



LETRAS 102



LETRAS

102

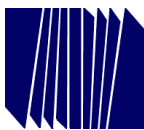


IVILLAB
Instituto Venezolano de Investigaciones
Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"



102
Vol. 63
2023
enero-junio

ISSN-L 0459-1283
Depósito Legal: pp. 19520df47



102

LETRAS

Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATÍN
INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS
"ANDRÉS BELLO"

CARACAS-VENEZUELA
LETRAS, Vol. 63, N° 102
2023

[ISSN-L 0459-1283](#)

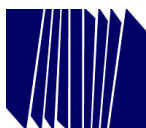
Depósito legal: pp. 195202DF47



(1964-2023) 59 años



(1958-2023) 65 años



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR

Rector

Raúl López Sayago
raul.lopez@upel.edu.ve

Vicerrectora de Docencia

Doris Pérez
doris.perez@upel.edu.ve

Vicerrectora de Investigación y Postgrado

Moraima Esteves
mesteves@upel.edu.ve

Vicerrectora de Extensión

María Teresa Centeno
mcenteno@upel.edu.ve

Secretaria

Nilva Liuval Moreno
ltovar@upel.edu.ve



INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS

Directora-Decana (E)

Zulay Pérez Salcedo
zperez@ipc.upel.edu.ve

Subdirector de Docencia (E)

Franklin Núñez Ravelo
docenciaipc@gmail.com

Subdirectora de Investigación y Postgrado (E)

Arismar Marcano Montilla
amarcano@ipc.upel.edu.ve

Subdirector de Extensión (E)

Humberto González Rosario
humberto@ipc.upel.edu.ve

Secretaria (E)

Sol Ángel Martínez
solmartinezp@hotmail.com

Coordinador de Investigación e Innovación (E)

Alejandro Rodríguez
cordinaciondeinvestigacion@gmail.com



INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS
"ANDRÉS BELLO"

CONSEJO TÉCNICO

Directora:

Johanna Rivero Belisario

 <https://orcid.org/0000-0001-9588-2242>

 johanna.rivero.ipc@upel.edu.ve

Subdirector:

José Gabriel Figuera Contreras

 <https://orcid.org/0000-0002-5673-7437>

 jfiguera.ipc@upel.edu.ve

COORDINADORES DE ÁREAS

Área de Lingüística:

Anny Gabriella Perales de Hernández

 <https://orcid.org/0000-0001-8378-3466>

 annygabriellap_a@hotmail.com

Área de Literatura:

Luis Alfredo Álvarez Ayesterán

 <https://orcid.org/0000-0003-3838-7346>

 luisalfredoalvarez@gmail.com

Área de Pedagogía de la Lengua y la Literatura:

Norma González de Zambrano

 <https://orcid.org/0000-0002-2618-7980>

 ipccelesc@gmail.com

COORDINADORES DE SECCIONES

Sección de Docencia:

Andrea Yamali Peña Pernía

 <https://orcid.org/0000-0001-9586-8790>

 ppandrea12@gmail.com

Sección de Extensión:

Jéssica Marianne Borges Pamelá

 <https://orcid.org/0000-0002-6540-4634>

 jssik.borges@gmail.com

Sección de Promoción y Difusión:

Julio César González Díaz

 <https://orcid.org/0000-0002-0531-8574>

 juliogonzalez.ipv@gmail.com

Personal de secretaría:

Benita Canache

 canachebl@hotmail.com

Asistente de biblioteca:

Francisco Urbina

 urbinafrancisco@hotmail.com

LETRAS

- Es una revista científica universitaria que publica resultados de trabajos de investigadores nacionales y extranjeros en las diversas áreas del conocimiento lingüístico y literario, con énfasis en los temas educativos. En 1958 se publicó su primer número con el nombre de Boletín del Departamento de Castellano, Literatura y Latín, y a partir del número 23 en el año de 1967, comienza a llamarse Letras.
- **Letras** tiene por objetivos fundamentales:
 1. Contribuir con la construcción del conocimiento científico en las áreas de la lingüística y la crítica literaria.
 2. Colaborar con el mejoramiento de la calidad de la educación en el campo de la lengua y la literatura.
 3. Estudiar la identidad lingüística y literaria del venezolano y del latinoamericano.
 4. Favorecer la construcción de la identidad cultural del venezolano, a través de las investigaciones educativas en nuestras áreas de acción.

INDEXADA Y REGISTRADA en:



ARBITRADA: dos o tres jueces, quienes no conocen que están arbitrando el mismo trabajo, evalúan un artículo, cuyo autor no aparece identificado. El autor, a su vez, no sabe quiénes juzgan su investigación.

- © **Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"**
- **Depósito legal:** pp. 195202DF47
- **ISSN impreso:** 0459-1283 **ISSN en línea:** 2791-1179
- **Edición:** dos números al año - **Letras** es una revista de acceso abierto
- **LETRAS** no se hace necesariamente responsable de los juicios y criterios expuestos por los colaboradores.
- **Dirección y Correspondencia:**
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB). Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas. Edificio Histórico, Piso 1, Av. Páez, Urbanización El Paraíso. Caracas – Venezuela. Código postal 1020. **Teléfono:** +58-212-4511801
Correos electrónicos: revista.lettras.ipc@upel.edu.ve / ivillab.1964@gmail.com
- **Arte final y diagramación:** José Gabriel Figuera Contreras
Correo electrónico: jfiguera.ipc@upel.edu.ve



LETRAS, Vol. 62, N° 102 - Año 2023

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Caracas, Venezuela

RESOLUCIÓN N° 2022-178-119 del Consejo Directivo IPC-UPEL

Editor

José Gabriel Figuera Contreras

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela



<https://orcid.org/0000-0002-5673-7437>



jfiguera.ipc@upel.edu.ve

Consejo de redacción

Anny Gabriella Perales de Hernández

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela



<https://orcid.org/0000-0001-8378-3466>



annygabriellaperales22@gmail.com

Brayan Wilfredo Hernández Monterrey

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela



<https://orcid.org/0000-0003-1838-2863>



hernandezbrayan1989@gmail.com

Johanna Rivero Belisario

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela



<https://orcid.org/0000-0001-9588-2242>



johanna.rivero.ipc@upel.edu.ve

José Gabriel Figuera Contreras

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela



<https://orcid.org/0000-0002-5673-7437>



jfiguera.ipc@upel.edu.ve

Consejo editorial

Anny Gabriella Perales de Hernández

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela



<https://orcid.org/0000-0001-8378-3466>



annygabriellaperales22@gmail.com

Brayan Wilfredo Hernández Monterrey

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela



<https://orcid.org/0000-0003-1838-2863>



hernandezbrayan1989@gmail.com

César Augusto Villegas Santana

Universidad Católica Andrés Bello
Venezuela



<https://orcid.org/0000-0002-0232-2009>



cvillegass@hotmail.com

Dulce María Santamaría Moya

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela



<https://orcid.org/0000-0003-3424-2940>



dulsam6@hotmail.com

Estela Mary Peralta de Aguayo

Universidad Autónoma de Asunción
Universidad Nacional de Asunción
Paraguay

 <https://orcid.org/0000-0002-9108-0514>

 estmary@gmail.com

Francisco José Bolet Toro

Universidad Metropolitana, Venezuela
Universidad Alcalá de Henares, España

 <https://orcid.org/0000-0002-8164-2229>

 fbolet@unimet.edu.ve

Freddy José Monasterios Macías

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela

 <https://orcid.org/0000-0001-7842-4557>

 fmonasterios34@gmail.com

Johanna Rivero Belisario

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela

 <https://orcid.org/0000-0001-9588-2242>

 johanna.rivero.ipc@upel.edu.ve

José Gabriel Figuera Contreras

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela

 <https://orcid.org/0000-0002-5673-7437>

 jfiguera.ipc@upel.edu.ve

José Luis Ramírez Luengo

Universidad Complutense de Madrid
España

 <https://orcid.org/0000-0002-5564-2372>

 joseluis.ramirezluengo@gmail.com

Lirian Astrid Ciro

Universidad del Valle
Colombia

 <https://orcid.org/0000-0002-2778-738X>

 lirian.ciro@correounivalle.edu.co

Luisa Isabel Rodríguez Bello

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela

 <https://orcid.org/0000-0002-7319-8041>

 luisarodriguezbello@gmail.com

Mercedes Guanchez

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela

 <https://orcid.org/0000-0003-3549-359X>

 mercedes.guanchez@gmail.com

Norma González Viloria

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela

 <https://orcid.org/0000-0001-7248-0224>

 ngviloria@gmail.com

Rita Milagros Jáimez Esteves

Universidad Nacional de Loja
Ecuador

 <https://orcid.org/0000-0001-6420-1731>

 ritamje@gmail.com

Thays Adrián Segovia

Universidad Católica Andrés Bello
Venezuela

 <https://orcid.org/0000-0001-7410-2219>

 thaysadrian@gmail.com

Vanessa Anaís Hidalgo

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela

 <https://orcid.org/0000-0001-5791-627X>

 vanexanaais@gmail.com

Equipo técnico

Traductores

Adriana Carolina González Lozada

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela
Idioma que traduce: inglés

 <https://orcid.org/0000-0002-6274-8837>

 adrig78@gmail.com

Yolibeth Machado

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela

Idioma que traduce: francés

 <https://orcid.org/0000-0002-7400-6929>

 yolibethmk68@gmail.com

Luis Álvarez León

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela

Idioma que traduce: italiano

 <https://orcid.org/0000-0001-9888-4921>

 alvarezrusster@gmail.com

Yara Alejandra Bastidas Rodríguez

Instituto Internacional de la UNESCO para
la Educación Superior en América Latina y
el Caribe (IESALC)

Venezuela

Idioma que traduce: portugués

 <https://orcid.org/0000-0001-5688-6339>

 yarabastidas@gmail.com

Creador de la portada de la revista Letras

Luis Domínguez Salazar

Artista plástico de reconocidos méritos a nivel nacional e internacional

Gestión, diseño de portada y diagramación

José Gabriel Figuera Contreras

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela

 <https://orcid.org/0000-0002-5673-7437>

 jfiguera.ipc@upel.edu.ve

Colaboración en el diseño y actualización de los logos del IVILLAB y la revista Letras

Iria Natalia Agreda Abreu

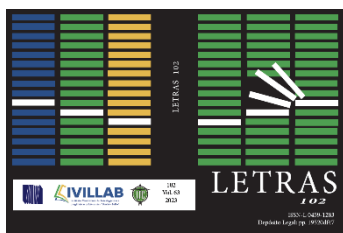
Estudiante del Departamento de
Castellano, Literatura y Latín - UPEL-IPC

 <https://orcid.org/0000-0002-6908-819X>

 irianaipc@gmail.com

Síguenos como [IVILLABIPC](#) en:





LETRAS, Vol. 63, N° 102 - Año 2023

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Caracas, Venezuela

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN

Letras 102.....	19
	Johanna Rivero Belisario

ARTÍCULOS

Imaginarios de luz en <i>La Noche Sagrada</i> de Tahar Ben Jelloun.....	21
	Yonarki Alberto Ramírez Silva Ariana Cermeño Pujol
La imaginación en la comprensión de la lectura.....	59
	Jenny Fraile Velásquez
La autobiografía como escritura del yo. Conformación del sujeto femenino a través de los relatos de Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios y Margot Boulton De Bottome.....	87
	María Elena D'Alessandro Bello
Los nuevos personajes de la literatura: las pandillas como sujeto histórico en la narrativa centroamericana.....	121
	Gerardo Alexis Pérez Viana
El monstruo sexual <i>En sueños matarás</i> de Fedosy Santaella.....	139
	Ivonne De Freitas Argenis Monroy

RESEÑAS

Stephen King. <i>Cuento de hadas</i>	163
	Richard José Sosa Villegas
Puig Llano Luisa. <i>Armarse de argumentos. Persuadir y algo más con la palabra</i>	167
	Enrique Meléndez Zarco
Rildo Cosson. <i>Como criar círculos de leitura na sala de aula</i>	173
	Carlos Eduardo Díaz Loyo Egledys Guadalupe Zárraga de Díaz

Índices previos Vol. 62, Letras 100 y 101.....	179
Normas para la publicación.....	184

PROGRAMAS DE POSTGRADO

Doctorado en Pedagogía del Discurso.....	197
Maestría en Lingüística.....	198
Maestría en Literatura Latinoamericana.....	199
Maestría en Lectura y Escritura	200
Especialización en Lectura y Escritura.....	201
Nuevos logos para Letras e IVILLAB.....	203



LETRAS, Vol. 63, N° 102 - Año 2023

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Caracas, Venezuela

TABLE OF CONTENT

PRESENTATION

Letras 102.....	19
Johanna Rivero Belisario	

ARTICLES

Imaginary of light in <i>The Sacred Night</i> by Tahar Ben Jelloun.....	21
Yonarki Alberto Ramírez Silva Ariana Cermeño Pujol	
Imagination in reading comprehension.....	59
Jenny Fraile Velásquez	
Conformation of the female subject through the stories of Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios and Margot Boulton de Bottome.....	87
María Elena D'Alessandro Bello	
The new characters of literature: gangs as historical subjects in Central American narrative.....	121
Gerardo Alexis Pérez Viana	
The sexual monster <i>In a dreams you will kill</i> by Fedosy Santaella.....	139
Ivonne De Freitas Argenis Monroy	

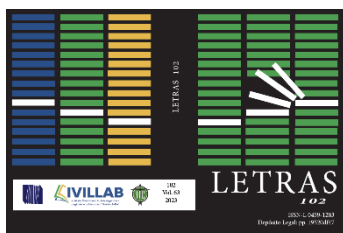
REVIEWS

Stephen King. <i>Cuento de hadas</i>	163
Richard José Sosa Villegas	
Puig Llano Luisa. <i>Armarse de argumentos. Persuadir y algo más con la palabra</i>	167
Enrique Meléndez Zarco	
Rildo Cosson. <i>Como criar círculos de leitura na sala de aula</i>	173
Carlos Eduardo Díaz Loyo Egledys Guadalupe Zárraga de Díaz	

Previous contents Vol. 62, Letras 100 y 101.....	179
Guidelines for contributors	184

POSTGRADUATE PROGRAMS

Doctorado en Pedagogía del Discurso.....	197
Maestría en Lingüística.....	198
Maestría en Literatura Latinoamericana.....	199
Maestría en Lectura y Escritura	200
Especialización en Lectura y Escritura.....	201
Nuevos logos para Letras e IVILLAB.....	203



LETRAS, Vol. 63, N° 102 - Año 2023

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Caracas, Venezuela

INDEX

PRÉSENTATION

Letras102.....	19
Johanna Rivero Belisario	

ARTICLES

Les imaginaires de la lumière dans <i>la Nuit sacrée</i> de Tahar Ben Jelloun.....	21
Yonarki Alberto Ramírez Silva Ariana Cermeño Pujol	
L'imagination dans la compréhension de la lecture.....	59
Jenny Fraile Velásquez	
Façonner le sujet féminin à travers les histoires de Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios et Margot Boulton de Bottome.....	87
María Elena D'Alessandro Bello	
Les nouveaux personnages de la littérature : les gangs comme sujet historique dans les récits d'Amérique centrale.....	121
Gerardo Alexis Pérez Viana	
Le monstre sexuel <i>En sueños matarás</i> par Fedosy Santaella.....	139
Ivonne De Freitas Argenis Monroy	

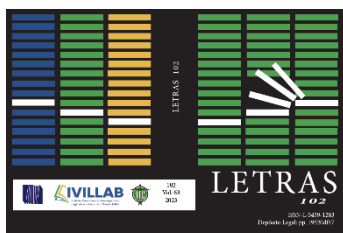
COMMENTAIRES

Stephen King. <i>Cuento de hadas</i>	163
Richard José Sosa Villegas	
Puig Llano Luisa. <i>Armarse de argumentos. Persuadir y algo más con la palabra</i>	167
Enrique Meléndez Zarco	
Rildo Cosson. <i>Como criar círculos de leitura na sala de aula</i>	173
Carlos Eduardo Díaz Loyo Egledys Guadalupe Zárraga de Díaz	

Index préalable Vol. 62, Letras 100 y 101.....	179
Reglement pour publier dans la revue	184

ETUDES DE TROISIEME CYCLE

Doctorado en Pedagogía del Discurso.....	197
Maestría en Lingüística.....	198
Maestría en Literatura Latinoamericana.....	199
Maestría en Lectura y Escritura	200
Especialización en Lectura y Escritura.....	201
Nuevos logos para Letras e IVILLAB.....	203



LETRAS, Vol. 63, N° 102 - Año 2023

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Caracas, Venezuela

INDICE

PRESENTAZIONE

Letras 102.....	19
Johanna Rivero Belisario	

ARTICOLI

Immaginari di luce in <i>La Notte Sacra</i> , di Tahar Ben Jelloun.....	21
Yonarki Alberto Ramírez Silva Ariana Cermeño Pujol	
L'immaginazione nella comprensione della lettura.....	59
Jenny Fraile Velásquez	
Conformazione del soggetto femminile attraverso dei relati di Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios y Margot Boulton de Bottome.....	87
María Elena D'Alessandro Bello	
I nuovi personaggi della letteratura: le bande come soggetto storico nella narrativa centroamericana.....	121
Gerardo Alexis Pérez Viana	
Il monstruo sessuale in, <i>In sogno ucciderai</i> , di Fedosi Santaella.....	139
Ivonne De Freitas Argenis Monroy	

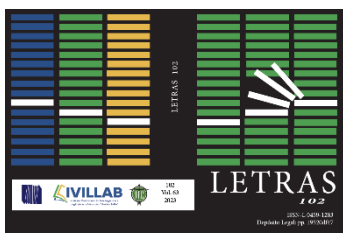
RECENSIONI

Stephen King. <i>Cuento de hadas</i>	163
Ríchard José Sosa Villegas	
Puig Llano Luisa. <i>Armarse de argumentos. Persuadir y algo más con la palabra</i>	167
Enrique Meléndez Zarco	
Rildo Cosson. <i>Como criar círculos de leitura na sala de aula</i>	173
Carlos Eduardo Díaz Loyo Egledys Guadalupe Zárraga de Díaz	

Indice dei numeri precedenti Vol. 62, Letras 100 y 101.....	179
Regole di pubblicazione.....	184

CORSI DI LAUREA

Doctorado en Pedagogía del Discurso.....	197
Maestría en Lingüística.....	198
Maestría en Literatura Latinoamericana.....	199
Maestría en Lectura y Escritura	200
Especialización en Lectura y Escritura.....	201
Nuevos logos para Letras e IVILLAB.....	203



LETRAS, Vol. 63, N° 102 - Año 2023

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Caracas, Venezuela

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO

Letras 102.....	19
	Johanna Rivero Belisario

ARTIGOS

Imaginários de luz em " <i>A noite sagrada</i> ", de Tahar Ben Jelloun.....	21
	Yonarki Alberto Ramírez Silva Ariana Cermeño Pujol
Imaginação na compreensão da leitura.....	59
	Jenny Fraile Velásquez
Moldando o sujeito feminino por meio das histórias de Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios e Margot Boulton de Bottome.....	87
	María Elena D'Alessandro Bello
As novas personagens da literatura: as gangues como tema histórico na narrativa centro-americana.....	121
	Gerardo Alexis Pérez Viana
O monstro sexual em " <i>Durante o sono, você matará</i> " de Fedosy Santaella.....	139
	Ivonne De Freitas Argenis Monroy

COMENTÁRIOS

Stephen King. <i>Cuento de hadas</i>	163
	Ríchard José Sosa Villegas
Puig Llano Luisa. <i>Armarse de argumentos. Persuadir y algo más con la palabra</i>	167
Enrique Meléndez Zarco	
Rildo Cosson. <i>Como criar círculos de leitura na sala de aula</i>	173
	Carlos Eduardo Díaz Loyo Egledys Guadalupe Zárraga de Díaz

Índices de números previos Vol. 62, Letras 100 y 101.....	179
Normas de publicação	184

PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO

Doctorado en Pedagogía del Discurso.....	197
Maestría en Lingüística.....	198
Maestría en Literatura Latinoamericana.....	199
Maestría en Lectura y Escritura	200
Especialización en Lectura y Escritura.....	201
Nuevos logos para Letras e IVILLAB.....	203

Dra. Johanna Rivero Belisario

Directora del Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"

Apreciados lectores, amigos de *Letras*:

Han transcurrido seis ediciones desde que el Equipo Editorial de *Letras* se decantara por la publicación de un número destinado íntegramente a la literatura: el 96, y cuya temática se constituyó a partir del estudio de las obras de escritoras venezolanas. Hoy hemos vuelto a este campo, en algunas de sus manifestaciones, hemos retornado al análisis literario, sin perder de vista el ámbito educativo, hilo conductor de nuestra revista a lo largo de sus mozos 65 años.

Así, el volumen que ahora nos complace entregarles reúne cinco artículos. El primero, de Yonarki Alberto Ramírez Silva y Ariana Cermeño Pujol, *Imaginarios de luz en La noche sagrada de Tahar Ben Jelloun*, se propone (i) comprender la paratextualidad como estrategia para aproximar al lector a los imaginarios textuales y transtextuales de la obra; (ii) interpretar su organización estructural desde la perspectiva de la luz y sus simbolismos y (iii) interpretar algunas estrategias estéticas empleadas para representar los imaginarios de África magrebina. Para cumplir con estos objetivos, se hace un análisis de los elementos simbólicos hallados en el prefacio de la obra y en sus capítulos, así como una interpretación que incluyó la retórica, la semántica y la pragmática.

El trabajo de Jenny Fraile Velásquez, titulado *La imaginación en la comprensión de la lectura*, es el segundo artículo. Este estudio tiene como propósito ahondar en la construcción de argumentos que sustenten la premisa de que la imaginación cumple un lugar vital en la comprensión de la lectura y, por consiguiente, debería tener un espacio en la cotidianidad del aula. Una indagación documental y la aplicación de un cuestionario a catorce cuentacuentos son los supuestos metodológicos de la investigación.

La autobiografía como escritura del yo. Conformación del sujeto femenino a través de los relatos de Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios y Margot Boulton de Bottome, cuya autora es María Elena D'Alessandro Bello, es la tercera contribución de esta edición. A partir de la publicación de las autobiografías de cuatro caraqueñas con cierta notoriedad en la vida cultural de la Caracas del siglo XX, este artículo lleva a cabo un análisis textual desde la perspectiva de la autobiografía como género literario.

El artículo siguiente, *Los nuevos personajes de la literatura: las pandillas como sujeto histórico en la narrativa centroamericana*, corresponde a Gerardo Alexis Pérez Viana. El propósito de este escrito es estudiar el fenómeno de las pandillas como hilo conductor en diferentes segmentos narrativos de la literatura centroamericana. En este caso, el autor utiliza el sistema categorial para la maropoética articulado por Jorge Martínez López y Vladimir Flores Ascencio y adopta la categoría del personaje propuesta por Francisco Álamo Felices.

El quinto artículo de esta sección es el trabajo de Ivonne De Freitas y Argenis Monroy, *El monstruo sexual En sueños matarás de Fedosy Santaella*, en el que se explora la utilización de la figura del monstruo para construir una fábula de identidad venezolana de las últimas décadas. La investigación muestra que más allá de lo fantástico de estos relatos, se constituyen en metáforas de las condiciones sociopolíticas de la nación y de la violencia que en los últimos años han marcado la vida ciudadana.

Finalmente, en este número se incluyen tres reseñas: una sobre *Cuentos de hadas*, de Stephen King; otra elaborada a partir de la obra *Armarse de argumentos. Persuadir y algo más con la palabra*. Luego aparece la del libro *Como criar círculos de leitura na sala de aula*.

Caracas, 14 de junio de 2023

IMAGINARIOS DE LUZ EN *LA NOCHE SAGRADA*¹ DE TAHAR BEN JELLOUN

Yonarki Alberto Ramírez Silva

✉ yonarki@gmail.com

id <https://orcid.org/0000-0001-7589-7914>

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas
Caracas, Venezuela

Obtiene en UPEL-IPC el título de Profesor de Francés en julio de 2001. Desde el 2004 se desempeña como Profesor de Francés en la UEN (nocturna) "José Gregorio Hernández", y desde el año 2007 en el Departamento de Idiomas Modernos del IPC como Profesor de Literatura y Cultura de los pueblos de Habla Francesa. En el 2006 obtiene el título de Magister en Lingüística, UPEL-IPC y en el 2018 el título de Doctor en Cultura y Arte para América Latina y el Caribe, también obtenido en UPEL-IPC.

Ariana Cermeño Pujol

✉ ncp.ariana@gmail.com

id <https://orcid.org/0009-0004-0825-9495>

Profesora de Francés, egresada de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Caracas (UPEL-IPC).

Investigadora independiente
Caracas, Venezuela

Resumen

El propósito general de este trabajo es analizar los imaginarios de luz en *La noche sagrada* de Tahar Ben Jelloun. Los objetivos específicos son: comprender la paratextualidad como estrategia para aproximar al lector a los imaginarios textuales y transtextuales de la obra; interpretar su organización estructural desde la perspectiva de la luz y sus simbolismos; interpretar algunas estrategias estéticas empleadas para representar los imaginarios de África magrebina. Para lograr los objetivos realizamos un análisis del simbolismo del prefacio de la obra y de sus capítulos, los cuales interpretamos desde las ópticas retórica, semántica y pragmática. Se concluye que los imaginarios de luz se constituyen en estructuras de orden primario para permitir el juego: "develar-ocultar" y dar existencia a otros imaginarios estructuradores como los espaciales, vestimentarios, gastronómicos, históricos, estéticos. Tahar Ben Jelloun, a partir de los motivos de la cultura marroquí, propone una imaginaria novedosa en la literatura francófona.

Palabras clave: Tahar Ben Jelloun, imaginarios de luz, cultura magrebina, literatura francófona.

Recepción: 08/08/2022 **Evaluación:** 26/11/2022 **Recepción de la versión definitiva:** 08/12/2022

¹ Todas las citas de la obra son traducciones nuestras, tomadas de su versión original: *La nuit sacrée*. Éditions du Seuil, 1987.

Imaginaries of light in The Sacred Night by Tahar Ben Jelloun

Abstract

The general purpose of this paper is to analyze the imaginaries of light in Tahar Ben Jelloun's *La noche sagrada*. The specific objectives are: to understand paratextuality as a strategy to approach the reader to the textual and transtextual imaginaries of the work; to interpret its structural organization from the perspective of light and its symbolisms; to interpret some aesthetic strategies used to represent the imaginaries of Maghrebin Africa. In order to achieve our objectives, we carried out an analysis of the symbolism of the preface of the work and its chapters, which we interpreted from rhetorical, semantic and pragmatic points of view. It is concluded that the light imaginaries are constituted in structures of primary order to allow the game: "unveil-hide" and give existence to other structuring imaginaries such as spatial, clothing, gastronomic, historical, aesthetic. Tahar Ben Jelloun, starting from the motifs of Moroccan culture, proposes a new imagery in French-speaking literature.

Keywords: Tahar Ben Jelloun, imagery of light, maghrebin culture, francophone literature.

Les imaginaires de la lumière dans la Nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun

Résumé

L'objectif général de cet article est d'analyser les imaginaires de la lumière dans *La noche sagrada* de Tahar Ben Jelloun. Les objectifs spécifiques sont les suivants : comprendre la paratextualité en tant que stratégie pour rapprocher le lecteur des imaginaires textuels et transtextuels de l'œuvre ; interpréter son organisation structurale du point de vue de la lumière et de ses symbolismes ; interpréter certaines stratégies esthétiques utilisées pour représenter les imaginaires de l'Afrique maghrébine. Pour atteindre nos objectifs, nous avons analysé le symbolisme de la préface de l'œuvre et de ses chapitres, ce que nous avons interprétés d'un point de vue rhétorique, sémantique et pragmatique. Nous concluons que les imaginaires de la lumière constituent des structures d'ordre primaire pour permettre le jeu : " dévoiler-cacher " et faire exister d'autres imaginaires structurants tels que les imaginaires spatial, vestimentaire, gastronomique, historique et esthétique. Tahar Ben Jelloun, en utilisant les motifs de la culture marocaine, propose une nouvelle imagerie dans la littérature francophone.

Mots-clés: Tahar Ben Jelloun, imagerie de la lumière, culture maghrébine, littérature francophone.

Immaginari di luce in *La Notte Sacra*, di Tahar Ben Jelloun

Riassunto

Lo scopo generale di quest'articolo è analizzare gli immaginari di luce in *La notte sacra*, di Tahar Ben Jelloun. Gli obiettivi specifici sono: comprendere la paratestualità come una strategia per avvicinare il lettore agli immaginari testuali e trastestuali dell'opera; interpretare la sua organizzazione strutturale dall'ottica della luce e del suo simbolismo; interpretare alcune strategie estetiche utilizzate per rappresentare gli immaginari del Maghreb, Africa. Per conseguire gli scopi abbiamo messo in pratica un'analisi del simbolismo della prefazione dell'opera e dei suoi capitoli, che chiariamo dal punto di vista retorico, semantico e pragmatico. Si conclude dicendo che gli immaginari di luce si stabiliscono in strutture di ordine primario per consentire il gioco: "svelare – nascondere" e donare esistenza ad altri immaginari strutturanti tipo spaziale, vestiario, gastronomico, storico, estetico. Tahar Ben Jelloun, basato sui motivi della cultura marocchina, propone un nuovo immaginario nella letteratura francofona.

Parole chiave: Tahar Ben Jelloun, immaginari di luce, cultura nordafricana, letteratura francofona.

Imaginários de luz em “A noite sagrada”, de Tahar Ben Jelloun

Resumo

O objetivo geral do artigo é analisar os imaginários de luz em “A noite sagrada”, de Tahar Ben Jelloun. Os objetivos específicos são: entender a paratextualidade como estratégia para aproximar o leitor dos imaginários textuais e transtextuais da obra; interpretar sua organização estrutural a partir da perspectiva da luz e seus simbolismos; interpretar algumas estratégias estéticas usadas para representar os imaginários da África do Magrebe. Para atingir esses objetivos, analisamos o simbolismo do prefácio da obra e de seus capítulos, que interpretamos dos pontos de vista retórico, semântico e pragmático. Concluímos que os imaginários de luz constituem estruturas de ordem primária para permitir o jogo: "revelar-ocultar" e dar existência a outros imaginários estruturantes, como os espaciais, de vestuário, gastronômicos, históricos e estéticos. Tahar Ben Jelloun, usando os motivos da cultura marroquina, propõe um novo imaginário na literatura de língua francesa.

Palavras-chave: Tahar Ben Jelloun, imaginário da luz, cultura do magrebe, literatura de língua francesa.

Introducción

En una especie de *suite* al estilo de los cuentos árabes alguna vez seleccionados, ordenados y traducidos por Galland para *Las mil y una noches*, *La noche sagrada*, publicada en 1987, es una obra que, tanto por su significado profundo como por su lenguaje, merece la atención de la crítica.

Su autor, Tahar Ben Jelloun, nace el 1^{ro} de diciembre de 1947 en Fès, en Marruecos. Se inscribe en el liceo francés de Tanger, antes de dedicarse al estudio de filosofía en la Universidad Mohammed V de Rabat. En 1971 publica su primer poemario, *Hommes sous linceul de silence* (*hombres bajo sudarios de silencio*). La gente comienza a interesarse en él con la publicación de su novela *Harrouda* de 1973, que evoca la sensualidad de las mujeres y generó controversia en Marruecos. En 1978 consigue cierto éxito con su novela *Moha le fou Moha le sage* (*Moha el loco Moha el sabio*), que a través de la palabra profunda del loco (antiguamente venerada por la cultura magrebina²), encarna y exalta la voz de los excluidos del mundo, de los desposeídos y desenmascara a toda la sociedad. Sin embargo, la novela que lo consagra internacionalmente se titula *L'enfant de sable* (*El niño de arena*), publicada en 1985. En 1987 publica *La nuit sacrée*, que se propone como continuación de la anterior y le permite a Tahar Ben Jelloun recibir el prestigioso premio Goncourt este mismo año. Esta conquista es un evento importante, no solamente para el autor, sino para la historia de la literatura del magreb, puesto que es la primera vez que el jurado recompensa a un autor árabe, cuya obra se ancla profundamente en la cultura de su país, Marruecos. Estos dos libros se traducen en 43 idiomas. En 1995, su libro pedagógico *Le racisme expliqué à ma fille* (*El racismo explicado a mi hija*) tiene un gran éxito, mostrado a través de sus 400.000 ejemplares vendidos, y es traducido en 33 idiomas, lo que hace de Tahar Ben Jelloun “el autor francófono más traducido del mundo”, según reporta L’internaute (2019). La obra novelesca de Ben Jelloun es extensa y da cuenta de infinidad de exploraciones: el islam, la amistad, la escuela, la soledad, el silencio, la hospitalidad, la ceguera, el pecado, la memoria y el amor.

² Cultura magrebina: se dice de la cultura que se expresa en la región del noroeste de África que incluye a Marruecos, Argelia y Túnez.

Así, la historia de la obra que antecede a *La noche sagrada*, *El niño de arena*, gira en torno al destino de una familia musulmana que cuenta con siete hijas. El padre espera desesperadamente el nacimiento de un varón, el heredero legítimo, con el cual desechar la vergüenza de sucumbir a la codiciosa presión de otros, quienes sin ver sucesor tendrán derecho de poner manos a los bienes. Bajo esta situación el padre decide más o menos lo siguiente: incluso si nace hembra, será varón. Y así fue. La historia de Ahmed quien será Zahra en *La noche sagrada* es contada por diferentes cuentacuentos en la plaza pública como es tradición en África³. Algunos de los relatos se presentan con arrebatos extraños y extravagantes.

En *La noche sagrada*, luego de largos años de extravío, Zahra, ya vieja, retorna al país movida por el deseo de decir la verdad, de contar ella misma su historia, ampliamente tergiversada por los cuentacuentos errantes. De este modo, se despliega una serie de sucesos, lugares, personajes que nos permitirán a nosotros, críticos de esta obra, explicar la estructura y significado de los mundos a través de los cuales se expresan temas universales como la identidad, el dolor, la sexualidad, la muerte, el encierro, el exilio, la angustia, la soledad, el complejo, la moral y la luz.

Una vez publicada *La noche sagrada* de Ben Jelloun, Le Monde (1987) la reseña. Refiere el uso de “los juegos de sombras y luces”, lo cual coincide con el interés de nuestra

³ La plaza o el árbol de palabra es donde se reúnen los poetas, los *griots*. Para decir cómo Ben Jelloun ilumina el ámbito de la plaza, se nos ocurre referirnos a la memoria más antigua, la cual ubicamos en el África negra, donde están los baobabs. “Se cuenta que al principio de la vida el baobab era el árbol más espectacular de la Tierra...”, y lo era tanto que quiso superar a los creadores y estos lo castigaron plantándolo al revés. Pero lo que suponía un castigo terrible con el tiempo se convirtió en maravilla, un árbol que crece hacia abajo nos conectaba con el inframundo, con nuestros ancestros y con lo oculto:

Muchas tribus africanas se reúnen, conversan libremente, firman tratados o establecen compromisos sentados bajo ese árbol. Muchas reuniones importantes tienen lugar allí y las actividades de los chamanes a veces sólo tienen eficacia si se han realizado bajo su sombra. Algunos pueblos enterraban en sus troncos a los *griots*, que eran los depositarios de la cultura oral. El baobab es el árbol ideal para la celebración de la palabra profunda y significativa, es el árbol del diálogo. Sólo a su lado el ser humano tiene la sensación de que sus actos están en relación con el cielo y la tierra, con el pasado y con el futuro. [<https://lalineadelhorizonte.com/revista/baobab-el-arbol-de-la-palabra/>]

Podemos suponer que el origen de la Plaza tendrá un significado similar en África del norte, según apreciamos en la novela, la plaza sigue reuniendo a los *griots*, a los cuenta cuentos del desierto, la palabra es la luz de la plaza.

investigación. Asimismo, destaca la *elegancia* y la *pureza* de la escritura y la perfección en el uso de la lengua francesa.

... descarta toda la tentación de la facilidad, todas las trampas de un exotismo árabe de pacotilla. Pero, también evidentes, la riqueza de las imágenes, los juegos de sombras y luces, lo áspero del *décor* que solo son compuestos, así parece, de fuerzas elementales: el sol, el agua, el viento, la piedra y su avatar pulverizado: la arena. Evidente, en fin, la fuerza dramática de una historia que comienza donde se terminaba la novela precedente de Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*.

Por su parte, Qadeesh (1997) analiza "*L'identité féminine dans L'Enfant de Sable et La Nuit Sacrée*", destaca la idea general de los roles complejos interpretados por los personajes femeninos y la concepción de la identidad de la mujer en la sociedad patriarcal marroquina.

Dusault (1998) en "*Le parcours initiatique et l'évolution de l'espace dans La Nuit Sacrée de Tahar Ben Jelloun*" analiza las representaciones del lugar físico y la espiritualidad del personaje principal.

Asimismo, Žabenská (2012) realiza un estudio titulado "*Les motivations du fantastique dans La Nuit Sacrée de Tahar Ben Jelloun: une fonction esthétique ou pratique?*", en el que analiza el sentido ficcional de la novela y su pragmatismo.

Souad (2015) se propuso estudiar "*La dimension mystique dans La Nuit Sacrée de Tahar Ben Jelloun*" y logra identificar las prácticas esotéricas y místicas del islam, enfocando las referencias sobre la "purificación del alma" y el "acercarse" a Dios (sufismos) en *La noche sagrada* y Asma (2015) indaga sobre la definición de "libertad" y "destino" en su trabajo "*Les manifestations du destin dans La Nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun*".

Los estudios referidos aportan ideas para la comprensión de la obra en relación con el reconocimiento de la calidad de su lenguaje, de su contenido dramático, místico y espiritual, de sus motivaciones hacia lo fantástico y de su preocupación por los problemas sociales del país.

En efecto, al acercarnos a *La noche sagrada* nos sumergimos en el corazón mismo de la sociedad arabo-musulmana y sus imaginarios. El autor los devela en sus detalles: su espacio físico, sus rituales, sus concepciones de vida, sus creencias, su cotidianidad, con lo que crea situaciones y personajes verosímiles. Y lo expresa en un lenguaje poético cargado de signos e imágenes luminosas que aparecen bajo la forma de pesadillas, alucinaciones o de

episodios fantasmagóricos, los cuales implican un juego de iluminaciones que dejan entrever diferentes niveles de significación que contienen un referente cultural y social.

Por tal razón, en este trabajo proponemos el siguiente objetivo general: analizar los imaginarios de luz en *La noche sagrada* de Tahar Ben Jelloun; y los siguientes objetivos específicos: a) comprender la paratextualidad como estrategia para aproximar al lector a los imaginarios textuales y transtextuales de *La noche sagrada* de Tahar Ben Jelloun; b) interpretar la organización estructural de *La noche sagrada* de Tahar Ben Jelloun desde la perspectiva de la luz y sus simbolismos; y c) interpretar algunas estrategias estéticas y retóricas empleadas por Tahar Ben Jelloun para representar los imaginarios luminosos de África del norte.

Referentes teóricos

Durand (2005) afirma que los imaginarios en su relación con los mitos, las artes y el pensamiento religioso de las sociedades en general constituyen el medio con el cual el ser humano interpreta y organiza el mundo y su cultura. De este modo, se genera el orden de manifestaciones que provee toda la imaginaria humana, principalmente en dos regímenes: el diurno y el nocturno.

El régimen diurno de la imagen es en parte concebido como la “trascendencia extra-humana”, está constituido por el *esquema ascensional* y su pulsión hacia lo vertical, la elevación moral, espiritual y metafísica; el ser humano se proyecta con una aspiración de trascendencia. Encontramos, en este régimen, por ejemplo, la imagen de los ángeles que nos muestran la ascensión deseada, también las alas, los pájaros y el vuelo; pero sobre todo, la elevación de las armas fulgurantes, la espada y la flecha de los héroes: *los símbolos diaréticos*. Durand define el régimen diurno como “toda trascendencia que está acompañada de métodos de distinción y de purificación”. Esta trascendencia es usualmente representada con los *símbolos espectaculares*: la luz y la altura (el sol, la luz terrestre, la luz de las ciudades y los hogares que evocan un valor precioso).

Pero tal trascendencia no proviene dentro del régimen diurno sino tras un largo y continuo enfrentamiento con *las caras del tiempo*, las antítesis.

El régimen diurno de la imagen se concibe bajo su naturaleza polémica, polarizada, con altos contrastes, de donde confluyen *símbolos teriomorfos*, el Bestiario, pues “toda arqueología debe abrirse sobre un Bestiario” (p. 73), esto es universal. Es la parte de angustia y terror que refuerzan los *símbolos nictomorfos* y sus tinieblas y aguas negras, y la polaridad negativa que también revelan los *símbolos catamorfos* o de caída.

Por otro lado, el régimen nocturno hace referencia a los símbolos de inversión, de intimidad y de viscosidad. Las constelaciones simbólicas que componen el régimen nocturno místico evocan la dominante digestiva y los procesos de eufemización, antífrases y de inversión de valores y negación. A partir de un modelo de digestión, este régimen imaginario transforma lo vertical en una “caída incontrolable, un descenso lento, plácido y dulce”. Es el abismo entre el vientre y la copa que recibe los líquidos: aquí las tinieblas de la noche son el momento para el reposo eterno, el sueño, la paz, la intimidad, el sueño en la espera del alba y la tumba como sinónimo de un nuevo nacimiento.

Mientras que las estructuras diurnas forman un universo de valores masculinos (jerarquías, poder, heroísmo), las estructuras nocturnas místicas invocan el refugio, la meditación y el sueño. La unión de los dos regímenes crea un equilibrio, el ciclo natural de la vida, representada por el Yin y el Yang en la cultura oriental, donde uno no puede tener su valor sin el otro. El propósito de este trabajo es demostrar que *La noche sagrada* es una obra que se estructura a partir de escenarios de diversa índole luminosa que descubre personajes y espacios que dan coherencia al mundo de ficción que se presenta.

Los imaginarios de luz los encontramos en la propia organización del mundo físico y en el mundo mental que se expresan a través de los mitos y prácticas sociales en el seno mismo de las culturas, lo cual convoca a un auditorio universal.

Referentes metodológicos

Lo simbólico es sin duda el procedimiento privilegiado de la actividad literaria. Los símbolos desencadenan la imaginación del lector; forman parte de un mensaje que naturalmente sobrepasa la función denotativa del lenguaje para permitir un encuentro con

los mitos que fundan las culturas humanas, pues están con nosotros desde siempre y habitan nuestro inconsciente y nuestros sueños.

La hermenéutica es el método utilizado para la interpretación de los textos, originalmente conocida como el arte de interpretar la Biblia. A partir de Dilthey, es el método para comprender la significación de los textos históricos y las obras del espíritu humano. Eso consiste en interpretar datos históricos, filosóficos, antropológicos, etc. de la realidad que queremos estudiar.

Ricoeur (2008) señala tres etapas de la hermenéutica: en la primera, encontramos el estudio de la fenomenología de los símbolos (oníricos, poéticos o naturales) y sus niveles de significación; en la segunda tratamos los símbolos sin relación con el tiempo o el espacio y observamos la dinámica de estos símbolos y en la tercera etapa, la relación de los símbolos con la existencia, es decir, mejor conocemos los símbolos, mejor conocemos al ser humano.

En este sentido, se puede afirmar que el estudio de los símbolos es fundamental para la hermenéutica. Durand (*op. cit.*) cohesiona también las ideas precedentes con la teoría de lo imaginario, él identifica la relación con el mito, el arte y el pensamiento religioso de las sociedades tradicionales, ya que todo esto constituye “el sustrato básico de la vida mental”, “la dimensión del antropos” (el ser humano en el sentido más genérico) a partir del cual el hombre posee la interpretación del mundo a través de su cultura. Según esta teoría, el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema clarifica su significación y la amplifica a través de la repetición. Durand establece igualmente la diferencia entre signo y símbolo y los signos arbitrarios y alegóricos.

En el caso de *La Noche Sagrada* hay una simbología abundante de los elementos de luz y oscuridad. Ellos permean todo el relato, por lo tanto, pueden considerarse en su sentido estructurador. En este análisis tendremos en cuenta las concepciones sobre el simbolismo de Ricoeur y Durand para expresar cómo la historia puede ser contada a partir de símbolos luminosos e interpretar el sentido ético y estético que aporta al mundo Ben Jelloun con las iluminaciones de su novela.

IMAGINARIOS DE LUZ EN LA NOCHE SAGRADA DE TAHAR BEN JELLOUN

LA HISTORIA CONTADA DESDE SUS LUCES

Esta historia, aunque pudiera ser revelada a partir del análisis de los signos y simbologías del elemento aire, en razón de la cuantiosa presencia de voces (polifonía), de inteligencias, de pensamientos, ideas y ensueños que abundan en la obra, será interpretada mediante las cualidades que nos aporta el tejido de sus juegos de *luzes y sombras*, que son signos que cobran importancia para la plena comprensión de la obra. Empecemos pues, con el elemento paratextual que en primer lugar nos salta a la vista y contiene su propia luz: el título.

El título

La primera referencia luminosa que nos aporta la novela de Tahar Ben Jelloun nos viene con su título *La noche sagrada*. Sabemos que con estos signos su autor va a llevarnos al lugar de la noche (*nyx*), que para los griegos es “la hija del Caos y la madre del Cielo (Ouranos) y de la Tierra (Gaia)” (Chevalier y Gheerbrant, 1982, p. 681); ella engendra también el sueño y la muerte.

Y como la noche simboliza el tiempo de las “gestaciones, de las germinaciones, de las conspiraciones, que van a explotar en el gran día en manifestación de vida” (p. 682), podemos imaginar que la noche de la novela porta un enigma, como su mismo título lo indica, una luz de lo sagrado. No tardaremos en descubrir que esa Noche Sagrada es la que también llaman “Noche del destino”, que es la vigésimo-séptima del Ramadán, la noche mágica del Islam, donde los prodigios se producen. Tahar Ben Jelloun revela estos signos en el capítulo 2, “Noche del destino”, el cual estudiaremos más adelante en el apartado titulado “Voz en la penumbra”.

El preámbulo

Genette (1987) dice que el preámbulo de una obra es un tipo especial de *paratexto*, es un umbral del texto, una llamada, una invitación a entrar, una incitación; por ello, su *valor es persuasivo*, su *función es pragmática*.

El preámbulo de *La noche sagrada* en su *función retórica*, proemial, contiene el significado de una *anunciación*, un movimiento que recobra sus signos del pasado y los proyecta hacia el futuro. Ellos contienen todo lo que más tarde se dirá al detalle, relato que, a través de una *analepsis*, dibujará la forma de un *círculo* de vida con sus luces y sombras, ascensos y descensos. *El preámbulo comienza así:*

Lo que importa es la verdad. Ya estoy vieja. Tengo toda la serenidad para vivir. Voy a hablar, depositar las palabras y el tiempo. Me siento un poco pesada. No son los años los que más pesan, sino todo lo que no se ha dicho, todo lo que he disimulado. Yo no sabía que una memoria colmada de silencios y de miradas detenidas podía convertirse en un costal de arena que dificulta el andar. Me ha tomado tiempo poder llegar hasta ustedes. ¡Amigos del Bien! La plaza es siempre redonda. Como la locura. Nada ha cambiado. Ni el cielo ni los hombres. (Ben Jelloun, 1987, p. 5)

“Lo que importa es la verdad”, como una luz por encender, primer anuncio del preámbulo, pronunciado por nuestra heroína Zahra, que vieja regresa a la ciudad para introducirse de noche en el redondel de la plaza, el lugar de los cuentacuentos dementes. Con esta frase, adivinamos su *deseo* más urgente, que es la *verdad*, contar al público su historia verdadera, romper la piedra del silencio que pesa sobre ella, por eso nos dice: “no son los años los que más me pesan...”, lo que nosotros interpretamos como el uso de un símbolo ascensional. Este relato tiene una importancia capital para el personaje, que va a deshacerse de su carga de silencio para poder subir. El peso de “... todo lo que no se ha dicho, todo lo que he disimulado”. Con el relato del *Niño de arena* sabemos que es mucho lo que dijeron los personajes cuentacuentos que han divulgado una falsa historia convertida en leyenda después de su temprana desaparición. Zahra regresa a contar la verdad de su vida: “Voy a hablar, depositar las palabras y el tiempo”. Es una *prolepsis*, una anticipación del proyecto narrativo, una clave de persuasión para atrapar al auditorio, al lector y / o a “ustedes”, “Amigos del Bien” que ella convoca y que deben preguntarse por el difícil recorrido de la

“arena” de su pesado “costal”. En ello, radica el juego pragmático establecido entre narrador y auditorio, un argumento por *pathos*.

Estoy feliz de estar aquí por fin. Ustedes son mi liberación, la luz de mis ojos. Mis arrugas son bellas y numerosas. Las de la frente son las huellas y las pruebas de la verdad. Son la armonía del tiempo. Las del dorso de la mano son las líneas del destino. Mirad cómo se cruzan ellas, designan los caminos de fortuna, dibujando una estrella luego de caer en el agua de un lago. (p. 5)

La luz está en los ojos de esta narradora y es su auditorio que, por sobre todas las cosas, representa su “liberación”. Así lo elogia para atraerlo. Con un relato cargado que al pronunciarlo le libra del peso del silencio y del disimulo y que establece, en medio de la plaza, la verdad como faro. El cuerpo de la protagonista entra en el juego metafórico de la vida a través de cicatrices y líneas de expresión como reflejo del testimonio que ha de venir, juego del pasado y el futuro, como forma de persuasión, de atraer atención por medio del enigma que se extiende como el dibujo que haría “una estrella luego de caer en el agua de un lago”.

El preámbulo, de manera simbólica, alude a una serie de situaciones contenidas en los capítulos de la novela.

