. En una entrevista realizada por Yenny González Muñoz, expresaba:

... aprendí a conocer mi país porque yo dejé Haití con un conocimiento de lo que pasaba. Pero no podía nombrar las cosas. Yo sentía el temor, la impotencia de los adultos viviendo en una dictadura, pero para poner palabras sobre todo eso era difícil. Aprendí a conocer a Haití, aprendiendo a conocer el mundo (2011: 47).

Y aprendió muy bien Marie- Célie Agnant a “poner palabras”, a nombrar y a sugerir. Cuando leemos el cuento del que hemos venido hablando nos queda una sensación extraña, inexplicable y dolorosa. No nos cabe duda que la escritora se esforzó en lograr con este relato esa “unidad de efecto” en la que tanto se empeñó el escritor Edgard Allan Poe.

En la entrevista ya aludida y refiriéndose a los libros para niños, dice la escritora: “Estos libros para mí son hechos para que quede algo, porque cuando se cierra un libro debe quedar algo” (2011:47).

Después de la lectura de “La casa frente al mar” sentimos desasosiego, tristeza, rabia... Experiencias muy subjetivas que inmediatamente trascendemos para pensar en símbolos más universales como el amor, la tolerancia, la libertad y la justicia. Ojalá nunca nadie tenga que poner pesadas cortinas para no ver el mar.

Referencias bibliográficas

- Allan Poe, Edgar (2008). *Ensayos y críticas*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana.
Castillo Moreno, Gloria (1994). *El correlato objetivo y el texto literario*. Madrid: Editorial Pliegos.
González Muñoz, Yenny (2011, septiembre). “Conversación con Marie Célie Agnant poeta haitiana”. En *A Plena Voz*. No. 69. Pp. 47- 48.

* Para el presente texto hemos recurrido a la traducción que hiciera Celso Medina del referido cuento. Dicha traducción está inédita.

Normas para los Autores:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las siglas van sin puntos.

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

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

Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del Manual de Tesis de Trabajo de Grado y 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 (recuperado el 16 de enero de 2009 a 10: 45 a.m.). VALLESPÍR, Jordi. “Interculturalismo e identidad cultural”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 36 (1999), pp. 45-46, en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432 (recuperado el 3 de diciembre 1999 a las 3: 30 p.m.). En caso de que el autor deba hacer una autocita, en el archivo destinado a referato la hará como si fuese cita a una tercera persona, de manera tal que se garantice el anonimato.

8. Normas de citas y referencias.

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

Textos citados varias veces:

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

Citas textuales:

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

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

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

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

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

Contactos

Dirección de Entreletras:

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

Correos electrónicos:

entreltras@gmail.com

upelentreltras@gmail.com

Consejo de Redacción:

* Director-Celso Medina / medinacelso@gmail.com

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

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

Autores

Gustavo Luis Carrera. Escritor y individuo de número en la Academia Venezolana de la Lengua. Doctor en Letras por la Universidad Central de Venezuela (UCV). Su obra de creación literaria se ha desarrollado en el campo de la narrativa. Ha escrito obras ensayísticas sobre temas de literatura, de tradiciones populares y de educación. Entre sus obras se encuentran Cuentos (1992), Salomón (1994) y El signo secreto (1995). Fundador de las revistas Crítica Contemporánea y Caribana. . Fue director-fundador del Instituto de Investigaciones Literarias de la UCV. Ha sido rector de la Universidad Nacional Abierta (UNA). Director-fundador de la Fundación del Libro (Fundalibro) y creador del Sistema Nacional de Simposios de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. Obtuvo el Premio Municipal de Prosa con su novela Viaje inverso.

Emilcy Blanco. Profesora del Instituto Pedagógico de Maturín (UPEL). Magister en Literatura Latinoamericana. Coordina actualmente la Maestría en Literatura Latinoamericana de la UPEL-Maturín.

Gerardo Lino. Nació en Puebla de Zaragoza (México). Libros publicados en papel: Blasfematorio (Asteriscos/BUAP, 2000);Trazas (LunArena, 2003); Mutaciones (Ala Impar, 2007); En los huesos de esto (Conaculta Puebla, 2012). Ha subido al ciberespacio varios más; v.gr: Transferencias: de los poemas de Keats al problema de la traducción; Libro del fracaso; Diecisiete cenotafios; Soplos; Si este golpe fuera el todo; Ese reloj es muy exacto.

Juana Sagaray. Profesora de Literatura Inglesa en el Pedagógico de Maturín. Doctora en Educación. Es actualmente la Jefe del Departamento de Lingüística del Pedagógico de Maturín.

Eduardo Gasca. Poeta, narrador, ensayista y traductor. Especialista en Literatura Norteamericana. Profesor jubilado de la Universidad de Oriente.

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

Neneka Pelayo Díaz. Profesora de Universidad de Oriente, en el Núcleo de Sucre. doctora en Filología Hispánica en la Universidad de Oviedo, España.

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

Ramón Ordaz. Poeta y ensayista. Director de la revista Poda.

Amarilis Guilarte Fermín. Profesora del Instituto Pedagógico de Maturín. Magister en Literatura Latinoamericana.