La historia de mi vida está escrita ahí: cada arruga es un siglo, un camino a través de una noche de invierno, una fuente de agua clara una mañana de bruma, un encuentro en un bosque, una ruptura, un cementerio, un sol incendiario... Ahí, sobre el dorso de la mano izquierda, esta arruga es una cicatriz; la muerte se detuvo un día y me tendió una especie de báculo. Para salvarme, quizás. Yo lo rechacé dándole la espalda. Todo es simple con la condición de no ponerse a desviar el curso del río. Mi historia no tiene ni grandeza ni tragedia. Ella es extraña simplemente. (pp. 5-6)

“Una fuente de agua clara una mañana de bruma” nos introduce en un mundo de aguas, su simbología es el de la purificación del cuerpo y del alma, ritual mágico para el ser, la preparación para el próximo ascenso, la mujer limpia de obscuridad, gracias a las aguas, se corona con la luz de la autodeterminación. Esto ocurre en el capítulo del *Jardín perfumado*⁴, el cual estudiaremos en detalle en el apartado, “Un vuelco onírico: blanco, azul, rojo”.

⁴ Existe en la literatura de tradición árabe un libro con ese título: *El jardín perfumado*, es un tratado de amor y erotismo. Se alaba a Dios por crear partes deleitables en la mujer. Su autor es Al-Nafzawi, ahí dice: «La mujer es como un fruto que sólo rinde su fragancia cuando se lo frota con las manos. Por ejemplo, toma la albahaca, que no emite su perfume a menos que la calientes con los dedos. ¿Y desconoces que el ámbar, a menos que se lo caliente y manipule, retiene su aroma oculto en su interior? Lo mismo ocurre con la mujer. Si no la animas

Y “un encuentro en un bosque” alude al acontecimiento de la violación que comentaremos en el apartado “Bosque negro, lo rojo” de este trabajo.

El resto de los capítulos de la novela se refieren a esto: Zahra vive en el exilio, en otra ciudad, lejos del lugar del pasado. Las imágenes son ocre, sepia, los momentos agradables se disfrutan con luz de crepúsculo. Ahí, conoce sexo y amor al lado del excéntrico joven personaje ciego que llaman “El Cónsul” (Capítulo 8); conoce los celos por parte de La Sentada (hermana del Cónsul); conoce la prisión, en el capítulo 16, “En las tinieblas”, por el homicidio de un familiar deshonesto, en el capítulo 15 “El asesinato”, de ahí, la referencia a la larga soledad, a la ceguera voluntaria; conoce la violencia salvaje de sus hermanas quienes le practican una escisión (mutilación del clítoris), “se acentúan los símbolos nictomorfos y de caída”, que es la obscuridad sin punto blanco; conoce el infierno blanco, que es la claridad absoluta, sin punto negro; y al final, conoce la blanca santidad, que es toda la blancura del santo que porta lentes oscuros. Un ensueño santo es para Zahra el comienzo de acceso al equilibrio vital, al *Yin*.

El último movimiento del preámbulo de la *Noche Sagrada* mueve a su anunciadora a referirse a los signos del pasado, contenidos en un libro anterior, en el cual se encuentran los discursos acerca de la niñez y adolescencia de Zahra con la máscara de Ahmed.

... la cara dada a la infancia, quiero decir esta inocencia de la cual estuve privada. ¡Recordad! Fui una niña con la identidad revuelta y vacilante. Fui una niña enmascarada por la voluntad de un padre que se sentía disminuido, humillado porque no tuvo hijo. Como ustedes saben, yo fui ese hijo que él soñaba. Lo demás, algunos de ustedes lo saben; los otros habrán escuchado retazos aquí o allá... Aquellos que se arriesgaron a contar la vida de este niño de arena y de viento tuvieron algunas dificultades: a algunos los golpeó la amnesia; otros casi pierden su alma. A ustedes les han contado historias. No son realmente las mías. Inclusive encerrada y aislada, las noticias me llegaban. No me sorprendieron ni me incomodaron. Yo sabía que al desaparecer dejaría detrás de mí con qué alimentar los cuentos más extravagantes. Pero como mi vida no es un cuento, me dispuse a restablecer los hechos y a entregarles el secreto guardado bajo una Piedra negra en una casa con muros altos al fondo de una callejuela cerrada por puertas. (pp. 6-7)

con travesuras y besos, con mordiscos en los muslos y fuertes abrazos, no obtendrás lo que deseas. No experimentarás placer cuando ella comparta tu lecho, y tampoco ella sentirá afecto hacia ti». Pudiera tratarse de una relación intertextual con el capítulo de la obra de Ben Jelloun, pues en el jardín perfumado, Zahra se desnuda y se palpa, la naturaleza prepara su cuerpo para la asunción sexual, leugo de veinte años de ocultarlo y reprimirlo.

Esta referencia a la novela precedente, *El niño de arena*, es una oportunidad para la narradora de hacer alusión al carácter de las historias de su vida que fueron deformadas por narradores errantes. Es un recordatorio; pues, la audiencia las sabe. Se establece, de este modo, un *referente pragmático* entre *narrador* y *audiencia*, cuya finalidad parece querer *persuadir* al público, pues hay *promesa de continuación* y de cierta *garantía de la "verosimilitud"* que brinda el relato en primera persona. Simbólicamente el gesto de la narradora completa el ciclo de equilibrio luminoso, es la noche con su punto de luz, su historia, el Yang.

El estatus quo, día: noche y toma de la plaza

“Estado de sitio” es el nombre del primer capítulo de la novela. Capítulo importante para descubrir la *instancia de enunciación* y los *contextos de discurso*. Una plaza de la ciudad de Marrakech representa el lugar de la escena (se presenta tanto de día como de noche). El ámbito parece pertenecer especialmente a los cuentacuentos, pero también a los *Saharauis*, comerciantes de todos los polvos: especias, *hénne*, menta salvaje, cal, y otros productos mágicos molidos y refinados. También encontramos a los *buquinistas*, vendedores de libros, que abren sus páginas amarillentas y prenden incienso. Son los primeros en instalarse durante el día. En la noche actúa Bouchaïb quien posee un auditorio fiel a quien ha ido contando la historia de Ahmed, la mujer hombre. Es el cuentacuentos más famoso del lugar. El capítulo cuenta la caída de Bouchaïb en el momento en que siente en el lugar una presencia extraña, es Zahra, cubierta en su vieja *djellaba*⁵. El hombre enloquece y enmudece al percibirla, aun sin conocerla, así lo cuenta la narradora:

Yo sabía demasiadas cosas y mi presencia en este lugar no era cosa del azar. Yo regresaba de lejos. Nuestras miradas se cruzaron. Sus ojos brillaban con esa inteligencia que suscita el miedo. Era una mirada alocada, poseída por lo indefinible. Estaba suspendido. Reconoció en mí el espectro de una época de infortunios. Con las manos detrás de su espalda caminaba en círculos. Yo estaba en calma y esperaba con la paciencia de los sabios. (p. 11)

⁵ En español, chilaba, es una túnica tradicional marroquí, es larga, holgada y con capucha.

Luz, ojos que brillan de inteligencia que suscita el miedo. Luz negra. Bouchaïb, derrotado por el faro de verdad que entra en escena desaparece avergonzado. En algún momento Zahra, desvanecida, duerme entre los colores de la plaza, libros amarillentos y el color de las especies. La gente, al creer que se trata de una actuación, se interesa en la mujer. A su despertar, es de noche, ya tiene a un público cautivo esperando su palabra. Les habla en el mismo tono y movimiento que escuchamos en el preámbulo:

- ¡Amigos! La noche se prolongó detrás de mis párpados. Hacía limpieza en mi cabeza que se ha cansado mucho últimamente. Viajes, rutas, cielos sin estrellas... Estoy aquí desde ayer, empujada por el viento, consciente de haber llegado a la última puerta... Imaginad una morada donde cada piedra es un día, festivo o funesto, que entre las piedras se solidificaron cristales, que cada grano de arena es un pensamiento, quizás una nota musical. El alma que penetra en esta casa está desnuda. No puede mentir o travestirse. La verdad la habita. Toda palabra falsa, pronunciada voluntariamente o por error, es un diente que cae. Yo tengo todos mis dientes porque estoy en el umbral de esta casa... ustedes quizá no vean la casa. En todo caso, no al principio. Pero poco a poco ustedes serán admitidos en la medida que el secreto sea menos oscuro, hasta la desnudez invisible. Amigos, yo os debo esta historia. (p. 20)

Desde la perspectiva luminosa la narradora insiste en la atmósfera de la noche prolongada detrás de sus párpados, al tiempo en que la metáfora de su historia, todavía en la obscuridad, es representada por una casa cuyos elementos convoca a las piedras (días), su cristalización (el tiempo) y los granos de arena (la cantidad de detalles por contar); sin embargo, el hecho de nombrar la piedra, la arena nos introduce en la mente el color ocre del espacio de Marruecos, por el cual la heroína hizo tránsito. Por otro lado, se refuerza el valor pragmático del discurso; pues, intenta persuadir a su auditorio de la veracidad de su relato, de la abundancia de detalles por esclarecer y la promesa de la completitud.

Voz en la penumbra

En la mayor parte del segundo capítulo “Noche del destino” la narradora nos hace escuchar el testimonio de su padre, quien, moribundo, arropado con su cobija “gruesa de lana blanca”, confiesa los motivos de vieja ultranza contra su hija. La habitación está en penumbra, solo una vela débil, vacilante la ilumina.

Pero la voz penumbrosa del padre se esfuerza por sacar luz y evoca nacimiento: “A ti, a ti te concebí dentro de la luz en una alegría interior. Por una noche, el cuerpo de tu madre no era una tumba [...] Tú eras mi alegría, mi luz...” (p. 28). Y esa luz fue Zahra y esa luz fue

velada por veinte años con la máscara de Ahmed. Por eso, este capítulo representa un descenso, la caída lenta del padre, en una noche de inocentes, la de Ahmed que debe irse con luz de sol que está por aparecer:

... la luz de la vela seguía debilitándose. La mañana se aproximaba lentamente en el cielo. Las estrellas debían palidecer. La noche del Destino iba a darle la llave de la ciudad al día. La luz débil, dulce y sutil se ponía lentamente sobre las colinas, sobre las terrazas, sobre los cementerios. El cañón que anuncia la salida del sol y el inicio del ayuno tronó. (p. 29)

Hay juego de luces que representan final y comienzo. La muerte mira al día de este modo:

... Veo tu cara auroleada de una luz extraordinaria... La noche del Destino te nombra Zahra, flor de las flores, gracia, hija de la eternidad, eres el tiempo que se mantiene en la vertiente del silencio... sobre la cima del fuego... entre los árboles... sobre el rostro del cielo que desciende... se inclina y me toma... Es a ti a quien veo, es tu mano que se tiende, ¡ah! mi hija, me tienes contigo... Pero ¿adónde me llevas? Estoy muy cansado para seguirte... me gusta tu mano que se acerca a mis ojos... está oscuro, hace frío... ¿dónde estás?, tu cara... ya no veo nada... Tu cara se crispa, tienes rabia... estás apurada... ¿Es eso tu perdón?... Zah... ra... (p. 32)

Se puede pensar que el simbolismo de la noche lleva la carga negativa: la noche es sombría, tenebrosa, peligrosa y angustiante. Pero paradójicamente, ella suscita también esperanza de renovamiento. Así, la noche puede ser el símbolo de sueño y muerte, pero también de despertar espiritual. En efecto, la luz no puede tener existencia (ni sentido) sino en medio de las tinieblas. De la noche emergen la luz, las estrellas, el fuego de la vela y las llamas, el alba y otros elementos que simbolizan la conciencia, la vida misma.

El amanecer es un signo ascensional que no es otra cosa que el triunfo del bien sobre el mal. El sol sin duda, fuente de vida, centro del mundo, astro del día y de la luz, asociado al fuego y al oro, el sol es el símbolo divino del verbo y la potencia creadora. Por otra parte, el sol está asociado al ciclo de la luz que ritma lo cotidiano de los hombres: el sol aparece en las mañanas para explusar las tinieblas.

Así, tras la muerte del padre el relato de Zahra nos introduce en una escena que se inunda de luz. El sol brilla para Zahra con toda su potencia, el cielo es de purísimo azul.

El día: hierba, lino, sol y cielo

Paradójicamente, en el capítulo 3 titulado “Un día muy bello” la narradora expresa los acontecimientos del sepelio del padre, debía ser un día triste y lo era; pero para Zahra en lo profundo de ella, se trataba de su primer día, había felicidad en su alma: “Amigos, a partir de esta noche del Excepcional, los días se han tornado de nuevos colores... se me hace difícil no establecer la coincidencia entre este viejo que venía al fin de retirarse de la vida y esta claridad casi sobrenatural que inunda a los seres y a las cosas...” (p. 33).

Zahra en pleno día, vestía de *blanco* y portaba lentes *negros* (todavía jugaba la comedia del hombre), presidía el cortejo, bajo un sol destellante que había “instalado una primavera eterna. En el lugar de las tumbas, todo estaba cubierto de hierba salvaje de un verde vivo, de amapolas encantadas por esta luz y geranios esparcidos por una mano anónima” (p. 37).

Es la perspectiva del niño que sale del vientre de la madre y que se sorprende con “la luz muy viva”, un signo espectacular. Estos colores de la primavera, son la vida misma que crece como los árboles, los campos y las flores que nacen durante esta época. Todo esto es una analogía del nacimiento de Zahra así como también la hierba de color vivo simboliza la fertilidad de la tierra y la feminidad.

Hay en este capítulo muchas menciones al color blanco, puesto que es el color que Ahmed y su madre vistieron para los funerales. En el mundo occidental el blanco es asimilado a la pureza, a la paz y es el símbolo de la sabiduría, la inocencia, y de lo Divino; en Asia, es el color del duelo.

Un vuelco onírico: blanco, azul, rojo

La narradora nos habla de una aparición, una situación que desordena el contexto del sepelio, la gente se cubre los ojos, pues no soporta la intensidad de la luz: niños que seguían el cortejo se ponen a bailar y entierran sin rito islámico al difunto. Una mujer vestida de novia descende de un caballo *blanco*. Un hombre con túnica azul del Sur atravesó el cementerio sobre su jumenta (que desde la antigüedad es símbolo asociado a la vitalidad física y a la capacidad emocional que nos impulsa a pasar los obstáculos), la mujer se acerca a Zahra y pone sobre sus hombros su extraordinario albornoz bordado de hilos de oro, le dice al oído: “él te espera sobre su jumenta blanca, manchada de gris... anda y sé feliz.”. Zahra se desvanece, el hombre azul la rapta.

Aparecen en un lugar llamado “El jardín perfumado”, un país semejante al “Nunca Jamás” de la obra teatral de James Matthew Barrie, publicada en 1904. En el jardín perfumado solo viven niños, dirigidos por un pelirrojo. Este pasaje está marcado por el brillo de los colores de la primavera; el verde vivo de la hierba, ligado a la fertilidad de la tierra, así como también una luz muy viva. Durante su estadía en el jardín, Zahra entra en contacto con la naturaleza, y su cuerpo libre de ataduras acaricia por primera vez el viento y se sumerge en el agua. Es el verdadero bautizo de Zahra, donde ella purifica su alma antes de comenzar su vida.

Zahra sale del sueño y se sitúa de nuevo en la realidad espacio-temporal, regresa a su casa. Aprovecha para recuperar algunos objetos de su vida de hombre que quiere ritualmente enterrar definitivamente con su padre, estos hechos se narran en el capítulo 5 “Los espejos del tiempo”. Los objetos de hombre son envueltos en la larga tela blanca que usaba para aplastarse los senos, que luego enrolla en el cuello del difunto exhumado. La obscuridad del cementerio contrasta con la pasividad de una noche calmada y bella con un cielo particularmente estrellado, una noche de paz porque Ahmed encuentra reposo eterno.

En esta obra el onirismo tiene una presencia especial. El personaje Zahra sufre algunos desvanecimientos, enfrenta alucinaciones y pesadillas que refuerzan el sustrato mágico, metafórico, simbólico de la materia narrativa.

Bosque negro, lo rojo

En Anticristo, un film de Lars von Trier (2009), una mujer camina sobre la hierba como si fuera la primera vez, su pánico era terrible. Es Eva o la primera mujer plantada de golpe en la naturaleza, desnuda en el bosque, “La naturaleza es el templo de Satán” dicen ahí.

Zahra prosigue su camino, evita las carreteras. Dormía al pie de los árboles. El capítulo 6, “Un puñal acariciando la espalda”, expresa una figura de oposición, el *oxímoron*, y te ubica en una luz crepuscular. Ambigüedad de violencia viril, curiosidad femenina, placer, dolor, luz y obscuridad. Una tarde a la salida de una aldea un hombre la sigue: “-Hermana mía, pero ¿adónde va mi hermana tan sola?”. Zahra sonríe y apunta sus pasos hacia el bosque, no le teme a la voz dulce del hombre, aunque este se refiere a un peligro, a la furia viril del jabalí,

que devora, que la puede devorar. Zahra acelera el paso, pero tiene curiosidad, la voz del hombre le despierta sensaciones cuando le dice:

Loas a Dios que hizo que el placer inmenso para el hombre resida en la caliente interioridad de la mujer... Loas a Dios, loas a ti mi hermana que me precedes para que yo sienta el olor de tu perfume, para que adivine tus caderas y tus senos, para que sueñe con tus ojos y tu cabellera... (p. 61)

Zahra entró en el bosque, el hombre la sigue y dice: "...la gloria de Dios sobre el hombre y la mujer que van a unirse bajo la noche" (*ibid.*), al mismo tiempo, se dice Zahra: "...soy tu esclava, el sol descende lentamente y con él mi orgullo cae en migajas", se detiene de pronto, espera... el hombre también espera... Aquí ya podemos mencionar cómo es la luz del ámbito, pues Zahra mira el cielo. El hombre estaba "del color del crepúsculo". El color es rojo, fuego de deseo y pasión; por eso, Zahra tenía muchísimo calor, dice:

Sin darme cuenta me quité mi *djellaba*. Tenía debajo nada más que un *saroual*⁶ ancho. Desaté mis cabellos. No los tenía largos... La noche cayó en unos cuantos minutos. Sentí cuando se aproximó a mí... él temblaba y balbuceaba alguna plegaria. Me tomó por las caderas. Su lengua recorría mi nuca, luego mis hombros; se arrodilló. Yo de pie. Me besó las nalgas. Sus manos siempre sujetando mis caderas. Con sus dientes desató mi sarouel. Su cara sudada o en lágrimas pegadas a mis nalgas. Él deliraba. De un gesto brusco me tiró a tierra. Pegué un grito. Con su mano izquierda me tapó la boca. Con la otra me mantenía cara a tierra. No tenía fuerzas ni ganas de resistir. No pensaba; era libre bajo el peso de ese cuerpo febril. Por primera vez un cuerpo se mezclaba al mío. Ni siquiera trataba de voltear a ver su rostro. Todos mis miembros vibraban. La noche estaba muy negra. Sentí un líquido caliente y espeso rodar por mis muslos. El hombre jadeaba como bestia. Creí escuchar una nueva invocación a Dios y a su Profeta. Su cuerpo pesado me tenía pegada al piso. Deslicé mi mano derecha bajo el vientre. Palpé el líquido que perdía. Era sangre. (p. 62)

La luz de este episodio es cálida hasta arder, de matices rojos crepusculares que pronto se tornan negros, noche sin luna, es de noche cuando el hombre se acerca y la toma. Zahra al principio miró el cielo y lo que vio era rojo y negro. La imagen en cuestión nos remite a la caída del ángel divino que expone y ofrece su carne pura para el provecho de la tierra. Es también la imagen bíblica de Lilith, la primera mujer que creó Dios y que muy pronto se aleja de la tutela de Adán para entregarse a los monstruos. El halo narrativo que describe al hombre es el de la bestia. La imagen final de la sangre nos muestra rojo sobre negro, pues es así que

⁶ *Saroual*, en español, sarouel, es un pantalón ancho.

Zahra descubre otra parte de su sexualidad “esta unión de dos cuerpos me dejó un sabor de arena en la boca, porque mordí la tierra más de una vez” (p. 63), unión de jabalíes.

Ocredades

Al terminar este pasaje, nuestro personaje Zahra continúa su marcha, llega a una *ciudad* donde pronto, consigue trabajo, comienza a ocuparse del hermano ciego de la Sentada (*l'Assise*), una mujer encargada de la recepción de un *hammam* (baño público).

Los pasajes que se trenzan alrededor de estos personajes van desde el capítulo 7, “La Sentada” hasta el capítulo 15, “El asesinato”. Es así que a partir del capítulo 7, Zahra se adentra sola en la ciudad, la Sentada es quien la recibe a su llegada al *hammam*, le dice: “¿Es a esta hora que vienes a deshacerte de los escupitajos de los hombres?” (p. 64). Su primer contacto con la ciudad es una agresión.

La narración de Zahra nos ubica junto a la pareja de hermanos, los cuales tienen una extraña relación de dependencia; de este modo, aprovecha para describirnos algunos espacios de la ciudad⁷, como ese callejón “calle de uno solo” que es tan estrecho que solo puede atravesarlo una persona a la vez y que fue cuestión de una escena extravagante en el libro anterior, cuando una vieja mujer que se encuentra dentro del callejón con Ahmed introduce sus dedos en sus partes íntimas para comprobar su identidad de la cual dudaba.

⁷ Las calles. Las iluminaciones de las calles nos provienen de un pequeño paseo que hace Zahra con la Sentada cuando esta la conduce para hospedarla en su casa. La primera impresión la tenemos de la descripción de las callejuelas “imbricadas unas dentro de otras siguiendo un esquema trazado por el azar o por la voluntad de un albañil vicioso” (p. 66). Enseguida Zahra observa cómo la basura cubre el suelo. “... cada casa tenía su inmundicia delante de la puerta. Apestaba y nadie parecía molestarse” (*ibid.*). La Sentada le señala una puerta a Zahra, sellada con barras de hierro y candados, dice:

-Detrás de esta puerta la desgracia hizo mucho movimiento. Dio hijos a una mujer estéril. Provocó la sequía en el país, y luego diluvios. La desgracia tenía aquí su despacho. La agencia de la *médina*. Había un hombre normalmente constituido, pero que copulaba con su progenitura. Un día, la casa se derrumbó sobre ellos. Nadie los desenterró. Emparedaron puertas y ventanas y cubrieron todo de arena y cemento. Están todos ahí, la madre, el padre y los niños, unidos para siempre por la tierra y el fuego del infierno. Luego, la desgracia se calmó. Todavía se manifiesta, pero sin catástrofes. (p. 67)

La ciudad, de este modo aparece con signos violentos: aire viciado y escaso debido a la estrechez espacial y alimentada de intrigas y supersticiones.

Los primeros días en la casa de la Sentada y el Cónsul, Zahra tuvo visiones con un punto común: la ausencia de luz y de colores; “no podía resistir la llegada desordenada de tantos recuerdos. Tenían todos el mismo color; el de la tinta sepia” (p. 75).

El trabajo de Zahra la lleva a efectuar el rol de criada en la casa con tareas domésticas y el cuidado del ciego. Interesados el uno por la otra, establecen una amistad y después romance, sus intercambios frecuentes y sus charlas filosóficas (capítulo 8, el Cónsul), llenan de aire el ámbito e incitan a Zahra a refugiarse en la lectura. Sin embargo, aparece la niebla, puesto que las situaciones de presión en la casa la someten a un estado de confusión y pesadillas por la extraña relación incestuosa entre los hermanos.

En uno de sus encuentros, el Cónsul cuenta a Zahra su visita a un país imaginario lleno de árboles, cristales, perfumes y colores “yo iba lentamente, me impresionaba delante de los colores magníficos de los cuales se cargaba el cielo en el momento del crepúsculo” (p. 95). En este país imaginario, él ve gente de su infancia antes de perder la vista (es su vida antes de ser ciego). El crepúsculo traza el comienzo de la ceguera. Imprime una luz intensa que se apaga, es el final del día y el nacimiento de la noche y, por analogía, representa el paso entre la realidad y el mundo imaginario del ensueño.

En esta historia fantástica, llega al hangar azul⁸, “este hangar es un depósito de palabras” (p. 96). Este mundo onírico representa el contacto del Cónsul con las letras, la literatura y la filosofía, su relación con la palabra. Es el mundo de las palabras donde debe vivir desde que es ciego “un país iluminado por las luces de mis noches de insomnio. Cuando me voy, me pongo triste. Me hace falta cada vez que abro los ojos sobre las tinieblas eternas.” (p. 99). Zahra

⁸ En cuanto al ensueño del *hangar azul* o la *biblioteca humanana* del sueño del Cónsul, podemos decir que una escena de contenido similar se nos presenta en *Fahrenheit 451*, la novela de Ray Bradbury, publicada en 1953; pues, la revolución de algunos personajes consiste en *memorizar libros enteros* antes de que sean quemados por la autoridad del gobierno, recio enemigo de los libros. En cierto sentido, la imagen del libro aprendido de memoria establece una relación sintagmática entre la obra de Bradbury y Ben Jelloun, siendo la memoria un tipo especial de espacialidad.

El color de la bruma

Zahra es invitada un día al *hammam* (capítulo 9, El pacto) para darse un baño en familia. Es en este lugar de penumbra, de vapores y humedad donde pudo presenciar una escena perturbadora entre la Sentada y el Cónsul. No se puede distinguir la frontera entre la alucinación y la realidad, pero es en la obscuridad del *hammam* donde la relación entre los personajes se va a consolidar con un *pacto* que va a establecer una intimidad profunda entre los tres. Es aquí donde todo se relativiza, el tiempo y el espacio, caída lenta, dulce y placentera como señala Durand acerca de su régimen nocturno de la imagen, el descenso lento del vientre y la intimidad.

Una complicidad se establece entre el Cónsul y Zahra, pero la relación pasional va a fijarse a partir de la escena del burdel, donde Zahra remplace a una prostituta, capítulo 14, “La comedia del burdel” y se acuesta con él. Estos encuentros están marcados por la luz: “Él me decía; “necesito un poco de luz para ver tu cuerpo, para respirar su perfume...” (p. 137).

No obstante, esta relación clandestina se hace evidente ante los ojos de la Sentada que se enfurece con la idea de perder su lugar en la casa.

Bestias de tinieblas, hacia los símbolos teriomorfos

El pasado vuelve hacia Zahra, se inicia con pesadillas de un lago pesado y glucoso con toda clase de bestias, estas son una especie de premonición, capítulo 13, “*Un lago de agua pesada*”⁹ puesto que la utopía de amor entre ella y el Cónsul termina cuando la Sentada se

⁹ El sueño de Zahra de las “aguas pesadas”, sobre lo cual Bachelard (1942) en su ensayo “El agua y los sueños” (*L'eau et les rêves*), nos habla de una relación que coincide con el propósito de Tahar Ben Jelloun. Bachelard se refiere concretamente al significado de las aguas en la obra de Edgar Poe, en cuanto a sus “aguas pesadas”:

La lengua de un gran poeta como Edgar Poe es sin duda rica, pero ella tiene una jerarquía. Bajo sus mil formas, la imaginación oculta una substancia privilegiada, una substancia activa que determina la unidad y la jerarquía de la expresión. No nos costará probar que en Poe esta materia privilegiada es el agua o más exactamente un agua especial, un *agua pesada*, más profunda, más muerta, más somnolienta que todas las aguas durmientes, que todas las aguas muertas, que todas las aguas profundas que encontramos en la naturaleza. El agua, en la imaginación de Edgar Poe, es un superlativo, una clase de substancia, una substancia madre... En Edgar Poe, el destino de las imágenes del agua sigue de manera muy exacta el destino del ensueño principal que es el ensueño de la muerte... contemplar el agua es colarse, disolverse, es morir. (pp. 65-66)

presenta en la casa con el tío de Zahra, quien la acusa de haber huido con la herencia de la familia. Este personaje es representado como la imagen mitológica de los monstruos. Zahra lo mata (capítulo 15), le pega un tiro con el revólver que ella había visto días antes guardado en una gaveta del armario del “Cuarto del Cónsul” cuando lo aseaba (capítulo 12). Fue encarcelada y condenada a quince años de prisión, hechos que narra, primero, a través de imágenes de caída, símbolos catamorfos, capítulo 16, “En las tinieblas”¹⁰; pues en prisión Zahra no encuentra luz ni colores, es un lugar de tormento oscuro y húmedo, un abismo donde inclusive los días son negros. Deprimida, decide entrar en el mundo de los ciegos y vivir dentro de lo negro para protegerse del sufrimiento.

En una escena sangrienta, capítulo 18, “Ceniza y sangre”, Zahra es mutilada por cinco hermanas, ellas cortan su clítoris y cosen los labios de su vagina. Moribunda, ella se refugia en el recuerdo del Cónsul, “...usted es mi única luz” (p. 160)

Blanco es el infierno

Sartre en *Huis-clos* (“A puerta cerrada”) concibe un infierno iluminado con luz blanca artificial encerrada en cuatro paredes; los personajes, imposibilitados para pestañear deben mirarse eternamente bajo esta luz y como esencias puras que son, no dan sombra.

Sanas las heridas y con el adiós definitivo del Cónsul, Zahra comienza una nueva etapa. Decide abandonar las tinieblas y aspira a una ascensión espiritual, la cual se visualiza como una gran luz que proviene del cielo o del amor. Pero a pesar de sus esfuerzos para consolar su alma, ella cae de nuevo en depresión y una blancura desesperante se instala en ella; ya no es capaz de sentir, sus emociones se borraron; ella se siente vacía, quemada por una luz intensa (capítulo 21, “El infierno”). Este infierno es blanco, como una página vacía: “¿Estaré eternamente bajo esta luz que me quema y que no me da sombra?, entonces no es la muerte, ¿es el infierno!” (p. 183).

Estos ensueños de aguas pesadas vienen acompañados con representaciones teriomorfas, y funcionan en la novela, justamente como la premonición de la muerte, pues Zahra iba a exterminar a la avaricia y la maldad representada por su tío.

¹⁰ ...yo no quería medir el tiempo. Por eso suprimí la débil luz que descendía de una ranura de lo alto de la pared. ¿Para qué simular el día y su claridad cuando todo ese territorio estaba hundido en una noche negra, larga y profunda? (p. 144)

Y blanca, la luz de Dios

Zahra cumple su condena y puede al fin recuperar sus emociones, viste una *djellaba* de hombre y se pinta los labios de rojo. Así posee una ambigüedad extraña que atrae a la gente: "... mi cara recobraba vida lentamente, se iluminaba en su interior" (p. 187).

Sobre una playa a la que llega se le presenta una ilusión, que interpretamos llena de símbolos ascensionales; pues, es el encuentro con el Santo, capítulo 22, el último, que de pronto es sobre la cima de una montaña que ella escala, sobre la montaña hay una casa enteramente blanca, llena de gente que espera algo o a alguien. Es una visión celestial en la cual Zahra se ve envuelta de un velo blanco que la "separaba del resto del mundo". Este relato es una visión que describe una especie de pasaje de la vida a la muerte, donde será recibida por el espíritu divino:

...yo me dejaba llevar como una hoja que se envuelve ligeramente. De repente, una luz fuerte, casi insoportable, descendió del cielo... todo estaba claro en mi espíritu, pensaba que entre la vida y la muerte solo había una delgada capa de bruma y tinieblas. (*Ibid.*)

En esta evocación, Zahra ve alguien que parece ser la Sentada, muerta hace algún tiempo, según le revelara el Cónsul en una carta (capítulo 16, "En las tinieblas") cuando estaba en prisión. Luego aparece el Santo. Sale vestido de blanco, porta velo y lentes oscuros. Hombres y mujeres se apresuran para besarle la mano respetuosamente. Él las bendecía. Llegaba el turno de Zahra:

Me levanté y me metí en la fila de las mujeres. Pero me dieron ganas de jugar, y me fui a la fila de los hombres. Con mi *djellaba* podía pasar por hombre. Cuando estuve frente al Santo, me arrodillé, tomé su mano tendida, y en vez de besarla, la lamí, chupé cada uno de sus dedos. El Santo trató de retirarla, pero yo la retuve con la fuerza de mis dos manos. El hombre estaba aturdido. Me levanté y le dije al oído: -hace mucho tiempo que un hombre no me acaricia la cara. Venga, acarícieme con sus dedos, suavemente con la palma de su mano. Él se acercó más y me dice: -Por fin, usted aquí. (p. 189)

Así termina la novela. El significado de este pasaje y de casi todo el relato, como veremos, descubre al autor en un posicionamiento ético, pues exalta una visión religiosa de la práctica amorosa de Dios con respecto a todas sus criaturas, hembras y machos por igual; no sería el amor exclusivo para el beneficio del hombre, sino de la humanidad, sin

distinciones. La crítica va para quienes se empeñan en decir y actuar de modo contrario. Así, Zahra descubre la satisfacción de acercarse a Dios en libertad, inclusive vestida con *djellaba* de hombre.

RETRATOS, IMAGINARIOS Y VOCES DE CONSCIENCIA

Retratos

Dice Lázaro Carreter (1968) que el retrato es una figura de descripción y que forma parte del gupo de figuras de pensamiento. Se usa básicamente para traer hacia el primer plano al personaje del cual se habla, destacando su apariencia, rasgos externos (prosografía), pero también, se describe el carácter, acciones y costumbres (etopeya), lo que hace del retrato literario una figura bastante completa.

El primer retrato que nos ofrece la novela es la imagen del cuentacuentos Bouchaïb en su puesto sobre la plaza. Cree reconocer a Zahra, entonces, pierde a su audiencia quien lo ve angustiado, derrotado, con la mirada baja, cargada de profundo miedo y vergüenza, cuerpo encorvado que camina en círculos, manos agarradas detrás de su espalda, sin decir palabra.

Esta descripción nos dibuja un imaginario de caída que es movido por la ascensión de Zahra sobre los lugares de la Plaza, como portadora de la verdad.

Caricatura del camarero de un café

Zahra al llegar a Marrakech, luego del episodio del cuentacuento Bouchaïb, pasa la noche en un hotel. En la mañana va a un café a tomar su desayuno, antes de salir a reconocer los lugares y volver a la plaza para distinguirla con luz de día.

Nada había cambiado. Todo estaba en su lugar. El terminal de autobuses estaba negro como un horno de pan. El café nunca ha tenido puertas. El camarero, mal rasurado, vestido con una especie de smoking mil veces planchado, brillante por las manchas de grasa, los cabellos engomados y el nudo mariposa mal ajustado, pretendió también reconocermelo. Era una de sus maneras: llamar a los clientes por sus nombres. No dudaba jamás. (pp. 11-12)

La novela nos muestra a una protagonista narradora lúcida, despierta, tiene una mirada aguda, con la cual retrata ciertos ritos y maneras sociales. Este personaje, el camarero de café

quizá viene a representar al colectivo de camareros marroquíes como un género de personas a las cuales atribuye cualidades que forman la imagen estereotipada de los camareros y sus prácticas. Pero la *caricatura* que el narrador hace del personaje se entiende por el episodio de comedia que se desarrolla. El camarero pretende conocerla y la llama por cualquier nombre y finge ofrecerle lo que supuestamente es costumbre de la madre Fadila.

Retratos en la plaza

Luego, en la plaza nos ofrece el retrato de otro cuentacuentos: "...Había surgido del desierto, el rostro ennegrecido por el sol, los labios quebrados por la sed y el calor, las manos endurecidas por el transporte de piedras, la voz ronca como si su garganta hubiese sido atravesada por una tormenta de arena y cristales..." (p. 9).

Este narrador errante llega a la plaza sacudiéndose de sus ropas la arena de los desiertos. Sin embargo, es destacable la estampa que la narradora nos da de la muchacha que proviene de los desiertos del Sur, porque ve a una mujer girar sobre sí misma para desenrollar el inmenso *haik*¹¹ blanco que le servía de *djellaba*. A Zahra le impresiona la forma en que la mujer se desvela, cosa que hace con cierta gracia erótica:

... ejecutada como una danza... lo sentí enseguida al observar el movimiento sutil, apenas ritmado de sus caderas. Ella levantaba los brazos lentamente, sus senos se movían un poco. Un círculo de curiosos se formó rápidamente a su alrededor. Todavía era joven y muy bella. Grandes ojos como nueces, una piel morena, bronceada, piernas finas y un aire de malicia en su sonrisa. (p. 16)

Es curioso ver la cantidad de vestimenta blanca que se nombra en la novela, lo cual brinda oportunidades para analizar imaginarios vestimentarios. Pero, llama la atención especialmente el contraste: tela blanca sobre piel morena, bello equilibrio.

El rostro de la alienación: la familia de Zahra

Las luces y formas que la narradora nos ofrece acerca de su familia nos dibujan el retrato de la alienación total. El padre es de rostro intransigente, insensato, brutal con las

¹¹ El *Haik* o jaique es una vestimenta femenina tradicional norteafricana, consistente en una larga pieza de tela fina de algodón, seda o lana, que mide unos 5 metros de largo por 1,6 de ancho.

mujeres. Antes de morir, cuando previene a Zahra de cuidarse de los monstruos, nos revela la imagen de una criatura.

El tío, la avaricia como bestia.

-Dormí un poco, vi la imagen de mi hermano; su cara era mitad amarilla, mitad verde; reía, creo que se reía de mí; su mujer estaba detrás de él y lo empujaba; él me amenazaba. Quería evitar hablarte esta noche de esos dos monstruos, pero es necesario que yo te ponga en guardia contra su rapacidad y su ferocidad. Su sangre se alimenta de odio y maldad. Son temibles. Son avaros y sin corazón, hipócritas, tramposos y sin orgullo. Pasan sus vidas amasando dinero y ocultándolo. Todos los medios son buenos; no retroceden ante nada. Mi padre sentía vergüenza de este hijo; me decía: “¿Pero de dónde le viene ese vicio?” Es la vergüenza de la familia. Se hace pasar por pobre y espera al final del día de mercado para comprar las legumbres más baratas. Él regatea por todo, se queja, llora... Sabes, sucedía en las muy raras ocasiones que nos invitaban a almorzar. La mujer cocinaba apenas la carne que ahogaba en una taza de legumbres. La carne era tan dura que quedaba intacta en el plato. Al día siguiente, ella la cocinaba normalmente para ellos. ¡Nosotros no éramos tontos! Ni él ni ella conocían el pudor. Desconfía, aléjate de ellos, son malos... (pp. 30-31)

Es singular la descripción que se hace del personaje en cuanto a los colores del rostro de la avaricia, un color de rostro reptil: amarillo y verde. Esta imagen se repite cuando Zahra dispara al estómago del tío: “el líquido que corría de su nariz era veneno” (p. 140), “Al ver la sangre color amarillo verdoso que corría de ese cuerpo tendido sobre la tierra, me sentí consolada...” (*ibid.*). La imagen del tío revela un símbolo teriomorfo, donde las bestias rigen el nocturno mundo y el lenguaje se llena de metáfora animal.

Un retrato del padre

La narradora nos ofrece un cuadro familiar donde el padre carcomido por el odio y los errores del pasado, tiene la figura central. Nos dice que la brutalidad se convirtió en su modo de comunicación. Ella presencia escenas de disputas entre el padre y la tropa femenina de la casa. El padre es el único que grita, aúlla, amenaza y ríe de su propia supremacía:

... Maniático, ya no soportaba el mínimo defecto en el servicio de su ritual. Cada una de las muchachas debía cumplir un rol: una le quitaba la *djellaba*, la otra le lavaba los pies, otra se los secaba, mientras que otras dos preparaban el té. Mi madre estaba en la cocina. ¡Desgracia para quien cometiera un error! Él hacía reinar el terror y nunca estaba contento. (p. 51)

Las hermanas o la frustración y envidia

El rostro de la frustración y la envidia solo genera una luz quemada, ennegrecida, amarga. Al morir el padre, durante los días de duelo las hermanas se retiran a casa de un familiar, pero dice Zahra:

Como ustedes saben yo regresé una noche a la casa. Entré por la terraza de los vecinos. Las chicas habían vuelto. Estaban muy bien vestidas, maquilladas a ultranza y cargaban las joyas de la madre. Reían y jugaban con otras mujeres del barrio. El entierro y el duelo fueron para ellas una liberación y una fiesta. En cierto modo yo entendía su reacción. Muchachas frustradas, largo tiempo mantenidas de lado en la vida, descubrían la libertad. Entonces se desencadenaron con la histeria que tenían en reserva. Todas las luces estaban encendidas. Ponían discos... (p. 55)

El retrato que se hace de las hermanas en esta parte, evoca un poco los relatos de *Las mil y una noches*, donde príncipes herederos hacen uso irresponsable de los bienes de la familia luego de la muerte del padre, estos en poco tiempo dilapidan los bienes agasajando a los amigos y quedan en la miseria y en soledad; el imaginario nos remite a una caída lenta, placentera, irracional; en el caso de *Las mil y una noches* representaba el reto del príncipe para volver a tener fortuna y ascender, y así lo hacía después de cantidades de peripecias. Pero en el caso de *La nuit sacrée*, cinco de las siete mujeres se convierten en fanáticas religiosas, alienadas, de las otras dos, nada se sabe.

La madre o la oprimida

Similarmente al de las hermanas, el destino de la madre es la demencia. Zahra casi no la reconocía, la confundía con Malika, la vieja doméstica de la casa o con la mendiga que solía dormir en el vestíbulo, arropada con una cobija militar. Esto parece decirnos lo que afirman los estudiosos de los efectos psíquicos que genera la maquinaria opresora sobre los oprimidos, el colonialismo sobre el colonizado, como bien lo diría Frantz Fanon en sus obras. El vigor opresor del padre sobre su familia generó su propia locura y la de sus sujetos oprimidos a quienes solo les quedan abiertas las puertas de la asimilación de la cultura opresora, el encierro físico y mental.

La Sentada o el complejo

La narradora nos ofrece un retrato interesante de la Sentada, mujer:

... Morena, fuerte, con unas nalgas impresionantes –de allí su nombre, la Sentada-, no tenía edad. Un rostro con la piel lisa. Su corpulencia no era un impedimento, inclusive era una ventaja para el oficio que ejercía. En el hammam la Sentada ocupa un lugar estratégico envidiado por las Informaciones generales. Ella sabe todo, conoce a todas las familias del barrio, interviene a veces en las intrigas de unos y otros, favorece los matrimonios, arregla citas... es el registro de la memoria del barrio. (p. 69)

La Sentada es descrita como “la mujer del secreto y la confidencia, el temor y la ternura” (p. 69). Tiene senos enormes. Desarrolla un fuerte complejo, pues fue despreciada por sus padres desde el nacimiento por su aspecto físico. Queda soltera, y es de carácter fuerte... representa el rol de las mujeres que por no tener hombre son excluidas de la sociedad: no es madre, ni esposa, ni hija a ser tomada en matrimonio. Mujer marginada socialmente, que no tuvo otra alternativa que construir su identidad alrededor de la figura de su hermano, al cual mima, y crear una dependencia emocional que la hace cautiva de una sumisión voluntaria.

El Cónsul, su interna luz de lo exterior

El nacimiento del Cónsul da claridad a la vida de la familia: “... ese niño era la luz de la casa y la gracia de una casa donde no se reía jamás” (p. 102), le cuenta la Sentada a Zahra.

El personaje del Cónsul figura como un joven maestro de la escuela coránica, es ciego desde la edad de cuatro años, representa a la población magrebina cultivada, religiosa e intelectualmente. Es capaz de cuestionar la vida con mirada filosófica. Contrasta con su hermana (que no es en absoluto delicada, ni agraciada, ni muy inteligente) por su educación refinada y su apertura de espíritu.

Zahra, un ángel

En varias partes de la novela, Zahra es relacionada con la figura del ángel. Así, en los episodios que cubren la historia entre ella y la pareja de hermanos, estos la elevan en calidad de ángel salvador, que viene a dar luz al ciego, alegría y tranquilidad a la familia: “...eres un ángel enviado por los profetas, nosotros somos tus esclavos”, decía la Sentada para halagar a Zahra.

El ángel es un símbolo de protección, sus grandes alas blancas y su luz brillante dan seguridad. Un ángel guardián garantiza el bienestar. Así Zahra misma describe tener la luz en forma de estrella "... seguí la estrella que traza el camino de mi destino. Esta estrella me sigue a todos lados". Signo potente y mágico. La Estrella representa desde siempre la luz, la armonía, la belleza y la perfección.

Pero, por otro lado, podemos mirar a Zahra como el ángel exterminador, ese que usa su espada contra los demonios, como hizo contra el tío.

VOCES DE LA ÉTICA

Los discursos. En *Figuras III*, obra de Gérard Genette, publicada en el año 1972, se nos habla de la voz como una figura que nos permite estudiar la relación narrador-narratario y vislumbrar en los discursos funciones pedagógicas e ideológicas, entre otras cuestiones. Es así que una ética puede entreverse. A todo lo largo del relato de *La noche sagrada* asistimos a la escucha de múltiples voces (polifonía), sobre todo, a través de estructuras dramáticas (los diálogos), con los cuales apreciamos directamente la manera de pensar y de argumentar de los personajes. Así, podemos extraer componentes de pensamiento o ideológicos de la obra. En el primer capítulo, Zahra visita un *café* de la ciudad.

En el café, voz de Zahra

Zahra tomaba su desayuno al lado de un camionero de la *Chaouia*. Este comía una cabeza de ovejo al vapor y se estaba bebiendo toda una tetera de menta y chiba. Miraba a su alrededor agradeciendo a Dios y a Marrakech por tan excelente comida matinal. El camionero miró a Zahra como para compartir con ella su satisfacción. Ella le sonrió mientras apartaba con la mano el humo del *kif*¹² que él le enviaba a la cara. El hombre de pronto ve a una muchacha que pasa delante sobre una motocicleta, rápidamente, observa Zahra: "se alisó el bigote con aire de decir que luego de un desayuno tan bueno, una virgen, preferiblemente, lo llevará a colmar su alegría" (p. 12).

¹² Hachís o marihuana.

Esta voz es la voz del sarcasmo. Representa una crítica a la banal alevosía de los hombres; es, además, la denuncia a cierta pedofilia, pues la muchacha en cuestión parecía muy joven. Por eso Zahra presupone: “una virgen preferiblemente...”, nos da a entender que la mirada de Zahra está predispuesta a reconocer cualquier abuso que derive de las pulsiones viriles y viserales, básicas de los hombres. Esta visión muestra, si se quiere, un posicionamiento autoral; pues, se trata de una conciencia que educa a los hombres para un mejor accionar en la vida.

La muchacha beduina bailarina, cuentacuentos, promotora de conciencia

En la plaza, Zahra se interesa por los cuentacuentos errantes. Escuchamos a algunos: al hombre del Sur que se sacude la arena del desierto, mientras improvisa historias de acuerdo al momento o a lo que pueda adivinar del cliente; el otro, que abre una maleta repleta de objetos para vender y que están cargados de historias para contar, ambos interactúan con Zahra, intentan atraparla con sus historias.

Pero, por su carga seductora y luego ideológica y además por tratarse del arrojito de una bella muchacha sobre el redondel de la plaza que, con algunos pasos de danza y un cierto halo erótico, atrae una audiencia para verla bailar, Zahra se interesa. Sin embargo, la muchacha saca un micrófono, dice que viene del Sur, que viene del crepúsculo, que desciende de la montaña, que caminó, que durmió en los pozos, que atravesó las dunas, que viene de una temporada fuera del tiempo, que ella misma es un libro nunca abierto, nunca leído y que fue escrito por los ancestros, cuenta:

Érase un avez un pueblo de Beduinos, caravaneros y poetas, un pueblo rudo y orgulloso que se alimenta de leche de camella y de dátiles; gobernado por el error, inventaba sus dioses... Algunos, teniendo miedo al deshonor y a la vergüenza se deshacían de sus progenituras hembras; las casaban desde la infancia o las enterraban vivas. A esos se les prometió el infierno eterno. El Islam los denunció. Dios dijo: “Entre los Beduinos que os rodean y entre los habitantes de Medina, hay hipócritas obstinados. Tú no los conoces; nosotros los conocemos. Vamos a castigarlos dos veces, serán entregados a un castigo terrible. (p. 17)

Ahí escuchamos la denuncia, envuelta en una conciencia. Por eso Zahra nos cuenta que en la multitud hubo ligeros movimientos de sorpresa e incompreensión y se elevan voces. Un hombre le dice que solo venía a escuchar la música y a verla bailar, pues no estaban en una

mezquita. Otro joven complacido con lo dicho por la muchacha dice: "... no preste atención a estas reacciones, son expresadas por los primos de los Beduinos" (*ibid.*). Y otro joven expresa: "¡Un cuento es un cuento, no una misa! Y además, ¿desde cuándo las mujeres que no están en edad se atreven a exhibirse de este modo? ¿No tiene padre, ni hermano o marido que le impidan molestar?" (p. 18).

Por estos comentarios, la muchacha le habla en tono dulzón e irónico:

"- ¿Serás tú el hermano que no tuve o el esposo devastado por la pasión al punto de olvidar su cuerpo temblando entre piernas gordas y velludas? ¿Serás tú ese hombre que acumula imágenes prohibidas para sacarlas en tus frías soledades y frotarlas bajo un cuerpo sin amor? ¡Ah! ¿Eres tú quizás el padre desaparecido, a quien se lo llevó la fiebre y la vergüenza, este sentimiento de maldición que te exilió en las arenas del Sur?" (*ibid.*)

La inteligencia como vía de emancipación se muestra en estos diálogos. Por eso, la muchacha ríe, toma un extremo de su *haïk*, que ajusta a su cintura, y pide al joven sostenerle el otro extremo, ella gira lentamente apenas moviendo sus pies hasta que se enrolló completamente, dice al joven:

-¡Gracias! ¡Que Dios te ponga en el buen camino. Tienes ojos lindos; rasura ese bigote; la virilidad está en otra parte, no sobre el cuerpo, quizás en el alma! Adiós... Tengo que abrir otros libros. (*ibid.*)

Estos diálogos tienen una función formadora del espíritu, tanto para los marroquíes como para los ciudadanos del mundo, pues "la virilidad" no está en el bigote, "quizás en el alma".

Voz del padre

La soberbia del padre es el resultado de la sociedad patriarcal que no permite a la mujer heredar ni conducir los bienes familiares. Es una presión social. Un padre sin un varón heredero, presenta ciertamente un problema en una sociedad que así valora las cosas. Esto se presenta como una crítica al absurdo, al absurdo lugar que es dado a la mujer ocupar, invisible, muda y sin voluntad, casi en esclavitud. Al menos es así en la novela. Estas representaciones que apreciamos en *La noche sagrada* configuran por una parte un argumento por *ethos*, porque persuaden a través de signos divinos, de la palabra del bien y el

amor; pero, por otro lado, puede configurar un *pathos*, pues toda la violencia que se representa en la obra funciona como un golpe en el rostro social y es un llamado a la reflexión y al cambio de comportamiento. Como ejemplo, referimos el diálogo del padre, en el momento de la muerte, comienza con la invocación de los ángeles que están por descender en noche santa, y después con el reconocimiento del error, explicar los motivos y pedir perdón.

-Sabes que en esta noche ningún niño debería morir ni sufrir. Porque esta “noche es mejor que mil noches”. Están allí para recibir a los ángeles enviados por Dios: “Los Ángeles y el Espíritu descienden en esta Noche, con el permiso del Señor, para arreglar todas las cosas.” Es la Noche de la Inocencia, pero los niños no son inocentes. Son incluso terribles. Si la noche es para ellos, será también para nosotros, para nosotros dos. Será la primera y la última. La vigésimo séptima noche de este mes, es propicia a la confesión y quizás al perdón. (p. 23)

La voz de la madre de Zahra

La voz de la madre configura argumentos por *pathos*, pues su representación puede ser interpretada como un llamado, un grito que ciertamente despierta compasión en el lector, por tratarse casi de una no vida:

¡Mi hija! ¡Ora conmigo para que Dios o el destino hagan que yo muera antes que tú y que me conceda un mes o dos de vida después de la muerte de tu padre! Quisiera poder respirar algunos días, algunas semanas en su ausencia, ausencia absoluta. Es mi único deseo, mi única aspiración. No quisiera irme con él en vida, pues me iría doblemente asesinada, horriblemente devastada, humillada. Decidí vivir en el silencio de la voz ahogada por mis propias manos. Pero que me sea dado un tiempo, aunque sea corto, para gritar de una vez por todas. Dar un grito, un solo grito que vendría desde lo más hondo del alma, desde muy lejos, más lejos que tu propio nacimiento, un grito que está ahí, bloqueado en mi pecho. Él espera, y viviré para no morir con este grito que me llena y me destruye. Ruega por mí, mi hija, tú que conoces la vida de dos caras que sabes leer en los labios y en el pecho de los santos... (pp. 52-53)

Los olvidados o un imaginario histórico y una relación sintagmática

La novela nos sorprende con su capítulo 19, titulado “Los olvidados”. Está dentro del contexto de la prisión de Zahra quien venía de ser mutilada por sus vengativas hermanas. El tema de “los olvidados” recuerda a un pasaje de *Cien años de soledad*, de García Márquez; en el cual, las autoridades suprimen una manifestación de tres mil trabajadores, no dejan un sobreviviente que pueda dar testimonio (excepto uno), en consecuencia, el hecho nunca

ocurrió. En *La noche sagrada* sucede. A Zahra, herida, le permiten deambular por la prisión y se topa con vibraciones, olores y escenas extrañas, entra en un diálogo con un moribundo:

Todas las personas que usted ve aquí eran gentes pobres, mendigos, vagabundos, enfermos. Aquí, usted está en el gran salón de la feria de animales. Un día, se dio la orden de limpiar la ciudad, porque un visitante importante, un extranjero iba a dar algunos pasos por las calles. Nosotros éramos el rostro sucio e indeseable del país. Había que borrar esta imagen, exiliar a esta población, hacerla desaparecer, al menos momentáneamente, solo durante los días de visita del extranjero. La orden se ejecutó. Redada sobre redada. Ellos nos acumularon aquí y nos olvidaron. Nosotros peleamos entre nosotros mismos. Soy el último sobreviviente, ese que debería desaparecer porque su testimonio es terrible. Informe estas palabras. Cuente a todo el mundo lo que usted ha visto aquí. No es una pesadilla. No somos fantasmas. Somos hombres convertidos en desechos y olvidados por siempre. Nadie vino a reclamarnos. Usted es el primer ser humano en entrar a este hangar... (p. 162)

Zahra quiere interrogar al médico que se ocupa de sus heridas; pues, no está muy segura si lo que vio y escuchó forman parte de sus alucinaciones. En efecto, reconoce el médico que gente vulnerable fue encerrada y olvidada en esa prisión. Por ello, Zahra revela: “la voz del hombre que moría se introdujo en mí hasta vertirse en la mía y convertirse en mi propia voz” (p. 163).

Esto puede convertirse o es un *imaginario histórico*; tal, lo narrado por García Márquez, pues dicen que ocurrió a los trabajadores bananeros de la República, de este modo puede sugerirse como un tipo de relación hipertextual, según diría Genette (1982).

Conclusiones

Se constata el papel importante que juegan algunos elementos paratextuales de la obra para desplegar su sentido retórico, pragmático y semántico en relación con los contenidos luminosos que configuran los imaginarios de la novela.

El análisis del título, por ejemplo, permitió revelar el particular sentido religioso que propone el contexto de la obra, pues *La noche sagrada* es la vigésimo séptima del Ramadán, noche que conmemora el descenso del ángel con la palabra, que es la luz sobre las tinieblas.

La instancia proemial que se erige con el preámbulo de la novela nos condujo a reconocer su sustrato pragmático: la relación narrador-audiencia. Esta última es convocada, estratégicamente por medio de argumentos por *pathos*, a absorber los signos que guiarán una transformación de la conciencia en cuanto al trato justo hacia la mujer. El preámbulo, por su

característica en esta novela hace gala de un lenguaje metafórico de calidad donde el juego de luces y sombras, claro, oscuro, ocre conforma una atmósfera impactante que rinde tributo a la cultura arabo-musulmana y al autor por la maestría de su paleta.

La estructura episódica de la novela fue propicia para guiarnos en la interpretación del sentido que cobran las luces que cuentan la historia y destino de los personajes: ascensiones y caídas, de acuerdo con las estructuras antropológicas de lo imaginario de Durand (*op. cit.*), pero también para develar algunas estrategias retóricas usadas por el autor, como las figuras de oposición: el oxímoron y la paradoja para fortalecer el juego de luces y sombras.

La narración pudo esbozar a los personajes del relato a través del retrato (prosografía y étopeya) y por medio de la caricatura pudo revelarnos el carácter de los seres, y de ese modo, tejer configuraciones retóricas, críticas en beneficio de una ética y de un desarrollo de la conciencia del lector.

Asimismo, las descripciones o ékfrasis pudieron hacernos apreciar tipos de imaginarios específicos de la cultura: gastronómicos, vestimentarios, artísticos.

Las estructuras dramáticas, diálogos, monólogos, gritos y silencios, abundantes en la obra, se consideraron como una polifonía, o como la voz (figura de Genette, 1972) pues se han puesto en juego múltiples voces. Estas voces están cargadas de una conciencia, de una manera de pensar y argumentar, con lo cual se devela la denuncia o el banal trato de los hombres hacia las mujeres, el maltrato histórico de la sociedad patriarcal y la corrupción de las instituciones sociales, destacan los argumentos por *ethos* y *pathos*.

La especial luz que se pone sobre los lugares del relato aporta el sentido esencial de la obra. Así, por ejemplo, la plaza nos remite al lugar histórico del intercambio, de la palabra, otra versión del árbol de la palabra de los antiguos de África, lugar de los *griots* que cantan sus epopeyas a las generaciones; es el lugar de la tradición oral, de la literatura oral, como dicen hoy. Y es eso lo que vemos exaltado en esta novela de Ben Jelloun, es su tributo a los cuentacuentos errantes que llegan a la plaza sacudiéndose la arena del desierto antes de contar sus historias.

Y finalmente, asistimos a la luz de otros lugares: cementerios bajo un azul fluorescente y un sol brillante, bosques con luz roja de crepúsculo y sudores animales, ocre estrechas calles míticas, baños públicos vaporosos crean ilusiones fantásticas, aguas muertas, casas

abandonadas encierran historias escabrosas y supersticiones; la oscura realidad de una prisión en un sistema corrupto e indolente contrasta con lugares de ensueños: el jardín perfumado, el hangar azul y la casa blanca de un blanco Santo nos han revelado ciertas relaciones sintagmáticas con otras obras.

Referencias

- Al-Nafzawi, M. (1999). *The garden of sensual delight*. Trad. Jim Colville. Kegan Paul International.
- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris. Librairie José Corti.
- Basima Qadeesh (1997). *L'identité féminine dans l'Enfant de Sable et la Nuit Sacrée*. [Mémoire de Master. Université de Georgia]. Consultado en: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/qadeesh_basima_200612_ma.pdf
- Ben Jelloun, T. (1987). *La nuit sacrée*. Paris. Éditions du Seuil.
- Boussem Souad (2015). *La dimension mystique dans « La Nuit Sacrée » de Tahar Ben Jelloun* [Projet de Mémoire. Université Mohamed Khider] Consultado en: BOUSSEM SOUAD.pdf (univ-biskra.dz)
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres. Paris: Édits. Robert Laffont, S.A. et Édits. Jupiter.
- Diario de Navarra (2022, 05 de abril). *¿Qué es el Ramadán?* Consultado en: <https://www.diariodenavarra.es/noticias/actualidad/2022/04/05/el-ramadan-consiste-523090-302.html>
- Durand, G. (2005) [1960]. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- Dusault Ch. (1998). *Le parcours initiatique et l'évolution de l'espace dans la Nuit Sacrée de Tahar Ben Jelloun* [Mémoire de Master. Université Laval]. Consultado en: https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/tape15/PQDD_0026/MQ38076.pdf
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Édit. du Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Édit. du Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuil*. Paris: Édit. du Seuil.
- L'internaute (2019, 10 de mayo). *Tahar Ben Jelloun : biographie de l'écrivain, auteur de La Nuit Sacrée*. Consultado en: <https://www.linternaute.fr/biographie/litterature/1775148-tahar-ben-jelloun-biographie-courte-dates-citations/>
- La línea del horizonte. *Baobab, el árbol de la palabra*. (2016, 11 de febrero). Consultado en: <https://lalineadelhorizonte.com/revista/baobab-el-arbol-de-la-palabra/>

Lada Žabenská (2012). *Les motivations du fantastique dans La Nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun : Une fonction esthétique ou pratique ?* Université Marsakya. Consultado en: Lada_Zabenska_Les_motivations_du_fantastique_dans_La_Nuit_sacree_de_TBJ.pdf

Lázaro Carreter, F. (1968). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid. Editorial Gredos.

Le Monde (1987, 17 de noviembre). *GONCOURT: Tahar Ben Jelloun pour " la Nuit sacrée " Un sacrilège.* Consultado en: https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/11/17/goncourt-tahar-ben-jelloun-pour-la-nuit-sacree-un-sacrilege_4075632_1819218.html

Mami Asma (2015). *Les manifestations du destin dans « La Nuit sacrée » de Tahar Ben Jelloun* [Mémoire de Master. Université Larbi Ben M'hidi] Consultado en: <http://bib.univoeb.dz:8080/jspui/bitstream/123456789/5018/1/le%20m%C3%A9moire%20Mami%20ASMA.pdf>

Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.

Trier, L. Von (2009). *Antichrist* (Film). Zentropa.

LA IMAGINACIÓN EN LA COMPRENSIÓN DE LA LECTURA

Jenny Fraile Velásquez

✉ yfraile@unimet.edu.ve

id <https://orcid.org/0000-0003-1315-1097>

Dpto. de Lingüística, Escuela de Idiomas
Modernos, Universidad Metropolitana,
Caracas, Venezuela

Es profesora de Educación Integral egresada del Instituto Pedagógico de Caracas, que pertenece a la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Realizó estudios en la Universidad Santa María obteniendo el título de Especialista en Gerencia Educativa. Cursó estudios en la Maestría en Lingüística en el Instituto Pedagógico de Caracas, posee un diplomado en Promoción de la Lectura y la Escritura en la Universidad Católica Andrés Bello. Obtuvo el grado de Doctora en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe en el Instituto Pedagógico de Caracas. Ha culminado el programa de formación como Experto en Educación Virtual en la plataforma FATLA y está realizando el Título de Experto en Literatura Infantil y Juvenil de América Latina y el Caribe, de la Universidad de Zaragoza.

Resumen

El presente artículo tiene como propósito compartir la profundización sobre la importancia de la imaginación como el elemento central del modelo resultante de investigación que dio lugar al Trabajo Doctoral titulado *Sherezade va a la escuela, propuesta teórica de formación docente en promoción de la lectura para educación primaria*. El objetivo fue ahondar en la construcción de argumentos que sustenten la premisa de que la imaginación tiene un lugar vital en la comprensión de la lectura y, por consiguiente, debería tener un espacio en la cotidianidad del aula. Se realizó una investigación documental, se aplicó un cuestionario a catorce cuentacuentos y a través del análisis de contenido fueron revisados los textos y las respuestas. Las principales conclusiones a las que se han llegado son: la imaginación es un requisito fundamental para la comprensión, y la necesidad de incluir en la formación docente su preparación como promotores de la lectura.

Palabras clave: imaginación, comprensión de la lectura, promoción de la lectura, formación docente.

Recepción: 06/07/2022 **Evaluación:** 02/10/2022 **Recepción de la versión definitiva:** 09/12/2022

Imagination in reading comprehension

Abstract

The purpose of this article is to share the importance of imagination as a central element in the research that gave rise to the doctoral work entitled *Sherezade goes to school*, a theoretical proposal for teacher training in reading promotion for primary education. The objective was to delve into the construction of arguments that support the premise that imagination has a vital place in reading comprehension and, therefore, should have a space in the daily life of the classroom. Documentary research was carried out, a questionnaire was applied to fourteen storytellers and through content analysis the texts and responses were reviewed. The main conclusions reached are: imagination is a fundamental requirement for comprehension, and the need to include in teacher training their preparation as promoters of reading.

Key words: imagination, reading comprehension, reading promotion, teacher training.

L'imagination dans la compréhension de la lecture

Résumé

L'objectif de cet article est de partager l'importance de l'imagination en tant qu'élément central de la recherche qui a donné lieu à la thèse doctorale intitulée *Sherezade va à l'école, une proposition théorique pour la formation des enseignants à la promotion de la lecture dans l'enseignement primaire*. L'objectif était d'approfondir la construction d'arguments qui soutiennent l'hypothèse selon laquelle l'imagination occupe une place essentielle dans la compréhension de la lecture et, par conséquent, devrait avoir un espace dans la salle de classe de tous les jours. Une recherche documentaire a été menée, un questionnaire a été appliqué à quatorze conteurs et les textes et réponses ont été examinés par le biais d'une analyse de contenu. Les principales conclusions sont les suivantes : l'imagination est une condition fondamentale de la compréhension, et il est nécessaire d'inclure dans la formation des enseignants leur préparation en tant que promoteurs de la lecture.

Mots clés : imagination, compréhension de la lecture, promotion de la lecture, formation des enseignants.

L'immaginazione nella comprensione della lettura

Riassunto

Lo scopo di questo articolo è stato quello di condividere l'importanza dell'immaginazione come costituente basilare nella ricerca che ha portato a la costruzione della tesis di doctorato intitulata *Scherezade goes to school*, una proposta teorica per la formazione degli insegnanti nella promozione della lettura per l'istruzione primaria. L'obiettivo è stato quello di approfondire la costruzione di argomentazioni a sostegno della premessa che

l'immaginazione a un posto vitale nella comprensione della lettura e, quindi, dovrebbe avere un posto nella vita quotidiana della classe. È stata condotta un'indagine documentale, è stato applicato un questionario a quattordici narratori e attraverso l'analisi dei contenuti sono stati rivisti i testi e le risposte. Le principali conclusioni a cui si è giunti sono: l'immaginazione è un requisito fondamentale per la comprensione e la necessità di includere la loro preparazione come promotori di lettura nella formazione degli insegnanti.

Parole chiavi: immaginazione, comprensione della lettura, promozione della lettura, formazione degli insegnanti.

Imaginação na compreensão da leitura

Resumo

O objetivo deste artigo é compartilhar a importância da imaginação como elemento central na pesquisa que deu origem ao trabalho de doutorado intitulado *Sherezade* vai à escola, uma proposta teórica de treinamento de professores para a promoção da leitura no ensino fundamental. O objetivo foi aprofundar a construção de argumentos que sustentam a premissa de que a imaginação tem um lugar vital na compreensão da leitura e, portanto, deve ter um espaço no cotidiano da sala de aula. Uma pesquisa documental foi realizada, um questionário foi aplicado a quatorze contadores de histórias e os textos e as respostas foram revisados por meio de análise de conteúdo. Finalmente, duas principais conclusões: um dos requisitos fundamentais para a compreensão é a imaginação e a necessidade de incluir no treinamento dos professores a sua preparação como promotores da leitura.

Palavras-chave: imaginação; compreensão da leitura; promoção da leitura; treinamento de professores.

Viaje en primera persona

La narración como forma de comunicación es, quizá, la más empleada por los seres humanos, se vive, por así decirlo, de cuento en cuento. Por ejemplo, cuando se regresa al hogar de una jornada de trabajo, de estudio o de paseo, a la pregunta ¿cómo te fue?, la respuesta se construye empleando la estructura narrativa. Dicen que el escritor, y premio nobel, Gabriel García Márquez en una oportunidad dijo que, el primer cuento surgió cuando Eva le preguntó a Adán por qué se había demorado en volver.

Teniendo en cuenta esta consideración, y al ser la autora, narradora oral escénica y promotora de la lectura tiende a privilegiar el uso de los textos narrativos, la aproximación a la lectura, la imaginación y la reflexión personal para el desarrollo del lenguaje porque cree que no hay manera de salir ileso de una buena historia. De igual forma, como profesora de educación primaria experimentó la formación de lectores en el aula al propiciar encuentros significativos y afectivos entre los libros y los estudiantes, por ello, desde la vivencia y la convicción del poder que tiene la literatura se inició la investigación que devino en un modelo centrado en la imaginación.

Para la elaboración del Modelo de Incitación a la Lectura para el Desarrollo de la Comprensión Imaginativa (MILDCI), el cual forma parte de una investigación mayor, se hizo una extrapolación del trabajo con la imaginación en una sesión de cuentacuentos y de *Sherezade*, narradora protagonista de “Las Mil y una Noches”, como modelo del arquetipo de quien cuenta cuentos, estos elementos se fueron enriqueciendo con los aportes de otros narradores orales, de maestras pertenecientes a las escuelas participantes, de entrevistas a promotoras de la lectura, así como de la revisión de referentes teóricos.

En la siguiente imagen se representa el Modelo de Incitación a la Lectura para el Desarrollo de la Comprensión Imaginativa (MILDCI):



Figura 1: Representación gráfica del MILDCL.

En esta imagen se representan todos los elementos que integran la propuesta, pero es la imaginación el hilo conductor que permite la sinergia y la comprensión profunda de un texto.

La investigadora partió con *Sherezade* en la mente y a medida que se adentraba en la convivencia de mediación lectora en las escuelas participantes, se fue repensando el personaje de las *Mil y una noches* como el arquetipo del cuentacuentos que es promotor de la lectura, pues es ella, una de las principales narradoras registradas en el imaginario colectivo. El hecho de haber considerado esta figura como eje para la construcción teórica obedece, por un lado, a la formación de la autora como cuentacuentos, a las vivencias y al conjunto de conocimientos que ha ido tejiendo en su historia personal en los diferentes roles asumidos (maestra, narradora, mediadora de lectura, profesora de docentes en formación) y, por el otro lado, a la revisión teórica de propuestas como la de Geneviève Patte (2011) y su experiencia en la biblioteca de París, dado que el contexto en el que están ubicadas las escuelas participantes se asemejan al que rodeaba la experiencia francesa.

Sherezade, representa al docente y su contexto (identidad cultural), porque como se lee en la historia, no solo había compilado en su memoria cuentos de temas variados desde vampiros, aventuras, cuentos de corte erótico, crónicas y libros de historia. Conciente de la amenaza que representaba el Sultán, para ella y para las demás posibles esposas, tal como

ocurre en la actualidad, es el docente quien, conciente de su contexto geohistórico, selecciona y propone las lecturas.

La protagonista de la historia, había leído mucho, escuchado otro tanto, lo que la convertía en una suerte de biblioteca, una narradora, una promotora de la lectura (asimilación signica) y como tal, conquistó al Sultán, salvó su vida y dejó, desde la visión de quien escribe, las características que debe reunir quien se dedica a la promoción de la lectura. Por ello, resulta indispensable leer diferentes órdenes discursivos, conocer o intuir, los gustos de los lectores para que la selección que se realiza pueda ser apreciada. De igual forma, ocurre con los narradores. Porque, a fin de cuentas, un cuentacuentos lee mucho, escucha mucho, y vive muchos cuentos.

Es decir, pensar en promoción de la lectura implica no solamente apropiarse de los textos (recodificación simbólica) como una herramienta sustantiva para el desarrollo de los procesos vitales en la sociedad del conocimiento y de la información. Mirar las acciones de *Sherezade*, permite visualizar cómo buscó aliados (alteridad cultural) para conquistar su fin, porque el trabajo de promocionar la lectura, de formar lectores, de conquistar corazones y salvar vidas, no es un trabajo en solitario, es una actividad que requiere del compromiso de un equipo, del encuentro de las miradas, de las voces, del yo y del no yo.

Si bien, *Sherezade*, funge como protagonista y narradora en el texto de “Las mil y una noches”, en el que se compilaron diversos órdenes discursivos, se puede decir que, hubo predominio de la narrativa, pues muchos de los cuentos que hoy en día son considerados clásicos de la literatura infantil, (Simbad el marino, Aladino y la lámpara, entre otros) están registrados en las Mil y una noches. Pero, fue a partir de una adecuada selección de historias y de su ritmo de lectura que logró conquistar el corazón de su esposo, mantener su cabeza *pegadita* a su cuello y evitar que otras mujeres corrieran la misma suerte que las anteriores esposas del Sultán.

A este respecto, Prat-Ferrer (2013) establece que varios de los cuentos que se consideran emblemáticos de *Las Mil y Una Noches*, y que además se han constituidos en clásicos de la Literatura Infantil, no aparecían en sus primeras versiones. Estas historias, que hoy día se consideran como parte importante de la colección, al principio no estaban

incluidas, los registros indican que en los siglos XVII y XVIII es cuando comenzaron a aparecer en las colecciones árabes.

Señala Prat- Ferrer (ob.cit), que a esta colección de finales del siglo XIII:

se fueron añadiendo o modificando relatos, muchas veces con el objeto de complacer los gustos de los sucesivos nuevos dueños del poder: los mongoles que se establecieron en Bagdad, los turcos que ocuparon Siria o los mamelucos de Egipto; a partir del siglo xviii, las modificaciones obedecían al interés por amoldarse al integrismo religioso, sobre todo en las ediciones hechas en Egipto y en Calcuta. Junto con estos cambios se produjo entre los siglos xvii y xviii un interés por añadir cuentos procedentes de otras colecciones. Entre los más conocidos se encuentran el de “Aladino y la lámpara maravillosa”, el de “Alí Babá y los cuarenta ladrones” y resúmenes de “Los viajes de Simbad”. Los dos primeros cuentos pertenecen a la tradición oral de muchos pueblos. El tercero sigue la tradición de los relatos odiseicos; esta colección de aventuras ya se conocía a principios del siglo x, según se puede ver por una anécdota sobre uno de los hijos del califa al-Muqtadir. Tras la inclusión de estos relatos en la traducción de Galland, pasaron a considerarse en Europa parte integral de las Mil y una noches. (pp.95-95).

Con esta visión se fue entretejiendo este entramado de intersubjetividades del cual emergió el Modelo de Incitación a la Comprensión Imaginativa, el cual, tomó como referentes a Bértolo (2017), Rosenblatt (1938-1978), Bárcena, Larrosa y Mèlich (2006), Paul Ricoeur (1996-1999), Kant a través de la mirada de Álvarez Ramírez (2015), Weil, Murdock y Arendt desde el análisis de Fuster (2013), entre otros autores, unos para abordar la imaginación desde la filosofía hasta la concepción de los narradores orales escénicos y los otros para abordar y resignificar la lectura y la comprensión de textos literarios.

Para los efectos de este artículo se ha fijado la mirada en la imaginación, eje central de la propuesta del modelo e hilo conductor que hace posible la sinergia entre los elementos que lo integran (decodificación gramatical, ámbito espacial, recodificación simbólica, identidad cultural, asimilación signífica, alteridad cultural), debido a que se considera que no se explicó con la adecuada profundidad en el marco del trabajo doctoral titulado: *Sherezade* va a la escuela: Propuesta Teórica de Formación en Promoción de la Lectura para Docentes de Educación Primaria. En otras publicaciones se aspira profundizar en la presentación del modelo y las partes que lo componen, así como de los productos adicionales que se diseñaron en el marco de la investigación.

Hablemos de la imaginación

«La felicidad no brota de la Razón, sino de la Imaginación»

Kant

En una función de cuentacuentos la imaginación es la primera invitada, la que permite que al mover una mano el interlocutor pueda ver al árbol del que se habla, o saborear la *Sopa de Piedras*. Por ello se esboza, en las siguientes líneas, parte del trabajo de Arendt, quien otorga valor a la imaginación como prerrequisito de la comprensión y la mirada que desde la Narración Oral Escénica (NOE) se le da, para ello se hará un recorrido desde la concepción filosófica de la imaginación, hasta llegar a la concepción que de ella experimentan los cuentacuentos y el por qué se incluyó como el elemento esencial en el modelo resultante del trabajo doctoral realizado por la autora.

El profesor Álvarez Ramírez (2015) hace un análisis exhaustivo sobre la concepción que elaboró Kant en torno a la imaginación, en pocas palabras, el notable filósofo alemán le otorgó a la imaginación un puesto vital en la comprensión. Es la herramienta cognitiva que funge de puente entre la razón y la intuición, es la que permite compaginar la realidad con lo no real, es, en última instancia, la que viabiliza el entramado de las intersubjetividades.

Es decir, la imaginación desde el punto de vista kantiano, contribuye al reconocimiento del yo y de la alteridad, elementos que, a lo largo de la investigación, no solo emergieron como necesidad, sino que forman parte del sistema de valores de quien escribe. En relación a las ideas de Kant, Álvarez Ramírez (ob.cit) refiere:

Kant precisa la función de la imaginación con la posibilidad del enlace general en el contexto de la deducción de los conceptos puros del entendimiento. La imaginación es así, respecto a las formas de representación y las formas del pensamiento, un momento previo y necesario para las funciones lógicas del entendimiento. (pp.38-39)

En otras palabras, Kant le confiere a la imaginación el poder de ser el elemento vinculante que permite a la percepción constituirse en aprehensión, en comprensión, es el pivote que facilita la construcción del conocimiento y cuando se lee lo que se busca es precisamente esto lo que se desea concretar.

Álvarez Ramírez (ob.cit.) recuerda que para este reconocido prusiano la percepción es activa y que esta facultad de conectarla con las ideas para producir comprensión, como un encadenamiento de posibilidades es a lo que denominó imaginación. Así mismo, nos dice que el proceso kantiano de creación del conocimiento consiste en enlazar tres elementos: "... a) la intuición pura sensible; b) la síntesis múltiple de la sensibilidad, realizada por la imaginación; y c) la reducción de la síntesis a conceptos puros, llevada a cabo por el entendimiento (p.39)"

Es decir, para quien escribe, estos argumentos justifican la propuesta de incluir la imaginación como bisagra para que la comprensión tenga lugar, de allí que el modelo lleve su nombre. Se cree que la imaginación debe ser tratada con la misma importancia, en el aula de educación primaria, como lo es en una sesión de cuentacuentos. Esta concepción kantiana permite valorar la intuición, la interconexión de las intersubjetividades, la vinculación entre la razón y la subjetividad, para fortalecer el sentido del yo al mismo tiempo que potencia la alteridad.

Concluye Álvarez Ramírez que: "...la imaginación es una de las tres fuentes subjetivas del conocimiento, que sirve de enlace entre las otras dos: sentido y apercepción¹. Actúa como puente en el reconocimiento para producir el orden objetivo de los fenómenos dados. (p.59)",

¹ Apercepción: (del latín, ad, a, y perceptio, percepción) Proceso de influencia activa de la experiencia acumulada, de los conocimientos adquiridos con anterioridad, sobre la percepción. El carácter de esta, su contenido, dependen de la concepción del mundo del hombre, del nivel de instrucción de este, así como sus intereses y estados de ánimo. Porque con frecuencia las gentes ven de manera distinta una y la misma cosa. Una persona puede prestar atención a tal o cual objeto y otra simplemente puede no advertirlo. Una persona puede prestar atención a tal o cual objeto y otra simplemente puede no advertirlo. Uno y el mismo fenómeno no es percibido por el hombre de idéntico modo si se modifican sus inclinaciones y su experiencia vital. Cuanto más elevada es la cultura de una persona, cuanto más complejo es su mundo interior, tanto más rico y vivo es para ella el mundo exterior. La percepción revela que el conocimiento no es simple reflejo de un espejo sino un proceso complejo en el que la acción del hombre, su conciencia, desempeña un papel activo. La filosofía idealista interpreta de un modo deformado la actividad de la conciencia, incluido el fenómeno de la percepción. Kant, por ejemplo, introdujo el concepto de apercepción trascendental para significar la conciencia "pura", la que, supuestamente, es innata en el hombre y no sólo no depende de ninguna experiencia sensible sino que, al contrario, organiza esta experiencia, le da unidad, y prescribe sus leyes. Diccionario marxista de filosofía. 1971:20

Apercepción trascendental, concepto idealista y metafísico de Kant para quien la unidad sintética de la experiencia está fundada no en la unidad objetiva del mundo material reflejado en la conciencia, sino en la unidad subjetiva original de la "conciencia pura". <http://www.filosofia.org/enc/rs/apercep.htm>

dicho lo cual concuerda con la idea que se tiene sustentada en Rosenblatt (1985), que un texto puede tener 1001 lecturas, o tantas interpretaciones como lectores tenga.

En este mismo orden de ideas, Fuster (2013) presenta un ensayo en el cual analiza la relación de tres filósofos quienes, de alguna manera, profundizan la propuesta kantiana sobre la imaginación. De tal forma que, en las siguientes líneas se comparte su trabajo que ha servido de sustento para nuestra concepción de la imaginación, como elemento imprescindible para completar la comprensión. Si bien es cierto que, la imaginación por sí misma no se puede considerar como *comprensión*, sin ella, llegar a los niveles más elevados, tomar partido y reflexionar ante lo leído se hace más complicado. La experiencia, triangulada con los postulados filosóficos, permiten sostener la inclusión de esta como pivote del modelo para incitar la comprensión de la lectura.

En el trabajo, Fuster (ob.cit.) compara la visión que tienen Weil, Murdock y Arendt sobre la imaginación, como dije anteriormente, seleccioné este ensayo porque al revisar el contenido una de las conclusiones a las que llega coinciden con nuestra idea:

Desde esta convicción se proyecta una línea directa al centro de la comprensión del concepto de imaginación que las convoca, aquí a las tres: desafío vital para Weil, concepto esencial para Murdock, don de un corazón comprensivo para Arendt [...] En su definición básica es la capacidad de hacer presente al espíritu lo que está ausente para nuestros sentidos [...] (p. 144)

Lo valioso de este ensayo, para quien escribe, está en dos aspectos; el primero es que la triple visión de la imaginación se relaciona con las teorías sobre la comprensión de la lectura, y el segundo, que da asidero a la inclusión de la imaginación como elemento primordial para concretar la comprensión. De igual manera, parece valioso el diálogo que genera Fuster (ob.cit.) entre lo propuesto por Weil, Murdoch y Arendt en relación a la imaginación.

La primera revisión que hace Fuster (2013) sobre la adjetivación que realiza Simone Weil de la imaginación, van desde peligrosa, engañosa, y en su mayoría negativa, según Fuster con la intención de despertar: “luchar por ver lo existente con la imparcialidad y el

amor con que la mente divina lo concibió” (p.147). Por su parte Arendt también toma partido por los juicios y dice que estos deben ser imparciales, por lo que ve a la imaginación como:

La visión más amplia, es el ardid necesario para que el pensamiento representativo y crítico sean justos, puesto que tiene en cuenta otras posibilidades de mirar lo mismo desde otros ángulos y eso nos inserta en el mundo común. (p.147)

Es decir, la imaginación es el puente entre concepciones que se encuentran opuestas, lo divino vs. lo racional, lo objetivo vs. lo subjetivo, pero al mismo tiempo, es el factor necesario para conectar las percepciones y favorecer la comprensión. Aunque con perspectivas distintas, Weil y Arendt le otorgan a la imaginación el poder de influir en todas las áreas de la vida humana, porque no solo se comprende una lectura también situaciones y fenómenos.

De igual forma estas pensadoras le atribuyen a la imaginación la posibilidad de comprender el dolor y el sufrimiento del otro; la diferencia entre ambas radica en que Weil insiste en ponerle límite a la imaginación a fin de garantizar la distinción entre irrealdad y realidad, ella distingue tres tipos:

- 1) La imaginación errante, sueño y ensoñación.
- 2) La imaginación incrustada en el mundo, recuerdos, ilusiones de la percepción, percepción verdadera.
- 3) La imaginación verdadera, imaginación creadora del arte y de la ciencia.

En estas tres tipologías se ve que la imaginación permea toda la actividad humana, lo que se sueña y lo que se crea, por lo que, vista así es, efectivamente el puente entre arte y ciencia, entre realidad e irrealdad. En palabras de Claude Díaz (1994), quien reinterpreta el lugar de la imaginación en la obra de Weil: “Pensar el mundo, a la manera de Dios, con la imaginación de los hombres” (p.146).

Para Weil es necesario poner límites a la imaginación porque en ello está la posibilidad de crear, es lo que permite que se pase de la ensoñación a la creación. Esto en el campo del arte, ahora bien, en el campo de la ciencia, la imaginación permite generar analogías entre fenómenos, plantearse hipótesis, entre otros aspectos.

Se piensa en imágenes e ideas que facilitan el proceso de crear conocimiento y comprensión de todo lo que nos rodea, a través de una lectura, independientemente del contenido. La metodología que propuso Weil (1954) se basaba en la contemplación, mirar sin interpretar, dejar emerger la información que luego transformamos en conocimiento.

Fuster (ob.cit.) resume la metodología de esta pensadora francesa en una frase, a juicio de la autora, maravillosa, ya que da cuenta del cómo Weil pasó de arremeter contra la imaginación a darle un papel preponderante, léase: “Demorarse en mirar es, pues, tomarse el tiempo para que se desvelen todos los sentidos y, a su vez, permitirse llegar tarde o no llegar a la teorización concluyente (p.149)”.

Esta idea confiere a la imaginación el poder de reconstruir a partir de la lectura, la historia, para contarla no solo desde lo que dicen los vencedores, sino encontrar lo que decían los vencidos, los ignorados. En el caso de quien reporta, como investigadora, se asumió esta contemplación de la información recabada para dejar emerger lo dicho por las compañeras de viaje y construir el modelo, asociando la visión que, como narradora oral, se le atribuye a la imaginación al momento de comprender un texto en una sesión de cuentacuentos.

En el momento de contar se le ofrece al interlocutor, al espectador, una historia, con gestos se le insinúa la presencia de un árbol, un río, pero es el otro, la otra quien al contemplar el movimiento completa la imagen y ve el árbol, escucha el agua del río, siente, comprende, reflexiona, todo lo cual se logra por el juego de la imaginación.

Iris Murdoch y Hanna Arendt, la imaginación (entre atención y comprensión)

Surgen en el texto de Fuster (ob.cit) los aportes de una tercera pensadora, quien siendo seguidora de Weil funge como la bisagra que une las posturas de Arendt y Weil. Para Murdoch existe una alianza entre atención e imaginación, ella va más allá de lo propuesto por Weil, Wittgenstein, Heidegger, y sus conceptos de imaginación, en palabras de Fuster, su aporte es la otra mitad necesaria para comprender, para considerar la singularidad del otro, y la conexión entre las intersubjetividades. Dinámica que emergió como necesaria en el trabajo doctoral del cual se parte para este artículo, porque la lectura, si bien puede ser un acto en solitario al llevarla aula, se torna en una ocasión de intercambio en el que se conectan

las diferentes lecturas que ha tenido cada estudiante y la del docente, siempre y cuando, este último, funja como promotor, permitiendo la expresión individual y colectiva, conciliando los puntos de vista, las coincidencias y respetando las particularidades.

Para generar su teoría Murdoch bebe de las fuentes de Kant y encuentra su punto ciego, o como lo dice Fuster, ella va configurando su idea “la imaginación es lo que permite que nos hagamos cargo en nuestros espíritus de la existencia de los otros y del mundo que media entre nosotros” (p.152). Esta propuesta de Murdoch permite visualizar ese necesario comentario de lo leído, sea ficcional o informativo, en el que cada quien asume su interpretación, conecta con sus conocimientos previos y el de los demás, logrando comprender, relacionar, trascender al mero texto. Tal como se dijo, en líneas precedentes, se cree al igual que Rosenblatt que la comprensión de la lectura, se produce de una transacción con el texto, en ella se activan el sistema de creencias, los conocimientos previos, las experiencias, las emociones, las singularidades, pero se cree que esta transacción es consecuencia de la imaginación, la que va danzando entre todos estos aspectos y configura la comprensión.

Es así como esta tercera pensadora conjuga lo dicho por Arendt: “no es la razón ligada a sí misma, sino la imaginación la que constituye el vínculo entre los hombres” para trascender a la filosofía kantiana. En este sentido, el párrafo que presenta Fuster como síntesis de la conclusión de Murdoch, resuena con la definición de la autora de este artículo, de lo que es el arte de ser cuentacuentos²:

Arte y moral son uno. Su esencia es la misma ... es amor. El amor es la percepción de los individuos. Amor es darse cuenta, extremadamente difícil, de que algo diferente a mí mismo es real. El amor, por lo tanto, el arte y la moral, es el descubrimiento de la realidad. (Murdoch, p.215; Fuster, 153)

De allí que, no en balde la imaginación sea primordial en una sesión de cuentacuentos: es un acto que desde el amor favorece la comprensión, el encuentro de las alteridades, las

² Un cuentacuentos es aquel que comparte amor en cada sesión, amor a los cuentos, a la literatura, a la palabra que se cuenta, al momento del encuentro entre textos-interlocutores-narrador.

vivencias, de la empatía y la compatía³. De la postura de estas tres pensadoras se genera mayor grado de identificación con la de Arendt quien asume a la imaginación como *prerrequisito del comprender*. Por su parte Heuer (2005) lleva a evocar el pensamiento de Descartes “*cogito ergo sum*” como orientador de las ideas de Arendt quien postuló “el pensamiento necesita un firme contacto con la realidad y con el mundo, un intercambio con otras personas y otras perspectivas” (p.38).

Un aspecto relevante de la obra de esta filósofa a la que alude Heuer (ob.cit.) es que ella fundamentó sus ideas en la revisión literaria de memorias, ensayos, testimonios, novelas (p.40). La metodología que aplicó le permitió develar en los textos las transformaciones de los seres humanos y sus hábitos. Comprender consiste, según su visión, en pensar sobre una cosa y que solo puede tener lugar como un “pensamiento libre”, que no aspira a fines, no tiene objetos y no produce resultados, sino que crea sentido.

Cuando uno lee se activa la memoria y con ella la experiencia vivida en una situación parecida a la narrada en el texto, este diálogo entre el lector y el texto, propicia la profundidad, sin esto no se genera sentido y sin este se cae en la trivialización (p.622, Arendt). Heuer deja en claro que para Arendt hay un encadenamiento, es decir, la profundidad lleva al arraigo y la superficialidad al desarraigo, tanto de ideas como de vivencias.

Todo lo dicho por esta autora concuerda con los filósofos españoles como Bárcena, Melich, quienes, junto a la Larrosa (2006), también hablan de la lectura como experiencia, que es a lo que, apuesta la autora del presente artículo, propiciar la formación de lectores en las aulas de educación primaria a través de un conjunto de experiencias lectoras en las que se permita a la imaginación hilar los diferentes componentes, cognitivos y emocionales que devienen en la comprensión de la lectura. En este punto, se cree pertinente recordar que Arendt considera a la imaginación, como ese elemento, por el cual se aboga incluir al considerar la comprensión lectora, la comprensión imaginativa. En este sentido Heuer (ob.cit.) dice:

Arendt habla del diálogo del pensamiento. Opone a la mudez de la lógica y al endurecimiento de un conocimiento instrumental la pluralidad humana que nunca

³ Sentir, padecer con el sufrimiento del otro. La compatía implica: simpatía, compasión, asertividad, por ello busca la resolución de conflictos, no solo negociando, sino que escucha de forma activa las necesidades del otro.

termina y que consiste en la discusión. Aun cuando la voluntad de comprender pasa por la soledad como el pensar, nunca es posible sin imaginar las posiciones de las otras personas. (p.44)

Es decir, imaginar es un acto solitario que conecta con la empatía, con la compañía, con la comprensión del yo, del no yo, de lo que me pasa y de lo que nos pasa. Lo dicho por estos autores encuentra eco en los hallazgos de la investigación que dio pie al MILDCI, si bien hay que propiciar que cada estudiante desarrolle su posibilidad de imaginar, evocar, conectar la información nueva con sus conocimientos previos es el docente quien motiva el intercambio de las percepciones individuales. La imaginación vista así, trasciende al acto creativo, va más allá de ver un unicornio azul en la mano que se abre y se muestra al interlocutor en una sesión de cuentacuentos, o como dice Heuer la imaginación desde la perspectiva de Arendt es la intermediaria entre la percepción y la memoria, de allí la posición, de quien escribe (docente-cuentacuentos-promotora de la lectura), de defender y promover a la imaginación en el proceso de comprensión de la lectura.

Esta posibilidad de encontrarse las alteridades del diálogo de las intersubjetividades lo resume Heuer (ob.cit.) en: “La imaginación como suposición de la comprensión, posibilita la observación del mundo a través de puntos de vistas diferentes, de imaginarse puntos de vista posibles o reales de otras personas (p.44)”. Se coincide con Heuer (ob.cit) cuando concluye que el pensamiento de Arendt deja en claro que la comprensión viene dada por la imaginación, esa que es la primera invitada en una sesión de cuentacuentos, esa a la que algunos docentes de primaria la dejan para la clase de arte, o aquellos que piensan que es del ámbito de la educación inicial, tal como se experimentó durante el proceso de indagación en escuelas a las que se asistió. Si bien no se pueden generalizar estas posiciones, la idea es superarlas y darle espacio a la imaginación en las aulas de educación primaria para que los niños y las niñas, no solo puedan comprender con mayor efectividad, si no para vivenciar la lectura (eferente y estética) desde el placer de leer y comprender para la vida.

El lenguaje literario, las imágenes y las metáforas son productos del pensamiento, de la imaginación y la comprensión. Por ello, la inclusión de la literatura infantil y juvenil más allá de la hora del cuento, más allá de leer un cuento para trabajar el contenido teórico de la

narración es una herramienta que despierta todo el potencial imaginativo con el que se concreta la comprensión de la lectura.

La imaginación, vista con los ojos de Arendt, es una invitación a la empatía, es conocer el mundo de los otros, esta idea fue lo que llevó a *Sherezade* a comprender a las otras hijas del islam, el dolor del rey, la preocupación de su padre, y ver en toda su dimensión el riesgo que asumió. De forma parecida es la intención que tiene el Modelo de Incitación a la Lectura para el Desarrollo de la Comprensión Imaginativa (**MILDCI**). Resuena todo esto en la propuesta de transferir el cómo los narradores orales comprenden a la imaginación y su uso en el ejercicio de preparación de un cuento y una sesión de cuentacuentos.

Cuando se cuenta un cuento, un mito, una fábula, una leyenda, o se hace una adaptación de una canción, una poesía o el capítulo de un libro; el narrador previamente ya ha imaginado lo dicho por el autor; ha asociado una imagen a un gesto, a una postura, y luego en un momento absolutamente mágico los interlocutores ven en el gesto al oso, al árbol, al unicornio azul que estaba escondido en la mano. El narrador propone, pero en última instancia es el espectador quien ve, oye, huele lo que le se la sugerido, su imaginación se hace cómplice del cuentacuentos.

En la siguiente cita que Heuer hace del trabajo de Arendt resume, sin saberlo, el quehacer del cuentacuentos:

La narración revela el sentido sin cometer el error de llamarlo; conduce a la concordancia y a la reconciliación con los hechos como realmente fueron, y acaso podemos tener confianza que la narración aún sea capaz para contener aquella última palabra que esperamos el día del Juicio Final (p.46).

Ciertamente algún lector pueda preguntarse por qué de las tres ha habido más identificación con Arendt, o los comentarios que de su obra hizo Heuer, si bien las ideas que ella propuso se orientaban a la política y a su comprensión. Es cierto que cuando se lee, o se cuenta, se están conociendo, a través de los textos; valores, ideologías y los contextos históricos, pero sobre todo se está propiciando la imaginación. Al contar qué pasa y qué no pasa y conectar el pensamiento con el diálogo, se propicia la comprensión individual.

La imaginación, la primera invitada a una sesión de cuentacuentos

“La imaginación es más importante que el conocimiento. El conocimiento es limitado. En cambio, la imaginación abarca todo”
Albert Einstein

Desde tiempos inmemoriales el ser humano se ha reunido a escuchar historias, todas las civilizaciones tienen una figura que cuenta para los otros, chamanes, juglares, cuenteros, hakawati que se caracterizan por cautivar a la audiencia con el arte de la palabra, sin más recurso que su voz, su mirada y sus gestos. Pero en la década de los noventa surgió de la mano de Garzón Céspedes un repunte del arte a través de la Narración Oral Escénica (NOE), este bebe de las fuentes del teatro, de la tradición de los cuenteros y surge como manifestación artística.

En las siguientes líneas se comparte la visión que, de la imaginación, van configurando los cuentacuentos, para ello se han sistematizado los apuntes de una mesa redonda llevada a cabo en 1992 en la Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) en la que participaron dos pilares del movimiento de Narración Oral Escénica (NOE), Garzón Céspedes, Jairo Aníbal Niño y las respuestas a un breve cuestionario que se aplicó a cuentacuentos.

Con el avance y la proliferación de la tecnología, y el desarrollo de la cultura letrada, la oralidad primaria se ve sustituida por el ejercicio de la oralidad secundaria, lo cual se constituye en una desventaja para la NOE que debe sortear entre una sociedad predominantemente tendiente a la escritura, influenciada por los medios de comunicación y, como ya se dijo, la oralidad secundaria. Garzón Céspedes decía en 1992 que la oralidad estaba devaluada, que había retrocedido, y que, además, había perdido terreno frente a la influencia de los medios masivos de comunicación, hoy día, 28 años después, a estos factores, le podríamos adicionar la influencia de las redes sociales, el deseo por la inmediatez y la brevedad, el valor de la imagen sobre el discurso, con lo cual el reto de mantener y hacer NOE se intensifica.

Ya hace casi tres décadas atrás, los pioneros de la NOE proponían la reconquista de espacios para la oralidad, porque en palabras de Garzón Céspedes (1992):

...los medios tienen que ver con la imagen única, mientras que la oralidad tiene que ver con la imaginación, tiene que ver con un público que no puede ser considerado como espectador sino como interlocutor y tiene que ver con un proceso donde el que escucha es un participante por la vía de su imaginación y siempre está dando respuestas de muy diversos modos.

Es decir, los narradores orales son herederos de las sociedades de la oralidad primaria, esas que vivían y compartían en torno a la palabra, al decir de generación en generación. Quizá desde las bibliotecas se fue retomando el lugar de contar, leer para otros, con otros, sobre todo los de la corriente escandinava. Luego, poco a poco, el movimiento liderado por este cubano fue conquistando parques, plazas, colegios, bibliotecas para fundir el arte escénico + proceso comunicacional + literatura y volver a reunirse en torno a la palabra que se cuenta.

¿Con qué derecho?, es la pregunta con la que cuestionaba Jairo Aníbal Niño el hecho que alguien contara sus cuentos, él que escribía para que otro leyera, él que escribía con la intención de permanecer en el tiempo, sentía que sus derechos de autor estaban siendo vulnerados, así con una curiosidad que rozaba la indignación asistió al lugar en el que Garzón Céspedes le había dicho que estaría contando cuentos.

Fue conmovedor escuchar a un autor de literatura infantil, al cual se admira profundamente, validar el oficio, fue conmovedor escuchar en su voz como cambió su visión y desde aquel encuentro se constituyó en un abanderado de la NOE. Palabras más, palabras menos, Jairo Aníbal Niño contó en su experiencia al escuchar su cuento, siendo contado con la técnica de la NOE, dijo que el relato adquiere una vida propia, trasciende el espacio de la literatura y se convierte en oralidad, palabra que crea, que se reinventa y se da el milagro del asombro en su presentación.

Se cree necesario aclarar que el narrador no es un actor, es un revelador, el cuentacuentos no se desdibuja, no se transforma en un oso ni en una bruja, pero quien lo escucha ve al oso, ve a la bruja. El texto escrito, adaptado para ser contado se renueva en cada contada porque cada ambiente, cada grupo de interlocutores contribuye a esa nueva versión y esta vivencia es la que experimentó el escritor colombiano en aquella sesión de cuentacuentos.

En esa mesa redonda Garzón Céspedes (1992), retomó la palabra y relató la evolución de la Narración Oral, y contó:

La historia de la cultura comienza cuando el cazador invita a otros a comer en torno al fuego, y allí cuenta cómo lo hizo, los otros interrumpen el proceso digestivo para iniciar el proceso imaginativo. Allí inició la Narración Oral y la imaginación que permite crear propuestas, ciudades...

La NOE bebe en fuentes muy antiguas, primigenias y se remoja, se renueva en cada encuentro, la imaginación es la que permite que el interlocutor al escuchar el cuento, al ver cada gesto, al percibir cada matiz de voz, logre percibir cómo se transforma en viento, bosque, pájaro, vuelo. La NOE surge en un espacio común a las artes escénicas, pero se redimensiona, el narrador aun y cuando toma elementos de la escénica no representa a un personaje, pero lo hace estar presente; la posición del oyente no es la de un mero espectador y su vinculación con el narrador es la de un interlocutor, un coprotagonista, sin ellos la sesión está incompleta. Cuando el narrador dice que olía nardos, quien escucha se imagina su olor a nardos, aunque nunca haya visto un nardo, o puede oler el aliento del dragón y es así como el oyente se convierte en un cómplice del cuentacuentos, razón por la cual una sesión de cuentacuentos es irrepetible, entrañable y mágica.

En este aspecto Francisco Garzón Céspedes puntualizó “el espacio de la imaginación es, posiblemente, el espacio más cercano de cada quien y que se incentiva, se redimensiona, al transitar por ese espacio, quizás es una necesidad, tan o más imperiosa, que comer o correr” (Canal RESAD, 2015), es decir, ese momento único en el que un cuentacuentos se encuentra con otros y despierta la imaginación, es el espacio de cocreación que hace posible reconquistar un lugar para revivir esa costumbre atávica de los seres humanos, olvidada, postergada, del encuentro en la palabra.

Para este pionero cubano de la NOE narrar es “encontrarse con el otro, y es encontrarse desde la imaginación y si a esto añadimos que el acto de contar tiene que ser un momento de la verdad entre narrador y su público, es por eso que la narración es tan inderrotable y necesaria” (FGC). De allí que, en lo personal cuando quien escribe va a contar, emplea el nombre de *encuentada*, porque le encanta encontrarse con todo aquel que disfrute

de los cuentos, y generar un *encuentro*, que no es otra cosa que un encuentro en el que todos los presentes se encanten con la magia de los cuentos.

Por lo dicho hasta el momento, se puntualiza que un narrador oral toma en cuenta al otro, contar es una interacción constante entre cuento-narrador-oyente, cada quien vive el cuento de forma única, siente, conecta, y reconecta con su historia, con su memoria, en un acto único de libertad en el que el cuentacuentos no impone una imagen, ni una voz, ni un estereotipo, y quien oye, ve y siente, aquello que su imaginación da lugar. En este punto se cree pertinente compartir dos anécdotas para ilustrar esta postura.

La primera ocurrió en una sesión de cuentos para un colegio, junto a Cuentos de la Vaca Azul, y Armando Quintero (+) contó un cuento breve, pero mágico: *“Sería tan bonito abrir la mano y encontrarse a un unicornio azul que te mira fijamente a los ojos. Sería bonito, pero raro, muy raro”*. Acto seguido él, con su mano extendida comenzó a pasar de mano en mano a aquel pequeño unicornio azul, los niños, niñas lo veían, los cuentacuento lo veían, el silencio y la expectación estaban allí, de repente uno de los niños, absolutamente emocionado tomó al pequeño unicornio y corrió a través de la sala y se lo llevó a su maestra, y ella...estiró la mano al ver la del niño tendida hacia ella, hizo un gesto como de tomarlo y aplaudió. La magia se rompió en aquel aplauso que, no celebraba al cuento, sino que, junto a la lágrima que corría por el rostro de aquel pequeño despedía la vida de un unicornio azul que había visto desde la palma de la mano a todos los asistentes.

La segunda anécdota, también ocurrió en una escuela, una representante había visto contar en una librería, a quien escribe y extendió la invitación a contar en el colegio de su hija. Con ilusión se preparó una sesión de cuentos, pues la señora había comentado que le preocupaba que no siempre se les leyera cuentos, así que se preparó el *encuentro*. Al llegar a la escuela la maestra dijo: *“¿y tú qué traes?, ¿no tienes títeres, libros, muñecos?, así no te van a prestar atención”*. Se hizo un ejercicio de respiración y se dio inicio. Fue una sesión muy linda, los niños y niñas participaron, disfrutaron y la maestra sorprendida no lograba comprender como solo con gestos, voz y mirada se había logrado la atención de todos, incluso de ella. La explicación es sencilla, la libertad de imaginar y de dar el espacio para compartir es lo que le da, a la NOE, su espacio en las artes escénicas y el sueño es que también llegue a las escuelas para propiciar la comprensión imaginativa.

Ya advertía en 1992, Jairo Aníbal Niño que “la escuela ha confundido didactismo con educación” elemento que algunos teóricos de la literatura infantil y juvenil también han catalogado como una debilidad frecuente en las aulas. Al respecto Juan Cervera Borrás (2003) establece las diferencias entre didáctica, pedagogía y didactismo/instrumentalización de la literatura infantil, su visión es un llamado a buscar la prevalencia de la pedagogía, de tal forma que el docente conozca sobre la literatura infantil (cuentos, adivinanzas, teatro) y propicie el encuentro y disfrute de esta, que supere la mera intención de explicar el cuento a través del cuento, en palabras de Cervera: “Utilizar la literatura infantil con fines didácticos próximos e inmediatos no pasa de ser una mera *instrumentalización* de la misma que conduce a agotar sus frutos más importantes que el niño puede extraer de su contacto con ella” (s/p). De allí el interés, como maestra de primaria, como cuentacuentos, como formadora de docentes, como promotora de la lectura, superar el didactismo, reconciliar a los docentes de primaria con la lectura, con el goce estético en la literatura y la posibilidad de construir en las aulas un espacio para la imaginación, un espacio para formar lectores.

Cervera (ob.cit) elabora una clara diferencia entre pedagogía y didáctica, a la par que esboza el riesgo del didactismo, este último, desde el punto de vista de quien escribe, ha sido, en buena parte, el responsable de la formación de decodificadores, pero no de lectores. Un número, mayor del deseado, de los docentes que acompañaron la investigación se declararon no lectores. Decían que leían la información que requerían para organizar una clase o para dar cumplimiento a alguna actividad de sus estudios personales. Pero, ni en el ámbito personal, ni en el aulico le daban espacio a la lectura como actividad placentera, por ende, la literatura era empleada como recurso para explicar cada género; es decir, se lee un cuento para conocer sus partes, se dice una adivinanza para estudiar su estructura. De igual forma, se observó que, los ejercicios de comprensión de la lectura, por lo general, solían quedarse en los más elementales.

Por ello surgió la idea de un docente *Sherezade*, que lea y se aproxime a diferentes órdenes discursivos, que pueda planificar un encuentro entre lo leído y los lectores de tal forma que captive y sus interlocutores deseen seguir leyendo, que pueda generar alianzas en su entorno para llevar a cabo la formación de lectores en la escuela. Todo esto de la mano de la imaginación, esa herramienta poderosa que permea y posibilita la comprensión de la

lectura. Dado que, la experiencia como cuentacuentos ha permitido vivenciar el valor de ella en cada *encuentro*.

Para ampliar esta visión compartida de la imaginación como primera invitada a una sesión de cuentos se les preguntó a otros narradores orales: a) ¿Cuál es la importancia de la imaginación en una sesión de Cuentacuentos?, b) ¿Cómo definirías "imaginación"? y c) ¿Cómo propones la imaginación en tus sesiones de Cuentacuentos? En las respuestas obtenidas se evidencia lo que hace 28 años planteaban los pioneros del movimiento de la NOE. Hay tres palabras que giran en torno a la palabra imaginación: juego, libertad, complicidad.

Todos los narradores encuestados coinciden en la importancia de la imaginación en la sesión de cuentacuentos, es para todos, la primera invitada, la asistente VIP de la función. El ochenta por ciento de los narradores concibe a la imaginación en el mismo sentido en el que la presentaban los filósofos que hemos citado, es decir, ella es el puente entre la creación científica y la artística, es el prerrequisito de la comprensión. A continuación, se muestran algunas respuestas:

- Es un vasto mundo creado a voluntad. Es una herramienta con la que nacemos todos y no todos la desarrollan y que es el motor de cualquier creación, sea arte o ciencia.
- Es la libertad plena de existir, sentir, creer y crear al pensar y decir. Gracias a la imaginación logramos la conexión total del ser con el todo, sin prejuicios; con el cuento, sus imágenes y significados, con nosotros, el entorno, la audiencia y más allá.
- Es el canal conector entre la historia, el narrador y el público.
- Es un espacio de complicidad entre el libro y el lector, el cuentacuentos y el escucha. Parte de nuestro pensamiento abstracto, sin fronteras, con miles de paisajes, cambios climáticos, temperaturas, personajes infinitos (terrestres y extraterrestres), tecnología antigua, reciente o por inventar, lo cual implica que siempre tendrá una parte aún por conocerse de luz y sombra. Es la cruzada del Quijote, la aventura continua, el Reino de Fantasía de Tolkien, el Credo que reza Aquiles Nazoa; el cielo y el infierno de la creatividad artística y científica, porque estuvo presente en la invención de la rueda, en el viento que empujó la manzana que cayó sobre la cabeza de Newton cuando se preguntaba “¿Por qué los cuerpos se dirigen hacia el centro de la Tierra?” y en la

misión espacial del Apolo 11, así como en las letras de Julio Verne, en las composiciones de Beethoven, un músico sordo, en las obras de Miguel Ángel, casi ciego o Dalí, casi loco. La imaginación es el único espacio donde el hombre puede llegar a ser libre e inmortal, como dios; muy probablemente pagana, va contra el *statu quo*, razón por la cual es enemiga de los poderosos que pretenden cohesionarla e ideologizarla. No obstante, seguirá haciendo su parte en las invenciones de las futuras generaciones porque renace en el arrullo de la madre al hombre de hoy.

Como pueden apreciar, para los cuentacuentos, la imaginación es primordial, es el puente entre la individualidad y la alteridad, entre el mundo interior del narrador y el del público; es la que permite marcar en la escena un árbol, un castillo, un mar y que los interlocutores sientan que atraviesan la tormenta, cruzan el pantano y tocan la nariz húmeda de un oso, sin escenografía, sin vestuario, solo jugando con lo que se puede imaginar.

En relación a cómo se propone la imaginación en una sesión de cuentacuentos se comparte con ustedes algunas de las respuestas que sintetizan la opinión de todos los narradores y que confirman el por qué se ha propuesto incluir la incitación a la imaginación como elemento para consolidar la comprensión de la lectura.

- La clave está en la sugerencia: la imaginación no se obliga, no se impone, se sugiere y está implícita en el hecho de leer, narrar, escuchar y, sobre todo, jugar.
- A través de mi propia imaginación. Yo nunca dirijo el asunto, sino que si yo estoy metida en mi cuento con mi imaginación; si yo veo lo que creo, mis espectadores o escuchas, entrarán en mi mundo imaginado.
- Cada vez que cuento cuentos o realizo cualquier acto de oralidad frente a cualquier grupo de interlocutores pienso que no es una sola historia la que estoy contando, sino tantas historias distintas que se generan en la imaginación de mi público espectador.
- Existe una primera propuesta imaginativa que está en el narrador mismo, en la manera que siente y entiende el cuento, pudiéramos hablar de “una imagen mental” del cuento, (hay contadores que cuando preparan la historia la dibujan para memorizarlo) y luego en cómo lo proyecta, cómo traslada su sentir al escucha. Se lee y se cuenta para el otro, y toda contada comienza por la incorporación y vivencia del cuento en

el imaginario propio. Una vez establecida la conexión emocional entre cuento y contador pasamos a contarla y es la técnica usada por el narrador la que potencia la imaginación en el otro: La entonación de su voz, el ritmo con el que cuente, el dibujo de figuras en el aire con sus manos, su expresión corporal en general; también tiene la posibilidad de acompañar la contada de algún instrumento musical que genere una atmósfera; las ilustraciones de los libros, conversaciones al final de la contada, etc. Gianni Rodari, autor imprescindible para pedagogos y narradores, trabajó el tema de la potenciación de la imaginación y la invención en su libro Gramática de la Fantasía. Fundamentado en las teorías de los surrealistas franceses, propone “el binomio fantástico”, el choque de dos palabras de combinación insólita que provoque una chispa para que la imaginación se ponga en marcha, y extrapola los límites al sumar sufijos, prefijos, equivocar historias, encontrar personajes de un cuento en otro, etc.

Se han subrayado algunas de las ideas emitidas por los compañeros del oficio de narrar que parecen claves al momento de explicar el por qué la imaginación es parte primordial de una sesión. Es la sugerencia de una acción, una característica, un espacio la que permite que cada escucha complete la información con su imagen de aquello sugerido, es decir, pone en juego sus conocimientos previos, sus experiencias anteriores para completar la información. Esto permite que haya tantas opciones como asistentes. Esa conexión entre los mundos interiores y permite que se dé una vinculación afectiva, una experiencia significativa entre las historias, quien cuenta y quienes escuchan.

Hasta aquí se puede concluir que, luego de la revisión teórica y la compilación de las experiencias de los cuentacuentos, es imprescindible darle a la imaginación su espacio como un nivel más en la comprensión de la lectura, esto implica incluir este aspecto en la formación docente, para que luego tenga su lugar en la dinámica del aula.

Ciertamente la comprensión de la lectura no se circunscribe a la literatura, es necesaria para todos los órdenes discursivos, pero creo, quizá por (de)formación de oficio, se le da un papel preponderante a la literatura infantil y juvenil, ya que se considera que es la propicia para iniciar el entrenamiento y formación de lectores. Porque la literatura infantil permite imaginar y relacionar lo leído con la realidad, o como expone Ricoeur (1999) la realidad se

crea a partir de un relato, cada quien es la historia de una vida, o una vida contada, razón por la cual es tan sencillo que, al leer un cuento y este, a su vez lee a quien se aproxima al texto, es decir, el lector se puede identificar, conseguir respuestas a sus preguntas, en un relato que es la vida de otro y al mismo tiempo la suya.

Es decir, todo lo presentado anteriormente permite invitar a la inclusión de la imaginación como ese nivel de la comprensión que realmente la concreta, no solo en el ámbito de la literatura, sino a todo texto de los diferentes géneros discursivos. Al mismo tiempo el desarrollo de la imaginación favorecerá la escritura creativa en los estudiantes de educación primaria, quienes, acompañados por su docente *Sherezade*, promotor de la lectura se apropiarán de técnicas que faciliten la producción de cuentos, adivinanzas, rondas, y tomar conciencia de que pueden reescribir su historia.

Referencias

- Álvarez Ramírez, William. (201). *Las Formas de la imaginación en Kant*. Praxis Filosófica Nueva serie, N° 40, enero-junio 2015: pp.35-62. ISSN (D): 2389-9387.
- Bárcena, F, Larrosa, J, Mèlich, J-C. (2006). *Pensar la educación como experiencia*. Revista Portuguesa de Pedagogía, año 40-1, 2006, pp. 233-259.
- Beauport, E. (2008). *Las tres caras de la mente*. Editorial Alfa, Venezuela.
- Bértolo, C. (2017). *La cena de los notables*. Editorial Babel, pp. 61-87
- Cervera Borrás, J. (2003). *La Literatura Infantil: los límites de la Didáctica*. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-infantil-los-limites-de-la-didactica--0/html/ffbcc644-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1_. Recuperado noviembre de 2022
- Droz, C. (1994). *Simone Weil et l'imagination, Cahiers Simone Weil*. Simone Weil et la Poésie, vol. xvii, n° 2, junio 1994, pp. 125-144.
- Fuster, A. L. (2013). *Demorarse en el mirar. La imaginación en Simone Weil, Iris Murdoch y Hannah Arendt*. Revista Internacional de Filosofía, n° 6, 2013, p.141-157. ISSN:1130-0507. Disponible en: <https://proyectoscio.ucv.es/wp-content/uploads/2013/12/12-Fuster-Peiro.pdf>
- Heuer, W. (2005). *La imaginación es el prerequisite del comprender (Arendt): sobre el puente*. Cuadernos de Ética y Filosofía Política 7,2/2005, pp.37-51.
- Larrosa, J. (2003). *Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel*. Barcelona. Laertes.
- Larrosa, J. (2013). *La experiencia de la lectura: estrategias sobre literatura y formación*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Patte, G. (2011). *¿Qué los hace leer así? Los niños, la lectura y las bibliotecas*. FCE, Colección Espacios para la lectura.

RESAD, La Narración Oral Escénica (1992, febrero 12). [Archivo de Vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/OZNS-Gtp578>

Ricoeur, P. (1996) *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Siglo XXI, México.

Ricoeur, P. (1999). *Filosofía y lenguaje, en Historia y narratividad*. Paidós/I.C.E.-U.A.B., Barcelona.

Rosenblatt, L. (1996). *El Modelo Transaccional: La teoría transaccional de la lectura y la escritura*. Textos en contexto. 1. Los procesos de lectura y escritura, 1996. Buenos Aires: Lectura y Vida, Asociación Internacional de Lectura.

**LA AUTOBIOGRAFÍA COMO ESCRITURA DEL YO.
CONFORMACIÓN DEL SUJETO FEMENINO A TRAVÉS DE LOS RELATOS DE
CONNY MÉNDEZ, GLORIA STOLK, LUCILA PALACIOS Y MARGOT
BOULTON DE BOTTOME**

María Elena D'Alessandro Bello

✉ m.e.dalessandro@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0009-0006-5517-0922>

Doctora en Letras, Universidad Simón Bolívar (2008);
Diplomado en Corrección Profesional de Textos
Universidad Católica Andrés Bello-CIAP (2017);
Diplomado en Estudios Avanzados en Lexicografía,
UCAB-Casa de Bello (2006); Magíster en Literatura
Latinoamericana Contemporánea, Universidad Simón
Bolívar (1989); Licenciada en Letras, Universidad Católica
Andrés Bello (1984) y Bachiller en Humanidades, Colegio
Mater Salvatoris (1977).

Resumen

A partir de la publicación de las autobiografías de cuatro caraqueñas con cierta notoriedad en la vida cultural de la Caracas del siglo XX, como lo fueron Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios y Margot Boulton de Bottome, hemos propuesto el análisis textual de *Memorias de una loca* de Conny Méndez; *La casa del viento* de Gloria Stolk; *Espejo rodante* de Lucila Palacios y *Margot, una mujer de dos siglos* de Margot Boulton de Bottome desde la perspectiva del género literario autobiografía. Estos libros dialogan entre ellos, tanto vinculándose con otros textos coetáneos, así como destacando la premisa referencial de la transformación urbana de Caracas narrada como correlato en cada uno de ellos. La propuesta sigue los conceptos de autobiografía de Philippe Lejeune, apoyándose en la historia menor de la ciudad para demostrar cómo los sujetos femeninos se labraron su lugar en una Caracas que se transformaba y se modernizaba a pasos agigantados a lo largo del siglo XX.

Palabras clave: autobiografía, Caracas, sujeto femenino, transformación urbana, modernizada, siglo XX.

Recepción: 30/09/2022 **Evaluación:** 04/01/2023 **Recepción de la versión definitiva:** 24/02/2023

Conformation of the female subject through the stories of Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios and Margot Boulton de Bottome

Abstract

From the publication of the autobiographies of four influential women on the cultural life of Caracas during the 20th century, such as Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios and Margot Boulton de Bottome, we have proposed the textual analysis of *Memorias de una loca* by Conny Méndez; *La casa del viento* by Gloria Stolk; *Espejo rodante* by Lucila Palacios and Margot, *una mujer de dos siglos* by Margot Boulton de Bottome from the perspective of the literary genre autobiography. These books interact with each other, by both linking with other contemporary texts, as well as highlighting the referential premise of the urban transformation of Caracas narrated as a correlate in each of them. Our proposal follows Philippe Lejeune's concepts of autobiography, relying on the minor history of the city to demonstrate how female subjects carved out their place in a Caracas that was transforming and modernizing by leaps and bounds throughout the twentieth century.

Keywords: autobiography, Caracas, female subject, urban transformation, modernized, twentieth century.

Façonner le sujet féminin à travers les histoires de Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios et Margot Boulton de Bottome

Résumé

À partir de la publication des autobiographies de quatre femmes de Caracas ayant une certaine notoriété dans la vie culturelle de Caracas au XX^e siècle : Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios et Margot Boulton de Bottome, nous avons proposé une analyse textuelle de *Memorias de una loca* de Conny Méndez ; *La casa del viento* de Gloria Stolk ; *Espejo rodante* de Lucila Palacios et Margot, *una mujer de dos siglos* de Margot Boulton de Bottome du point de vue du genre littéraire de l'autobiographie. Ces livres dialoguent entre eux, à la fois en établissant des liens avec d'autres textes contemporains et en mettant en évidence la prémisses référentielle de la transformation urbaine de Caracas racontée comme un corrélat dans chacun d'eux. La proposition suit les concepts d'autobiographie de Philippe Lejeune, en s'appuyant sur la petite histoire de la ville pour montrer comment les sujets féminins se sont fait une place dans une Caracas qui s'est transformée et modernisée à pas de géant tout au long du XX^e siècle.

Mots-clés: autobiographie, sujet féminin, Caracas, transformation urbaine, modernisé, XX^e siècle.

Conformazione del soggetto femminile attraverso dei relati di Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios y Margot Boulton de Bottome

Riassunto

Dopo la pubblicazione delle autobiografie di quattro donne di Caracas, con una certa notorietà nella vita culturale della Caracas del XX secolo, come Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios e Margot Boulton de Bottome, abbiamo proposto un'analisi testuale di *Memorie di un pazzo*, di Conny Méndez; *La casa del vento*, di Gloria Stolk; *Specchio rotante*, di Lucila Palacios e *Margot, una donna di due secoli*, di Margot Boulton de Bottome, dalla ottica del genere letterario dell'autobiografia. Quest'opere dialogano tra loro, sia collegandosi ad altri testi contemporanei, che evidenziando il presupposto di riferimento della trasformazione urbana di Caracas narrata come correlato in ciascuno di loro. La proposta segue i concetti dell'autobiografia di Philippe Lejeune, basandosi sulla storia minori della città per dimostrare come i soggetti femminile si siano ritagliati il loro posto in una Caracas che si stava trasformando e modernizzando a passi da giganti nel corso del XX secolo.

Parole chiavi: autobiografía, soggetto femminile, Caracas, trasformazione urbana, modernizzato urbana xx secolo.

Moldando o sujeito feminino por meio das histórias de Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios e Margot Boulton de Bottome

Resumo

Com base na publicação das autobiografias de quatro mulheres de Caracas com certa notoriedade na vida cultural da cidade do século XX: Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios e Margot Boulton de Bottome, propusemos uma análise textual de Lembranças de uma mulher louca (Memorias de una loca) de Conny Méndez; A casa do vento (La casa del viento) de Gloria Stolk; Espelho rolante (Espejo rodante) de Lucila Palacios e Margot, uma mulher de dois séculos (Margot, una mujer de dos siglos) de Margot Boulton de Bottome, sob a perspectiva do gênero literário da autobiografia. Esses livros dialogam entre si, tanto pela conexão com outros textos contemporâneos quanto pelo destaque da premissa referencial da transformação urbana de Caracas narrada como correlato em cada um deles. A proposta segue os conceitos de autobiografia de Philippe Lejeune, baseando-se na história menor da cidade para demonstrar como os sujeitos femininos conquistaram seu lugar em uma Caracas que estava se transformando e se modernizando aos trancos e barrancos ao longo do século XX.

Palavras-chave: autobiografía, sujeito femenino, Caracas; transformação urbana, modernizado, século xx.

Introducción

Las confesiones, autobiografías, memorias, diarios íntimos, correspondencias, entre otras manifestaciones escriturarias del yo, son el espacio de la autorreflexión de ese yo que se sabe de suficiente talla para que su vida tenga un lugar reconocido en la conformación del nuevo espacio ciudadano, del que se considera partícipe y al que la modernidad le muestra la posibilidad de encajar como individuo urbanizado. En tal sentido, nos hemos planteado una reflexión sobre ciertos textos autobiográficos escritos por mujeres siguiendo la afirmación de Batjín: “Toda investigación acerca de un material lingüístico concreto (...) inevitablemente tiene que ver con enunciados concretos (...) relacionados con diferentes esferas de la actividad humana y de la comunicación; estos enunciados pueden ser (...) diversos géneros literarios” Bajtin (1982, p.251). Asimismo, consideramos importante poner a dialogar las distintas autobiografías desde las nociones de memoria (personal y colectiva), identidad y ciudad que manejan, pues arrojan una versión de la historia urbana de Caracas poco conocida. Estos textos, escritos por sujetos femeninos, eruditos y de formación autodidacta, ofrecen otra perspectiva desde la posición de sujetos subalternos que reclaman su lugar, convocando un discurso distinto al que propone la tradición y apropiándose de ciertos géneros menores para reivindicar su pasado.

A partir de estas premisas, vamos a considerar cuatro autobiografías que se salvaron del olvido social, porque, si bien tradicionalmente este tipo de relatos no salía del ámbito familiar, los analizados en este estudio lograron ser editados y hasta reeditados. Es por ello que vamos a adentrarnos en los textos de Conny Méndez *Memorias de una loca* (1955), Gloria Stolk *La casa del viento* (1965), Lucila Palacios *Espejo rodante I* (1985) y *Espejo rodante II* (1987) y Margot Boulton de Bottome *Margot, una mujer de dos siglos* (1992) desde ciertos indicios. Primero, por su condición de ser autobiografías, género discursivo que representa a un yo; segundo, por reconocer a lo largo del acto de escritura la condición de exclusión del sujeto femenino en la vida cultural; tercero, por el asumir, en la autorrepresentación, que está fuera del canon literario de su época; cuarto, por la conciencia

de que su participación en los sucesos narrados es de manera satelital¹ y, finalmente, quinto, por ser cada una de ellas poseedora un discurso unívoco que las singulariza.

Igualmente, las autobiografías están intervenidas por una serie de textos cercanos con el recuerdo, como: diarios personales, relatos de viajes, crónicas, narraciones orales, cartas, postales, programas, fotografías, entre otros, en un afán por documentar y demostrar la “veracidad” de lo que plantea ese yo que se autorrepresenta. Las cuatro autobiografías son proclives a adosar fotografías del ámbito privado a lo largo del texto como prueba de que lo narrado está avalado por una foto personal, de ella entre un grupo familiar o con su círculo de amistades; con la reproducción gráfica de una carta, con un recorte de prensa o cualquier tipo de documento privado, entre otros elementos. Contradictoriamente, en su afán de aportar una dosis de veracidad al relato, estas reproducciones en un texto literario proponen un relato paralelo en otro código que no siempre complementa a la propuesta escrita, sino que puede establecer una lectura disímil de lo narrado, reproduciendo su posición de sujeto menor que narra desde los márgenes de la Historia.

Pensar en la escritura autobiográfica de un sujeto femenino abre un sinfín de preguntas. Nosotros solamente haremos las más obvias, como: ¿desde dónde narra su vida?, ¿cómo lo hace y por qué lo hace? La narración de la propia vida es una mirada a su pasado personal desde una voz que abierta o solapadamente se reconoce subalterna y desvinculada del canon literario de su época, en el cual su propuesta no tuvo cabida, pero ella ha decidido dejar un testimonio a través de su autobiografía como palabra diferencial frente a la modernidad y el progreso al que se abre Caracas.

El caso especial que nos ocupa está estrechamente vinculado con la literatura femenina escrita en Venezuela. Esta tiene una larga tradición de mujeres escritoras encubiertas tras un seudónimo por razones tan diversas que van desde su rol como sujeto femenino hasta personales; desde circunstancias familiares y sociales hasta religiosas y políticas. En tal sentido, baste solamente citar la extraordinaria cantidad de textos recogidos

¹ Véase: Raquel Rivas Rojas: *Narrar en dictadura*; Mariana Suárez Velázquez: *Voces que cercenan: subjetividad femenina y contramemoria histórica en las narradoras venezolanas (1948-1958)* y Carmen Victoria Vivas Lacour: *Asumir posiciones, asumir la escritura: El ingreso y la trayectoria de Gloria Stolk en el campo cultural venezolano*.

por María Eugenia Díaz² sobre escritoras del siglo XIX que publicaron poesía en la prensa local de sus ciudades amparadas bajo un seudónimo.

En esta situación tan singular, consideramos que una propuesta de autobiografías de escritoras mujeres en el siglo XX es un caso de estudio, pues conceptualmente la autobiografía es el compromiso entre el yo real y el yo representado que se opone a la tradición de firmar con un seudónimo, pues su condición básica es asumir una posición de enunciación a partir del nombre propio³. La autobiografía plantea para la escritora-narradora el principio de identidad, por tanto, para contar “su vida”, necesita de un compromiso donde el sujeto real y el sujeto representado se presenten como el mismo. Por ello, consideramos que es enorme la importancia de la escritura autobiográfica como conciencia en la conformación de ese sujeto femenino y urbano en la Caracas del siglo XX, pues maneja los conceptos de ciudadanía, participación urbana y autonomía personal; así como se autorrepresenta asumiendo ciertos retos no convencional en el nuevo espacio urbano. En tal sentido, la autobiografía es el género que construye a un sujeto femenino singular alejado del que promueve la tradición.

En ese marco se presenta la autobiografía como expresión de la interioridad y afirmación de sí misma, objetivando mediante la escritura, las experiencias de sus vidas que perciben como meritorias. Esa autopresentación muestra a un yo que deja afuera su identidad como hija, esposa o madre, así como la organización de la casa familiar y las labores domésticas en general para centrarse en la escritura de las actividades que las han llevado a ser ese individuo meritorio que va a dejar representado en la hoja en blanco demostrando que: “el tema profundo de la autobiografía es el nombre propio” Lejeune (1994, p.73). En este orden de ideas, el relato de sus vidas es el relato de su descentramiento, si bien su centralidad era la familia y el matrimonio, la escritura autobiográfica destaca sus logros personales como individuos sociales fuera del rol impuesto por la tradición patriarcal. El sujeto femenino logra adaptarse a muchas

² Véase María Eugenia Díaz: *Escritoras venezolanas del siglo XIX*.

³ Uno de los casos más emblemáticos del siglo XX, recogido por Carmen Mannarino al escribir la biografía de la escritora Lucila Palacios, es la fusión entre el nombre propio con el seudónimo literario en su cédula de identidad: “Mercedes Carvajal de Arocha (...) y al lado, entre paréntesis, Lucila Palacios”. Carmen Mannarino (2007, p.43). De esta manera, perdió su función de ocultamiento de la identidad real.

circunstancias que imponía el ritmo de la modernización en Caracas; en tal sentido, en su autorrepresentación, se muestran abordando múltiples labores, evidenciando al mismo tiempo ausencias y vacíos para ese sujeto que se abría a la modernidad.

A partir de estas apreciaciones se nos impone establecer algunas consideraciones sobre la autobiografía como género literario. Según Philippe Lejeune la autobiografía es: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” Lejeune (1994, p.50). Lo más importante es que la identidad del autor, del narrador y del personaje representado en primera persona es la misma; propone (en algunos casos) un tú explícito en el relato a quien narra su historia y, finalmente, el tema es su vida escrita de manera retrospectiva. Al narrar su vida a partir de estas premisas, establece una posición de veracidad sobre lo representado. En tal sentido, se trata de una construcción imaginaria de sí misma desde la voz personalísima del yo para narrar la actividad o aspecto de su vida que la hace única; donde el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación se asemejan, acortan las distancias, se vinculan en un equilibrio mimético de identificación entre la autora, la narradora y el personaje.

Asimismo, le debemos a Philippe Lejeune el concepto de pacto autobiográfico, pues el nombre propio es donde persona y discurso se vinculan antes de articularse en primera persona; y el autor hace con sus lectores un acuerdo, certificando que les cuenta detalladamente su vida. Es por ello que el nombre propio es un elemento primordial en este tipo de escritura:

El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad (autor-narrador-personaje), y nos envía en última instancia al *nombre* del autor sobre la portada. Las formas del pacto autobiográfico son muy variadas; pero todas ellas manifiestan la intención de hacer honor a su *firma*. El lector podrá poner en entredicho el parecido, pero jamás la identidad. Lejeune (1994, p.64).

En la autobiografía, el pacto referencial es coextensivo al pacto autobiográfico, siendo difícil de disociar del sujeto de la enunciación y del sujeto del enunciado. En tal sentido, ellas se asumen como sujeto de rememoración a lo largo de la autoescritura como estrategia para la reconstrucción de su identidad, única y personal, vinculada a una ciudad

que se moderniza a pasos agigantados, donde pretenden abrirse un espacio desde su específica identidad como sujeto femenino, autorreflexivo y metaficcional. A lo largo de esa autoconstrucción textual, la narración se percibe como una escritura que sabe de antemano que está al margen del canon literario de su época, así como que es la expresión de un sujeto 'excéntrico' por estar fuera de la norma social imperante, es decir, asume de antemano el hecho de que no ha permeado en el campo cultural de su época a pesar de reconocimientos y ediciones de sus obras. Esta es la posición de enunciación de las autobiografías analizadas en este estudio.

Ese acto frente a la página en blanco muestra la compleja relación entre el sujeto que rememora y el que es convocado por el acto de la escritura. A lo largo de la reconstrucción, llama la atención la posición de enunciación de ese sujeto femenino que escribe sobre su vida y su obra desde el punto de vista de una mujer de vida y obra independiente, poniendo en entredicho el parecido, pero jamás la identidad. Sabemos que ese sujeto se autorrepresenta desde el *desiderátum* de ser independiente, partícipe de un nuevo orden social y cultural, que cede en aperturas y delimita nuevos modos de integración para ese sujeto.

A partir de estas consideraciones vamos a acercarnos a: *Memorias de una loca* de Conny Méndez; *La casa del viento* de Gloria Stolk, *Espejo rodante I y II* de Lucila Palacios y *Margot, una mujer* de dos siglos de Margot Boulton de Bottome desde una perspectiva interdisciplinaria que abarca la memoria personal, familiar y colectiva; los géneros literarios tradicionales, las posiciones de centro y periferia, la historia menor de Caracas, entre otros. La lectura en conjunto de estas cuatro autobiografías demuestra que es en ese espacio de autorrepresentación donde descubren que son testigos de la historia de la ciudad y promotoras de muchas iniciativas ciudadanas sin que se les haya reconocido su participación; por ello, esa mirada en retrospectiva es la única posibilidad de colocarlas en el lugar que les corresponde. Las escritoras, excluidas de los diálogos académicos y culturales, realizan autobiografías escritas desde los márgenes de las distintas disciplinas académicas y desde la conciencia de subalternidad del sujeto que se autorrepresenta. En tal sentido, han sido los Estudios Culturales los que han rescatado estos textos, su presencia

ante un olvido colectivo y le han dado el lugar que les corresponde en la historia urbana del siglo XX.

Memorias de una loca por Conny Méndez (1955/1981/2009)

Lejos de ser género ‘memorias’ porque: “En las memorias, la narración en tercera persona no se distingue de la enunciación histórica (...) interesa retratar grandes sucesos en los cuales el narrador fue actor”. Starobinski (1970, p. 85); aparece publicado este libro como una forma de autorrepresentación del yo, donde memoria es sinónimo de recuerdo personal. Juana María de la Concepción Méndez Guzmán (1898-1979), mejor conocida por la apócope familiar Conny Méndez, fue pintora y caricaturista; también compuso, cantó y grabó música folclórica venezolana, presentándose en programas de televisión nacional; asimismo, escribió y publicó cuentos, relatos, abarcando diversos géneros literarios⁴, entre otros. Dada la diversidad de áreas y códigos culturales que abarcó a lo largo de su vida, su labor como autora de una autobiografía y de relatos de ficción ha quedado rezagada, siendo parte de un olvido social compartido por varias generaciones. Publicada cuando contaba con 58 años de edad, *Memorias de una loca* está narrada desde un sujeto del enunciado que representa a un sujeto de la enunciación en su rol de artista en el ámbito de la cultura patriarcal en una Caracas de la primera mitad del siglo XX.

A pesar de que Conny Méndez desarrolló sus ansias culturales desde su pasión por lo que emprendía y desde posturas muy auténticas de su personalidad, la obra coherente que le da reconocimiento y que ha perdurado en el tiempo ha sido la popularización de la metafísica cristiana que promovió. Ella deja como legado la fundación y desarrollo del movimiento de Metafísica Cristiana en Venezuela en 1946, llamado años después sencillamente Metafísica. Dedicó gran parte de su tiempo a su divulgación, rodeándose de

⁴ Méndez publicó, entre otros textos: *Bisturí. Álbum de caricaturas* (Le libre libre, París, 1931), *Memorias de una loca* (Barquisimeto, Nueva Segovia, 1955), *La voz del Yo soy* (publicación periódica, 1972), *Canciones para niñitos*, *Del guayuco al kepí* (Sucre, 1967). En el mismo orden e ideas, la editorial Bienes Lacónica, C.A. crea la Colección Metafísica bajo la cual publicó y reeditó, desde la década de 1960, sus libros: *Metafísica al alcance de todos*, *Te regalo lo que se antoje*, *El maravilloso número 7*, *Piensa lo bueno y se te dará*, *Palabras de los maestros ascendidos*, *Quién es y quién fue el conde St. Germain*, *Metafísica 4 en 2*, *El nuevo pensamiento*, *Un tesoro más para ti*, *La chispa de Conny Méndez*, solamente para citar los más reeditados.

un grupo discipular, que aún continua vigente, quienes se han encargado de reeditar sus libros; transmitir sus enseñanzas en cursos, talleres vivenciales; traducir al inglés algunas de sus obras y difundir su legado a través de reediciones, audio libros, redes sociales y página web. Entre los años sesenta y setenta del siglo XX, escribió varios libros sobre el tema de la autoestima, la superación personal desde la fe cristiana, el poder del pensamiento positivo, publicando una serie de libros de bolsillo de amplio tiraje. Sus libros, escritos y publicados antes de que se popularizara el término “autoayuda”, proponen planteamientos en los cuales la psicología colinda con la filosofía cristiana desde la perspectiva de su intuición y su sabiduría personal. Ella demostró un gran entusiasmo en abordar preguntas y encontrar respuestas tanto sobre temas espirituales, así como trascendentales. Es por esta razón que en algunos casos sus libros fueron leídos como esotéricos.

Nos hemos extendido sobre lo anterior para explicar cómo y porqué se salvó *Memorias de una loca* para las nuevas generaciones, aunque nuestro único acercamiento es a la escritora que en los años cincuenta decide revisar en retrospectiva su vida personal en el ámbito de una cultura patriarcal, en una Caracas que se abría a muchas transformaciones y que dejaba espacios para el desarrollo de un sujeto femenino que se conformaba en ese proceso evolutivo.

La autobiografía ha sido reeditada y leída debido a la importancia del legado de Conny Méndez en su movimiento Metafísica y por la labor sostenida de sus discípulos. *Memorias de una loca*, cuya primera edición hecha por la editorial Nueva Segovia en 1955, estuvo perdida en las bibliotecas nacionales por casi un cuarto de siglo. La obra no tuvo mayor repercusión en su primera edición ni se había vuelto a reeditar hasta en 1981, luego de su muerte, como un homenaje póstumo que le rindieron sus hijos; y, posteriormente, en el 2009, como parte de una compilación de sus obras. En otras palabras, fue su labor en otra área la que logra que esta autobiografía tuviese tres ediciones, caso único en este tipo de género en Caracas.

La introducción a la primera edición de la obra, escrita por Rafael Pineda y reproducida en las reediciones subsiguientes, muestra cómo en los años cincuenta el crítico literario ya se confronta con la pregunta básica frente a un texto como este: ¿cuál es la tradición literaria con la que dialoga esta obra? Con la literatura escrita por mujeres en el

siglo XIX y dispersa en publicaciones periódicas es la respuesta más atinada del crítico, quien plantea cómo estas memorias se escriben en un acto de rebeldía contra la cultura de una ciudad donde el sujeto femenino busca su espacio propio. En tal sentido, Pineda demuestra cómo el imaginario femenino que desarrolla la obra está desvinculado con el imaginario femenino sublimado que promueve el *Cojo Ilustrado*, entre otros, donde la mujer sólo se dedica a la poesía, al canto, a tocar el piano; así como a ser objetivo de la publicidad de productos para uso personal. Es a ello que se opone esta obra:

Estas *Memorias de una Loca* representan (...) el esfuerzo de una generación caraqueña de faldas por volver en sí misma, por recobrar la naturalidad (...) se trata de un (...) recuento cronológico que ha culminado en la anti sublimación de un pasado de superchería mujeril (sic) (...) substituir la mojigatería romántica por el puesto de loca residente fue una tarea que le resultó ardua, espínosa, mortificante y humillante. Pineda (1954, pp. 18-19).

El prólogo de Pineda desarrolla como hay toda una cultura de lo femenino centrada en ropajes, folletines, polvos y perfumes ante la cual la autora se rebela gallardamente al demostrar que ser mujer en los tiempos modernos es mucho más que eso y que ella, fiel al espíritu de la Modernidad, desea mostrarse en su condición de ruptura frente a esa tradición.

En tal sentido, el título de la obra *Memorias de una loca*, porque desafía a la tradición patriarcal y decimonónica de su tiempo, así como muestra una rebeldía salpicada de humor, como bien apunta Pineda, pero más allá de esto, ese acto también equivale a ser una loca por atreverse a salir de los límites sociales impuestos a la mujer. Al mismo tiempo, también se siente loca en una acepción caraqueña del término, es decir, locuaz, simpática, sencilla y jocosa. Es por ello que, ese yo narra desde su doble subalternidad, como sujeto femenino y como sujeto enajenado, para saber quién es, cuál es el lugar que ocupa y cómo puede encajar en la cultura urbana de mediados del siglo XX. Ella narra sin ocultar su condición de codependencia a la cultura masculina, su vinculación con una sociedad patriarcal, su conciencia de falta de estudios académicos. Consciente de que escribe su pasado desde los márgenes sociales y culturales que le permite la sociedad, ese autor-narrador-personaje decide autorrepresentarse como la artista que es en el acto de la escritura sobre sí misma.

Memorias de una loca no solamente está fuera del canon literario vigente en la literatura venezolana de mitad del siglo XX, su escritura tampoco puede vincularse con la de Teresa de la Parra ni con la de otras escritoras coetáneas. El sujeto del enunciado parte de una posición de enunciación donde se percibe fuera de la norma social, fuera del canon literario y se ubica a sí misma en los márgenes del mundo académico. A partir de esta postura, narra sus recuerdos de la infancia en el seno familiar, los movimientos expansivos de la ciudad, sus cambios de vivienda, mudanzas y desplazamientos en Caracas, sus viajes culturales y artísticos; sus estadías en las capitales de los países de Europa, en las ciudades de los Estados Unidos, sus relaciones con los detentadores del poder.

La memoria personal es un punto de vista particularizado de la memoria familiar. Este es el marco de referencia al que accede como parte de una memoria de grupo, mostrando así una especial forma de memoria. En tal sentido, el texto narra la vida privada y pública de la familia Méndez a partir de la voz que la convoca y la recupera a lo largo de la escritura, desde el lugar que esa voz ocupa en la genealogía familiar. Es interesante observar cómo cada capítulo tiene como título el nombre de algún familiar, organizando el libro como una sumatoria de relatos familiares desde un yo que rememora sin orden cronológico y sin respetar mayores rigores temporales. El orden del relato lo establece su memoria personal desde la recreación del yo artístico, donde el presente le permite narrar sucesos personales y familiares, buscar su lugar en esa genealogía y refirmar el yo representado.

El sujeto que habla en primera persona en este texto establece desde el inicio un pacto de lectura desprovisto de solemnidades. Todo aquí está impregnado de un tono de familiaridad, de comunicación directa. Es este tono el que propone, de entrada, una diferencia definitiva con la tradición precedente e incluso con el tono de los relatos contemporáneos a éste. Se trata de un sujeto sin propósitos trascendentales, que marca –desde el principio– una posición descentrada que mantendrá hasta el final de estas memorias. Rivas (2010, p.171).

La autobiografía está narrada como operan los recuerdos: disparatados, anecdóticos, desordenados, sin orden cronológico ni centro fijo a pesar de los intentos que ese autor-narrador-personaje insiste en dárselo. La obra es un diálogo permanente entre el yo escritor

y el yo representado; el yo público y el yo privado; entre la representación urbana de Caracas (el afuera de la casa familiar) y la solemnidad de la genealogía familiar; entre la dama de sociedad que es con el deseo de ser reconocida como artista y escritora. Frente a ese yo social descentrado y subalterno, el yo representado es centralidad lograda por la importancia de su familia y de su posición en dicha genealogía familiar. En otras palabras, ese sujeto femenino que se autorrepresenta descubre una voz que la legitima.

Si bien era centralidad urbana porque pertenecía a la Caracas de 1900, paralelamente contaba con un pasado de hija de hidalgo que podía rememorar, como parte de los relatos orales oídos en el seno familiar. Ella participa de una Caracas de familias de abolengo que proviene de la época fundacional, narrando la llegada de primer varón de su estirpe en una carabela española. Este pasado es el punto de apoyo a toda su labor de escritura donde recuperarlo es vincular su genealogía familiar con la formación de Caracas y, por extensión, con la de la patria desde sus orígenes hasta el momento de la escritura.

A lo largo del texto, ella busca su identidad en la memoria grupal, en este caso familiar, vinculada a un pasado ilustre de raigambre colonial; sus padres muy vinculados a la ciudad, la vida política, la oligarquía capitalista; como el caso de la tía Mercedes, nieta del General Páez, entre otros detalles.

Se sabe que su arraigo –de haberlo– es voluntario, elegido, nunca impuesto ni programático. Es el arraigo del afecto, del que selecciona escenas de la infancia (...). Es el arraigo de una forma particular de memoria, más individual o familiar que colectiva. Rivas (2010, pp. 179-180).

La historia nacional está en la memoria de la familia, narrada desde la llegada del primer Méndez en el siglo XVI hasta narrar el respeto ofrecido por del General Gómez hacia su familia; en tal sentido, lo que interesa al relato es la vinculación de la historia patria y la vida política con la familia. Por ello, coincidimos con el planteamiento de Raquel Rivas: “se trata también de un sujeto que se pasea por la historia patria como quien transita un álbum de familia” (Rivas, 176), porque es en el pasado de su familia donde reposa la legitimidad de su voz, su valoración social y la visibilidad de la que goza esa voz dentro del campo cultural venezolano.

Ella establece a lo largo del texto que participó en la primera expansión urbana hacia El Paraíso, donde vive la mayor parte de su niñez, y luego vuelve al centro de la ciudad. Se casó y se trasladó a San Bernardino, una de las nuevas urbanizaciones de la década de los cuarenta, espacio urbano desde donde escribe pero que obvia en el relato, mostrando el movimiento de la expansión urbana hacia el este del casco central de la ciudad como correlato y pacto referencial de la autobiografía. A pesar de que no hay una descripción de Caracas, todo el relato gira en torno a las referencias urbanas como El Calvario, El Paraíso, San Bernardino y Chacao; así como la participación de sus antepasados en la evolución de la ciudad.

Esta posición narrativa en su autobiografía muestra algo singular: lo que oculta a lo largo de esa sumatoria de relatos revela más al lector que aquello que relata. Ella es madre de dos hijos, sobre los que ni dice ni se extiende mayormente, sino que entran como dos nombres en dos relatos distintos. Oculta que son hijos de dos matrimonios distintos (para la fecha de publicación ya se había casado las dos veces), tampoco menciona a sus esposos. Su vida personal, la de su casa y su familia cercana no se menciona. Solamente alude al hijo y a la hija, como dato necesario para completar el relato; pero su vida como madre no aparece. Por otro lado, tampoco menciona su labor como fundadora y promotora del movimiento Metafísica Cristiana. Vinculado con ello, tampoco evidencia que tuvo conciencia de la transformación radical de Caracas que representa como correlato y de la que participa; no demuestra conocimiento de la política de inmigración de la época demostrado en la ausencia de inmigrantes en Caracas a lo largo del relato; tampoco menciona el interior del país, ni de la presencia de migración del campo a la capital; silencia la presencia de Pérez Jiménez, su política gubernamental y su equipo de trabajo, demostrando, entre otros aspectos, una visión de mundo donde las mujeres no intervenían en aspectos de la política nacional. A lo largo del texto, se mantiene al margen de la diatriba política de su época, de toda vinculación con el movimiento feminista y de la transformación urbana de la ciudad en la primera mitad del siglo XX.

A pesar de lo que no dice explícitamente, lo narra como parte del pacto referencial propio del género. Por ello, de espaldas a la ciudad, la transita en su transformación y modernización; sin participar en partidos políticos ni ser parte de la propuesta de Pérez

Jiménez, representa a Venezuela a través de sus canciones folklóricas tanto en el país como en el exterior. Una escritura como esta es un acto de independencia frente a la tradicional mujer de clase alta caraqueña.

La autobiografía, escrita en busca de arraigo y centralidad, reproduce a un sujeto descentrado en su tiempo y en su espacio, desperdigado en múltiples actividades familiares, sociales y culturales. *Memorias de una loca* es en sí misma una evidencia de replanteamiento de la ciudadanía y el testimonio de un momento de transición ciudadana en franco desafío de la norma social.

La casa del viento (1965/ 2008) de Gloria Stolk

La casa del viento de Gloria Stolk (1912-1979) ha sido publicada en dos ocasiones. La primera por Editorial Arte en 1965 subtitulada: “una novela autobiográfica”, lo que implica una equívoca condición de lectura; la segunda, en el 2008, por la Fundación para la Cultura Urbana, como parte de la colección Testimonios, con el aporte de algunas fotografías de la escritora en distintas épocas de su vida, facilitadas por sus hijas quienes, en un intento por legitimar el relato, aportan una amplia documentación (cartas, fotografías, postales, entre otros). Estas dos posturas han colocado a *La casa del viento* frente a diversas lecturas, como: novela autobiográfica, testimonio, libro de recuerdos o inventario fotográfico, restándole la debida importancia dentro del género autobiográfico.

Gloria Stolk tenía 55 años de edad cuando escribe y publica este texto; asimismo, dos matrimonios, dos hijas y había consolidado una carrera como escritora profesional⁵. En ese momento de su trayectoria, la escritora se define por un amplio trabajo tanto literario como periodístico que le había otorgado visibilidad en el campo cultural de Caracas. Poseía una amplia y heterogénea producción donde explora una diversidad de géneros que abarca desde la crónica periodística, crítica literaria, novelas, cuentos, folletines, poesía hasta los manuales de belleza; asimismo, diversos géneros literarios y periodísticos. Su visibilidad como escritora de literatura la logra al ganar el premio literario Arístides Rojas de 1955 por

⁵ Véase: Carmen Victoria Vivas Lacour: Asumir posiciones, asumir la escritura: El ingreso y trayectoria de Gloria Stolk en el campo cultural venezolano. (Tesis)

la novela *Amargo el fondo* y por su ingreso como individuo de número en la Academia Venezolana de la Lengua en 1964.

La obra *La casa del viento* desde su título apela al sentido polisémico de la expresión, pues la casa familiar que estaba situada en la esquina de El Viento de la Parroquia Santa Rosalía de Caracas lugar que ya no existe; asimismo sugiere que se accede al pasado a través del recuerdo en una ciudad que los vientos de la modernidad ya la habían cambiado para siempre. La narradora dice: “Cuando pienso que ni una sola pieza –ni una fuente, ni un plato, ni una taza–, queda siquiera como testigo de aquellos días incomparables” Stolk (2007, p.35). Por ello, solamente el recuerdo escrito y algunas fotos son la prueba de su pasado personal y familiar en Caracas. Es en ese lugar perdido donde su memoria busca respuestas.

Si bien el principio de la autobiografía es que el sujeto del enunciado crea a un sujeto de la enunciación idéntico a sí mismo para representar su vida, la autora-escritora-personaje rescata ciertos recuerdos de su niñez asumida como un tiempo perfecto, amable y privilegiado; un espacio idealizado donde comenzó su formación y educación como la ciudadana ilustrada y reconocida que es en el presente del relato.

Leída como autobiografía se aprecia cómo el sujeto del enunciado se identifica y se sabe sujeto de la enunciación. Indagando en el pasado personal y familiar de una niña que no pasa de los siete años, le hace preguntas a ese momento de su vida para intentar encontrar su vinculación con su presente y descubrir cómo, a pesar de las limitaciones de su época, ella se convierte en la escritora que es en su presente. En tal sentido, se comporta como una antropóloga en un campo de estudio sobre el cual se encuentran restos de otras épocas: toma un momento de su niñez que lo representa desde su memoria personal como punto de vista de una memoria colectiva y asume que el campo arqueológico es la casa de la esquina de El Viento en la Caracas de los años veinte y treinta. En el presente del relato, ni la casa ni la ciudad existen fuera de la narración que los convoca; solamente son recuerdos personales como punto de vista de la memoria familiar y colectiva. Al interrogar al pasado únicamente obtiene una representación de sí misma como otra.

Asimismo, es muy importante otro relato del recuerdo que el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación le proponen al lector: una casa familiar en la Caracas

premoderna a la que el relato de la memoria se vincula. El texto comienza en esa casa de su niñez y finaliza con la mudanza de la familia a El Paraíso. Ello hace que la autobiografía establezca un relato tangencial de la Caracas de los años veinte y los años treinta como una ciudad con visos de pueblo, vida campestre, árboles frutales y de formas de vida más cercanas a la provincia que a una capital. La narradora dice que narra en la ciudad, pero muestra formas de vida de provincia que define como: “pueblo grande lleno de ingenuidad por fuera, de tremendos problemas por dentro” Stolk (2017, p.73).

En palabras de Baudrillard en *El sistema de los objetos*: “Lo que constituye la profundidad de las casas de la infancia, la impresión que dejan en el recuerdo es evidentemente esta estructura compleja de interioridad (...) los límites de una configuración simbólica llamada morada”. Baudrillard (1997, p.13-14). En palabras de la autora: “Mi casa era parte de mí misma, como la caparazón del caracol” Stolk (2017, p. 78). La casa familiar funge como la estructura que alberga el amor, la protección ante un entorno desconocido y el espacio de sus primeras letras.

Su vocación expresa es escribir su recuerdo: “la memoria nos ofrece, sin método alguno, retazos de aquí y allá (...) que por esa alquimia misteriosa de la siquis (...) han venido a construir la trama sobre la cual se ha ido bordando luego la vida” Stolk (2017, p. 11). En tal sentido, todo el libro es un ejercicio de la memoria donde se privilegia su niñez vinculada a la casa familiar en una ciudad premoderna y provinciana. En esta propuesta menciona que no tuvo mayores estudios formales debido a “la descuidada educación intelectual de las mujeres para entonces” (p. 33) razón por la que se define como autodidacta. Es por ello que busca en la memoria de la casa familiar y la memoria colectiva de la época la estructura que la convierte en la escritora del presente.

A lo largo de esta posición narrativa establece una dicotomía difícil de obviar, pues muestra como principio de enunciación la voz de una niña que narra desde la reflexión y perspectiva de la mujer adulta. Ese sujeto infantil reconstruido desde la posición de enunciación de la adulta muestra un recuerdo exaltado de sí misma, porque al autorrepresentarse lo hace como una niña excepcionalmente inteligente, altamente locuaz y muy lista. Al ser un relato de la memoria personal, se obvian fechas, las épocas se suceden sin orden, ausencia de sucesos históricos, así como de pocas precisiones geográficas. La

autobiografía está concebida como recuerdos hilvanados por una mente privilegiada que escoge algunos, obvia otros, calla o esconde algún detalle. Al hurgar en el pasado, elige aquellos que la llevaron a ser la escritora que es en el presente.

Es por ello que el texto presenta en uso frecuente de *shifters* que le indican al lector cómo se recuerda en el presente del relato: “Recuerdo claramente” (p. 33); “Otro recuerdo de la pequeña infancia” (p. 14), “todavía hoy, cuando yendo en avión o en barco” (p. 15); “Otro recuerdo aislado” (p. 18). De esta forma, la narradora también expone la razón de este libro: “Los adultos no inventamos nada. Todo está en agraz –como el tigre en la avispa, rayada de amarillo y negro– en el hontanar lejano de la infancia” (p. 55); porque es en esa infancia idealizada por el recuerdo y representada en la autobiografía donde ella encuentra el germen de su actividad profesional.

El relato muestra dos aspectos en esa Caracas de la memoria que hacen de ella una ciudad: primero, Caracas está atravesada por el tranvía y, segundo, asume a Macuto como lugar de veraneo de Caracas a donde se llega por tren. Narra con lujo de detalles lo que fueron los baños para los hombres y las mujeres en una estructura circular a las orillas del mar en la zona, sus trajes de baño, la vida social de Macuto, el hospedaje en el Hotel Miramar, lugar de veraneo frecuentado por la burguesía caraqueña. Los aspectos de esa Caracas de principios de siglo XX promueven al recuerdo como la descripción de lo observado en una postal de otra época, es decir, una memoria de otro tiempo recuperada en el presente de la narración.

El relato de la niñez finaliza con la mudanza a una casa nueva en El Paraíso, primera urbanización con conciencia de tal que se construye en Caracas al sur del casco central. Ello muestra en paralelo el fin de una época de la ciudad y comienzo de otra moderna y progresista. La familia se traslada y ella también al lugar a donde se va a vivir la burguesía acomodada. El relato apela al concepto de modernidad donde todo lo nuevo es mejor y el progreso en todos los órdenes se impone, aunque no deja de lamentar la pérdida de la casa de la niñez.

Espejo rodante. (Páginas autobiográficas). Tomo I (1985) y Tomo II (1987) de Lucila Palacios

Espejo rodante, con el subtítulo de ‘Páginas autobiográficas’, es una obra presentada a los lectores como la autobiografía de Lucila Palacios (1902-1994), escritora, diputada, embajadora y académica. Ella se autorrepresenta como un personaje de relevancia pública que al final de su vida decide dejar por escrito su legado; pero la obra se aleja de su cometido inicial desde el momento en que traspasa la regla de oro del género autobiográfico, es decir, el principio de identidad entre autor, narrador y personaje. Lucila Palacios, seudónimo de Mercedes Carvajal de Arocha, es el nombre con el que desvincula su figuración pública de su vida privada. A partir de esta premisa, escribe una interesante obra en la que recrea la cultura, la política y la historia del siglo XX en Venezuela narrándola desde la perspectiva femenina, así como desde el punto de vista de la migrante del interior en la capital. De esta manera, Lucila/Mercedes rompe el pacto de identidad entre el autor, narrador y personaje, haciendo una representación de su vida como el personaje público que su figura engalana, al mismo tiempo que deja en evidencia la verdadera fisura: un nuevo sujeto femenino en permanente construcción.

En este sentido, la obra leída desde la perspectiva de los Estudios Culturales cobra mucho valor, pues representa la migración de la gente del interior a Caracas, la vida social y política del estado Bolívar; así como a la mujer en su rol de autodidacta, la importancia de su filiación político-partidista, así como los pocos espacios para su desarrollo intelectual.

Al comienzo del Tomo II explica el poético título: “Espejo rodante de los días, espejo, fuiste reflejando muchas cosas (...) No te has detenido ni un momento” Palacios (1987, p. 9). Aunque ese espejo solamente refleja su vida pública, es decir, lo que consideró meritorio para que pasase a la posteridad; hay momentos en que Lucila/Mercedes se mimetizan, confirmando que la identidad personal es el principio de toda autobiografía y demostrando la construcción del sujeto femenino que la modernidad de Caracas conformaba.

Espejo rodante está presentado en dos tomos independientes, pues cada uno corresponde a una época de la vida de la escritora. El tomo I, narra una primera etapa que va de 1902 hasta 1949, desarrolla cómo fue su vida personal en el estado Bolívar. Orgullosa

de su gentilicio guayanés y su pertenencia a una familia vinculada con los héroes regionales de la independencia, presenta el cómo su educación, tanto instruccional como en valores cívicos y ciudadanos, estuvo en el seno familiar; con el majestuoso Orinoco siempre demarcado como telón de fondo. Describe su tránsito por el interior del país determinado por la profesión del esposo, circunstancia que la llevó a vivir en los estados Guárico, Sucre, y Apure, entre otros, hasta el establecimiento definitivo de la familia en Caracas. Señala brevemente sus comienzos literarios, sus charlas culturales, las novelas que comenzaban a despuntar; pero su fortaleza es su lugar en la genealogía familiar y su especial sensibilidad hacia la clase obrera, atenta al destino de los trabajadores mineros. El cierre de este primer tomo es el año 1949 “Este libro fue escrito en 1949 a raíz del derrocamiento del gobierno constitucional” (p. 3), cuando comienza la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. El texto recrea a un yo del interior del país, que transita por diversos estados de Venezuela hasta que se asienta en Caracas, con una especial inclinación por la justicia social. Este manuscrito estuvo guardado por treinta y cinco años hasta que por insistencia de personas conocidas lo publicó en 1985.

Dos años después, en 1987, publica el Tomo II donde narra una segunda etapa de su vida que va de 1949 hasta 1971; presentándolo como continuación del anterior. Lejos de la manifestada intención de continuidad, este segundo tomo es la evocación y representación de un yo altruista y democrático que actúa desde su vinculación con los nuevos partidos políticos. Por otro lado, la obra muestra que el personaje representado no tiene un pasado en Caracas solamente un presente. En tal sentido se autorrepresenta como partícipe de la lucha por la democracia en la capital, centralidad política del país, donde por extensión se manifiesta su arraigo por Venezuela. La autorrepresentación de este narrador es distinta al primer tomo, porque narra desde su participación en todos los órdenes.

En este segundo tomo, cada etapa de su vida está vinculada a una década donde se privilegia la puesta en práctica de la democracia representativa. Muy documentada en libros de historia contemporánea de Venezuela y sintiéndose partícipe de muchos sucesos, narra su experiencia vinculada a la resistencia frente a la dictadura perezjimenista ofreciendo testimonios personales; habla sin ambages de su vinculación con los líderes más representativos de Acción Democrática, menciona su rol como constituyente y diputada;

detalla su estadía en Uruguay como embajadora de Venezuela durante los gobiernos de Betancourt y Leoni, posteriormente, su estadía en Europa y cierra en 1971. Avala lo narrado con anexos al final de cada uno de los tomos (cartas, telegramas, programas, logros de su gestión como embajadora, notas manuscritas, otros, sin mayor presencia de fotografías). Previo a su edición, quince años después de escrito, añade una reflexión personal en forma de epílogo fechado en 1986.

Presentados como una continuidad y con el mismo título, cada uno fue escrito al cierre de dos períodos bien diferenciados de su vida pública. En tal sentido, la autora decide poner en orden su pasado consignándolo por escrito porque considera que ha dejado logros señeros. *Espejo rodante* es un relato diacrónico y evolutivo organizado por décadas, pero narrado cómo un relato cuya organización es la memoria personal, es decir, narra sucesos sin fechas cuya importancia parece estar marcada por la emocionalidad; por ello podemos encontrar olvidos, vacíos o circunstancias silenciadas expreso. Los sucesos narrados se enmarcan por épocas, lapsos presidenciales o eventos singulares; aunque ciertos hechos históricos transcendentales parecen extraídos de libros de historia, tienen una datación y ubicación exacta, sin dejar de señalar su posición cuando sucedían los acontecimientos. Por otro lado, hay pasajes a lo largo del relato que reproducen el tono de un diario personal como si de una transcripción se tratara. Un caso digno de mención, porque demuestra cómo conforma los recuerdos que narra, es el velorio de su hijo Eduardo quien murió a los 14 años, sin precisar la fecha del deceso. Lo narra después de contar su rol de jurado en el premio Arístides Rojas, pero más adelante dice que es en la época de la Segunda Guerra Mundial. Narrado desde su dolor de madre, resalta la presencia de Ruiz Pineda por los alrededores para dejarle la condolencia por escrito, pero sin poder entrar porque la Seguridad Nacional vigilaba el velorio.

Si bien las autoras escogidas para este estudio son de Caracas, el sujeto femenino que narra *Espejo rodante* enriquece nuestra perspectiva porque ofrece una visión distinta en torno al referente común que recrean, debido a su condición de migrante del interior que se instala en la capital.

En el Tomo I, Caracas es la representación del lugar de las posibilidades, muchas de las cuales están ausentes en el interior del país. Su familia tuvo la intención de enviarla a

estudiar a la capital en el único colegio de señoritas, San José de Tarbes, pero carecían de posibilidades económicas para hacerlo. Posteriormente habla de una primera estadía en Caracas que realiza por razones de trabajo del esposo. Se instala en una de las pensiones del Centro. La recreación de la vida en esa pensión es un relato muy interesante tanto por los detalles de la vida de la ciudad, así como por las condiciones históricas y políticas que revela. Estuvo residenciada en la Pensión Calcaño en la esquina de Velázquez; donde casi todos los pensionistas eran gente de provincia, algunos estudiantes, que luego estuvieron vinculados a los sucesos del año 1928. En ese lugar conoció a Jovito Villalba y Miguel Otero Silva, entre otros, y apunta que: “Rómulo Betancourt iba diariamente a visitar a esos muchachos” Palacios (1985, p. 57). La vida cultural y política bullía en los relatos e interacciones entre los residentes; fue allí donde se vinculó con ciertos nombres, como: Rómulo Gallegos, María Teresa Castillo, Inocente y Antonia Palacios. Su mudanza definitiva a Caracas será años después, instalándose en La Pastora.

Antigomecista por razones de su vida familiar, la autorrepresentación está centrada en su puesta en práctica de valores cívicos, ciudadanos y democráticos, así como por ser la adalid en la defensa de los valores de los trabajadores y de las mujeres. La recreación de ese yo social representado en el texto la hace presente en muchas actividades, oradora de orden, conferencista y puestos de trabajo, destacando especialmente su actuación desde el 18 de octubre con la caída de Isaías Medina hasta la caída de Rómulo Gallegos. Lejos de interpretaciones históricas, enuncia los hechos y manifiesta alguna opinión personal. Lo importante es la historia menor de la sociedad caraqueña que representa, es decir, la participación activa de mujeres como promotoras y activistas de los sucesos narrados; escritora que gana un concurso literario, el Arístides Rojas, y después es jurado del mismo; directora literaria en Radio Difusora Venezuela, parte activa de la Asociación Venezolana de Mujeres, Asociación Cultural Femenina, partícipe en la Asamblea Constituyente, entre otras, porque “Teníamos que hacernos sentir, como grupo, en todos los órdenes” Palacios (1985, p.108); en fin, la recreación de un sujeto femenino ejerciendo cargos no tradicionales para las mujeres de la primera mitad del siglo XX.

Lo que en el Tomo I se vislumbra y se marca; en el Tomo II, toma la centralidad del relato, es decir, el yo político asume su autorrepresentación. Es la autorrepresentación del

rostro público, cívico y político de una luchadora social. Por ello, los años que comprende el Tomo II (1949-1971) abarca desde de la resistencia de los años cincuenta hasta la finalización de su cargo como embajadora en los años setenta. Es su testimonio personal en el cual nos indica el lugar donde estaba cuando ocurrían los hechos. Muy especialmente en este tomo, se organiza según la vida política del país; recrea los años cincuenta desde el punto de vista de la clandestinidad, la Seguridad Nacional, Guasina, la dictadura, la represión, la posición de la intelectualidad, entre otros, es así que cada capítulo toma su nombre y se desarrolla según los acontecimientos de esa época. El sujeto femenino recrea esos hechos desde la voz de la resistencia contra la dictadura y desde la mujer copártcipe en la lucha clandestina contra Pérez Jiménez.

No menciona la importante transformación urbana ni el cambio de economía. Caracas es solamente espacio de tránsitos y mudanzas, idas y regresos. Se muda de La Pastora al Paraíso sin delimitar la ciudad; se moviliza por el centro de Caracas, lugar de tránsito, turbulencias políticas, universidad, liceos, la ciudad masificada, sin registrar la puesta en práctica de la modernidad. La Caracas que se transforma está silenciada a lo largo del relato.

Lo más interesante y curioso de esta autobiografía es la ausencia en la autorrepresentación de su labor como escritora de literatura, es decir, desde la actividad por la que crea el seudónimo con el que firma este texto. Ese yo autobiográfico de mujer venezolana, guayanesa, que encausó sus ideales a través de la política, coloca su rol de escritora como menos importante frente al rol social como luchadora y embajadora. A lo largo de los tomos menciona sus obras sin mayor centralidad al respecto. Es muy importante el hecho de haber ganado el premio Arístides Rojas con el libro *El corcel de las crines alba* que la posiciona en el canon literario de la época, así como le abre el camino para convertirse en jurado de la próxima edición del premio. Fiel a su estilo dice: “El año que mataron a Delgado Chalbaud se otorgó el premio “Arístides Rojas” por tercera vez” Palacios (1985, p. 32). Al ser ella jurado en la edición de 1955, salvó su voto porque, sin desmerecer la obra de Meneses, desde su parcialidad política insiste que el merecedor debe ser Rómulo Gallegos por su trayectoria.

En conclusión, podemos decir que *Espejo rodante* es una autorrepresentación como mujer y como migrante en Caracas que aporta la percepción de la mujer del interior del país; es un relato que lo que oculta dice tanto como lo que narra, donde autorrepresentarse como escritora no tiene tanta fuerza como el de su yo político. La puesta en práctica de sus ideales cívicos y democráticos fue a través de ser parte, como sujeto femenino urbano, de una política partidista lo que representa un cambio y un aporte con respecto a las otras autobiografías seleccionadas para este estudio. En fin, es un nuevo sujeto femenino urbano que busca su lugar en el orden social de su momento histórico.

Una mujer de dos siglos: Margot Boulton de Bottome (1992)

Con el prestigio institucional de la Academia Venezolana de la Historia, aparece editada la autobiografía de Margot Boulton de Bottome, nombre familiar de Margarita Catalina Boulton Rojas (1906-2003), quien al final de su existencia decide dejar por escrito su vida como un tributo a su genealogía y como legado para sus descendientes. Desde las primeras páginas plantea narrar sus recuerdos personales en retrospectiva, de manera diacrónica y documentarla con fotos del álbum de familia. A ese respecto, como escritura del yo, es una autobiografía canónica con todas sus particularidades.

Todo el relato descansa en la figura de un yo que al final de su vida se siente con la suficiente notabilidad para recrear la representación de sí misma; pero, además del afán de trascendencia, revela a sordina el imaginario de un sujeto femenino que se urbanizaba y se modernizaba a lo largo de un siglo; así como un yo que busca su lugar en la genealogía familiar, reconociendo que gracias a su lugar en esa genealogía tiene acceso a ciertos espacios vedados para el sujeto femenino hasta bien entrado el siglo XX. Paralelamente, narra la urbanización de la Caracas del siglo XX como referente, pues: “Todos los textos referenciales conllevan (...) lo que yo denominaría *pacto referencial*. El pacto referencial (...) es (...) coextensivo al pacto autobiográfico” Lejeune (1994, p.76). En tal sentido, Caracas es representada desde una voz no tradicional a partir de la historia menor de la ciudad en medio de las incidencias que la concretan.

Una palabra definida al principio del texto, “zaguán”, introduce al lector en la autobiografía.

Los zaguanes caraqueños eran el espacio que protegía la privacidad de las casas de habitación. Antes de penetrar a una vivienda, era obligatorio pasar por el zaguán y tocar la puerta varias veces. De dentro salía una voz que preguntaba: ¿Quién es? y el visitante contestaba: “Gente de paz”. Boulton de Bottome (1992, p. 17).

Este dato ilumina todo el texto que el lector tiene en sus manos, el zaguán es un espacio que hace de puente entre familia y ciudad, entre espacio privado y espacio público, entre dos mundos cercanos que se desarrollan en paralelo o como vasos comunicantes. La obra llena esa distancia entre casa y ciudad, es la distancia cruzada gracias a un relato y al empeño de una personalidad singular que decide convertir su vida en escritura autobiográfica.

Es por esta razón que consideramos que la narradora da tanta importancia a la figura de la abuela paterna, Margarita, de quien hereda el nombre y a quien recuerda como figura de su niñez:

Los domingos cuando llegábamos a visitarla, el zaguán estaba lleno de personas necesitadas a quienes ayudaba. Les entregaba unos sobres con una dádiva que aliviaba en parte la dura situación en que se encontraban (...) Mi abuela se colocaba en medio del zaguán (...) y ella iba entregándolos con una frase amable (p. 23).

La importancia de esta escena deviene en la condición de espejo-reflejo con el sujeto de la narración que se autorrepresenta como altruista, con entrañable vocación de servicio y vinculado a los grandes logros del siglo XX.

El andamiaje que lo sustenta es la narración de la genealogía de la familia Boulton que data desde 1823, con la llegada del primer Boulton a tierras venezolanas, hasta la publicación de este libro en 1992, razón del subtítulo: “una mujer de dos siglos”. La obra representa una genealogía investigada en el seno familiar, penetrada por múltiples y singulares recuerdos (personales, familiares, colectivos, ciudadanos); así como por la vida pública del país, lo que altera la linealidad cronológica que pretende, interviniendo de esta

manera la rigidez que implica toda genealogía. Además de ello, documenta muchas situaciones con fotos familiares.

En ese marco, resalta la vinculación de la familia Boulton, bien con matrimonios o amistades, con los hermanos Rojas (su madre era hermana de Arístides Rojas), la familia Pietri, los Ibarra, los Vollmer, en fin, con toda la alta burguesía caraqueña de la primera mitad del siglo XX responsable de las inversiones para la puesta al día de una Caracas que demandaba progreso material porque era todavía demasiado decimonónica. La historia familiar se enlaza con la historia del país, a ratos en una especie de evolución paralela o imbricándose abiertamente en sucesos determinantes del siglo XX; demostrando desde el comienzo que todos los que llevaron adelante posiciones clave tenían algún tipo parentesco familiar con ella. Tal es el caso de su relación con Arturo Uslar Pietri. Su madre era medio hermana de la madre de Arturo Uslar Pietri, Helena, y aunque ellos no se criaron juntos coincidieron en una reunión social e iniciaron una entrañable amistad; esto lo refrenda con una foto del álbum familiar. Lo importante, y así está narrado a lo largo del texto, es que todo suceso histórico pasa por el tamiz de la participación de algún miembro de la genealogía Boulton o de sus amistades más cercanas, pues la familia y los amigos no solamente son parte de su estructura de arraigo, sino del desarrollo social, económico y cultural de la ciudad.

Ella se autorrepresenta como centralidad urbana concedida por su lugar en la genealogía familiar. Ahora, desde el reconocimiento de ello, se autorrepresenta como testigo de una serie de sucesos históricos determinantes en Caracas, en Europa y en Estados Unidos; es decir, como una ciudadana cercana tanto a los grandes acontecimientos del siglo XX como a las transformaciones de su ciudad natal y de su país. Tal es el caso de uno de los primeros recuerdos de su niñez cómo fue su presencia en el velorio de su abuelo celebrado en el Capitolio Nacional; siendo esta autobiografía la que permite dejar consignado ese suceso para la posteridad debido a la ausencia de una documentación al respecto.

La autobiografía refrenda que el sujeto femenino solamente tenía participación en la vida académica por alguna situación de excepción. Su educación, recibida en el seno familiar con profesores particulares: clases de piano, clases de francés, lecturas y viajes;

resalta la ausencia de estudios académicos formales, a pesar de que residía al lado del único colegio para señoritas de la época, el San José de Tarbes, y el haber desarrollado parte de su vida entre grandes capitales europeas y norteamericanas. Se autorrepresenta en retrospectiva con muchos logros, pero sin una especialización formal, así como feminista e independiente. Entró como aprendiz de enfermera en la Cruz Roja (lo que documenta con una foto), pero jamás dice que ejerció el oficio. Esto manifiesta una de las tantas inconsistencias a nivel del relato, pues muestra el abismo entre lo representado y lo documentado; paralelamente, en la autorrepresentación magnifica cada uno de sus logros. En otras palabras, es autodidacta y ejerce como diletante en distintos ámbitos.

Esta autorrepresentación es el relato de un ego ambicioso, la mirada en retrospectiva simplifica o magnifica según la percepción de dicho ego, así como hay aspectos olvidados o les resta la importancia que tuvieron otros. Reflexiona en retrospectiva sobre el momento histórico que representa; narra tiempos y espacios que no se dieron tan fácilmente como los plantea, evidencia la ausencia de una datación exacta en fechas, años o épocas. Lo que emerge es un afán de mostrarse como partícipe de acontecimientos históricos al expresar que ella estuvo allí cuando pasaron ciertos acontecimientos relevantes, rompiendo de esta manera la concepción de un sujeto femenino destinado a la vida doméstica y familiar.

Al ser un relato de la memoria personal como punto de vista de la memoria familiar y la memoria colectiva, narra algunos eventos, deja de lado otros, suprime lo que no le interesa o resalta aspectos que no fueron tan importantes como lo dicta el recuerdo. Es por ello que encontramos en la autorrepresentación de ese sujeto, que se siente con la autoridad suficiente para narrar su vida de mujer moderna e independiente, algunos dislates dignos de mención. Nunca dice su fecha de nacimiento ni su edad precisa; narra por épocas familiares, por momentos determinantes en su vida, por sucesos personales o por eventos importantes, evita cualquier datación exacta. Relata su primer matrimonio con un señor americano a quien conoció y con quien se casó en Caracas, se fue a París debido al trabajo de él, pero dice su nombre en la página 100; cuenta la felicidad que vivió con la llegada y la crianza de su primer hijo: "El 8 de febrero de 1937 nació el hijo que yo tanto deseaba" (p. 69), pero sin el nombre ni el apellido del padre, al que únicamente menciona cuando tiene que nombrar a su hijo: Charles Roditi Boulton. La memoria personal busca la manera de

tender un velo encubridor, pero es imposible porque existe un hijo que tiene su lugar en la genealogía. Su segundo matrimonio con Robert Bottome, quien llega a Caracas como Coordinador de Asuntos Interamericanos en Venezuela, lo narra detalladamente, muy bien documentado y con amplitud, siempre demostrando su vinculación con lo más granado de ambos mundos; pero queda sobreentendido para el lector que es un matrimonio solamente civil porque ambos eran divorciados, silenciando así el conflicto religioso y social en la Caracas de los años 40 y 50.

Si bien ella documenta con fotos del álbum familiar, su participación social en muchos eventos, lugares o situaciones no pasa de ser una foto entre amigas en alguna fiesta o con alguien de relevancia histórica (como Arturo Uslar Pietri) o una reseña de la página social. La única documentación comprobable, fuera del álbum de familia y del relato autobiográfico, es la fundación del Centro Venezolano Americano (CVA) y su puesto de trabajo en el Concejo Municipal de 1947 a 1952. En ambos casos, el relato abunda en datos, documentos, fotos, entre otros.

Su logro fue la creación del CVA como un espacio de acercamiento cultural entre venezolanos y norteamericanos presentes en el país. Ella consigue los apoyos necesarios para su fundación y mantenimiento, institución que sobrevive hasta el día de hoy. Asimismo, invitada a participar en la Junta Distrital Electoral auspiciada por el Frente Electoral Independiente (FEI), logra estar entre las primeras mujeres que se atreven a lanzarse en una elección política, gana un cargo para concejal en una época en que la mujer ni tiene tradición de votante ni de participación ciudadana. También participa en varios programas de radio, tanto en Venezuela como en Nueva York, trabajó en ARS publicidad y cuando llegó la televisión a Caracas fue presentadora de algún programa especial. Al final del texto, ella muestra como logro personal el dejar por escrito su autobiografía haciendo público muchos aspectos del espacio privado de una familia de renombre: "Reconozco que he irrumpido en la privacidad del mi grupo familiar; era inevitable hacerlo al realizar este recuento (...) en las mujeres de mi generación (hablar de lo privado), constituye una gran temeridad. La asumo" (p. 201).

Las autobiografías seleccionadas para este estudio son relatos que se conciben desde un yo que muestra su pertenencia a ciertos lugares de la ciudad donde vive y participa; los

recrea con la suficiente autoridad para narrarlos, trazando así en paralelo un correlato de cómo fue la evolución urbana de Caracas. Uno de los muchos aspectos interesantes de *Una mujer de dos siglos* es la reconstrucción de Caracas en retrospectiva, destacando cómo se hizo moderna, dónde estaban los lugares de moda y cómo las haciendas se urbanizaban al ritmo de la expansión urbana, entre otros. Lo más significativo es que lejos de una propuesta formal, Caracas es un lugar transitado donde suceden los hechos de sus vidas, y como tal, recrea la forma y manera de cómo se convirtió en una ciudad moderna.

El sujeto de la enunciación es centralidad urbana; si bien nace y crece en una casa ubicada en el centro de Caracas, a lo largo del relato recrea un imaginario de mudanzas para habitar en las modernas urbanizaciones de una ciudad que se expandía. La posición de su familia es construir y trasladarse a la primera urbanización de Caracas, El Paraíso, lugar de la nueva burguesía de las décadas 1910 y 1930. La casa familiar llamada Las Acacias fue edificada y habitada por la familia entre 1920 y 1933. Construida frente a la Plaza Páez, fue un lugar de fiestas, té a la cinco de la tarde, lugar privilegiado donde se reunían personas de renombre en la ciudad. “Mis padres, sin lugar a dudas, eran los anfitriones de mayor prestigio en aquellos años de 1914 a 1930, aproximadamente” (p. 35), lo que implica que las recepciones en la casa del centro se mudaron también. El prestigio del lugar era tal que la solicitaban en préstamo para recibir a invitados especiales del gobierno o para recepciones. La casa es vendida en 1933 (sobrevive en el presente por ser La Comandancia del Ejército en El Paraíso) y ellos se mudan al Country Club hasta que logran regresar a otra casa en El Paraíso donde vivió su madre hasta que murió y donde ella tuvo una casa entre los años cuarenta y cincuenta.

Asimismo, sobre la modernización y urbanización de Caracas, el texto presenta ciertos datos relevantes, aunque son narrados de manera tangencial; por ejemplo: la expansión urbana que convierte a una antigua hacienda cafetalera de su familia en la urbanización San Bernardino, hacienda propiedad de sus primos Vollmer-Boulton; también recuerda las gratas tardes de su niñez pasadas en la hacienda. Por otro lado, narra cómo Los Chorros se fue convirtiendo en urbanización dejando de ser un lugar a donde iba la gente a pasar temporadas para descansar. Por otro lado, menciona las gratas tardes en la hacienda de los González Rincones, actual urbanización La Trinidad; nombra a Las Mercedes, el

Country Club, entre otros lugares, perfilando un mapa personal de Caracas establecido por la clase económica emergente.

Al ser el yo sujeto del enunciado y de la enunciación, la autobiografía obvia muchos aspectos de la expansión y transformación de los años treinta, cuarenta y cincuenta, la modernización de la ciudad tradicional sobre la demolición de la anterior para construir sobre ella una nueva; asimismo, silencia la importante inmigración europea de la posguerra, entre otros. El imaginario de ciudad que representa es por un lado apertura territorial y por otro, expansión urbana; en otras palabras, el lugar practicado por ella. Ello ha silenciando muchos otros aspectos.

Finalmente, menciona que traspasó los límites socioculturales de las mujeres de su generación dejando por sentado la capacidad del sujeto femenino para asumir compromisos y obtener resultados. Ella muestra ser una mujer moderna al adoptar siempre una en la actitud de ruptura frente a los cánones tradicionales que han definido al sujeto femenino, se percibe como forjadora de un imaginario femenino sin pertenecer a ningún partido político, contando con su personalidad, su entusiasmo y su ímpetu para llevar adelante las metas que se trazó tanto como emprendedora como de apoyo a la comunidad. Sin ocultar que la posición de su familia en la sociedad venezolana fue la plataforma que le permitió penetrar en ciertos espacios vedados para la mujer de su tiempo, relata desde un yo amable, emprendedor, altruista y con 'don de gentes' como las bases para la consecución de sus logros.

Reflexiones finales

La escritura de estos cuatro libros establece la propuesta de un género literario. Las autobiografías de Conny Méndez, Gloria Stolk, Lucila Palacios y Margot Boulton de Bottome son autorrepresentaciones diversas de un sujeto femenino que se adapta a las transformaciones, en todos los órdenes y sentidos, de una Caracas comprometida con el proyecto de modernidad del siglo XX. Asimismo, los textos también apuntan una reflexión a través de la escritura sobre cómo el sujeto femenino marca una impronta en dicha transformación siendo estas autorrepresentaciones un testimonio sobre la participación femenina en diversos procesos.

Consideramos que es importante salvar del olvido a este rarísimo impulso femenino por dejar escritas sus autobiografías; porque, entre otras cosas, narran la historia cotidiana de la cultura caraqueña a lo largo del siglo XX y la documentan con ciertos elementos específicos de la vida privada que no suelen ser conservados. Al mismo tiempo, y salvando las distancias, consideramos una especie de paralelismo con la pasión por la autorrepresentación que ofrece la obra de Frida Kahlo; porque, al igual que la pintora mexicana, las cuatro escritoras elegidas para este estudio sabían que la autobiografía no era un género desarrollado por mujeres, que no iban a ser leídas fuera del ámbito familiar o círculo de amistades e intuían que estaban fuera del canon literario de su época. En fin, decimos con Stéphane Mallarmé que un golpe jamás abolirá el azar; la suerte estuvo de parte de ellas, pues han sido leídas como restos arqueológicos del pasado en el presente urbano que iluminan con una luz nueva el imaginario de la mujer venezolana de la modernidad en el siglo XX. Al narrar sus vidas personales, también narraron su idiosincrasia, su posición de subalternidad, su ciudad y cómo ganaron lentamente espacios vedados para ellas a lo largo de la puesta en práctica de la modernidad en Caracas; en fin, demuestran haber estructurado un sujeto femenino urbano y narran sus vidas como hacedoras de tal sujeto. Ha sido la posteridad la que les ha otorgado su lugar en el pasado urbano de Caracas, reconociéndolas como protagonistas de la ruptura frente a la tradición, coadyuvantes del progreso social, trabajadoras que entendieron el rumbo de los nuevos tiempos y, en muchos casos, reconociendo su rol de pioneras en algunas áreas.

Estas autobiografías han quedado como restos de un pasado en la ciudad del presente; es por ello que, se encuentran en bibliotecas, libros raros, libros usados, reediciones a cargo de familiares y amigos. En torno a los cuatro casos que estudiamos, alcanzaron una primera edición (raramente hubo una reimpresión o segunda edición) con el mérito de haber traspasado los límites de los lectores del círculo familiar y de haber sido rescatadas del olvido por los Estudios Culturales para brindar un nuevo sentido al pasado sociocultural de Caracas.

Las cuatro autobiografías muestran cómo estas autoras tienen conciencia de la ruptura que encaran frente al sujeto femenino que dicta la tradición, así como con los cánones literarios de su época. Con la meta de ser ciudadanas con derechos y deberes cívicos, ese

autor-narrador-personaje reclama el ser reconocido por sus logros en cualquier campo de actuación, obliterando su rol tradicional de hija, esposa, madre, abuela o ama de casa.

A pesar de que participaban del mismo lugar transitado durante los mismos años, en ningún momento mencionan que se conocieron. En ese gran impulso para escribir sus respectivos relatos, las obras dialogan entre sí, pues al escribir sus autobiografías tienen en común el acto personalísimo de un sujeto que se autorreconoce en sus logros, independencia, autenticidad, así como la búsqueda de ser reconocida por sus méritos propios. El verdadero prodigio es que se atrevieron a escribirlas, reconociéndose en su carácter de autodidactas alejadas de la Academia, que fueron partícipes en muy diversas actividades de la cultura caraqueña del siglo XX y que sus logros se salvaron debido a las escrituras del yo.

En las cuatro obras se parte de un imaginario colectivo que representa a Caracas como el lugar de todas las oportunidades, de la modernidad, del progreso y el desarrollo. Mientras ellas narran sus vidas desde la movilidad urbana demarcada por mudanzas entre urbanizaciones o mudanzas desde el centro hacia las periferias, Caracas como tal raramente es mencionada. Es representada en su expansión urbanística, en sus usos y costumbres; en la movilidad, en los cambios y en las ausencias; pero siempre vinculada al desarrollo, modernidad, progreso y democracia.

En esa época de ebullición del sujeto femenino, ellas eran escritoras que ejercían el periodismo, así como escribían novelas, cuentos y poemas; eran pintoras, embajadoras, agregados culturales, concejales u otros diversos puestos en organismos públicos y privados, logros que alcanzaron gracias a su empuje y dedicación. Es la visión en retrospectiva la que ha hecho posible revelar la posición de ese sujeto femenino que con orgullo, valor y personalidad se autorrepresenta.

Referencias

- Bottome, M. B. de. (1992). *Una mujer de dos siglos*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Méndez, C. (2009). *Memorias de una loca* (1955/1981). En Conny Méndez, *La Chispa de Conny Méndez. Humor y Memorias* (págs. 15-164). Caracas: Editorial Giluz.
- Palacios, L. (1985). *Espejo rodante. Páginas autobiográficas*. Tomo I. Caracas: s/e.
- Palacios, L. (1987). *Espejo rodante. Páginas autobiográficas*. Tomo II. Caracas: s/e.
- Stolk, G. (1965/2008). *La casa del viento*. Caracas: Fundación para la cultura urbana.

Trabajos citados

- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Baudrillard, (1997). *El sistema de los objetos* (1969). México: FCE.
- Díaz, M. E. (2009). *Escritoras venezolanas del siglo XIX*. Caracas: Fundación para la cultura urbana.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1975). Madrid: Megazul-Endimion.
- Mallarmé, S. (1975). *Poesía*. Buenos Aires: Ediciones librerías Fausto.
- Mannarino, C. (2007). *Lucila Palacios*. Caracas: Editora El Nacional.
- Pineda, R. (2009). Cosas de Conny (1954). En: *La Chispa de Conny Méndez* (págs. 17-20). Caracas: Ediciones Giluz.
- Rivas Rojas, R. (2010). *Narrar en dictadura. Renovación estética y fabulas de identidad en la Venezuela perezjimenista*. Caracas: El perro y la rana.
- Starobinski, J. (1970). El estilo de la autobiografía. *Poétique. Revue de theorie et d'analyse litteraires.*, 257-265.
- Suárez Velázquez, M. L. (2012). *Voces que cercenan: Voces femeninas y contramemoria histórica en las narradoras venezolanas (1948-1958)*. Madrid: Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Venezuela en retrospectiva. (2018). Margot Boulton de Bottome. En: [https://venezuelaenretrospectiva.wordpress.com/2018/03/12/margot-boulton-de-bottome/Venezuela en retrospectiva, s/p](https://venezuelaenretrospectiva.wordpress.com/2018/03/12/margot-boulton-de-bottome/Venezuela%20en%20retrospectiva,%20s/p).

Vivas Lacour, C. V. (2007). *Asumir posiciones, asumir la escritura: el ingreso y trayectoria de Gloria Stolk en el campo cultural venezolano*. Caracas: Tesis de maestría. Universidad Simón Bolívar.

LOS NUEVOS PERSONAJES DE LA LITERATURA: LAS PANDILLAS COMO SUJETO HISTÓRICO EN LA NARRATIVA CENTROAMERICANA

Gerardo Alexis Pérez Viana

✉ pv17037@ues.edu.sv

ORCID <https://orcid.org/0009-0009-2556-8640>

Universidad de El Salvador, Facultad
Multidisciplinaria de Occidente

Gerardo Viana, nació el 25 de marzo de 1,999, en El Salvador. Es licenciado en Ciencias del Lenguaje y Literatura en la Universidad de El Salvador. Ha publicado sus escritos en diversas revistas mexicanas, argentinas, colombianas y salvadoreñas. También, publicó una reseña académica titulada «Topología en el Neoliberalismo» en la revista *Afluente FCPYS* (México), participación en la antología «Minificciones en invierno» realizada por la Asociación Literaria y Cultural de Yucatán y Róory Ediciones. Es coautor del artículo académico «Representación narrativa de la violencia en “Los locos mueren de viejos”, “Dios tenía miedo” y “Espejos” de Vanessa Núñez Handal» en el libro *Historia, experiencia y representación: aproximaciones a la narrativa salvadoreña actual* publicado por la Asociación Institución Salesiana (El Salvador).

Resumen

Esta investigación se realizó desde la perspectiva temática sobre el fenómeno de las pandillas como hilo conductor en diferentes segmentos narrativos de la literatura centroamericana. Se estudian la novela *Yurique* (2019) de Berne Ayalá, el cuento *El sueño* (2022) de Josué Andrés Moz, el cuento *Hombre de rodillas* del libro *La teta mala* (2019) de Mauricio Orellana Suárez, y el cuento *La Doña* del libro *El Domador* (2003) de Javier Vindel. Se utilizó el sistema categorial para la Maropoética articulado por Jorge Martínez López y Vladimir Flores Ascencio: el “Cronotopo clandestino-cartográfico” y el “Cronotopo histórico-personales” para segmentar aquellas partículas pertenecientes al tópico visceral de las pandillas. Por otro lado, se adoptó la categoría del “personaje” propuesta de Francisco Álamo Felices. Todas las bases teóricas ayudan a determinar una nueva vertiente llamada “maronarrativa”, en la que los personajes asumen un rol principal de testigo o víctima.

Palabras clave: perspectiva temática, pandillas, literatura centroamericana, cronotopo clandestino-cartográfico e histórico-personales.

Recepción: 09/01/2023 **Evaluación:** 19/02/2023 **Recepción de la versión definitiva:** 17/03/2023

The new characters of literature: gangs as historical subjects in Central American narrative

Abstract

This research was conducted from the thematic perspective on the phenomenon of gangs as a common trend in different narrative segments of Central American literature. The novel *Yurique* (2019) by Berne Ayalá, the short story *El sueño* (2022) by Josué Andrés Moz, the short story *Hombre de rodillas* from the book *La teta mala* (2019) by Mauricio Orellana Suárez, and the short story *La Doña* from the book *El Domador* (2003) by Javier Vindel are studied. The category system for 'maro-poetics' articulated by Jorge Martínez López and Vladimir Flores Ascencio was used: the "clandestine-cartographic chronotope" and the "historical-personal chronotope" to segment those particles belonging to the visceral topic of gangs. On the other hand, the "character" category proposed by Francisco Álamo Felices was adopted. All the theoretical bases help to determine a new aspect called "maro-narrative", in which the characters assume the main role of witness or victim.

Key words: thematic perspective, gangs, Central American literature, clandestine-cartographic and historical-personal chronotope.

Les nouveaux personnages de la littérature : les gangs comme sujet historique dans les récits d'Amérique centrale

Résumé

Cette recherche a été menée dans une perspective thématique sur le phénomène des gangs en tant que fil conducteur dans différents segments narratifs de la littérature centraméricaine. Le roman *Yurique* (2019) de Berne Ayalá, la nouvelle *El sueño* (2022) de Josué Andrés Moz, la nouvelle *Hombre de rodillas* du livre *La teta mala* (2019) de Mauricio Orellana Suárez et la nouvelle *La Doña* du livre *El Domador* (2003) de Javier Vindel sont étudiés. Le système catégoriel pour la maropoétique articulé par Jorge Martínez López et Vladimir Flores Ascencio a été utilisé : le "chronotope clandestin-cartographique" et le "chronotope historique-personnel" pour segmenter les particules appartenant au sujet viscéral des gangs. De plus, la catégorie du "personnage" proposée par Francisco Álamo Felices a été adoptée. Toutes les bases théoriques aident à déterminer un nouvel aspect appelé "maronarratif", dans lequel les personnages assument le rôle principal de témoin ou de victime.

Mots-clés: perspective thématique, gangs, littérature centraméricaine, chronotope clandestin-cartographique et historique-personnel.

I nuovi personaggi della letteratura: le bande come soggetto storico nella narrativa centroamericana

Riassunto

Questa ricerca è stata condotta dalla ottica tematica sull fenomeno delle bande come filo conduttore in diversi segmenti narrativi della letteratura: Il romanzo *Yurique* (2019), di Berne Ayalá, il racconto “Il sogno” (2022), di Josué Andrés Moz, il racconto “Uomo di knees”, tratto dal libro *La mammella mala* (2019) di Mauricio Orellana Suárez e il racconto “La Donna”, del libro *El Tamer* (2003), di Javier Vindel. È stato utilizzato il sistema categorico per la maropoetica articolato da Jorge Martínez López e Vladimir Flores Ascencio: *Il Cronotopo cartografico clandestino* e *IL Cronotopo storico-personale* per segmentare quelle particelle appartenenti al tema viscerale delle bande. È stata, invece, adottata la categoria di “personaggio” proposta da Francisco Alamo Felices. Tutte le basi teoriche contribuiscono a determinare un nuovo aspetto chiamato “maronarrativo”, in cui i personaggi assumono un ruolo principale di testimoni o di vittima.

Parole chiave: prospettiva temática, Bande, letteratura centroamericana, cronotopo clandestino-cartografico, cronotopo storico-personale.

As novas personagens da literatura: as gangues como tema histórico na narrativa centro-americana

Resumo

Esta pesquisa foi realizada a partir da perspectiva temática sobre o fenômeno das gangues como fio condutor em diferentes segmentos narrativos da literatura centro-americana. O romance *Yurique* (2019) de Berna Ayalá, o conto *O sonho* (El sueño, 2022) de Josué Andrés Moz, o conto *Homem ajoelhado* (Hombre de rodillas) do livro *O seio ruim* (La teta mala, 2019) de Mauricio Orellana Suárez, e o conto *A Dona* (La Doña) do livro *O domador* (El Domador, 2003) de Javier Vindel são estudados. O sistema categórico para maropoética, articulado por Jorge Martínez López e Vladimir Flores Ascencio foi usado: o “cronotopo clandestino-cartográfico” e o “cronotopo histórico-pessoal” para segmentar as partículas pertencentes ao tema visceral das gangues. Por outro lado, a categoria da “personagem” proposta por Francisco Álamo Felices foi adotada. Todas as bases teóricas ajudam a determinar um novo aspecto chamado “maronarrativa”, no qual as personagens assumem o papel principal de testemunha ou vítima.

Palavras-chave: Perspectiva Temática; Gangues; Literatura Centro-Americana; Cronotopo Clandestino-Cartográfico e Histórico-Pessoal.

Introducción

En este artículo sobre los nuevos personajes de la literatura y las pandillas como sujeto histórico en la narrativa centroamericana se realiza un análisis temático de algunos textos que, hasta ahora, no se habían estudiado bajo esta perspectiva: *Hombre de rodillas* del libro *La teta mala* (2019) de Mauricio Orellana Suarez, *Yurique* (2019) de Berne Ayalá, el cuento *El sueño* (2022) de Josué Andrés Moz y el cuento *La Doña* del libro *El Domador* (2003) de Javier Vindel. Esta investigación se centró en mostrar el tópico pandilleril dentro de la narrativa centroamericana y comprender cómo el sujeto pandillero puede tomar protagonismo en la trama. Para ello, el análisis se fundamentó en las categorías de la Maropoética creadas por Jorge Martínez López y Vladimir Flores Ascencio en su tesis *Maropoética: gestación y desarrollo de un nuevo paradigma temático de la poesía salvadoreña actual* (2020).

Este estudio toma importancia por la ausencia de análisis al tratar de investigar los tópicos relacionados a las pandillas en los cuentos y novelas seleccionadas, ya que los cuatro autores muestran indicios de proponer temáticamente un elemento para derivar una vertiente llamada Maronarrativa. En efecto, este tipo de influencias de contenido que muestran los textos centroamericanos se debe al reflejo de la realidad por medio de la ficción, sirviendo esta como una estrategia estética, donde se dibujan trasfondos sociales y políticos en algunos de los textos narrativos. Por lo que Martínez López y Flores Ascencio (2020), postulan que la literatura forma parte de la cultura, su trabajo es unificar significado y sentido en la realidad.

Ahora bien, no hay estudios que aborden directamente este análisis temático en los textos literarios seleccionados. Sin embargo, en las exploraciones hechas en torno a la producción novelística de Ayalá se puede encontrar *Dialéctica discursiva en la Bitácora de Caín de Murcia* (2004). Este trabajo ahonda en las relaciones de poder en el discurso de los personajes que interactúan y se contraponen en diversos sectores de la sociedad. También, se halla otra investigación en la que se utiliza la teoría de la literatura-ficción para mostrar la realidad salvadoreña: “Historia y ficción en las obras *Las copas del castigo* (2004), *La*

bitácora de Caín (2015), Si te pudiera Mentir (2016) y El cristo de cromañón (2017) del escritor salvadoreño Berne Ayalá” (Artero de Pinzón, et al., 2020). De igual forma, existen antecedentes donde exponen la relación entre historia y memoria, por ejemplo, el artículo Historia y memoria en las novelas de Berne Ayalá encontrado en el libro *Historia, experiencia y representación: aproximaciones a la narrativa salvadoreña actual* (Contreras, et al., 2022).

Así mismo, los demás estudios sobre los otros autores son escasos, en cuanto a Moz no existe ninguno que trate su producción literaria. Sin embargo, algunas reseñas de sus libros, una de ellas *El libro del Carnero de Josué Andrés Moz* (Iraheta, 2021), presenta todo un conglomerado de descripciones temáticas. Por otro lado, solo se pudo localizar un ensayo: *Heterocity: diversidad sexual, matrimonio y masculinidades en el Salvador*, en el que Orellana Suárez habla sobre la diversidad sexual y cuestiona atrevidamente la estructura heteronormativa patriarcal (Gómez Arévalo, 2015). Por último, los antecedentes en Vindel se presentan en un libro ensayístico, en el cual se hace un estudio de su producción literaria, exhibiendo un análisis estructural lingüístico y estético: *Ajedrez de ases ensayos literarios: ensayos sobre la obra literaria de Javier Vindel* (Sierra, 2019).

La exposición de la escasa información que existe sobre los textos del corpus establecido permite marcar una nueva matriz investigativa utilizando el corpus de cuentos y novelas producidas por los escritores antes mencionados, a partir de las preguntas: ¿Cuáles son las categorías de la maropoética aplicables a la narrativa?, ¿De qué manera impacta la maropoética en la creación de una nueva vertiente llamada maronarrativa?

El objetivo de la investigación logra fundamentar la visibilidad de los personajes pandilleriles y cómo estos aparecen en entornos literarios, ya sea en razón de ser protagonistas o un desarrollo narrativo dentro de la trama. Por esto, es necesario que habiendo paseado por los enfoques de los estudios realizados se seleccione uno aparte de la maronarrativa, a fin de ver como realmente se mueven las pandillas en la ficción o texto funcional. No obstante, los orígenes de estas agrupaciones delictivas se remontan a la década de los 70 en Estados Unidos, y a partir de los 80 se presentan las primeras

influencias en Centroamérica, donde empiezan a tomar poder territorial y a aparecer en diferentes aristas ajenas a la literatura, como en la televisión, música, moda y videojuegos; (Carballo, 2017) menciona que en canciones como las del grupo Soya Criminales MS 13 y el programa Capitán Centroamérica, se presentan estas asociaciones del crimen organizado con una imagen de ostentar la realidad centroamericana. Entonces, dentro de la narrativa los personajes pandilleriles cumplen un rol específico con características notables, por ejemplo, escenas violentas, donde estos son los autores de las muertes de otros personajes.

Sobre el corpus literario

Esta investigación analiza el trabajo narrativo de Ayalá con su obra *Yurique* (2019), también el cuento *El sueño* (2022) de Moz, *Hombre de rodillas* del libro *La teta mala* (2019) de Orellana Suárez y *La Doña* del libro de cuentos *El domador* (2003) de Vindel.

Yurique (2019) es una novela que cuenta con 327 páginas y 27 capítulos en los cuales se narra la muerte de cuatro mujeres religiosas de Norte América y la visceral masacre del Río Sumpul. La novela comienza cuando Eleanor Anderson, una historiadora inglesa, llega a El Salvador para investigar los hechos acontecidos en mayo de 1980. Para eso, forma un equipo con el forense Camilo Valenzuela, el inspector Lotario Malpaso y el abogado Lucas Blanco para llevar a cabo una serie de investigaciones. A su vez, realizan ciertas negociaciones con el sargento Hipólito Estrada, quien vive en una zona plagada de pandillas, mismas a las que pertenece su sobrino, “Zombi loco”. Al resolver el caso, Eleanor puede darse cuenta que fue adoptada por las monjas asesinadas y que ella es una sobreviviente de la masacre.

Por otro lado, el cuento *El sueño* (2022) nos muestra a un joven disfrutando de las fiestas de fin de año con su familia y amigos, mientras recuerda el asesinato de su amigo Fefe, a manos de unos pandilleros, por derrotarlos en un partido de fútbol. Sin embargo, con motivo de celebrar el nuevo año, Alejandro, su hermano, y sus amigos, se van a la playa y él, a la montaña. Al regresar de su viaje, su madre le dice al protagonista que no ha tenido noticias de Alejandro y este intenta contactarlo, sin éxito. Debido a esto, los siguientes días lo agobia un sueño recurrente en el que su hermano y sus amigos son encontrados sin vida en la playa. Y así transcurren los días, hasta que finalmente, reciben la

llamada que les comunica que los cuerpos de Alejandro y sus amigos han sido localizados enterrados en la arena.

También, *Hombre de rodillas* del libro de cuentos *La teta mala* (2019) de la pág. 49, hasta la pág. 53 narra cómo unos pandilleros entran a una casa a hurtar las pertenencias del protagonista, el cual, al ver que estos hombres llegaron armados sucumbió al miedo, al llanto y a desear que no llegara Mario a su casa para que no viviera ese trauma.

Por último, el cuento *La Doña* del libro *El Domador* (2003) de Vindel narra la historia de una mujer de cincuenta años que durante toda su vida se ha valido de artimañas para aprovecharse y lucrarse de las personas que la rodean, ya sea por voluntad de las mismas o a la fuerza, persuadidas por sus “ahijados” de “La Mara 18”. Al final, “La Doña” paga con creces todo el mal que hizo y termina en la calle, siendo rechazada y olvidada por todos, incluso, sus “ahijados”.

Método y enfoque teórico de la investigación

El método utilizado para la realización de esta investigación cualitativa y bibliográfica es *deductivo*, pues se concretó con una base de preguntas y objetivos establecidos para plantear una propuesta teórica que sea aplicable a los textos narrativos mencionados. También, se programaron ciertas categorías que permitieron estudiar, comprender y clasificar los textos.

Por otro lado, se generó una guía de análisis literario elaborada a partir del enfoque de la Maropoética planteado por López Martínez y Francisco Ascencio (2020). Dicho enfoque pretende realizar una propuesta teórica sobre los textos narrativos que tocan el tema pandilleril, porque estos tópicos centroamericanos de la literatura no son estudiados. Además, con este artículo se puede generar un enorme aporte para el conocimiento de los fenómenos estéticos y ofrecer una perspectiva a la crítica literaria contemporánea. Esta teoría proporciona un paradigma temático que estudia las manifestaciones y los diferentes discursos de los pandilleros dentro de la poesía con las categorías del Personaje y del

Cronotopo. Si bien su propuesta se refiere a la poética, consideramos que tiene aplicabilidad en la narrativa.

En primer lugar, se tiene que entender que las pandillas son, según Jiménez Larios (2013), un fenómeno social muy específico dentro de países y regiones centroamericanas representadas como identidades criminales o mafiosas. Entonces para una propuesta proveniente del “Maros”, en este caso la Maronarrativa se concebirá como un constructo teórico que mantiene dos términos “maras” y “narrativa”. El primero, propuesto por Murcia (2015), hace referencia a la forma tradicional con que se nombran a los grupos de pandillas y el segundo la UNAM (2010) lo clasifica como la ciencia artística de expresión literaria ficcional.

Para desarrollar el análisis, se consideraron escritos narrativos en los que sus consistencias temáticas resalten por el tratamiento de sujetos pandilleriles. No obstante, en la categoría del personaje, el pandillero puede aparecer como principal, como es el caso de *Hombre de rodillas* (2019) y *La Doña* (2003) o como referente de una temática criminal que crea argumentos en correspondencia con la visibilidad de un sujeto perteneciente a un grupo delictivo, también, del entorno en donde circula el individuo y de un *argot* cotidiano en su discurso, tal como en *Yurique* (2019) y *El sueño* (2022). Acuña (2020) sugiere que estos discursos muestran un entorno marginal donde la violencia es el único lenguaje posible.

A continuación, se presentará una tabla con el sistema categorial que nos servirá para ver y encontrar a los personajes pandilleriles dentro de los textos ficcionales.

Tabla 1. Sistema categorial del personaje pandillero en la narrativa centroamericana

EL PERSONAJE		
Caracterización impresionista	Caracterización críterium-reflexiva	Caracterización emblemática
Ropa, tatuajes, actitudes del personaje pandillero, acciones violentas y asesinatos	Características físicas violentas del personaje: heridas, golpes, marcas dentro del origen del sentido psicológico, histórico personales y culturales.	Armas, cuchillos, camándulas y forma de hablar.

Elaboración propia a partir de Martínez López y Flores Ascencio (2020) y de Álamo Felices (2006).

Por un lado, en la tabla 1 encontramos que la categoría del Personaje se puede situar en dos tipos: caracterización impresionista, caracterización críterium-reflexiva y caracterización emblemática. Al respecto, Martínez López y Flores Ascencio (2020) postulan que la primera categoría se enfoca en aspectos físicos que puede portar el personaje pandilleril y la segunda trata aspectos psicológicos y físicos violentos. Además, la tercera categoría, dice Álamo Felices (2006) que se entiende como una identificación del personaje determinado en todas las implicaciones espaciales u objetuales que puntúan su historia, por ejemplo, un objeto que pertenece al personaje o se clasifica en su manera de expresarse, utilizando un tipo de lenguaje soez.

En dadas circunstancias el personaje pandillero habita en un contexto determinado, donde puede hablar de su ambiente y describirlo a partir de lo que ve. Martínez López y Flores Ascencio (2020) postulan que es bastante crucial determinar las características contextuales de los sujetos pandilleros, pues, por medio de su ubicación, las acciones que el personaje ejerza y el discurso que este produzca se le podrán catalogar a través de los lugares espacio-temporales. Sin embargo, estos lugares son designados gracias a los cronotopos que discurren en el tiempo donde se desarrolla un argumento literario y en donde el sujeto vocifera su discurso (Bajtín, 1975).

Dichos indicadores espacio-temporales se manifiestan de forma implícita o explícita dentro de las situaciones contextuales. Los cronotopos, tal como se muestra en la tabla 2, pueden clasificarse por dos vertientes categoriales: Cronotopo clandestino-cartográfico y Cronotopo histórico-personales. La primera categoría se instaura en los lugares espacios temporales del sujeto pandillero para designar por medio de los paratextos: barrios, cañales, quebradas, ríos, casas destroy. La segunda categoría data lugares espacio temporales como el hogar del pandillero para percibir sus conflictos familiares, anécdotas de su vida y sitios donde transita:

Tabla 2. Ubicación espacio-temporal del personaje pandillero en la narrativa centroamericana

CRONOTOPOS	
Cronotopo clandestino-cartográfico	Cronotopo histórico-personales
Barrios, cañales, quebradas, ríos, casas destroy	Casa del personaje pandilleril, problemáticas en su familia, abandono familiar, situaciones personales.

Elaboración propia a partir de Martínez López y Flores Ascencio (2020).

Análisis e interpretación de los resultados

Este artículo académico construye sus veredas teóricas con dos incógnitas. Una tiene que ver con el sistema categorial de la Maropoética aplicables a la narrativa; la otra armoniza con un ángulo poético en la aparición de los sujetos pandilleriles y verifica el impacto de estos personajes en los textos seleccionados para determinar una vertiente titulada Maronarrativa. Tales interrogantes se responden con el análisis del corpus *Yurique* (2019), el cuento *El sueño* (2022), el cuento *El hombre de rodillas* del libro *La teta mala* (2019), y el cuento *La Doña* del libro *El Domador* (2003). Para alcanzar el principal motivo, se articuló la teoría sobre la Maropoética.

Aplicación categorial para una Maronarrativa

Personaje

En el cuento *La Doña* (2003), la protagonista manifiesta un poder hegemónico hacia su comunidad por medio del miedo que ejerce a las personas que la rodean al pertenecer a un grupo delictivo llamado “Mara 18”. Se puede ver a través del texto que el personaje femenino, La Doña, presenta ciertas conductas de poder hacia su comunidad, por ende, cae en la partícula de la Caracterización críterium-reflexiva:

También tenía su disposición y bajo su mando, a una horda de mozalbetes quisquillosos como pulgas y hambrientos como piojos, conocidos en los tugurios del barrio como La Mara 18. Chusma de granujas que se encargaba de mendigar, robar y desvalijar en provecho de las cuentas de ahorro de ella y en descuento de que vivían días en los cuales encontrar trabajo era tan difícil como hallar una aguja en un pajar (Vindel, 2003, p. 20).

En el libro *La teta mala* (2019), específicamente en el cuento *El hombre de rodillas*, se concretiza el fenómeno pandilleril dentro de la partícula de la Caracterización críterium-reflexiva, ya que la imagen violenta de los personajes se presenta cuando entran unos pandilleros a robar en una casa, con la amenaza de matar a los hombres que habitaban ese lugar:

Si son de la otra clicla ahí sí con todo, hijueputa, porque ese es otro rollo y ahí nadie averigua, loco; o a veces que nos manda El Pantera porque un careverga se le puso al brinco con la renta; pero en estas mierdas así, somos calmados con aquel, porque si además le llegan al Pantera con el cuento, nos cuelga de los huevos ese loco, vos sabés (Orellana Suárez, 2019, p. 51).

También, en el mismo cuento *Hombre de rodillas* (2019), logra apreciarse la manera en que el sujeto pandilleril está hurtando las pertenencias del hogar de uno de los personajes y manifiesta su enojo con el lenguaje determinado de estos sujetos, además, en la escena describen que está apuntándole a la cabeza con una pistola al protagonista. Sin embargo, en esta cita, se manifiesta la Caracterización emblemática, porque se presenta un objeto perteneciente al sujeto pandilleril, en este caso es un arma de fuego:

Llévenselo, llévensela, llévenselos, les decía yo; pero no me hagan daño. Callá a ese mierda o a vos te reventamos, sonaba el de la pistola en mi cabeza. Entonces yo agarré valor, me arrastré y lo fui a abrazar, y le dije que todo estaría bien (Orellana Suárez, 2019, p. 51).

En efecto, este cuento *Hombre de rodillas* (2019) contiene en su totalidad recursos estéticos para mostrar sus tendencias temáticas pandilleriles. En la siguiente cita se mostrará cómo los personajes pandilleriles querían llevar a cabo un robo, y uno de ellos presenta indicios de querer asesinar a la víctima del robo, pues este por el temor no se podía quedar callado ante tal adversidad. Por otro lado, se puede observar la categorización emblemática, por el hecho que el personaje relata todo el crimen organizado con sus argots, es decir, el lenguaje utilizado por el sujeto pandilleril:

Yo lo seguí al hijueputa, varios días y guaché que el pendejo siempre sale a comprar pan en la noche, como a eso de las siete, y que ahí había que agarrarlo. Lo

empujamos al hijueputa cuando entraba y ahí empezó la cagadera del puto de mierda este que no se quedaba callado y a mí me daban ganas de reventarlo ahí nomás al hijueputa, pero aquel loco me hizo señas que no, y ahuevo, el ruido y todo el rollo, pensé, y ya no lo reventé (Orellana Suárez, 2019, p. 50).

En este fragmento de *Yurique* (2019), Camilo Valenzuela cuenta cómo un trato con Hipólito Estrada y con los pandilleros lo hacen caminar por sectores minados de sujetos pandilleriles. Sin embargo, en la cita el personaje Camilo Valenzuela describe a los interlocutores pandilleriles como personajes jóvenes, el estilo de su vestimenta y sus armas de fuego, por lo que, al narrar su fisonomía y sus objetos (armas de fuego) se unen dos partículas categoriales, la primera es caracterización impresionista y la segunda caracterización emblemática:

El inspector volvió a marcar su celular. Habló con un pandillero y doblamos en la siguiente esquina. Al frente estaba otro grupo de pandilleros, parecía que tenían algo en las manos. Serían unos quince. El auto se detuvo. Entonces pude percatarme de lo que tenían en las manos, eran botellas de cerveza Regia. Al menos no eran armas, pensé. Nos fueron rodeando pausadamente como lo hacen los zombis en las películas, pero sin acercarse demasiado, eran bastante jóvenes, ninguno parecía pasar de los veinte años; rapados, al menos la mitad sin camisa, jeans, zapatillas de deporte y una botella gorda en las manos de cada uno de ellos. Varios llevaban armas cortas muy visibles (Ayalá, 2019, p. 145).

En el cuento *El sueño* (2022), circula la descripción del personaje principal que la noticia del asesinato de Fefe fue en manos de unos pandilleros, quienes lo bañaron de plomo por (el motivo de) ganarle a un equipo de fútbol. En efecto, el personaje principal brinda la secuencia de partículas de los personajes pandilleriles, ya que menciona acciones violentas y asesinatos, dos condiciones para que la cita pertenezca a la caracterización impresionista:

A las horas, cuando mi madre pudo llegar a recogerme, supimos por boca de la Niña Ani, que a Fefe le habían dado un total de 13 balazos en el pecho, y le había grabado el número 10 de su camiseta de fútbol en la espalda. Todo parecía haber ocurrido porque en las semifinales contra el Santa Ritas FC el Federico terminó dándonos el gane, y metiendo 5 goles muy limpios en la portería enemiga (Moz, párrafo 3, 2022).

Cronotopo clandestino-cartográfico

En el ejemplo extraído de la novela *Yurique* (2019), se puede ver que el cronotopo por medio de Camilo Valenzuela manifestando su ubicación espacio-temporal que efectúa en su totalidad al describir el territorio habitado por pandilleros y la simbología con la que se identifican:

No sabía que había hablado el inspector por el celular con sus contactos de las pandillas y no era algo que me importara mucho, suficiente era que saliéramos vivos de ahí al terminar nuestro trabajo. Ingresamos a un callejón angosto rodeado de paredes pintadas con símbolos bastantes macabros “placazos” como decían las gentes a los símbolos territoriales que las pandillas dibujaban en los muros. Al llegar a un entronque vimos un grupo de muchachos que se miraban alterados por nuestra presencia. Entonces fue que me atreví a hablar (Ayalá, 2019, p. 144).

Cronotopo histórico-personales

En este fragmento arrancado del cuento *El sueño* (2022), el personaje principal interioriza en medio de la narración, cuando expresa, sus recuerdos donde unos pandilleros asesinan a un conocido suyo en medio de un partido de fútbol:

En ese tiempo, la San Pedro era una auténtica zona de guerra. Aun después de que se firmaran los acuerdos de paz, tal como lo había dicho mi tío algunos minutos antes. Aquella tarde unos pandilleros interrumpieron el partido de la final, y pude ver cómo las primeras balas habían derribado a Fefe. Eso, y poco más, porque, sin detenerme a observar demasiado, estaba tirándome por la bajada a un lado de la portería, mientras intentaban dejar atrás el ruido de los balazos y los gritos de los asistentes al partido (Moz, párrafo 2, 2022).

En el siguiente extracto de *Yurique* (2019), la obra muestra una breve descripción de una casa en la que Camilo Valenzuela es llevado para recoger dicha información. Sin embargo, allí se le presenta un pandillero llamado Zombi loco:

Era una casa muy pequeña, dos habitaciones, el baño y un patio. Las paredes estaban sucias, los sillones situados en la habitación principal, estaban rotos y mugrientos. Desde el baño llegaba un fuerte olor a meados y mierda. El inspector Malpaso se retiró a una esquina del patio de la casa con el pandillero al que

apodaban Zombi loco, nieto del sargento Hipólito Estrada. Se veían como viejos amigos, cada uno llevaba un arma en la cintura. Armas de pavón negro de tipo escuadra cuyas cachas salían a relucir por encima de las pretinas de sus pantalones (Ayalá, 2019, p. 145).

Conclusiones

Con la investigación se observa que *Yurique* (2019), *El sueño* (2022), *Hombre de rodillas* (2019) y *La Doña* (2003), presentan fenómenos temáticos que son propios de una cultura pandilleril. Este tipo de tópicos representan una problemática para la investigación de estos personajes aparecidos en la narrativa centroamericana, a pesar de, que existen estudios que proponen un sistema categorial para establecer el análisis, sin embargo, contienen sus límites por definir el estudio solo a textos pertenecientes a la poética. Ante estas circunstancias, surgió la noción de proponer un sistema teórico que estudie a estos sujetos pandilleriles en textos puramente narrativos.

En efecto, estos compendios narrativos crean a partir de los tópicos: personajes realísticos con el objetivo de contrastar la realidad por medio de la estética en un hecho ficcional y como las características de estos sujetos se someten a presentar una sociedad frenéticamente violenta, llena de artilugios, argots, lugares, drogas, armas, sangre y hurtos que forman parte de la vida cotidiana del personaje. Además, se manifiestan diálogos en donde la categorización está dirigida por sujetos terceros, por ejemplo, en el cuento *Hombre de rodillas* (2019), uno de los personajes es sometido en su hogar por una pandilla delictiva. Este tipo de discursos también muestran una categorización maronarrativa, concordando con la temática y asumiendo un rol principal de testigo o víctima.

Por último, se puede observar que estos tópicos cumplen con un rol relevante, ya que se manifiestan partículas pandilleriles como ejes estructuradores que sirven para designar toda una tendencia que estaba oculta por miedo a los transgresores pertenecientes a estos grupos pandilleriles. Además, este tipo de literatura permite ahondar en esos rasgos descriptivos en los sujetos dentro la sociedad al ser señalados en un tejido de la trama por las diferentes categorizaciones de la teoría del Personaje (caracterización impresionista, caracterización críterium-reflexiva y caracterización emblemática) y la designación de los

cronotopos (cronotopo clandestino-cartográfico y cronotopo histórico-personales) donde todas estas tradiciones culturales aparecidas en novelas y cuentos son considerables para ser llamadas: Maronarrativa.

Referencias

- Acuña, G. (2020). La sombra de mi tiempo (Prólogo en López, Ascencio, & García) Siete voces para retratar el rostro detrás del silencio. Imago Ediciones.
- Álamo Felices, F. (2006). La caracterización del personaje novelesco: Perspectivas narratológicas. *Revista Signa*, 15(2).
- Artero de Pinzón, A., Cruz de Zelada, R., García de Morales, N., & Navarrete Huevo, M. (2020). Historia y ficción en las obras: "Las copas del castigo (2004)", "La bitácora de Caín (2015)", "Si te pudiera mentir (2016)" y "El Cristo de Cromañón (2017)" del escritor Berne Ayalá. [tesis de grado, Universidad de El Salvador].
- Ayalá, B. (2019). Yurique: el ruido de los muertos cuando llueve. Expedición americana.
- Bajtín, M. (1975). Teoría y estética de la novela. Taurus.
- Carballo, W. (2017). Primeros brincos hacia una maro-estética: análisis de la influencia de las pandillas salvadoreñas en la cultura popular masiva. DPI.
- Contreras, V., Cruz, K., Moscoso, A., Repreza, E., & Salazar, J. (2022). Historia y memoria en las novelas de Berne Ayalá. Ricaldone.
- Gómez Arévalo, A. P. (2015). Herocity: diversidad sexual, matrimonio y masculinidades en El Salvador. Álator.
- Iraheta, J. (1 de septiembre de 2021). Reseña del libro: "El libro del Carnero" [reseña del libro El libro del Carnero de Josué Andrés Moz]. *Revista Culturel*.
- Jiménez Larios, A. (2015). Las pandillas en El Salvador: la violencia como medio de poder. Universidad Dr. José Matías Delgado.
- Martínez López, A. M., & Flores Ascencio, F. V. (2020). Maropoética: gestación y desarrollo de un nuevo paradigma temático en la poesía salvadoreña actual. [tesis de licenciatura no publicada, Universidad de El Salvador, Facultad Multidisciplinaria de Occidente, Departamento de Ciencias Sociales, Filosofía y Letras, Sección de Letras].
- Moz, J. A. (2022, 10 de febrero). Josué Andrés Moz: «El sueño» (cuento). La Zebra. <https://lazebra.net/2022/02/10/josue-andres-moz-el-sueno-cuento/>
- Murcia, R. (2004). La didáctica discursiva en la novela "La Bitácora de Caín" de Berne Ayalá. [tesis de grado, Universidad de El Salvador].

Murcia, R. (2015). Las pandillas en El Salvador propuestas y desafíos para la inclusión juvenil en contextos de violencia urbana. Cepal.

Orellana Suárez, M. (2019). La teta mala. Los sin pisto.

Sierra, O. (2019). Ajedrez de ases ensayos literarios: sobre la obra literaria de Javier Videl. Amazon.in.

UNAM. (2010). Enciclopedia de conocimientos fundamentales (Vol. I).

Vindel, J. (2003). El domador. Mega Prints.

EL MONSTRUO SEXUAL EN SUEÑOS MATARÁS DE FEDOSY SANTAELLA

Ivonne De Freitas

✉ ivonnedefreitas@usb.ve

 <https://orcid.org/0009-0004-4967-7431>

Universidad Simón Bolívar,
Dpto. Lengua y Literatura
Caracas, Venezuela

Profesora de la Universidad *Simón Bolívar*. Magister en Literatura Latinoamericana por la Universidad *Simón Bolívar*. Licenciada en Educación, mención Filosofía por la Universidad Católica *Andrés Bello*.

Argenis Monroy

✉ argenismonroy@usb.ve

 <https://orcid.org/0000-0003-3770-5349>

Universidad Simón Bolívar,
Dpto. Lengua y Literatura
Caracas, Venezuela

Profesor Titular de la Universidad Simón Bolívar (Departamento de Lengua y Literatura) y de la Universidad Católica Andrés Bello (Escuela de Letras). Doctor en Letras y Magister en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar. Licenciado en Educación, mención Filosofía por la Universidad Católica Andrés Bello.

Resumen

El siguiente artículo explora cómo la novela *En sueños matarás* (2013) del escritor venezolano Fedosy Santaella utiliza la figura del monstruo para construir una “fabula de identidad” (Ludmer, 1995) venezolana de las últimas décadas. La construcción del delincuente o “anormal” (Foucault, 2000), a través del discurso literario, podría pensarse como una mediación simbólica (Williams, 1980) del fracaso de la modernidad en Latinoamérica y, de manera particular en la Venezuela contemporánea. La investigación muestra que más allá de “lo fantástico” (Todorov, 1981) de estos relatos, se constituyen en metáforas de las condiciones sociopolíticas de la nación y de la violencia que en los últimos años ha marcado la vida ciudadana.

Palabras clave: Santaella, literatura venezolana, violencia, monstruo.

Recepción: 20/01/2023 **Evaluación:** 29/04/2023 **Recepción de la versión definitiva:** 30/04/2023

The sexual monster In a dreams you will kill by Fedosy Santaella

Abstract

The following article explores how the novel *En sueños matarás* (2013) by the Venezuelan writer Fedosy Santaella uses the figure of the monster to construct a Venezuelan identity fable (Ludmer, 1995) of the last decades. The construction of the delinquent or "abnormal" (Foucault, 2000), through literary discourse, could be thought of as a symbolic mediation (Williams, 1980) of the failure of modernity in Latin America and, in particular, in contemporary Venezuela. The research shows that beyond the "fantastic" (Todorov, 1981) of these stories, they constitute metaphors of the socio-political conditions of the nation and of the violence that in recent years has marked the life of the citizens.

Key words: Santaella, venezuelan literature, violence, monster.

Le monstre sexuel En sueños matarás par Fedosy Santaella

Résumé

L'article suivant explore la manière dont le roman *En sueños matarás* (2013) de l'écrivain vénézuélien Fedosy Santaella utilise la figure du monstre pour construire une "fabula de identidad" vénézuélienne (Ludmer, 1995) des dernières décennies. La construction du délinquant ou de l'"anormal" (Foucault, 2000), à travers le discours littéraire, pourrait être considérée comme une médiation symbolique (Williams, 1980) de l'échec de la modernité en Amérique latine et, en particulier, dans le Venezuela contemporain. La recherche montre qu'au-delà du "fantastique" (Todorov, 1981) de ces histoires, elles constituent des métaphores des conditions sociopolitiques de la nation et de la violence qui, ces dernières années, a marqué la vie des citoyens.

Mots-clés: Santaella, littérature vénézuélienne, violence, monstre.

Il monstruo sessuale in, *In sogno ucciderai*, di Fedosi Santaella

Riassunto

Quest'articolo esplora come il romanzo *In sogno ucciderai* (2013), dello scrittore venezuelano Fedosi Santaella utilizza la figura del monstruo per costruire una "favola dell'identità" venezuelana (Ludmer, 1995) degli ultimi decenni. La costruzione del delinquente o "anormale" (Foucault, 2000), attraverso il discorso letterario potrebbe essere pensata come una mediazione simbolica (Williams, 1980) del fallimento della modernità in America Latina e, in particolare, nel Venezuela contemporaneo. La ricerca mostra che al di

là del “fantastico” (Todorov, 1981) di queste storie diventano metafore delle condizioni socio-politiche della nazione e della violenza che ha segnato la vita dei cittadini negli ultimi anni.

Parole chiavi: Santaella, letteratura venezuelana, violenza, monstro.

O monstro sexual em “Durante o sono, você matará” de Fedosy Santaella

Resumo

O artigo a seguir explora como o romance “Durante o sono, você matará” (En sueños matarás, 2013) do escritor venezuelano Fedosy Santaella, usa a figura do monstro para construir uma "fabula de identidade" (Ludmer, 1995) venezuelana das últimas décadas. A construção do criminoso ou "anormal" (Foucault, 2000), por meio do discurso literário, pode ser considerada uma mediação simbólica (Williams, 1980) do fracasso da modernidade na América Latina e, em particular, na Venezuela contemporânea. A pesquisa mostra que, além do "fantástico" (Todorov, 1981) dessas histórias, elas constituem metáforas das condições sociopolíticas da nação e da violência que, nos últimos anos, tem marcado a vida dos cidadãos.

Palavras-chave: Santaella, literatura venezuelana, violencia, monstro.

Las novelas de terror deben leerse como novelas políticas.

Michel Foucault. Los anormales.

Introducción

El miedo y el terror ligados al componente político y sexual forman parte importante de los imaginarios que atraviesan a la literatura venezolana de las últimas décadas. Lo fantástico¹ ingresa en estas textualidades para potenciar la naturaleza del criminal más allá de lo humano. Es decir, algunas de las narrativas que se han publicado en las últimas décadas diluyen el rostro social del delincuente para otorgarle cualidades sobrenaturales o fantásticas². Las narraciones de terror también forman parte de ese amplio campo literario que teje las más extrañas e inverosímiles historias criminales. Como ejemplos de estas narrativas podemos mencionar: *Criaturas de la noche* (2000) de Israel Centeno, *Un vampiro en Maracaibo* (2008) de Norberto José Olivar, *Balnearios de Etiopía* (2010) publicada por Javier Guerrero, *En sueños matarás* (2013) de Fedosy Santaella, *Choro 2021* (2019) de Carl Zitelmann y la novela de Michelle Roche, *Malasangre* (2020).

El objetivo principal de este artículo es explorar cómo la novela de Fedosy Santaella, *En sueños matarás*³, utiliza la figura monstruosa del criminal para mostrar los síntomas de una sociedad en constante decadencia. Es decir, pensar esta obra como engarce ficcional e ideológico para imaginar la nación, la identidad, la ciudadanía y la memoria desde otro lugar más siniestro, apocalíptico, monstruoso y delictivo. Nos interesa analizar cómo este tipo de relatos constituyen una mediación de la realidad sociopolítica que por sí misma los desborda

¹ El género fantástico centra su atención en eso desconocido y extraño, aquello que, aunque imaginado escapa a lo estrictamente racional. Dice Zvetan Todorov al respecto: "Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural" (1981, p. 15). Como todo género literario, lo fantástico evoluciona, muta y se transforma.

² Se trata de pensar estas ficciones como discursos que desdibujan el rostro del delincuente común enmascarándolo de monstruo sobrenatural.

³ Apunta Michelle Roche Rodríguez: "*En sueño matarás* cierra una trilogía de novelas policiales iniciadas con *El extraño caso de Rocanegras* y continuada con *Las peripecias inéditas de Teófilo Jones*.

Si en el thriller policial de 2007, basado en el personaje real de Vito Modesto Franklin, el autor hace una crítica al deterioro de la capital del país a través de un retrato de la decadencia en que estaba sumida Caracas en épocas de Juan Vicente Gómez, cuando Maracay era el centro del poder; y en la novela futurista de 2009 describe la utopía fracasada de un país tropical ficticio cuyo presidente se autoproclamó 'sacerdote de la nación'; las alusiones políticas de la novela que se presentará hoy a las 2:00 pm, en el *Festival de la lectura y las artes de Baruta*, son más sutiles pero igual de contundentes" (2013, p. 4).

y excede⁴. En virtud de esta característica transgénica e híbrida, podríamos calificar *En sueños matarás* como una obra “negrogótica”⁵. La novela negra o gótica actualiza la figura del vampiro⁶, la utiliza como símbolo de la miseria social donde el crimen se gesta y distribuye. El relato *noir* busca transmitir a los lectores sensaciones de terror a través de la construcción de una atmósfera macabra y siniestra. Este vínculo común emparenta la narrativa de vampiros con la novela negra. Los relatos de Edgar Allan Poe (1809-1849) funcionan como el nodo que conecta y al mismo tiempo extiende las posibilidades genéricas del relato vampírico con el género negro. A Poe debemos la relación estrecha entre el horror y la muerte. “Los crímenes de la calle Morgue” (1841) revela el horror humano ante la muerte sin rostro. La imposibilidad de identificar al criminal a través de la razón, convierte el crimen en la amenaza más horrible que el ser humano pueda experimentar. La novela de Fedosy Santaella entreteje los sutiles hilos que conectan el crimen con las angustias y horrores que la muerte genera en los seres que pueblan *En sueños matarás*⁷.

El crítico venezolano Víctor Bravo, señala tres vertientes literarias importantes que han utilizado los escritores para narrar el miedo en la modernidad:

(...) la literatura del terror, que tiene su naciente expresión en la novela gótica [...] crea el imaginario de un satanismo absoluto que luego se repetirá, con distintas inflexiones, en *Drácula* (1897), de Bram Stoker, y en universos narrativos como los de Lovecraft; lo monstruoso e incomprensible, que luego se somete a una explicación

⁴ La mediación, según Raymond Williams, impugna la idea de reflejo como proceso material del arte. Afirma al respecto que: “Resulta difícil saber con certeza cuánto se gana sustituyendo la metáfora de la ‘mediación’ por la metáfora del ‘reflejo’. Por una parte, va más allá de la pasividad que caracteriza a la teoría del reflejo; indica un proceso activo de algún tipo. Por la otra, en casi todos los casos perpetúa un dualismo básico. El arte no refleja la realidad social; la superestructura no refleja la base *directamente*; la cultura es una mediación de la sociedad” (1980, p. 119).

⁵ “Edgar Allan Poe es, generalmente, llamado el padre de la narrativa detectivesca. Al mismo tiempo, sus cuentos de horror son modelos del género gótico. Fue Poe el que refutó la necesaria separación de matemático y poeta y los concilió en la figura del gran detective C. Auguste Dupin, y fue Poe el que acopló el crimen artístico y el ambiente gótico en ‘La caída de la Casa Usher’, ‘El barril de Amontillado’ y otros cuentos” (Braham, 2010, p. 444).

⁶ “Los vampiros están de moda pero no son invento de nuestros días. Los vampiros existen casi desde que el hombre comenzó a contar historias” (Santaella, 2014, p. 7).

⁷ Como afirma el mismo Santaella: “El miedo también es tema humano, profundamente humano. Considero que escribir terror no es nada fácil. Escribir terror significa bajar a los abismos de nuestra alma, darle la cara a ese abismo, conocerlo” (2014, p. 14).

racional, que en una de sus vertientes ha dado origen al relato policiaco, fundado, según la data de Borges, con la publicación de “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), de E.A. Poe: y tercero, quizás la vertiente más rica, la que coloca la experiencia del miedo en una situación “entre”, a medio camino entre lo explicable y lo inexplicable, entre la certidumbre y la ambigüedad, tal como se despliega en muchos textos de Poe, de Hoffmann, de Maupassant, de Quiroga, de Borges: el estremecimiento moderno del miedo, que no es sino una profunda experiencia del límite que se desplaza, entre lo familiar y lo extraño (2007, p. 24-25).

En sueños matarás podemos encontrar estas tres dimensiones, de las que habla Víctor Bravo, actuando en una especie de simbiosis ficcional. Por un lado, utiliza las estrategias y elementos recurrentes del género negro latinoamericano (una investigación policial, los cuerpos de las víctimas, un criminal y una sociedad en continua descomposición social, moral y política); por el otro, estos elementos se compaginan con las escenas de horror que muestran la anomalía y monstruosidad de los personajes. De manera genérica, esta novela representa uno de los múltiples reacomodos, mutaciones y transgresiones que ha sufrido el género negro en Latinoamérica⁸. Su emergencia en el campo cultural venezolano responde a la necesidad de narrar el horror criminal que desborda el control gubernamental y somete al sujeto a una “vida nuda” (Agamben, 2003). El terror a la muerte deviene en un “estado de excepción” donde vivir es una quimera y morir una certeza siempre posible.

Matar en sueños

La muerte del mayordomo de una extraña casona, habitada por seres inmortales, desencadena la trama policial de la novela de Fedosy Santaella, *En sueños matarás*. Con la misión expresa de investigar este asesinato, el detective es convocado por el Pantocrátor, especie de regidor moral de la casona. Paradójicamente, la muerte irrumpe la seguridad inmortal que rige en la casona y el Pantocrátor no le queda más alternativas que solicitar una intervención policial. Sin embargo, el cadáver desaparece misteriosamente de la biblioteca

⁸ “La novela negra significa una ruptura en una vasta frontera que incluyó lo policiaco, lo criminal, *thriller*, lo psicológico y el espionaje, convirtiéndose en un híbrido literario que incorporó elementos genérico-textuales de varias narrativas y que, finalmente, es difícil de clasificar” (Sánchez y Escribà, 2012, p. 36).

lugar donde yacía horas antes de que llegara el detective. El sabueso de “manos suaves y olfato agudo”, se queda a convivir en el mundo literario que arma Santaella en esta novela. Atrapado en los tentáculos misteriosos que oculta en su interior la casona, se limita a “departir como si fuese un invitado de honor a una temporada de tardes de té y noches de orgías” (197). Participa en condiciones desiguales de la rutina diaria cargadas de perversiones y desenfrenos sexuales que escenifican los inmortales. Su misión detectivesca la focaliza el Pantocrátor como la evidencia más clara de que la muerte se hizo presente en la casona.

En sueños matarás es una invitación a recorrer los intrincados caminos narrativos que arma Santaella desde el género negrogótico siguiendo la trama policial del “cuarto oscuro” al mejor estilo de los maestros clásicos del género. Pero, en esta obra el crimen y la víctima pasan a un segundo plano para colocar la primacía del relato en el vacío existencial que subsume la vida de los inmortales por el sumidero de la decadencia, la degradación humana, la promiscuidad sexual y la adicción a las drogas. Así el enigma se diluye en la espesura del libertinaje que experimentan los inmortales como vía para escapar al tedio que la vida eterna en la casona les impone. El bufón de la casona relata parte de la historia misteriosa que envuelve la vida de sus amos:

Al principio, cuando mis señores llegaron, todo era muy correcto, muy de brindis y cenas sociales. No había cansancio ni aburrimiento en los cuerpos. El agujero de la inmortalidad aún no pesaba. Luego, cuando el tiempo se fue borrando de la memoria, cuando el hastío se afincó sobre las espaldas, les dio por acudir a la lujuria. En los ojos de los inmortales brillaba la voracidad pornográfica. Las ganas de sexo brotaban y crecían, como maleza, como langostas devoradoras de neuronas (120).

El Pantocrátor junto a su familia, amigos y sirvientes encuentran en la casona el lugar ideal para refugiarse del mundo exterior plagado de muerte, violencia y destrucción. La casona por miles de años ha concedido la inmortalidad a sus residentes, pero una vez que se mora en ella, únicamente con la muerte se puede abandonar. “la libertad sólo le pertenece a los mortales” (181), sentencia el Pantocrátor. Ellos, aunque inmortales, tampoco están exentos de morir. Esta condición revela la naturaleza vampírica que le otorga Santaella a los

personajes de *En sueños matarás*. Encuentran en el sexo una manera de huir de la muerte. A él se entregan libres de cualquier atadura moral o jurídica.

Las historias de vida de cada uno de los inmortales se entrecruzan, interrumpen y diluyen a lo largo de la novela. Cada personaje arrastra un pasado oscuro lleno de violencia, soberbia y ambición. El Pantocrátor era un hombre de negocios con los que amasó grandes fortunas. Así conoció a Octavia, su mujer, y a su suegra Mañanita que también era su amante. Su hija Sofía siempre estaba “lista para el crimen, para el mal, para los placeres” (40); ella junto a su amiga Lulú actúan con las “lolitas” de la casona. El Pantocrátor descubre los tórridos encuentros sexuales que tenía el Mayordomo con ambas púberes y sospecha que la muerte del sirviente guarda relación con el libertinaje sexual que había minado todos los espacios del hogar sagrado. Además de estos personajes está Adina, la secretaria; Rosario, el ama de llaves, y su hijo Cósimo; Tomás, el hermano del Pantocrátor, y su pajecillo, Edmundo; y Marilyn, la rubia, amante de Edmundo.

Varias historias paralelas recorren los intrincados caminos narrativos de *En sueños matarás*; ellas forman parte del universo onírico que construye Santaella en esta novela. En realidad, son los sueños, de un “genio maligno”, que, como piezas sueltas de un rompecabezas, van conformando la obra de Santaella. Una historia importante es la de Dimitri, el loco que vive en la aldea, en una caja de cartón y que afirma tener un televisor dentro de su cabeza donde habita un hombrecito-pulga. En la mente de Dimitri la voz del hombrecito-pulga le habla de la enfermedad, la muerte y el contagio que mora en la casona. Como Dimitri tiene la facultad de hablar con los muertos, un día en el bosque se encuentra con el cadáver de Lucrecia, una antigua dueña de la casona. De su pasado lleno de miseria y violencia, la propia Lucrecia le cuenta a Dimitri que: “Desde pequeña la violencia del sexo socavó mi entrepierna. Primero fueron los hombres de casa; mi padre, mis hermanos” (56). Víctima de la violencia sexual desde muy niña, Lucrecia se convierte en una aniquiladora de los “enfermos de sexo”. Su poder consistía en asesinarlos lanzándoles olas de miedo.

Otra historia importante es la del saxofonista que, como cuenta la novela: “Estaba en ese momento en que las drogas y el arte te hacen tan grande como el falo inmenso del demonio más negro de la mansión de Satán. [...] Era un negro vudú... Vudú para darles envidia a los ángeles y placer lúbrico a los diablos y a las putas de París y Nueva Orleans”

(19). Las aficiones principales de este personaje son el jazz, la heroína y la coca, hasta que se enamora perdidamente de una bella mujer a quien todos llaman la *madame*.

En el desenlace de la novela, el Pantocrátor descubre con sorpresa que la muerte del mayordomo había sido una falsa orquestada por los inmortales. Con esta estratagema perseguían obligar al detective a quedarse en la casona para que, posteriormente, le diera muerte al Pantocrátor. Pero es Cósimo quien logra acabar con el Pantocrátor al golpearlo en la cabeza con un reloj. En esta última parte de la novela las historias se engranan, formando un todo transtextual y, al mismo tiempo, se difuminan porque todo parece un largo sueño del detective, transformado a veces en el negro saxofonista, o de Dimitri que en su locura sueña con mundos abisales impulsado por el hombrecito-pulga que lleva en su cabeza. De hecho, es Dimitri quien al final se convierte en el nuevo amo y señor de la casona.

El miedo y la muerte

Para Edgar Morin, la obsesión por la muerte ha llevado al hombre a los más diversos rituales funerarios, a la invención de un sinnúmero de tabúes y, en general, a establecer una “economía de la muerte” (Cfr.1974, p. 27). Esta economía es un sistema de prácticas culturales que manifiestan las angustias que desde los tiempos más arcaicos la humanidad tiene hacia la muerte. Los ritos religiosos y funerarios, la construcción de los monumentos y cementerios destinados a resguardar el descanso eterno de los muertos, la preservación del cadáver, el acompañamiento material y humano del cuerpo una vez enterrado, las promesas religiosas de la resurrección son algunas de las manifestaciones humanas que revelan, por un lado, el horror a la muerte y, por el otro, el deseo de inmortalidad del hombre. Aún en los recovecos de la modernidad, como sostiene Morin, muchas culturas mantienen “la presencia obsesiva de los muertos... Los ‘espíritus’ (es decir los muertos) están, en efecto, presentes en la vida cotidiana, dirigiendo la fortuna, la casa, la guerra, la cosecha, la lluvia, etc.” (28). A diferencia del resto de los seres vivos que pueblan este planeta, el hombre es el único ser con la conciencia de la muerte⁹. El horror a la muerte, el terror a la descomposición y el

⁹ “La muerte suscita un gran interrogante respecto a la existencia humana. Esta parece ser una convicción ampliamente difundida y comprobada en todos los tiempos. A diferencia del animal, el hombre se da cuenta de

miedo a desaparecer de la vida, despierta en él los más disímiles imaginarios sobre las posibilidades de seguir viviendo después de muerto.

La literatura ofrece múltiples posibilidades y perspectivas para explorar los modos de cómo estos imaginarios, sobre el horror y el terror a la muerte, se ponen en escena. Como explica Roberto Lovera de Sola:

Las relaciones entre la literatura y el horror cotidiano en nuestro medio, las cuales son un sesgo de la realidad, es un asunto que nos ha asediado constantemente en nuestras meditaciones sobre la nación en los últimos años; tópico casi obsesivo, que se repite y palpita en nuestro interior una y otra vez, cada vez nos asomamos a ver cuanto sucede a nuestro alrededor (2007, p. 87).

De manera particular, el inmortal puede ser pensado como un ideologema (Jameson)¹⁰ capaz de representar esas obsesiones, angustias, tensiones y luchas del hombre moderno contra la muerte de las que nos habla Morin.

El anormal, teorizado por Michel Foucault, deviene en el inmortal que irrumpe en el tejido social sostenido por la ley y el orden, lo resquebraja y convierte la realidad en una alegoría siniestra donde habita como un “monstruo extrañamente mezclado” (Walkowitz, 1992, p. 43). Su anormalidad desordena cualquier experiencia de lo sensible. El personaje inmortal que construye Santaella, se sitúa “entre” un hombre y un anormal. Es un cuerpo irreconocible, una vida que excede los límites finitos de lo humano. En este sentido, el inmortal que habita *En sueños matarás* “emerge también como instanciación de lo monstruoso, lo animalizado, lo impersonal, lo inhumano; como fuerza que atraviesa las construcciones normativas del individuo y de lo humano, y que las amenaza con su pura potencia de devenir y de alteración” (Giorgi, 2007, p. 11). En su monstruosidad, trastoca nuestros regímenes normativos y, al mismo tiempo, revela nuestras fantasías, deseos, angustias y temores.

que tiene que morir y ‘sabe’ que camina hacia el hundimiento inevitable. La certeza de la muerte está siempre en cierto modo presente en el horizonte de la conciencia” (Gevaert, 1987, p. 296).

¹⁰ Fredric Jameson, define el ideologema como “una formación ambigua, cuya característica estructural esencial podría describirse como su posibilidad de manifestarse ya sea como pseudoidea –un sistema conceptual o de creencias, un valor abstracto, una opinión o un prejuicio–, o ya sea como una protonarración, una especie de fantasía de clase última sobre los ‘personajes colectivos’ que son las clases en oposición” (1989, p. 71)

La novela de Santaella coloca en tensión discursiva los binomios normalidad/anormalidad, sujeto/monstruo, violencia/miedo y vida/muerte. El miedo podría pensarse en estos textos como un relato capaz de inscribir y sujetar a los seres vivos a “mecanismos violentamente normalizadores” (Id.); una manera de materializar la biopolítica en las sociedades modernas y un poder que controla la vida del hombre en cuanto ser viviente. La incertidumbre de vivir en un “mundo líquido”, según el pensamiento expuesto por Zygmunt Bauman (2007), patentiza los miedos como parte de la decadencia social y política que hoy encuentran simbolización crítica *En sueños matarás*.

Se puede leer esta representación del anormal a partir de la idea expuesta por Antonio Negri: “El monstruo deviene en esta época una ‘metáfora’ en el campo político, una metáfora de la transcendencia del poder, que si no puede ser reducida al orden de la razón, al racionalismo causal, debe de todos modos aparecer en el interior del mundo” (2007, p. 96). Aunque para Negri el “monstruo político” es fruto de las ambivalencias del capitalismo, que lo engendra en sus propias contradicciones, *En sueños matarás* es también una simbolización de cómo el poder controla y normaliza la vida ciudadana, indistintamente de quien lo ejerza. Apunta Negri que “el monstruo deviene el verdadero sujeto político y técnico, de la reproducción de las mercancías y de la reproducción de la vida. El monstruo ha devenido biopolítico” (116). Se trata entonces de pensar cómo el anormal es una representación de la violencia social, urbana y política que desnuda la vida y la somete a la muerte, al encierro o a la desterritorialización. No hablamos de un “monstruo positivo” que encarna la lucha de los pueblos oprimidos en contra del capitalismo, sino de la presencia real y simbólica de una subjetividad que desborda los controles gubernamentales para erigirse en amenaza permanente de muerte.

Los tormentos sexuales

Más que la filiación sanguínea, el deseo y el placer sexual son los nexos que hacen posible la formación de la comunidad inmortal de *En sueños matarás*. El sexo ingresa como un sucedáneo de la sangre que imaginariamente debería consumir el monstruo vampírico. “El sexo también es una forma de huir de la muerte y del dolor, de permanecer en el terreno de lo sagrado” (51), sentencia el Pantocrátor. Los protagonistas de la novela de Santaella en

vez de sangre se alimentan de las pasiones y las lujurias que a diario realizan para superar el tedio que la inmortalidad les produce. En ocasiones, la dimensión vampírica-sexual de estos seres imaginarios deviene en canibalismo. Se devora al otro principalmente a través de los órganos sexuales: “Ah, pero Marilyn también le mira el culo a él y se erotiza en la imagen de sus dientes clavados en las nalgas policiales. Su vagina aúlla bajo la luna llena, sus garras rasgan la piel de los muebles, se le ensanchan los senos y los labios le exudan sangre” (37). Escenas eróticas como estas muestran que estos anormales encuentran en el sexo la expresión trascendental de la vida eterna.

Lo monstruoso de estos personajes ocurre en el momento del encuentro sexual, del clímax, la cópula o el orgasmo. Allí ocurre la metamorfosis, se transforman en seres irreconocibles, entre lo animal y lo humano. En uno de los sueños-historia de la novela leemos lo que ocurre en el momento de la mutación: “Sintió que sus huesos se rompían, que sus tendones se tensaban, que su cara se alargaba; su nariz se llenó de olores penetrantes, agridulces, percibió claramente los jugos rancios de su vagina, la baba del pene de los perros. Comenzó a caminar en cuatro patas. Ya entre los acólitos, gruñó, mordió, fue mordido, luchó, y finalmente pudo montarla” (118). El inmortal queda sujeto temporalmente en limbo animal, espacio liminal cuya hibridez corporal ambivalente revela su verdadera naturaleza monstruosa. Más aún, las pulsiones sexuales fracturan la dimensión espectral del anormal para enraizarlo en el terreno de lo humano.

El sexo borra las fronteras que distribuyen a los seres que nutren la ficción de Santaella en mortales e inmortales. Todos se mezclan como en las grandes orgías que escenifican en la casona. Las imágenes sexuales, que exceden los límites racionales, desencadenan la monstruosidad de *En sueños matarás*. El libertinaje que viven los inmortales permite recordar los monstruos de las novelas del Marqués de Sade. De hecho, en una de las escenas oníricas que narra Dimitri puede evidenciarse trazos de las obras de Sade: “Eran jóvenes, hermosas, vestían como colegialas; se agarraban de las manos y se movían lentamente por el jardín. Sin motivo alguno pensó que una de ellas podría llamarse Faustine” (90). También las obsesiones y relaciones sexuales que tiene el Pantocrátor con la pequeña Lulú están cargadas de sadismo:

Sí, aquel hermoso culito de ninfa me ha poseído. Porque en realidad fue ella la que me penetró, la que sodomizó mi espíritu. Ella, la amigueta de mi hija, la inocente que se quedó a dormir aquí la noche del encierro definitivo y amaneció convertida en eterna colegiala de glúteos parados. La inmortalidad tiene algo que pervierte; quizás porque en ésta el bien y el mal fluyen indistintamente, como un mismo gas (88).

Los excesos sexuales manifiestan el poder que tienen los inmortales de someter y ser sometido. La monstruosidad de estos seres los coloca “más allá del bien y del mal” (Nietzsche, 1983) porque, por un lado, no hay leyes exteriores que los rijan y, por el otro, como reflexiona el Pantocrátor al final de la cita, bien y mal son “un mismo gas”, es decir, las dos caras del poder soberano en el mundo.

A propósito de la monstruosidad de los personajes en Sade, Michel Foucault, señala: “el poder, su exceso, su abuso, el despotismo, es siempre el operador del libertinaje en Sade. Es ese superpoder el que transforma el mero libertinaje en monstruosidad” (2000, p. 103). En este sentido, el Pantocrátor es individuo que usa su poder económico y político para obtener el placer del otro, subordinado, esclavo o sublevado, sin embargo, ambos participan en condiciones diferentes del juego sexual. Lulú utiliza su poder seductor para pervertir la castidad del Pantocrátor quien se ve obligado compartir con ella el vacío de la decadencia que deja el festín orgiástico en la casona. “El sexo es un anhelo de eternidad que muere en el orgasmo” (87), sentencia, al tiempo que recurre al onanismo para consolar el “cepo de lujuria” que Lulú despierta en su cuerpo inmortal.

Los monstruos sexuales de *En sueños matarás* corresponden también a las dos formas de monstruosidad de las que habla Foucault en *Los anormales*: el incesto y la antropofagia. Lucrecia, antes de convertirse en la *madame* devoradora de hombres, es vilmente violada por su padre y sus hermanos; Marilyn, “mujer hermosa, hermosísima, rubia platinada, provocativa, caníbal” (121), experimenta el clímax sexual en el momento en que degüella a sus víctimas. A estas anomalías se le suma la sodomía de Tomás y Edmundo, y el placer homosexual que experimenta Sofía con su amiga Lulú. El exceso sexual, según, el Pantocrátor, introdujo la muerte en la casona y llevó al asesinato del mayordomo: “El mayordomo incitó en sexo en la casona, y el sexo fue su ritual, su magia negra” (87). Dentro de este contexto, cualquiera de los inmortales pudo haber sido el victimario porque todos se habían convertido en monstruos sexuales. Incluso el detective sucumbe a las tentaciones del

cuerpo, atrapado en el juego perverso que día tras día se vive en la casona como escape a inmortalidad a la que están condenados por el Pantocrátor.

El anormal vampírico

Las imágenes vampíricas que nos muestra *En sueños matarás* están asociadas con el discurso alegórico que construye Santaella: “Paso las cortinas, aniquilo, los colores, insensato, vampiro que se niega a aceptar su naturaleza, su destino de eternidad nauseabunda” (52). Lo natural del vampirismo es, por un lado, la represión de las libertades humanas y, por el otro, la condena a vivir en un mundo distinto la decadencia y la descomposición social. La casona funciona como lugar distópico¹¹ construido para huir de la realidad amenazante y violenta, pero que termina condenando a sus habitantes al poder del Pantocrátor. Solo los placeres del cuerpo los ancla a la vida terrenal de la que un día pretendieron liberarse. El sexo es la conexión de estos personajes con el mundo interior y exterior. Ellos se sitúan a través de él, en una geografía extraterritorial donde se supone están libres de la decadencia social, pero que en realidad termina siendo un espacio también contaminado por los vicios sexuales de los cuales no pueden liberarse.

Los vampiros retratados en esta novela corresponden a la primera figura del monstruo que según Foucault aparece en la literatura del siglo dieciocho ligados al problema del derecho. Antropofagia e incesto son las características principales que definen a este monstruo moderno que para Foucault tienen representación en personajes de la realeza de la época como María Antonieta. Dice Foucault al respecto:

Esta temática del monstruo humano va a cristalizarse sobre todo alrededor de María Antonieta, que acumula, en los panfletos de la época, varios rasgos propios de la monstruosidad. Desde luego, es en primer lugar y esencialmente extranjera, es decir

¹¹ De la concepción de la ciudad como espacio distópico e infernal en la literatura venezolana, Luis Mora afirma: “La ciudad infernal se nos revela distópica, insalubre, ilegal, ruin, marginal, insegura y violenta, en la que no existe el mínimo atisbo de esperanza de cambio o progreso sociales. En su horizonte prospectivo, se anuncia un escenario apocalíptico y escatológico; en su reverso, se nos informa de la miseria y la marginalidad” (2018, p. 152).

que no forma parte del cuerpo social. Por lo tanto, con respecto al cuerpo social del país en que reina, es la fiera y, en todo caso, el ser en estado de naturaleza. Además, es la hiena, la ogresa, “la hembra del tigre” que –dice Prudhomme– “una vez que ha visto [...] sangre, ya no puede saciarse con ella”. Entonces, todo el aspecto caníbal, antropofágico del soberano ávido de la sangre de su pueblo. Y además, es también la mujer escandalosa, la mujer desenfrenada, que se entrega a la licencia más extremada, y esto, en dos formas privilegiadas. En primer lugar el incesto; porque en los textos, esos panfletos que se leen sobre ella, nos enteramos de que, cuando era aún muy niña, fue desflorada por su hermano José II [...] Así pues, tenemos a la incestuosa y, junto a ella, la otra gran trasgresión sexual: es homosexual. También en este caso, relación con las archiduquesas, sus hermanas y primas, relaciones con las mujeres de su entorno, etcétera (99).

La cita in extenso describe en gran medida las formas de monstruosidad que aparecen a finales del siglo dieciocho y que configuran los personajes principales de la literatura de terror de esa época. Como vemos *En sueños matarás*, el tema del incesto y la antropofagia siguen nutriendo la novela negra venezolana contemporánea¹². Para Foucault, estos dos temas están anudados en la figura del monstruo porque son los dos grandes consumos prohibidos en la modernidad. Tales prohibiciones para el pensador francés responden a la “economía del poder” que define las prácticas jurídicas y punitivas del siglo dieciocho y diecinueve.

El monstruo moral¹³

La monstruosidad que aparece representada en esta novela es un modo de narrar los miedos y terrores que se vive en las grandes ciudades. El vampirismo es una forma antropofágica de poseer la vitalidad del otro, extraño o conocido para hacer realidad el deseo de inmortalidad que desde tiempos inmemoriales el hombre ha soñado con alcanzar. La monstruosidad se vuelve un *topo* maléfico para huir de las condiciones reales de existencia. Es una puesta en escena de nuestras más oscuras fantasías, miedos, angustias, deseos y

¹² “La carne, materia nutriente, y la sangre como fluido vivificante, decíamos, son los elementos que materializan la androfagia y la vampirización” (Rosa, 1997, p. 24).

¹³ Para Michel Foucault: “El monstruo moral estalla en la literatura, con la novela gótica, a fines del siglo XVIII” (2000, p. 82).

prohibiciones que pueden leerse como anomalías morales porque transgreden lo políticamente correcto.

Cada una de los personajes de *En sueños matarás* manifiesta de una manera particular su transformación monstruosa. Para Marilyn, por ejemplo, la rubia caníbal “ser una asesina serial de vampiros es la única experiencia que la hace sentir viva” (122). Y Mañanita, la suegra impúdica del Pantocrátor, antes de atacar a sus víctimas “permite que borbote en sus venas la sangre de sus antepasados, y así, con garras y colmillos, se lanza sobre la intrusa” (140). La metamorfosis de estos personajes busca, más que la muerte en sí misma, infundir terror a los otros, sean mortales o no. El miedo condiciona a la vida a fenecer en cualquier momento y circunstancia. Los inmortales, huyendo de la violencia humana, encuentran en la casona la posibilidad de la vida eterna. Sin embargo, ahí también los envuelve el miedo y el crimen porque, según señala el Pantocrátor, podían perder la inmortalidad por “el vacío de la decadencia, ese vacío de la orgía en el que se engañan” (66). Santaella ofrece, a través de *En sueños matarás*, la visión moral de que la perversión y los vicios sexuales devienen en el verdadero victimario que a toda condena a la muerte¹⁴. En este sentido, su novela, se relaciona con una parte importante de la crítica literaria que encuentra en este tipo de narrativas una función moralizante e ideológica (Piglia, 2003; Jacovkis, 2007; Amar Sánchez, 2014). Del juego ideológico que está presente en las novelas negras, Michel Foucault señaló lo siguiente:

Si estos relatos pueden ser impresos y puestos en circulación, es porque se espera de ellos efecto de control ideológico, fábulas verídicas de la pequeña historia. Pero si son acogidos con tanta atención, si forman parte de las lecturas de la base de las clases populares, es porque en ellos no sólo encuentran recuerdos sino puntos de apoyo; el interés de “curiosidad” es también un interés político (1993, p. 72).

¹⁴ Como ya lo subrayó Foucault, el desviado sexual homogeniza en sí mismo a la figura del “monstruo”, del “incoregible” y del “onanista” de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. “Es ella –afirmó Foucault– la que, a finales del siglo XIX, habrá englobado las otras figuras y, finalmente, la que poseerá lo esencial de los problemas que giran en torno de la anomalía” (2000, p. 67).

El Pantocrátor, en cuanto personaje anormal, puede comprenderse como un ser siniestro, construido socialmente, que desde la transgresión y la anomalía se metamorfosea en la nueva inteligibilidad criminal: el delincuente común, sujeto de exclusión y castigo por las instituciones del Estado. Uno de los aspectos más interesante de la reflexión que se ciernen sobre *En sueños matarás*. De fondo subyace los planteamientos que hace Michel Foucault en torno a cómo a finales del siglo dieciocho se implementaron una serie de mecanismo jurídicos, religiosos y médicos para conocer la naturaleza del criminal. “Así pues –señala el filósofo– el crimen no es sólo lo que viola las leyes civiles y religiosas; ya no es lo que viola eventualmente, a través de esas leyes, las de la naturaleza misma. El crimen es ahora lo que tiene una naturaleza” (2000, p. 90). La monstruosidad que ejerce el delincuente, se entiende como una anomalía que desordena el cuerpo social. El anormal (delincuente, loco, homosexual) es el enfermo que necesita ser curado mediante toda una malla de prácticas y tecnologías científicas. En ese orden, no solo interviene el saber policial, jurídico o médico, sino también, la ciencia religiosa con la intención de comprender esta naturaleza criminal del monstruo y así poder salvar su alma endemoniada.

En sueños matarás la misión del detective consiste en liberar a los inmortales del dominio del Pantocrátor que los condena a vivir eternamente en la casona. Pero queda seducido por en el juego sexual de los inmortales. Cae así en una profunda amnesia que le anula el pasado y lo somete a un presente monstruoso. Así empieza a experimentar el cambio y transformación: “Hace tres días entró al baño, se bajó la bragueta y quedó boquiabierto. No sólo no recordaba quién era, sino que jamás se imaginó poseedor de esa herramienta formidable. [...] Pero sobre todo negra. [...] Él es blanco, pero su verga es negra” (195). Evidencia que la monstruosidad está en su órgano sexual que crece de manera descomunal y se vuelve negro. La metamorfosis que sufre el detective alcanza su punto máximo grado cuando descubre que en realidad su miembro es un arma de fuego, y que él no es un detective, sino un negro saxofonista a quien la *madame* contrató para matar el Pantocrátor.

Aunque el detective le dispara seis veces al Pantocrátor, como en un sueño más, las balas se deshacen en el aire. Es Cósimo quien, finalmente, lo mata golpeándolo con un reloj. De este modo, tanto los inmortales como los habitantes de la aldea se libran de los males que representan la casona y el Pantocrátor. La inmortalidad, en cuanto poder político, en estos

universos narrativos es la enfermedad que pervierte y amenaza el cuerpo social. A propósito de la alegoría política que contiene su novela, el mismo Santaella explica: “La clave política está en esta novela, pues se toca el asunto del poder como uno de esos sucedáneos de la inmortalidad, de cómo hay un anhelo de tener poder para sentir que hay algo que le dé sentido a la existencia” (cit. por Roche Rodríguez, 2013, p. 4). Para librarse de esa eternidad poderosa, el Pantocrátor debe morir. Así lo describe él mismo en la siguiente cita:

Se sienten atrapados en esta casa, se aburren. El aburrimiento es lo que queda al fondo de todo, el aburrimiento es la esencia del hombre. Y ellos, negados a mi vacío zen, engañados por los placebos de su decadencia, se han convertido en patéticas enfermedades. Pero no hay nada que puedan hacer; necesitan mi venia para salir. O mi muerte. Con mi muerte quedarían en libertad; así lo establecimos desde el principio (180).

Lo monstruoso no solo surge como anomalía y peligro a la vida, sino como diálogo entre el bien y el mal, entre lo sano y lo enfermo. Aunque en un principio la búsqueda de la inmortalidad es para superar la violencia humana que aniquila toda posibilidad de vida, individual y social, termina por convertirse en aburrimiento; monstifica a los personajes de la novela, los conduce a la degradación y a la decadencia.

Asimismo, la muerte se vuelve una categoría ambivalente. Por un lado, es la enfermedad temporal que habita en la casona y que amenaza con expandirse por toda la aldea como un virus, y por el otro lado, su sanación está en matar al Pantocrátor para alcanzar la salvación. De esta manera lo afirma el hombrecito-pulga, especie de conciencia moral, que reside en la cabeza de Dimitri: “Debemos ser la enfermedad sagrada. Una lepra, un mal de Dios enviado a los hombres para salvarlos de sus pecados. Somos religión, querido alumno, somos *la* religión. [...] En un universo plagado de mal, la aparición del bien debería actuar como una epidemia letal” (200). Estos artificios narrativos, abren la reflexión literaria hacia una zona liminal donde bien y mal pierden sus extremos maniqueos para concentrarse en un espacio más relativo. Lo monstruoso como enfermedad bordea las subjetividades, las diferencias las marca las perspectivas de mundo que cada uno tenga¹⁵. La violencia se soslaya en la

¹⁵ Según Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo: “Cuando hablamos de enfermedad, cualquiera que sea, acudimos a innumerables metáforas que la cargan de fantasías, juegos de poder e imaginarios. En todo caso, la

monstruosidad del cuerpo enfermo de la nación. Todos, buenos y malos, quedan atravesados por una violencia estructural que los impulsa a salvaguardar la vida pese al otro, diferente, anormal.

Conclusión

A tono con la nueva novela negra venezolana, *En sueños matarás* describen los síntomas de una sociedad en continua descomposición social. Construyen así una “fábula de identidad”¹⁶ que escenifica el quiebre de los ideales modernos de justicia, libertad y felicidad. El vampiro, metáfora de los monstruos contemporáneos, devora esas utopías, su paso está marcado por una extensa estela de sangre. El crimen es la garantía de su inmortalidad, hace que el terror y el miedo sean los nuevos modos de relación ciudadana.

Esta novela muestra la visión de un país donde el crimen es tan cotidiano que lo único extraordinario está en la naturaleza monstruosa del criminal. En este sentido, la novela de Santaella entra a formar parte de ese extenso corpus de narrativas latinoamericanas que Carmen Bustillo llamó “ficción canibal”. Para Bustillos esta literatura es un “proceso de apropiación y mutación de lo que es a la vez similar y diferente, como puede observarse en las conversiones que opera el cruce de límites entre campos discursivos y culturales” (2000, p. 43). Esta obra resemantiza algunos imaginarios populares para legitimarlos y hacer que circulen en el campo cultural como fabulas de identidad. El hecho de chupar la sangre del otro o devorarlo, podría estar relacionado con el deseo de absorber su esencia cultural. El canibalismo latinoamericano cuenta en su haber con una gama de artefactos culturales que ilustran muy bien esta metáfora.

representamos a partir de discursos ajenos a sí misma. La enfermedad es una suerte de pantalla en blanco sobre la que proyectamos miedos, terrores, paranoias, fobias y ansiedades. Es una proyección ejecutada colectivamente que en muchos casos opera con precariedad absoluta y en otras, con pasmosa sofisticación” (2009, p. 9-10).

¹⁶ Para Josefina Ludmer: “La fábula de identidad es, por supuesto, una ficción sobre la relación entre los sujetos y las comunidades; define –y esencializa– razas, naciones, géneros, clases, culturas; se articula en relación con algún poder, toma la forma de un díptico y establece un pacto” (1995, p. 14).

Esta novela forma parte de la narrativa venezolana que articula el trabajo creador del escritor con la representación de los imaginarios colectivos. De cierta manera, el vampiro entra a formar parte de las ficciones culturales que buscan pensar la nación desde su lado más oscuro y siniestro. El monstruo contemporáneo que dibuja, se configura a partir de los discursos actuales sobre la naturaleza criminal del delincuente venezolano que desborda los dispositivos gubernamentales; somete a los otros a vivir bajo la sombra del terror y produce la sensación de que la muerte acecha en todos los espacios, públicos y privados. Como lo expresa Stefania Mosca: “El horror es el otro siempre allí, desequilibrando lo que es único y sagrado en cada uno de nosotros, empujándolo al territorio de los sueños, a lo inhibido, masificándolo misteriosamente, incorpóreamente” (2007, p. 72). El victimario es el anormal, el enfermo criminal que corrompe el cuerpo social de la nación. Por lo tanto, debe ser estudiado científicamente para curarlo y con ello, liberar a la ciudadanía de la enfermedad que él representa. En una nación que se ubica en los primeros lugares de los países con mayor tasa de homicidios por cada cien mil habitantes, se puede llegar a la conclusión que sufre de una pandemia criminal¹⁷. Desde esta realidad violenta, *En sueños matarás* puede leerse metafóricamente como una simbolización de la violencia monstruosa que no alcanza explicaciones fáciles desde los discursos sociológicos, pero que ha marcado la vida ciudadana de manera contundente en las dos últimas décadas.

El criminal deviene en el monstruo contemporáneo que “vaga en los sueños y en el imaginario de la locura; es una pesadilla de lo ‘bello y bueno’; sólo puede darse como destino catastrófico, motivado catárticamente, o bien como evento divino” (Negri, 2007, p. 95). El vampiro renace en la ficción venezolana para constituirse en una metáfora de las condiciones sociopolíticas de nación. El monstruo es el criminal que coloca en estado de excepción la

¹⁷ El Observatorio Venezolano de Violencia (OVV) da cuenta anualmente de los índices de muertes violentas ocurridas en el país: “En Venezuela, el año 2022 termina con 9.367 muertes violentas, de las cuales 2.328 se corresponden a víctimas de homicidios cometidos por ciudadanos comunes; 1.240 son muertes como resultado de intervenciones policiales, las cuales han sido calificadas en los años anteriores por las autoridades como “resistencia a la autoridad” y 5.799 son los casos de muertes que se encuentran en averiguación por los organismos de investigación criminal. Si a esa cifra le agregamos los 1.370 casos de denuncias por desapariciones, en las cuales hay una sospecha importante de muerte, tenemos un total de 10.737 víctimas fatales” (en línea).

vida ciudadana y la convierte en “una locura”; la bestia aniquiladora del sujeto contemporáneo que recorre, como un espectro, las calles de las grandes ciudades venezolanas.

En sueños matarás la casona funciona como un subterfugio onírico para escapar de la muerte cotidiana que la violencia real va generando en todo el territorio nacional¹⁸. En ese mundo ficción matar es solamente parte de una pesadilla construida con y desde el lenguaje. “Allí –dice Adina, la secretaria del Pantocrátor– vive la inmortalidad verdadera, la inmortalidad que alimenta infinitamente el alma de quien cree en la poesía” (67). La literatura abre una puerta imaginaria para escapar a la podredumbre mortal que horroriza a los personajes de *En sueños matarás*. Esta narrativa, mediante técnicas metaficcionales, privilegia el discurso literario como la posibilidad más cercana de superar las condiciones mortales de la existencia y alcanzar la inmortalidad deseada.

Santaella utiliza estos artificios literarios para suturar las hendijas que el paso de un sueño a otro va dejando en la novela. Así evoca la presencia de Lovecraft, el dador de la vida eterna, Arthur Conan Doyle y su encarnación literaria Sherlock Holmes, Rubem Fonseca, María Iribarne y su asesino Juan Pablo. Dentro de esta autorreferencialidad el detective de Santaella busca la verdad de los acontecimientos de la casona. Como se lo indica la lujuriosa Marilyn: “Usted no sólo se debe a la realidad, sino a la verdad, o a la Verdad, con mayúsculas. Usted trabaja con carne putrefacta, con vísceras, con la cosa muerta, con aquello que no puede hablar y necesita de su boca para acusar el crimen ocurrido en todo el centro de la realidad” (157). La misión del detective, en estos textos, sigue siendo la de escrutar los enigmas que rodean la muerte y la de constituirse en la voz de los que han sido acallados por la violencia política, social o urbana. Pero para ello es necesario superar su amnesia alcohólica y recodar que es un sabueso experimentado. Solo así logra superar el “mundo putrefacto y aburrido de la casona. Lejos, a una interestatal donde volver a empezar. Aquella era la apertura hacia la gracia, hacia el Dios del mundo, el verdadero, el que se oculta en el

¹⁸ “El punto de partida de este thriller, en el que muerto y asesino se confunden en un punto, fueron los sueños del autor nacido en Puerto Cabello en 1970. ‘En una época tuve sueños en serie: empezaban, se desarrollaban y terminaban en un momento de tensión. A la noche siguiente volvía a retomarlos en el lugar donde los había dejado, parecían programas de televisión. Así me pasó con siete u ocho sueños y partes de esas visiones entraron en la novela’” (Roche Rodríguez, 2013, p. 4).

tubo de un saxo” (247). Con estos ideales se desplaza hacia otros territorios, consciente de su misión salvífica. Comprende ya al final de la novela que el sexo, las orgías, la utopía, la música, los recuerdos, el poder, la locura, el vampiro, las drogas y el lenguaje son también parte de la búsqueda de la inmortalidad.

La escritura vampírica coloca en entredicho la capacidad de los sujetos para construir humanidad. Es una literatura de lo inhumano que utiliza la violencia y el crimen como los rasgos escriturales que definen las relaciones entre los personajes. Por eso, lo político es inmanente al crimen porque escenifica la imposibilidad ciudadana de vivir en un mismo territorio. Los espacios se convierten en zonas de tensión permanente donde cualquiera puede convertirse en víctima o victimario. Son narrativas que colocan en obra la reflexión sobre la vida humana excedida por la violencia criminal. La figura del vampiro podría pensarse como una de las metamorfosis del hombre anómalo que “excede las normas que lo sujetan y controlan, y da lugar a una serie de variaciones y anomalías que suspenden el orden de distribución de los cuerpos previsto por la biopolítica para dar paso a la emergencia del defecto, del error, de lo monstruoso, de lo animal” (Saraceni, 2012, p. 167). En este sentido, el criminal desfigura el rostro de lo humano para constituirse provisoriamente en un cuerpo animalizado que somete y aniquila la vida.

La literatura, por lo tanto, funciona como una herramienta cultural para imaginar los enfrentamientos humanos contra las subjetividades hostiles que amenazan constantemente la vida ciudadana en el espacio estriado de las grandes ciudades. El criminal vampírico deviene en la enfermedad que es necesario controlar o erradicar. Como grita el hombrecito-pulga en la mente de Dimitri: “-¡Yo les digo, yo sé, la enfermedad puede ser erradicada, podemos curarnos, podemos vivir!” (248). Con esa fuerza mental, dirige a los aldeanos de *En sueños matarás* a enfrentar el mal que habita en la casona (metáfora de la Venezuela contemporánea). Y aunque los monstruos no cesan de metamorfosearse y mimetizarse en la vida cotidiana, las batallas por inventar un mundo mejor seguirán, aunque solo estén presentes en los sueños fracturados de los personajes que habitan en este universo ficcional.

Referencias

- Agamben, G. (2003). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia (España): Pre-Texto.
- Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- Braham, P. (2010). "Ana Lydia Vega y el género negrogótico". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, N° 231, (abril-junio): 443-457.
- Bravo, V. (2007). *El señor de los tristes y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bustillo, C. (2000). *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones*. Caracas: eXcultura.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gevaert, J. (1987). *El problema del hombre. Introducción a la antropología filosófica*. Salamanca (España): Ediciones Sígueme.
- Giorgi, G. y F. Rodríguez (comp.) (2007). *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Guerrero, J. y N. Bouzaglo (comp.) (2009). *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.
- Lovera de Sola, R. (2007). "Espectro del deterioro literario". *El país en el espejo de su literatura*. Caracas: Fundación Francisco Herrera Luque: 87-105.
- Ludmer, J. (1995). "Política y literatura: una fábula de identidad". *Nuevo Texto Crítico*, Volumen VII, N° 14-15: 89-97.
- Mora, L. (2018). "La franja incógnita: la ciudad infernal en la novela venezolana del siglo XXI". Tesis Doctoral presentada en la Universidad Simón Bolívar, Caracas.
- Morin, E. (1974). *El hombre y la muerte*. Barcelona (España): Kairós.
- Mosca, S. (2007). "Horror cotidiano". *El país en el espejo de su literatura*. Caracas: Fundación Francisco Herrera Luque: 67-76.

- Negri, A. (2007). "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (comp.). Buenos Aires: Paidós.
- Nietzsche, F. (1983). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Roche, M. (2013). "El mundo acuoso de Fedosy Santaella construye metáforas de la inmortalidad". *El Nacional*, Caracas 16 de noviembre: Escenas/4.
- Rosa, N. (1997). "Hacia una gramática social de los cuerpos". *Estudios*, Año 7, N°13 (enero-junio): 11-25.
- Sánchez, J. y À. Escibà, (2012). *El género negro: el fin de la frontera*. España: Andavira.
- Santaella, F. (2013). *En sueños matarás*. Caracas: Alfaguara.
- Santaella, F. (2014). *Con el susto al cuello. Antología de cuentos de vampiros*. Caracas: Santillana.
- Saraceni, G. (2012). "La intimidad salvaje. El grado animal de la lengua". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, N° 20 (enero-diciembre): 163-179.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Premia editora de libros.
- Walkowitz, J. (1992). *La ciudad de las pasiones terribles*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona (España): Península.

Stephen King. *Cuento de hadas*

(Traducción de Carlos Milla Soler). Plaza &

Janés Editores S.A, 2022, 894 págs.



Ríchard José Sosa Villegas

Instituto Santo Tomás de Aquino
Atlántico, Colombia

✉ sosacademicus@gmail.com

id <https://orcid.org/0000-0003-0235-8172>

Profesor en la especialidad de Castellano, Literatura y Latín; Diplomado en Metodología de la Investigación (UPEL-IPC); Docente de idiomas en el Instituto Santo Tomás de Aquino (Atlántico-Colombia). Sus publicaciones se encuentran en las revistas *Dialéctica*, *Letras*, *Gaceta de Pedagogía*, *Laurus* (UPEL-IPC), y *Labdatam* (Panamá).

“...los deseos son como la belleza, cosas vanas”
(King, 2012)

Cuento de hadas fue publicada en septiembre de 2022 y es una obra surgida de la pluma del autor norteamericano Stephen King (Portland, Maine, 1947), un prolífico escritor de suspenso, misterio, ciencia ficción, literatura fantástica y terror, entre otros. Sus libros han vendido al menos 500 millones de ejemplares desde 1974, año en el que se publicó una de sus obras más insignes, *Carrie*. Hasta el momento ha escrito varias colecciones de cuentos, novelas cortas, libros de no ficción y unas 64 novelas. Entre algunas de las obras más emblemáticas de King se encuentran: *El resplandor* (1977), *It* (1986), *Misery* (1987), *Apocalipsis* (1990), por mencionar algunas.

Respecto al estilo de escritura de Stephen King hay opiniones divididas. Diversos críticos y académicos han opinado que solo es un escritor comercial. De esta manera han dado por sentado que sus obras no poseen calidad literaria y, por lo tanto, siguen siendo motivo de rechazo por los círculos académicos. En este sentido, King ha sido juzgado por su estilo poco literario y la extensión de sus novelas, cuyos finales suelen ser reprochados. Para

otros su narración, la construcción de sus personajes, la descripción del ambiente y su capacidad de transmitir emociones a los lectores se ha convertido en un sello personal del autor y, por ende, motivo de elogios. Asimismo, King ha obtenido diversos premios literarios como: *Bram Stoker*, *British Fantasy*, *Locus*, *Mundial de Fantasía*, *Edgar*, *Hugo* y *O. Henry*, que lo posicionan como uno de los autores más influyentes en la literatura y sin duda, uno de los más leídos.

Ahora bien, en relación con *Cuento de hadas*, debe señalarse que posee una hermosa portada de color azul, tanto en su versión en inglés como en español. En esta se presenta la imagen del joven protagonista Charlie, y su compañía canina Radar, descendiendo con una antorcha por unas escaleras en forma de espiral. La novela cuenta con una extensión de 894 páginas, 32 capítulos con extensión variable y subdivididos en algunos casos por números ascendentes. Cada capítulo de la obra está titulado y pueden destacarse los siguientes: *El maldito puente*, *La cosa del cobertizo*, *La carretera del Reino*, *Tempus est umbra in mente*, *El túnel y la estación*, entre otros. Asimismo, en el interior de la novela se encuentran un total de 33 ilustraciones en blanco y negro que se presentan al inicio de cada capítulo y se relacionan con este, adicionándole mayor fuerza al discurso narrativo de King, pues aportan mayores detalles al lector y le permiten recordar uno de los rasgos de los cuentos de hadas clásicos, las ilustraciones. Concluye la historia con un epílogo como cierre o conclusión de la obra, pero dejando abierta la posibilidad de retomar la historia a futuro. Además, se encuentran las páginas de agradecimientos y una breve biografía del autor como elementos finales de la novela.

En relación con el contenido de la novela, el autor utiliza un ritmo pausado con su habitual descripción para narrar la historia del joven Charlie Reade y su amistad con el ermitaño anciano, Howard Bowditch. Ese hombre otorga una pesada responsabilidad en los hombros de su amigo, debido a que en el cobertizo de la mansión donde vive se esconde un intrigante secreto que nadie debería conocer. Ahí se encuentra el acceso a un inhóspito mundo en el que el mal se expande, intentando despertar. Es bajo esta premisa fundamental que se desarrolla *Cuento de hadas*, una especie de exploración de la fantasía épica por parte del autor. En esta historia, calcada de los cuentos de hadas tradicionales, la trama girará en torno a la antigua lucha entre el bien y el mal, teniendo que enfrentarse sus personajes a monstruos,

hechiceros y demás criaturas malignas con la finalidad de salvar sus vidas y restaurar el orden natural de las cosas.

Sobre la novela de King son resaltantes varios aspectos, como el tipo de narrador en perspectiva de primera persona. A través de los ojos de Charlie y su voz, se perciben con absoluta nitidez todas las reflexiones, pensamientos y acciones que se generan durante su travesía, introduciendo al lector en dicho viaje. Asimismo, la elaboración de diálogos de corta extensión permite que la lectura sea bastante fluida y en esta ocasión, se convierte en un aspecto positivo de la obra. También, la descripción en el cuerpo de la novela nutre el escenario o ambiente para ubicar al lector de manera paulatina dentro del mundo creado por King. En relación con el tiempo narrativo, este se encuentra bien cuidado. Es un tiempo sencillo y lineal que el lector puede seguir sin ningún infortunio. A través de un lenguaje natural como es el caso del escritor, este logra hilvanar una historia de fácil comprensión para sus lectores sin hacer uso de recursos complejos o una narrativa enrevesada.

En relación con la construcción de los personajes, existe un amplio contraste entre ellos. Los mismos son en apariencia entes comunes. Desde el protagonista de la historia, Charlie Reade, hasta sus ayudantes y los respectivos antagonistas, que son seres de otro mundo. No obstante, son personajes en constante cambio. En el caso de Reade, explora las posibilidades de un mundo distinto y comienza un viaje iniciático como joven-héroe a través de una *catábasis* o descenso a los infiernos, y una posterior *anábasis* o ascenso, siendo esto un elemento clave de la fantasía épica y la lucha entre el bien y el mal. Asimismo, hay algunas pistas simbólicas e intertextuales de las hace gala el texto, que aluden a obras universales como: *Alicia en el país de las maravillas*, *El mago de Oz*, *Jack y las habichuelas mágicas*, *La historia interminable*, *La Biblia*, *La guerra de las galaxias*, *La feria de las tinieblas* y la conocida saga *Juego de tronos*, además de personajes literarios como Sherlock Holmes e Iñigo Montoya, e históricos como Charles Dickens y Jack el destripador, entre otros. Además, se alude a obras del Kingverso, como se les conoce a las relaciones intertextuales con las propias obras del autor, entre las que se destacan *Cujo* y su aclamada saga, *La torre oscura*.

En el caso de la obra que se ha reseñado, es un libro apasionante cargado de elementos narrativos destacables como los mencionados en líneas precedentes. Es oportuno recalcar que se trata de una novela dentro de un subgénero poco explorado por Stephen King, como



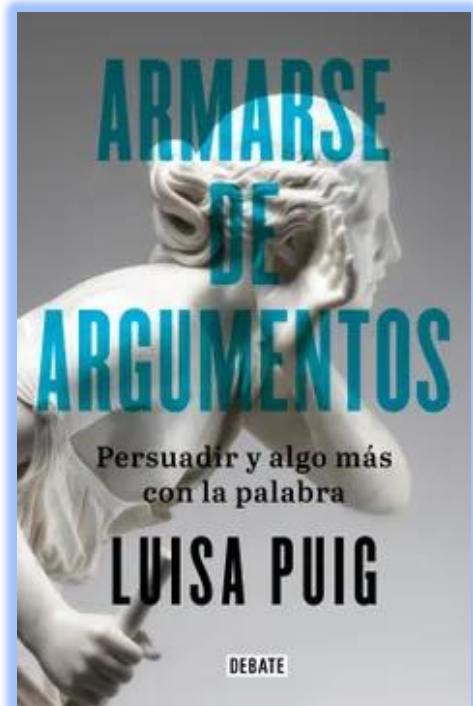
es la fantasía épica, y tiene sus fortalezas en este sentido como *best seller*. Sin embargo, se advierte al lector que no debe esperarse alguna novedad dentro de este género tan aprovechado en los últimos tiempos. Por otro lado, quizás para algunos lectores en ciertos momentos la obra podría hacerse tediosa debido a su extensión y la descripción, pero la trama y sus ilustraciones puede ser un elemento clave para mantenerse atado a la lectura hasta culminarla.

En conclusión, *Cuento de hadas* posee un argumento interesante a partir de un lenguaje muy sencillo. Los personajes son destacables y su evolución es notoria en la medida en que transcurre la historia. Se acentúan elementos propios de la fantasía épica como la lucha entre el bien y el mal, la evolución del héroe y su viaje iniciático. Asimismo, el uso del narrador en primera persona puede ser un elemento positivo para que el lector se identifique con el personaje protagonista y quiera desentrañar la historia de Charlie, su fiel compañera Radar y el mundo de Empis. A fin de cuentas, es un atípico cuento de hadas que dista mucho de iniciar con la conocida frase: “Érase una vez...”; y sin duda, una buena opción de lectura.

Puig Llano Luisa. *Armarse de argumentos.*

***Persuadir y algo más con la palabra.* México:**

Debate, 2021, 461 págs.



Enrique Meléndez Zarco

✉ zarcounam@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8436-2970>

Es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas y maestro en Lingüística Hispánica, ambos títulos obtenidos con mención honorífica por la UNAM. Autor de la obra *El sabor de lo prohibido: eros y tánatos (voces del tabú mexicana)*, así como de reseñas, capítulos de libro, artículos y notas publicadas en México y el extranjero. Formó parte del Seminario Universitario de Estudios del Discurso Forense y fue colaborador en la Orientación Interdisciplinaria de Estudios Sociodiscursivos de la UNAM. Es miembro activo de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED-México) y del Seminario Permanente de Análisis del Discurso en el Posgrado en Lingüística de la UNAM, donde coordinó el ciclo de Discurso y humor. Sus líneas de investigación son el léxico, la gramática, la pragmática y el análisis del discurso.

El estudio de la argumentación cuenta con una larga tradición en el campo del lenguaje y se extiende secularmente desde la antigüedad clásica hasta la época contemporánea. En México, una de las investigadoras que más se ha dedicado a su análisis pormenorizado, a la luz de una gama muy amplia de discursos tales como el literario, el político, el amoroso o el religioso, ha sido la Dra. Luisa Angélica Puig Llano, del Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Durante décadas, la investigadora se ha ocupado de llevar a cabo estudios muy originales y pioneros en su ámbito, desde una óptica de la retórica clásica, en un diálogo constante con las teorías lingüísticas modernas dentro de la semántica, la pragmática y el análisis del discurso, con énfasis en la argumentación de textos fundamentalmente en español y en francés. De ello dan cuenta libros

suyos como *La realidad ausente: teoría y análisis polifónicos de la argumentación* (2000), *El discurso y sus espejos* (2009), así como *Retórica, argumentación y política: lecturas e interpretaciones* (2015), por mencionar solo algunos ejemplos de su amplia e interdisciplinaria producción. En esta ocasión, examinaremos una de sus obras más recientes: *Armarse de argumentos. Persuadir y algo más con la palabra* (2021), publicada bajo el sello de la editorial Debate.

La obra consta de 461 páginas, que se organizan en dos grandes rubros, presentados de manera cronológica, y que suman un total de 12 capítulos, independientes al preámbulo y al apartado introductorio que la conforman. El primer rubro se intitula “La argumentación en la época clásica” y se desarrolla en cuatro capítulos que fungen como un encuadre perfecto para el lector; el segundo se denomina “La argumentación en la época moderna” y se extiende a lo largo de ocho capítulos, en un tenor más orientado a la reflexión lingüística especializada. En cuanto a la primera parte, la autora ofrece como contexto los orígenes más antiguos sobre el discurso y la praxis retórica: la importancia de lo verosímil, el trabajo de los primeros grandes maestros sofistas en tanto que precursores de dicha área, con especial atención a dos de las grandes obras conservadas, que son *El encomio de Helena* de Gorgias de Leontini y *La Retórica* de Aristóteles; el uno considerado el primer maestro reconocible en la historia de la retórica y el otro, el responsable del primer gran texto fundador de la disciplina. Asimismo, se incluye un apartado analítico referente a Shakespeare como uno de los autores ingleses que mejor supo asimilar la enseñanza de los clásicos en obras excepcionales como *Julio César* (1693), de la cual se destaca el discurso de Bruto y Marco Antonio, así como la trascendencia de las figuras retóricas vistas no como simples ornamentos, sino como recursos poderosos de la persuasión y la argumentación.

En la segunda parte, pasamos del siglo IV antes de nuestra era a la época contemporánea, a fin de ofrecer un panorama y análisis muy diversificado sobre algunas de las concepciones, instrumentos y métodos que se han generado en el campo de las ciencias del lenguaje y en torno a la práctica argumentativa moderna. Dentro del crisol de perspectivas que aún hoy sigue siendo referencia en el ámbito de la lingüística, dentro de la semántica, la pragmática y el análisis del discurso, sobresalen el modelo de Toulmin, desde una perspectiva lógica de la argumentación; los trabajos sobre enunciación, pragmática, polifonía y la Teoría

de la Argumentación en la Lengua de Oswald Ducrot; la Teoría pragma-dialéctica de Frans H. van Eemeren y Rob Gootendons, madurada por el grupo de Ámsterdam; los estudios sobre el *ethos* y el *pathos*, de suma relevancia, a saber, en el discurso político, entre otros. Concluye esta segunda y última parte con un análisis semántico-argumentativo que elabora la autora sobre la expresión hispánica *mujer fácil*, desde la Teoría de los bloques semánticos de Oswald Ducrot y Marion Carel, con que agudamente se pone de manifiesto el modo como se ligan conductas lascivas socialmente reprochables a ella, en comparación, por ejemplo, con el hombre quien es vinculado con un comportamiento típicamente positivo. Se trata, en efecto, de una reflexión que incluso puede ser recuperable a la luz de la vigente reflexión sobre los estudios de género, de manera que nuevamente vemos la pertinencia y actualidad de las herramientas y posibilidades que este libro nos otorga en un vector argumentativo. Dicho de otro modo, la autora ofrece al lector las herramientas necesarias para hacer un estudio crítico sobre el género, con una metodología y evidencia constatable, más allá de una simple valoración o elucubración sobre el tema. Ello comporta, sin duda, un beneficio y un motivo de progreso para los estudios argumentativos, sobre todo, aquellos que tocan circunstancias y problemáticas actuales que pueden resultar polémicas en distintos sectores de la sociedad y, por ello mismo, de indudable valor para la discusión política y académica.

Así pues, el libro conjuga una dosis muy equilibrada tanto de teorías actuales y tradicionales como de propuestas de análisis, ancladas a la lengua y al discurso, en relación con la práctica argumentativa de los sujetos hablantes; propuestas que incluyen no solo el trabajo de connotados estudiosos a nivel internacional, sino también análisis propios que la autora ha ido realizando desde muy diversos ángulos en el transcurso de los años, lo que abre el abanico de posibilidades de objetos y temas de estudio. Un rasgo positivo que, sin duda, distingue a este libro es su acusada amplitud y variedad no solo en lo que concierne a las concepciones y métodos de análisis que lo integran, sino también al vasto público al que va dirigido, el cual comprende lo mismo a especialistas que a todos aquellos interesados en este complejo ámbito en que se involucran capacidades cognitivas muy elaboradas y, como a la letra se dice, de aparición no temprana en el marco de la evolución y el desarrollo universal humano.

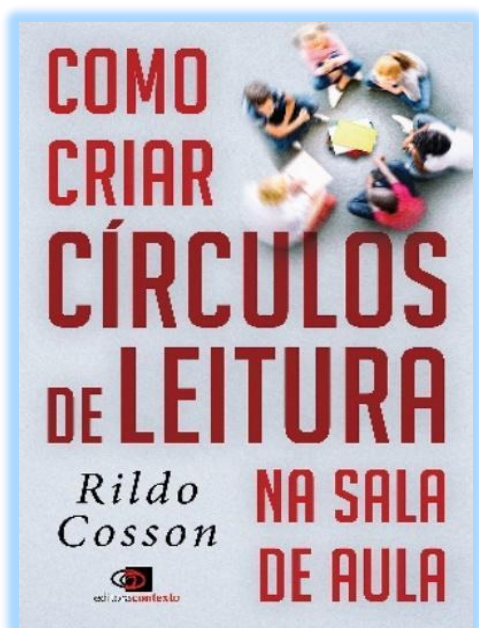
Del plexo de posibilidades investigativas que el mundo de la argumentación puede desplegar, la académica se centra en corrientes y teorías que resaltan el carácter polifónico, dialógico e intertextual de la práctica argumentativa, donde el auditorio ocupa un lugar primordial y donde el empleo del discurso se fundamenta en una interactividad desde la cual se construye socialmente el sentido. El libro es, pues, un escrito muy actualizado que rebasa las fronteras tradicionales de la lingüística más hermética y gramatical, enfocada en dimensiones morfosintácticas, para dar cabida al mundo discursivo y, por ende, a un nivel transaccional con codificaciones lingüísticas y extralingüísticas múltiples. La clase de reflexiones e interpretaciones que el lector podrá encontrar en este libro engloban diversos tipos y géneros discursivos, así como diferentes análisis lingüísticos sobre partículas y expresiones del español. En ese sentido, se aleja de ser una mera exposición de contenidos formulados por otros o bien del simple recuento histórico en torno a la investigación sobre la argumentación, para dar espacio a un diálogo maduro e interesante a partir de una cuidadosa selección de textos, concepciones y métodos que conscientemente se han elegido y con los cuales se van destacando las diversas aristas de la argumentación, si bien subrayando una dimensión eminentemente lingüística y discursiva. Se puede decir, en efecto, que la investigadora nos muestra la argumentación en un formato poliédrico, esto es, no centrándose en un aspecto particular de la argumentación, sino mostrando sus diversas facetas y estrategias que, sin duda, le confieren una complejidad y una ubicuidad discursiva.

En síntesis, el libro *Armarse de argumentos. Persuadir y algo más con la palabra* cumple a cabalidad con lo prometido desde sus primeras páginas y, aun, con lo establecido en su mismo título: equipar a los interesados con los conocimientos e instrumentos profundos y necesarios para ahondar y analizar crítica y profesionalmente las diversas prácticas argumentativas del mundo pretérito y contemporáneo, así como para disponer de los fundamentos persuasivos deseados para elaborar argumentaciones eficaces por medio de las estrategias múltiples que entraña el uso contextualizado de la palabra.

La argumentación es una parte indispensable en la vida pública y privada de cualquier ser humano, de ahí que esta obra comporte un regalo académico de indudable valor para todo el público interesado en este campo. Si bien en el libro hay términos y concepciones que, como dije antes, se inclinan hacia una reflexión más lingüística, cualquier lector podrá seguir

sencillamente la argumentación que ostentan sus páginas, gracias a un acompañamiento ameno, riguroso, ejemplificado y, sobre todo, didáctico que cuida impecablemente la autora. Más que una introducción, el libro nos dirige a las entrañas de la argumentación, a sus hallazgos y a las cuestiones aún no resueltas, dejando claro los límites que son de suyo inherentes a cualquier trabajo, lo que constituye una honestidad y una madurez a la obra, y lo que incita también a su estudio para seguir descubriendo más sobre él.

Rildo Cosson. *Como criar círculos de leitura na sala de aula*. São Paulo: Editora Contexto, 2021, 128 págs.



Carlos Eduardo Díaz Loyo
Universidade Estadual Feira de Santana
UEFS, Brasil

✉ cdiazloyo@gmail.com

id <https://orcid.org/0000-0002-9949-3268>

Licenciado en Educación en Lengua Extranjera mención inglés (UNEFM), Magister en Enseñanza de la Lectura y la Escritura (UNEFM), Magíster en Educación mención Procesos de Aprendizaje (UCAB), Doctor en Ciencias de la Educación (UPEL), Doctorando en Estudios Lingüísticos en la Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), becario extranjero (OEA-CAPIES) e investigador en el Grupo de Estudio y Pesquisa (Multi)letramentos, Educação e Tecnologias (GEPILET/UEFS). Profesor de Lengua inglesa en la Educación Media.

Egledys Guadalupe Zárraga de Díaz
Universidade Estadual Feira de Santana
UEFS, Brasil

✉ egledyszarraga@gmail.com

id <https://orcid.org/0000-0002-7307-4778>

Licenciada en Educación en Lengua Extranjera mención inglés (UNEFM), Magister en Enseñanza de la Lectura y la Escritura (UNEFM), Doctoranda en Estudios Lingüísticos en la Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), becaria extranjera (OEA-CAPIES) e investigadora en el Grupo de Estudio y Pesquisa (Multi) letramentos, Educação e Tecnologias (GEPILET/UEFS). Profesora de Lengua Inglesa en la educación universitaria.

A pesar de la ya existente literatura basada en estudios de la lectura, nunca será suficiente la divulgación de concepciones, perspectivas, modalidades, metodologías y evaluaciones que contribuyan a la literatura, a la lingüística y a la educación. El libro en lengua portuguesa que aquí se reseña se titula: “*Como criar círculos de leitura na sala de*

aula"¹, evidentemente, presenta una propuesta de cómo crear círculos de lectura en las aulas de clases. Este libro pertenece al autor brasileño Rildo Cosson, quien se destaca por sus aportes a los estudios literarios y lingüísticos, por su perspectiva de alfabetización literaria (*letramento literário*) y la apropiación de la literatura desde una aproximación social.

En la introducción, titulada "*Revisitando os círculos de leitura*"², el autor resalta lo importante que ha sido la publicación de su libro anterior "*Círculo de leitura e letramento literário*"³ (2014) como punto de referencia para artículos, disertaciones y tesis que involucran la práctica de círculos de lectura en contextos educativos y no educativos, así como también en la formación de profesores de educación fundamental, educación media, alumnos de pregrado y postgrado. En esta parte, el autor presenta la obra como un compendio de detalles didácticos del círculo de lectura, considerándolo una práctica de alfabetización literaria en la escuela. También el autor menciona los procedimientos que pueden ser adoptados para concretar esta estrategia en el aula de clase en pro del desarrollo de la competencia literaria, al mismo tiempo de presentarlo como una forma diferenciada de trabajar el texto literario.

Posteriormente, en el apartado titulado "*O diálogo da leitura e a leitura como diálogo*"⁴, Cosson hace un paseo por diferentes perspectivas de la lectura, concebida como una operación física, como una actividad cultural, como un proceso cognitivo y social. Además, destaca su carácter dialógico, donde intervienen el lector, el texto, el autor, y el contexto. Específicamente, en esta parte el autor define la lectura como un diálogo que se hace con el pasado, representado por los textos en un contexto socialmente determinado. En "*Ler na escola*"⁵, el autor destaca que es la escuela, y no otra institución, la responsable por la lectura y escritura en nuestra sociedad, presentándola como ese espacio en el que públicamente se ejercita la lectura, donde los alumnos tienen oportunidad de discutir textos como formas de aprendizaje. Leer en la escuela es planteado entonces como compartir el

¹ Cómo crear círculos de lectura en el aula de clase

² Revisitando los círculos de lectura

³ Círculo de Lectura y alfabetización literaria

⁴ El diálogo de la lectura y la lectura como diálogo

⁵ Leer en la escuela

texto y su lectura, sea el profesor con los alumnos, sean los alumnos con los compañeros, sea el profesor y los alumnos con personas externas al grupo.

En el siguiente apartado, “*Um modo privilegiado de compartilhar textos: o círculo de leitura*”⁶, el círculo de lectura es considerado uno de los modos preferenciales de leer en la escuela, por sus beneficios en el desarrollo integral de los alumnos como parte de una comunidad de lectores, en la que aprenden colectivamente a manipular textos y a aplicar diversas estrategias de lectura. Específicamente, en el apartado “*O que é um círculo de leitura*”⁷, el autor conceptualiza esta estrategia pedagógica y define el círculo de lectura como un grupo de personas que se reúnen para discutir un texto, para compartir la lectura de forma más a menos sistemática, que puede ser implementado dentro y/o fuera de la escuela. En esta parte también se muestra una idea para hacer del círculo de lectura una estrategia usual de enseñanza literaria.

De manera más detallada, en el apartado “*As Etapas*”⁸, se describen las tres etapas que se deben considerar al emplear el círculo de lectura como estrategia de lectura literaria, siendo éstas el modelaje, en la que el docente prepara a los estudiantes a participar productivamente en el círculo de lectura; la etapa de la práctica, en la que los alumnos leen en casa, preparan preguntas y debaten en el aula; y la evaluación, donde se verifican rendimientos y avances sobre la participación de los miembros del grupo. Esta evaluación puede ser autoevaluación o evaluación colectiva. Cabe destacar, según el autor, las etapas no deben darse como momentos aislados, sino que pueden darse de manera interrelacionada, a medida que funciona el círculo de lectura.

Ahora bien, en el apartado “*A prática*”⁹, se describen detalladamente las fases de cómo debe llevarse a cabo la selección de las obras, la formación de los grupos, el cronograma, el encuentro inicial, los encuentros mediales y el encuentro final. En la siguiente sección, titulada “*A modelagem*”¹⁰, el autor describe la fase de demostración, es decir, cómo

⁶ Un modo privilegiado de compartir textos: el círculo de lectura

⁷ Qué es un círculo de lectura

⁸ Las etapas

⁹ La práctica

¹⁰ El modelaje

debe ser realizada la lectura, y la fase de entrenamiento, en la que a manera de ensayo, los integrantes de los grupos realizan los momentos de discusión y registro. Ya en el apartado “*A avaliação*”¹¹, se describen las pautas de las evaluaciones realizadas con base a las discusiones que hayan emergido de la lectura. En este apartado, se hace mención de la continuidad y sistematización de las evaluaciones, así como también de los recursos que pueden ser utilizados en ellas, tales como formatos de registro de cada fase de lectura, cuestionarios de preguntas específicas de la lectura, de preguntas abiertas, escalas de Likert, entre otros recursos.

Una vez presentadas las fases del círculo de lectura, el autor muestra el apartado “*Os cartões de Função*”¹², donde se presentan fichas que detallan posibles funciones de los miembros de cada grupo, las cuales guían la lectura, la discusión y el manejo de las obras. Tales fichas de función fueron originalmente planteadas por Harvey Daniels (2002) y posteriormente consideradas por Cosson como material de ayuda para el desarrollo del círculo y no como elementos indispensables, fijos, es decir, una vez que las tarjetas de roles sean conocidas y manejadas por los participantes, éstas puedan ser abandonadas, de manera que las preguntas y discusiones surjan de manera libre. Entre los roles se mencionan el *questionador*¹³, quién prepara las preguntas que guiarán la discusión; el *iluminador de passagem*¹⁴, quien selecciona uno o dos trechos del texto, lo comparte con los compañeros y lo analiza con ellos, sin juzgar quien pueda o no tener la razón, pero sí analizando los aspectos más importantes que captaron la atención de dicho trecho. Otras funciones son el *conector*¹⁵, quien es el responsable de establecer conexiones entre el texto y otros textos (intertexto) y entre el texto y el mundo (contexto); el *diccionarista*¹⁶ encargado de encontrar palabras o frases desconocidas y su significado en un diccionario; el *sintetizador*¹⁷, quien realiza una

¹¹ La evaluación

¹² Las tarjetas de función (roles)

¹³ Preguntador

¹⁴ Iluminador de pasaje

¹⁵ Conector

¹⁶ Diccionarista

¹⁷ Sintetizador

sinopsis o relato sintético del texto, el *pesquisador*¹⁸, quien localiza información importante para una mejor comprensión del texto. Entre las funciones también se mencionan el *analista de personagem*¹⁹, quien analiza las acciones y características de los personajes; y el *registrador/notario*²⁰, quien realiza anotaciones de lo que fue discutido en el grupo.

En el apartado “*As Questões*”²¹, el autor resalta la relevancia de la elaboración de preguntas para estimular y guiar el proceso de lectura, haciendo énfasis en la utilidad de ellas para la sistematización de las actividades. Igualmente, a modo de guía, el autor presenta 50 preguntas modelo que pudieran ser utilizadas por el profesor y los miembros de los grupos para ser ajustadas al desenvolvimiento de las actividades de lectura, los objetivos e intereses de cada contexto.

En “*Bibliografia*” se incluyen las fuentes de algunas experiencias con dicha estrategia pedagógica y que sirvieron de referencia para el libro reseñado. Finalmente, en la sección *O autor*²², se presenta la formación académica del autor, su experiencia laboral en diferentes universidades de Brasil, así como también las publicaciones de sus más resaltantes libros. Para finalizar su obra, el autor incluye una sección de *anexos*, en la que destaca: anexo 1 - *Avaliação do momento inicial*²³, un instrumento para la evaluación del momento inicial a la conformación del círculo de lectura; y anexo 2 - *Questionário de autoavaliação*²⁴, un cuestionario de autoevaluación. Ambos anexos son sugeridos por el autor para la recolección de información y sistematización de las actividades en el círculo de lectura. Estos podrían servir de modelo para otros instrumentos ajustados a cada realidad educativa.

A modo de conclusión, esta visión pedagógica de Cosson acerca de los círculos de lectura resulta ser beneficiosa en ambientes escolares en los que se pretende fomentar la lectura como un medio para el alcance de habilidades o conocimientos literarios, así como también formar individuos capaces de reconocer la lectura como una forma de verbalizar y

¹⁸ Investigador

¹⁹ Analista de personaje

²⁰ Registrador/ notario

²¹ Las preguntas

²² El autor

²³ Evaluación del momento inicial

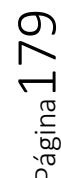
²⁴ Cuestionario de autoevaluación

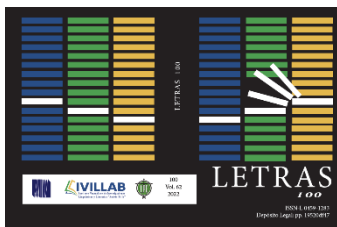
socializar el conocimiento, a través de la síntesis, la discusión, el intercambio de ideas. Resulta interesante el planteamiento que hace el autor en cuanto a la lectura como un medio para conocer situaciones o eventos pasados, y la importancia de la información que se tiene del contexto para comprender e interpretar lo leído. Desde este punto de vista del autor, queda claro que para entender lo que se lee, es necesario, además de accionar estrategias, valorar la lectura como instrumento de comunicación donde intervienen el autor, el lector, el texto y el contexto, perfilando un sentido dialógico e interaccionista de la lectura. Por otra parte, llama la atención como el autor hace énfasis en mostrar la lectura como hecho institucional, es decir, una escolarización de la lectura, exaltando la escuela como único espacio apropiado para socializarla. Sin embargo, es necesario considerar nuevas perspectivas críticas que visualizan la lectura como una práctica social presente en todos los ámbitos de la vida humana.

En líneas generales, esta obra de Rildo Cosson es considerada pieza fundamental en la promoción del círculo de lectura como estrategia didáctica en la formación de lectores cada vez más responsables y participativos, considerando los roles que estos puedan cumplir. Se recomienda este libro como referente teórico a nivel de estudios de pregrado y postgrado, y en general en la formación de círculos lectores que involucren personas de todos los niveles de educación, incluyendo textos y actividades de acuerdo a las características y objetivos de aprendizaje de los alumnos y de la institución (escolar y no escolar). También, es valorada la descripción detallada que hace el autor de cada fase del círculo de lectura, así como también de cada función de sus miembros, lo que sirve de guía a docentes, bibliotecarios, personal directivo e incluso a miembros de comunidades no escolarizadas, que puedan fungir como formadores y miembros de círculos de lectura. La lectura y sus prácticas no deben ser fundamentadas únicamente en la escuela; ésta puede ser promovida fuera del aula de clase, en espacios tales como bibliotecas, plazas, auditorios comunitarios, iglesias, entre otros.

Referencias

Cosson, R. (2014). *Círculos de leitura e letramento literário*. São Paulo: Contexto.





LETRAS, Vol. 62, N° 100 - Año 2022

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Caracas, Venezuela

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN

De cómo una revista es historia y hace historia..... **19**

Luis Barrera Linares
Lucía Fraca de Barrera

ARTÍCULOS

Entre reglas morfosintácticas y libertades pragmáticas. Un estudio de la concordancia del adjetivo con grupos nominales coordinados en el español de Venezuela..... **29**

César Augusto Villegas Santana

Navegando entre la lingüística y la literatura a principios del siglo XXI..... **63**

Rita Jáimez Esteves
Sandra Maurera Caballero

Análisis discursivo de los prolegómenos a una nueva tentativa de diálogo: las palabras liminares de Gerardo Blyde y Jorge Rodríguez en México 2021..... **103**

Thays Adrián Segovia

El conversatorio: una práctica que se construye desde la interacción..... **137**

Dulce María Santamaría Moyeja

Representación de la mujer en los ejemplos lexicográficos de orientación escolar: el culto a la belleza..... **173**

Johanna Rivero Belisario

El Tamunangue, memoria colectiva..... **203**

Norma González Viloria

Estrategias de negociación de significados sobre el tema de la infidelidad conyugal: visión religiosa versus psicológica..... **225**

Richard Alexander Silvera Paraco

Un aire tan inconfundiblemente nuestro. Las artes y la identidad nacional en la obra de Mariano Picón Salas..... **249**

Rafael Rondón Narváez

La comprensión lectora a través de la lectura crítica de paratextos..... **267**

José Gabriel Figuera Contreras

Brayan Wilfredo Hernández Monterrey

Anny Gabriella Perales de Hernández

"La Mista" un cuento largo en la historia de Venezuela.....	299
Memphis Vaamonde	
Jhonny José López Veliz	
De profesiones, oficios y algunos estereotipos de género que perviven en el diccionario académico.....	317
Andrea Yamali Peña Pernía	
Historias de la marcha a pie: la estética del tedio en la narrativa de Victoria de Stefano.....	355
Luis Alfredo Álvarez Ayesterán	
Algunas consideraciones para la clase de lengua.....	371
Norma González de Zambrano	

RESEÑAS

Jonas Jonasson. <i>El abuelo que volvió para salvar el mundo</i> . Barcelona: Ediciones Salamandra, 2019, 443 págs.....	397
Oscar Elías Blanco Correa	
Lucía Fraca de Barrera. <i>Escritura, lectura y ortografía. Pedagogía y Didáctica</i> Caracas: Academia Venezolana de la Lengua, 2013, 208 págs.....	401
Mariana Teresa García Escobar	
Irma Chumaceiro y Alexandra Álvarez. <i>El Español, Lengua de América</i> . Editorial CEC, 2004, 201 págs.....	405
Samuel Amed Rondón Acevedo	
Índices previos Vol. 61 (98) y (99).....	409
Normas para la publicación.....	412
Normas para los árbitros.....	427

PROGRAMAS DE POSTGRADO

Doctorado en Pedagogía del Discurso.....	437
Maestría en Lingüística.....	438
Maestría en Literatura Latinoamericana.....	439
Maestría en Lectura y Escritura	440
Especialización en Lectura y Escritura.....	441
Nuevos logos para Letras e IVILLAB.....	443



LETRAS, Vol. 62, N° 101 - Año 2022

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Caracas, Venezuela

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN

100 Letras y más.....	19
José Gabriel Figuera Contreras	

ARTÍCULOS

Memoria discursiva en las caricaturas de Eduardo Sanabria desde la perspectiva de Michel Pêcheux.....	21
Carlos Eduardo Díaz Loyo Egledys Zárraga de Díaz	
Manifestaciones literarias de prensa obrero-satírica en la zona minera del carbón en Chile (Coronel, 1904-1906).....	37
Karina Monsálvez Elgueta	
Minoridad y escritura. La poética kafkiana en Respiración artificial (1980) de Ricardo Piglia..	77
Karlin Andrés Camperos García	
Reseña académica de libros: propuesta didáctica para su construcción.....	107
Lourdes Díaz Blanca	
Imaginario del petróleo en Venezuela. Un estudio de los ensayos de Arturo Úslar-Pietri.....	135
Yildret del Carmen Rodríguez Ávila	

CRÓNICA

¡Salud! Por... el guarapo.....	161
Mercedes Guanchez	

RESEÑA

El Palacio de la Medianoche de Carlos Ruiz Zafón.....	167
Dulce María Santamaría Moya	
Índices previos Vol. 61 (99) y Vol. 62 (100)	171

Normas para la publicación.....	175
Normas para los árbitros.....	190

PROGRAMAS DE POSTGRADO

Doctorado en Pedagogía del Discurso.....	200
Maestría en Lingüística.....	201
Maestría en Literatura Latinoamericana.....	202
Maestría en Lectura y Escritura	203
Especialización en Lectura y Escritura.....	204

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN EN LA REVISTA LETRAS

Sobre la revista

ENFOQUE Y ALCANCE

La revista **LETRAS** es una publicación científica universitaria que divulga resultados de trabajos de investigadores nacionales y extranjeros en las diversas áreas del conocimiento lingüístico y literario, con énfasis en los temas educativos. En 1958 se publicó su primer número con el nombre de Boletín del Departamento de Castellano, Literatura y Latín, y a partir del número 23, año 1967 comienza a llamarse LETRAS.

- **Editada y financiada** por La Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL) y el Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello” (IVILLAB).
- **Depósito legal:** pp.195202DF47
- **ISSN impreso:** [0459-1283](#) **ISSN en línea:** [2791-1179](#)
- **La frecuencia de publicación** es semestral, de dos (2) números al año, el primero corresponde a los meses de enero a julio y el segundo a los meses de agosto a diciembre. Procuramos que cada número contenga un mínimo de 5 artículos, además de 3 productos adicionales entre reseñas, entrevistas o crónicas.
- **Se publica en idioma español** con resúmenes de los artículos en español, inglés, francés, italiano y portugués.

LETRAS tiene por objetivos fundamentales:

1. Contribuir con la construcción del conocimiento científico en las áreas de la lingüística y la crítica literaria.
2. Colaborar con el mejoramiento de la calidad de la educación en el campo de la lengua y la literatura.
3. Estudiar la identidad lingüística y literaria del venezolano y del latinoamericano.
4. Favorecer la construcción de la identidad cultural del venezolano, a través de las investigaciones educativas en nuestras áreas de acción.

POLÍTICAS DE LA REVISTA LETRAS

POLÍTICA DE ACCESO ABIERTO

- **LETRAS** es una revista de acceso abierto totalmente gratuita, tanto para los lectores como para los autores.
- La revista **LETRAS** conserva los derechos patrimoniales (copyright) de las obras publicadas, que favorece y permite la reutilización de los mismos bajo la licencia *Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0*, por lo cual se pueden copiar, usar, difundir, transmitir y exponer públicamente, siempre que se cite la autoría y fuente original de su publicación (revista, editorial, URL y DOI de la obra), no se usen para fines comerciales u onerosos y se mencione la existencia y especificaciones de esta licencia de uso.
- Los lectores tienen el derecho de leer todos nuestros artículos de forma gratuita inmediatamente posterior a su publicación.
- No se realiza ningún cobro por gestión editorial ni publicación.

POLÍTICA DE AUTOARCHIVO

LETRAS mantiene una política de autoarchivo que otorga a los autores la libertad de publicar y difundir sus artículos en otros medios electrónicos (webs personales, repositorios institucionales, blogs...), bajo las condiciones de la licencia (CC BY-NC-SA 4.0), siempre y cuando proporcionen información bibliográfica que acredite su primera publicación, esto se permite solo después de su publicación por la revista.

POLÍTICA DE PRESERVACIÓN DIGITAL

La revista **LETRAS** desarrolla diversos procesos destinados a garantizar la accesibilidad permanente de los objetos digitales que se alojan en el servidor de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

- **PKP Preservation Network (PN)** proporciona servicios gratuitos de preservación para cualquier revista OJS que cumpla con unas normas básicas.

- **LETRAS** habilita [LOCKSS](#) para almacenar y distribuir contenido de la revista en bibliotecas colaboradoras a través de una página del [Manifiesto editorial LOCKSS](#).
- Permitir a [CLOCKSS](#) almacenar y distribuir contenido de la revista a las bibliotecas participantes a través de la página [CLOCKSS Publisher Manifest](#).
- Todas las publicaciones de la Revista incorporan **protocolos de interoperabilidad (OAI-PMH)** que permiten a sus contenidos ser recolectados por otros sistemas de distribución, como repositorios digitales y cosechadores.
- Metadatos de preservación digital y utilización de **Crossref-DOI** - *Digital Object Identifier*.

Redes sociales para la difusión científica

La revista **LETRAS** y el IVILLAB cuentan con redes sociales (Facebook, Twitter, Instagram, LinkedIn y YouTube) y académicas ([Academia.edu](#), [Google Scholar](#)) en las que se informa cada vez que se publica un nuevo número, además regularmente se hacen publicaciones de los distintos artículos para darlos a conocer en otros espacios.

También se recomienda a todos nuestros autores que divulguen sus trabajos tras la publicación de su artículo en nuestra página oficial en alguna otra red social o académica que permita la difusión entre la comunidad: [ORCID](#), [ResearchGate](#), [Academia.edu](#), [Google Académico](#), [Mendeley](#), entre otros. Solo se solicita que se garantice la mención de la revista como fuente de publicación

- **LETRAS** no se hace necesariamente responsable de los juicios y criterios expuestos por los colaboradores.

INDEXADORES, BASES DE DATOS Y REPOSITARIOS

- **Dialnet** - *Fundación Dialnet de la Universidad de La Rioja*
- **Latindex** - *Directorio*
- **Crossref -DOI** - *Digital Object Identifier*
- **BIBLAT** - *Bibliografía Latinoamericana*
- **Clase** - *Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades*
- **ERIC** - *Clearinghouse on Languages and Linguistics*

- **IRESIE** - *Índice de Revistas de Educación Superior e Investigación Educativa*
- **LLBA** - *Linguistics and Language Behavior Abstracts*
- **MIAR** - *Matriz de Información para el Análisis de Revistas*
- **Revenicyt** - *Registro de Publicaciones Científicas y Tecnológicas Venezolanas*
- **SciELO** - *Scientific Electronic Library Online*
- **REBIUN** - *Red de Bibliotecas Universitarias*
- **MLA** - *Modern Language Association Database*
- **Fuente Académica Plus - EBSCO**
- **OJS** - *Open Journal Systems Histórico*
- **ROAD** - *Directorio de Recursos Científicos y Universitarios en acceso abierto*
- **Academia.edu** - *Portal para académicos en formato de red social*
- **Google Académico** - *Google Scholar*
- **Blogger** - *Blog de la revista Letras*
- **Inscrita en el Registro de Publicaciones Científicas y Tecnológicas del FONACIT**, bajo el número 1999000210 (Venezuela)

POLÍTICA ÉTICA DE PUBLICACIÓN

La revista **Letras** asegura que los editores, evaluadores, y autores sigan rigurosamente las normas éticas internacionales durante el proceso de revisión y publicación de los manuscritos. Además, los autores están obligados a enviar una carta para solicitar que texto sea sometido a arbitraje y estudiar la posibilidad de incluirlo en la revista. Queda entendido que el autor se somete a las presentes normas editoriales. Además, se atiende a las recomendaciones del **Código de Conducta y Buenas Prácticas** definido por el **Comité de Ética en Publicaciones** (COPE) para editores de revistas científicas.

En la carta, se comprometen a:

Dejar constancia de que este material no está siendo sometido a arbitraje por ninguna otra revista ni a ningún otro trámite de publicación, por lo cual doy fe de su carácter inédito. En caso de que se compruebe lo contrario, o de que decida retirar el trabajo de la publicación, me comprometo a cumplir con las normas editoriales de la revista y en caso de que haya

versiones en español u otras lenguas, deben ser entregadas para verificar su carácter inédito. Véase el siguiente modelo. Todo trabajo que no se adecúe a estas recomendaciones y que se compruebe mala praxis será eliminado, en función del estado en que se encuentre el manuscrito en el momento de detectar faltas éticas.

POLÍTICA ANTIPLAGIO

En beneficio de la producción intelectual y de los derechos de los autores, sobre sus obras. El equipo editorial y los árbitros encargados de la evaluación en la revista Letras se aseguran de que cada artículo pase por un riguroso proceso de arbitraje doble ciego. En el que se toma principal atención a la detección de plagios, valiéndonos de la pericia de los evaluadores y de las alternativas de programas en línea que pueden analizar y detectar similitudes totales o parciales entre distintos trabajos. Una vez que se detecta alguna irregularidad, los árbitros están obligados a informar al equipo editorial e inmediatamente se procede a la exclusión del artículo, además, se elabora un informe consolidado con las razones que motivan el rechazo del trabajo y se le envía al autor(es).

- **Sobre la autoría y herramientas de IA compartimos lo dispuesto en la Declaración de posición de COPE**

POLÍTICA SOBRE CONFLICTOS DE INTERESES

Letras cuenta con mecanismos de detección, seguimiento y monitoreo para resolver conflictos de intereses que puedan presentarse en las distintas instancias de publicación: entre los/as editores/as y gestores/as de la revista; entre estos/as y los/as autores/as; entre los/as autores/as y los evaluadores/as; entre sus contenidos y sus lectores/as.

1. Los conflictos que surjan dentro del equipo de trabajo de la revista y sus distintos consejos, se analizan en reuniones y consultas entre sus miembros.
2. Ante la sospecha de existencia de un conflicto de interés no revelado en un manuscrito recibido o de un artículo ya publicado, sigue el árbol de decisiones recomendado por el Comité de Ética en la Publicación COPE.

- **En otros casos que se mencionan a continuación se seguirá el árbol de decisiones** recomendado por el Comité de Ética en la Publicación (COPE).
1. Sospecha de publicación redundante en un manuscrito recibido
 2. Sospecha de plagio en un manuscrito recibido
 3. Sospecha de datos inventados en un manuscrito recibido
 4. El autor correspondiente solicita añadir un autor adicional antes de la publicación
 5. El autor correspondiente solicita eliminar un autor antes de la publicación
 6. Solicitud para agregar un autor adicional después de la publicación
 7. Solicitud para eliminar un autor después de la publicación
 8. Qué hacer si el revisor sospecha que hay un conflicto de interés (CdI) no revelado en un manuscrito recibido
 9. Qué hacer si un lector sospecha que hay conflicto de interés (CdI) no declarado en un artículo publicado

PROCESO EDITORIAL Y EVALUACIÓN POR PARES

Los artículos que se envíen a la revista **LETRAS** deberán reunir las siguientes condiciones. De no cumplirlas no podrán ser incluidos en el proceso de arbitraje.

1. Los materiales que se envían a Letras deben poseer carácter inédito. El artículo no debe ser sometido simultáneamente a otro arbitraje ni proceso de publicación. En caso de que haya versiones en español u otras lenguas, deben ser entregadas para verificar su carácter inédito.
2. Quienes envíen algún trabajo, deben adjuntar una carta para solicitar que sea sometido a arbitraje y estudiar la posibilidad de incluirlo en la revista. Asimismo, deben señalar su compromiso para fungir como árbitro en su especialidad, en caso de que sea admitido. Queda entendido que el autor se somete a las presentes normas editoriales. En la carta, deben especificarse los siguientes datos: dirección del autor, teléfono fijo y celular, correo electrónico. En caso, de dos autores o más cada uno elaborará su propia comunicación.

3. Véase el siguiente [modelo](#).

	Lugar y fecha
Señores	
Editores de la revista Letras	
IVILLAB	
Me dirijo a ustedes con el propósito de someter al proceso de arbitraje mi trabajo titulado: XXX, a fin de que sea considerada su publicación en un próximo número de la revista <i>Letras</i>. Dejo constancia de que este material no está siendo sometido a arbitraje por ninguna otra revista ni a ningún otro trámite de publicación, por lo cual doy fe de su carácter inédito. En caso de que se compruebe lo contrario, o de que decida retirar el trabajo de la publicación, me comprometo a cumplir con las normas editoriales de la revista. Asimismo, de ser aceptada mi investigación contraigo obligaciones para actuar como futuro árbitro de <i>Letras</i>, en artículos de mi área de competencia. Sin más a qué hacer referencia, queda de ustedes, atentamente, Grado académico y nombre del autor (por ej.: Prof. Mg Sc. XXX) Dirección de contacto Teléfono fijo y celular	

- Los artículos que se envíen a la revista LETRAS deberán reunir las siguientes condiciones de las normas editoriales. De no cumplirlas no podrán ser incluidos en el proceso de arbitraje. También se puede revisar la sección de [Envíos](#)
- Los manuscritos al ser recibidos pasan a un primer proceso de revisión, en este caso, se evalúa que cumplan con las normas editoriales y con las áreas temáticas de la revista. Este primer proceso se desarrolla en un lapso de 15 días.
- Si son aceptados se informa a los autores que su trabajo pasará al proceso de arbitraje y se les describen los lapsos estimados para las distintas etapas del proceso editorial.
- Por los árbitros pertenecer a distintas instituciones y universidades nacionales e internacionales, se prevé un plazo de aproximadamente cuarenta y cinco (45) días para que los especialistas formen sus juicios. Al recibir las observaciones de todos, la Coordinación de la Revista elabora un solo informe que remite al autor. Este tránsito puede durar un mes más. El escritor, luego de recibidos los comentarios, cuenta con treinta (30) días para enviar la versión definitiva. De no hacerlo en este período, la

Coordinación asumirá que declinó su intención de publicarlo y, en consecuencia, lo excluirá de la proyección de edición.

8. Los trabajos aprobados pasan a formar parte de futuros números de Letras y su publicación podrá demorar cierto tiempo (aproximadamente tres meses), debido a que existe una conveniente planificación y proyección de edición, en atención a la extensión de la revista, su periodicidad (dos números al año), heterogeneidad de articulistas, variación temática y diversidad de perspectivas.
9. En el caso de los materiales no aprobados en el arbitraje, la Coordinación se limitará a enviar al autor los argumentos que, según los árbitros, fundamentan el rechazo.
10. El proceso de arbitraje (doble ciego) contempla que dos o tres jueces evalúen el trabajo. Estos no conocen que están arbitrando el mismo manuscrito, pues evalúan un artículo, cuyo autor no aparece identificado. El autor, a su vez, no sabe quiénes juzgan su investigación. Las reseñas y demás contribuciones de la revista también son arbitradas.
11. Los manuscritos recibidos son evaluados por pares externos nacionales e internacionales e internos de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela. Cada juez recibirá una comunicación de solicitud de arbitraje con un formato de informe que contiene los siguientes aspectos: consúltese el [formulario de evaluación](#) utilizado en el proceso de revisión por pares.

Identificación del trabajo a evaluar y del árbitro:

- Título del trabajo
- Área
- Sub-área
- Categoría: artículo especializado, reseña, creación, entre otros.
- Apellidos y Nombres del árbitro
- Institución de adscripción

Asimismo, este formulario establece las siguientes **categorías de evaluación sobre las cuales el juez debe emitir opinión.**

A) Aspectos relativos a la forma:

1. Estructura general
 - Introducción
 - Desarrollo
 - Conclusiones
 - Bibliografía
 - Otros
2. Actualización bibliográfica
3. Referencias y citas
4. Redacción
5. Coherencia del discurso
6. Otras (especificar)

B) Aspectos relativos al contenido:

- Metodología
- Vigencia del tema y su planteamiento
- Tratamiento y discusión
- Rigurosidad
- Confrontación de ideas y/o resultados
- Discusión de resultados (si procede)
- Otros (especifique)

12. Además de los aspectos anteriores, los jueces deberán considerar la adecuación del artículo a las normas de publicación de la revista LETRAS.

13. Los árbitros pueden completar esta información con observaciones que sustenten los juicios emitidos y añadir cualquier otro aspecto que consideren relevante en el trabajo evaluado.
14. Los resultados de la evaluación se expresarán según los siguientes parámetros:
 - Sugiere su publicación: con correcciones o sin correcciones
 - No sugiere su publicación
15. Los árbitros deben especificar los argumentos (referidos a la forma y/o fondo) que justifiquen cualquiera haya sido la decisión señalada en el aparte anterior.
16. La Coordinación de la revista LETRAS someterá nuevamente a consideración de los árbitros correspondientes, el artículo que requiera modificaciones mayores.
17. La Coordinación de la revista LETRAS se reserva el derecho a realizar las correcciones pertinentes una vez que el artículo sea aceptado para su publicación.
18. El envío se hará de manera digital a la siguiente dirección electrónica:
letras.ivillab@gmail.com

EL MANUSCRITO

19. Se deben enviar dos documentos (en formato de Word) con su trabajo: el primero debe contener información sobre: a) título; b) nombre completo del autor; c) institución de adscripción (debe indicarse el país) d) resumen curricular (en instituciones, área docente, de investigación, título y fuente de las publicaciones anteriores (de haberlas); d) número ORCID. El segundo contendrá solo el trabajo sin ningún dato de identificación ni pistas para llegar a ella; tampoco deben aparecer dedicatorias ni agradecimientos; estos aspectos, podrán incorporarse en la versión definitiva, luego del proceso de arbitraje.
20. Debe obedecer a las siguientes especificaciones: letra "Times New Roman" o "Arial", tamaño 12, a doble espacio, páginas numeradas, en formato tamaño carta, margen de 3 cm en todos los lados.

21. El trabajo debe poseer título y resumen en español. Este resumen debe tener una extensión de una cuartilla, es decir entre 100 y 150 palabras y especificar: propósito, teoría, metodología, resultados y conclusiones. Para efectos de la traducción, sugerimos el empleo de oraciones cortas, directas y simples. Al final, deben ubicarse cuatro palabras clave o descriptores. Los cuatro descriptores deben aparecer en el texto y en el mismo orden en el que son mencionados.
22. La extensión de los artículos deberá estar comprendida entre 15 y 30 cuartillas (más tres para la bibliografía).
23. En cuanto a la estructura del texto, en una parte introductoria debe especificarse el propósito del artículo; en la sección correspondiente al desarrollo se debe distinguir claramente qué partes representan contribuciones propias y cuáles corresponden a otros investigadores; y las conclusiones solo podrán ser derivadas de los argumentos manejados en el cuerpo del trabajo.
24. Si se incluye una cita y tiene más de cuarenta palabras, deberá presentarse en párrafo separado, sin comillas, a un espacio y con una sangría de cinco espacios a ambos lados. En caso de citas menores, se exponen incorporadas a la redacción del artículo, entre comillas. Las referencias deben elaborarse siguiendo las Normas APA.
25. La lista de referencias se coloca al final del texto, con el siguiente subtítulo, en negritas y al margen izquierdo: Referencias. Cada registro se transcribe a un espacio, con sangría francesa. Entre un registro y otro se asigna espacio y medio. Debe seguirse el sistema de las Normas APA (2023).
26. Las notas van al pie de página y no al final del capítulo, en secuencia numerada.
27. No debe haber ningún tipo de errores (ni ortográficos ni de tipeo); es responsabilidad de los autores velar por este aspecto.
28. Los dibujos, gráficos, fotos y diagramas deben estar ubicados dentro del texto, en el lugar que les corresponda. Debe seguirse el sistema de las Normas APA.
29. Quienes deseen colaborar con reseñas deben considerar que las mismas constituyen exposiciones y comentarios críticos sobre textos científicos o literarios de reciente

aparición, con la finalidad de orientar a los lectores interesados. Su extensión no debe exceder las seis (6) cuartillas.

30. En las reseñas se requieren todos los datos del libro y un orden particular: nombre y apellido del autor del libro, el título de la obra en cursivas, ciudad, editorial, fecha y número de páginas: Jonas Jonasson. *El abuelo que volvió para salvar el mundo*. Barcelona: Ediciones Salamandra, 2019, 443 págs.
31. En la reseña es necesario detenerse en el autor del libro: introducir al autor en el espacio cultural, su producción académica o intelectual...entre otros datos que lo presenten al lector (esto se recomienda para los dos primeros párrafos del texto).
32. Al presentar la estructura global del libro es necesario describirlo totalmente. Esto dará información necesaria para que el lector se haga una idea precisa del libro a leer.
33. Los árbitros de artículos no publicables serán considerados dentro del comité de arbitraje de una edición de LETRAS.

Correspondencia: Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB). Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas. Edificio Histórico, Piso 1, Av. Páez, Urbanización El Paraíso, Teléfono 0058-212-451.18.01. Caracas – Venezuela.

- **Correos electrónicos de contacto:**

- revista.lettras.ipc@upel.edu.ve
 - letras.ivillab@gmail.com
 - ivillab.1964@gmail.com
 - jfiguera.ipc@upel.edu.ve
 - johanna.rivero.ipc@upel.edu.ve
- Directora del Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB). Johanna Rivero Belisario, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela - [ORCID](#)

- Subdirector del Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB). Editor científico de la revista LETRAS. José Gabriel Figuera Contreras, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela - [ORCID](#)

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO

DOCTORADO EN PEDAGOGÍA DEL DISCURSO

1. Descripción: Este doctorado se desarrolla dentro de las líneas y políticas del Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB). Se fundamenta en el Humanismo y en la Pedagogía crítica y se propone una interpretación de la realidad educativa venezolana, una reflexión acerca de nuestro entorno y de nuestros conocimientos, y una transformación social y educativa, que genere una teorización sobre un aspecto de la realidad cultural y educativa venezolana.

2. Dirigido a: Profesionales con títulos de profesor, licenciado y especialista o magíster en las áreas de lengua, literatura, lectura y escritura. También pueden optar quienes acrediten una educación equivalente o quienes estén en disposición de desarrollar las competencias de entrada requeridas, mediante un plan de formación personalizado.

3. Requisitos de ingreso: Además de las condiciones referidas a las competencias de entrada necesarias, los aspirantes deberán tener el apoyo de tres personas que los conozcan en diferentes ámbitos (personal, profesional e institucional), deberán aprobar un anteproyecto de investigación y una entrevista personal.

4. Líneas de investigación: Ciencias del lenguaje y educación, Desarrollo de competencias para la lengua escrita, Lingüística aplicada, Educación infantil, Enseñanza de la lengua materna, La lengua como diáspora, español de Venezuela, Análisis del discurso, Literatura venezolana, Literatura latinoamericana

5. Régimen de estudios: El doctorado está estructurado en diez semestres. En cada uno, el estudiante podrá cursar un mínimo de seis unidades de crédito y un máximo de doce.

6. Modalidad de estudios: Preferiblemente semipresencial o presencial, dependiendo de la naturaleza de los cursos. En casos de formación personalizada, existe la posibilidad de cursos a distancia.

7. Aspectos financieros: Los aranceles de estudio están supeditados al valor de la unidad tributaria. Cada crédito tiene un valor de tres unidades tributarias.

8. Requisitos de egreso: Aprobar 48 unidades de crédito y la tesis doctoral, demostrar dominio de un idioma extranjero, difundir las experiencias y resultados obtenidos en los cursos del doctorado, mediante ponencias y artículos.

9. Información: Dra. Shirley Ybarra
pedagogiadeldiscursoupel@gmail.com

10. Dirección:

Avenida Páez, urbanización El Paraíso, Caracas, Distrito Capital
Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas, Edificio Histórico, Piso 1, Oficina 45
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB)

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO

MAESTRÍA EN LINGÜÍSTICA

Título que se otorga

Magíster en Lingüística

Presentación General

El Subprograma de Maestría en Lingüística, el más antiguo del país en su género, aspira a continuar con la formación de especialistas de esta disciplina con un amplio dominio de los principales enfoques y métodos de la investigación lingüística para realizar estudios en el área del español de Venezuela y para aportar soluciones a problemas vinculados con el lenguaje en el contexto de la realidad nacional.

Objetivos Generales

- a) Aproximar a los estudiantes a los fenómenos lingüísticos con las herramientas teórico-prácticas pertinentes.
- b) Formar investigadores en el área del lenguaje que valoren la variedad venezolana del español.
- c) Aportar soluciones a problemas vinculados con el lenguaje en el contexto de la realidad nacional.

Perfil del Egresado

- Domina las teorías lingüísticas más importantes, así como también las precarias interdisciplinarias afines a los estudios del lenguaje.
- Aplica los métodos de investigación lingüística para el estudio del lenguaje.
- Diseña, desarrolla, aplica y valida modelos de análisis lingüísticos.
- Evalúa y correlaciona resultados de investigaciones en lingüística áreas afines.
- Manifiesta poseer una actitud positiva hacia la investigación y hacia la constante búsqueda del conocimiento.

Información: Mgtr. Norma González de Zambrano
maestrialinguisticaipc@gmail.com

Dirección:

Avenida Páez, urbanización El Paraíso, Caracas, Distrito Capital.
Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
Instituto Pedagógico de Caracas, Torre Docente, Piso 4, Oficina 433.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA

Título que se otorga

Magíster en Literatura Latinoamericana

Presentación General

Este Subprograma ofrece la oportunidad de actualización al docente y al investigador. Para eso, les brinda la ocasión de profundizar en la literatura latinoamericana de los siglos XIX, XX y XXI. Así mismo, busca vincular los estudios de pregrado y de postgrado del estudiante con la labor investigativa desarrollada por el Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB).

Objetivo General

Formar especialistas críticos con dominio de las principales herramientas teórico-metodológicas de la investigación, lo que permitirá el análisis de los textos representativos de la literatura y la cultura latinoamericanas, en el marco de las tradiciones y debates discursivos que las sustentan y problematizan.

Perfil del Egresado

- Conoce los distintos tipos del discurso literario.
- Conoce y vincula los procesos culturales latinoamericanos y venezolanos que inciden en la literatura y permiten su conceptualización.
- Posee un pensamiento crítico con respecto a las formaciones teóricas, estéticas y discursivas.
- Utiliza y domina los principales métodos de análisis de la obra literaria.
- Domina los principales métodos de investigación literaria.
- Posee una actitud positiva hacia la investigación y hacia la renovación constante del conocimiento.
- Diseña y ejecuta proyectos de investigación en las áreas de la Literatura Venezolana y/o Latinoamericana.

Información: Mgtr. Luis Alfredo Álvarez A.
literapost.ipc@gmail.com

Dirección:

Avenida Páez, urbanización El Paraíso, Caracas, Distrito Capital.
Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
Instituto Pedagógico de Caracas, Torre Docente, Piso 4, Oficina 435.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO

MAESTRÍA EN LECTURA Y ESCRITURA

Título que se otorga

Magíster en Lectura y Escritura

Presentación General

La *Maestría en Lectura y Escritura* pretende continuar con la formación profesional de los docentes en ejercicio, en el área de la lengua escrita, a fin de propiciar la investigación teórico-práctica en este campo.

Objetivo General

Promover las investigaciones en el ámbito de la lengua escrita.

Objetivos Específicos

1. Formar profesionales especializados en el saber científico y en metodología de la investigación en el área de lectura y escritura.
2. Propiciar el desarrollo de habilidades para profundizar y generar conocimientos en relación con la lectura y la escritura.
3. Propiciar la formación de educadores conscientes de la importancia de la lectura y la escritura como procesos indispensables para la transformación del hombre y del contexto histórico social en el que se desenvuelve.
4. Estimular el desarrollo de la capacidad reflexiva y crítica del docente frente a diferentes proposiciones relacionadas con los procesos de comprensión y producción lingüísticas.
5. Contribuir con el desarrollo de actividades de investigación en las áreas de lectura y escritura con vista a la revisión y mejoramiento permanente y sistemático del proceso de enseñanza y de aprendizaje.
6. Propiciar el desarrollo y aplicación de nuevos modelos evaluativos en las áreas de lectura y escritura.

Información: Mgtr. Sabrina Delgado
lecturayescrituraipc@gmail.com

Dirección:
Avenida Páez, urbanización El Paraíso, Caracas, Distrito Capital.
Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
Instituto Pedagógico de Caracas, Torre Docente, Piso 4, Oficina 410.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO

ESPECIALIZACIÓN EN LECTURA Y ESCRITURA

Título que se Otorga

Especialista en Lectura y Escritura

Presentación general

La Especialización en Lectura y Escritura pretende continuar con la formación profesional, especialmente en el rol de facilitador, a fin de que los docentes optimicen su praxis pedagógica mediante el diseño y evaluación de estrategias instruccionales efectivas para lograr un mejor desempeño de los estudiantes en las áreas de comprensión y producción de textos. Esta especialización se encuentra en continua evaluación.

Objetivo general

Promover las investigaciones en el ámbito de la pedagogía de la lengua escrita.

Objetivos Específicos

1. Propiciar la formación de educadores que reconozcan la importancia de la lectura y la escritura como procesos comunicacionales indispensables para la transformación del hombre y del contexto histórico-social en el que se desenvuelve.
2. Estimular el desarrollo de la capacidad reflexiva y crítica del docente frente a diferentes proposiciones con la lengua escrita.
3. Propiciar la aplicación de estrategias novedosas en el campo de la enseñanza y el aprendizaje de la lectura y la escritura como respuesta a proyectos histórico-pedagógicos definidos de acuerdo con nuestras necesidades reales.
4. Contribuir con el desarrollo de actividades de investigación en el área de lectura y escritura con vista a la revisión y mejoramiento permanente y sistemático del proceso de enseñanza.
5. Propiciar el desarrollo y aplicación de nuevos modelos evaluativos en las áreas de lectura y escritura.
6. Motivar al docente para que asuma un rol como agente fundamental en la promoción de la lectura y la escritura dentro de núcleos sociales en los cuales debe desarrollar su ejercicio profesional.

Perfil del Egresado

- ✓ Propicia en el educando el uso sistemático y permanente del lenguaje oral y escrito como medios efectivos para la comunicación, el crecimiento personal, el desarrollo del pensamiento y la creatividad.
- ✓ Orienta su acción sobre la base de soluciones de problemas vinculados al contexto histórico-social.
- ✓ Motiva la participación de los estudiantes en las actividades dirigidas a la adquisición y desarrollo de la lectura y la escritura, con la finalidad de estimular sus capacidades creativas individuales, sus capacidades cognitivas, afectivas y su crecimiento personal y social.
- ✓ Asume actitudes críticas frente a proposiciones teórico-prácticas relacionadas con los procesos de comprensión y producción de teorías lingüísticas desde perspectivas interdisciplinarias.

- ✓ Orienta científicamente las actividades que propician la adquisición y desarrollo de la lectura y la escritura en los educandos.
- ✓ Utiliza estrategias que le permiten emplear adecuadamente los recursos para el aprendizaje de la lectura y la escritura, y evaluar su uso.
- ✓ Facilita en el educando la adquisición y el desarrollo de las competencias necesarias para hacer uso apropiado de la lectura y la escritura.
- ✓ Planifica las actividades de promoción en atención a las características de la sociedad venezolana y la comunidad para garantizar la efectividad de su acción pedagógica.
- ✓ Propicia la participación de la clase, la escuela y la comunidad con el fin de lograr la integración para la promoción efectiva de la lectura y la escritura.
- ✓ Coordina acciones que le permitan cohesionar grupos de trabajo con diferentes sectores de la comunidad y del ámbito escolar para atender de manera efectiva la promoción de la lectura y la escritura.
- ✓ Promueve la incorporación consciente de los educandos en la búsqueda de alternativas para la solución de problemas de lectura y escritura en el aula.

Información: Mgtr. Brayan Hernández
lecturayescrituraipc2020@gmail.com

Dirección:
Avenida Páez, urbanización El Paraíso, Caracas, Distrito Capital.
Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
Instituto Pedagógico de Caracas, Torre Docente, Piso 4, Oficina 434.



El logotipo del Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello” representa, en su conjunto, una composición integral entre la identidad visual del instituto y su finalidad como centro de investigaciones y desarrollo científico y socio humanístico. Está caracterizado por sostener de forma indivisible el logo (texto) y un símbolo gráfico con colores, formas y disposiciones específicas y reguladas:

- El texto principal corresponde a las siglas IVILLAB; este contiene la letra inicial de cada palabra que conforma el nombre del Instituto. El texto siguiente, ubicado en la parte inferior, y establecido con un tamaño menor, contiene el nombre completo. Es de color azul oscuro porque representa la academia, el conocimiento, la profundidad, el equilibrio, la claridad de ideas y la creatividad. Además, los colores del logotipo del IVILLAB se inspiran en las instituciones que sentaron las bases del Instituto: tomamos el color azul del logo de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL) y el color verde del Instituto Pedagógico de Caracas (IPC).
- El símbolo gráfico del lado izquierdo representa las páginas que a lo largo de la historia se han escrito como resultado de la investigación, el trabajo abnegado y la experiencia de muchos profesionales que dedican su vida en pos de la academia. Se trata de, más que un conjunto de libros, un cúmulo de conocimientos compartidos que, durante la trayectoria de distintos investigadores, dieron lugar al órgano de divulgación del Instituto, hoy llamado *Letras*. Para la Revista se siguió el mismo principio de selección de colores, manteniendo la tipografía que ha representado por años a *Letras*, y en este caso se agrega el nombre completo: Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello”.

LETRAS

Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"

- Colores verde, azul y amarillo. Corresponden a la triada de la esperanza y la formación: el verde se abraza a la pedagogía que forma parte de la vida de todo upelista e ipecista investigador, ese que se complace en compartir con otros su saber. El azul, como ya se ha indicado, es el color del conocimiento y, finalmente, el amarillo en su tono más cálido representa la excelencia y la luz que el IVILLAB quiere ser no solo para la sociedad venezolana, sino para el mundo.

También mantenemos el logo que, por mucho tiempo, ha representado al IVILLAB.

En él aparece el busto de Don Andrés Bello, epónimo del Instituto



IVILLAB (1964-2023) 59 años

LETRAS (1958-2023) 65 años

José Gabriel Figuera Contreras

Johanna Rivero Belisario

Iria Natalia Agreda Abreu