

Depósito legal MO2019000003

ISSN 2665-0037

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año V. No. 10. Julio-diciembre 2021

Homenaje a Marie-Célie Agnant

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

Maturín, 2021

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año V No. 10. Julio-Diciembre 2021

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

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

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

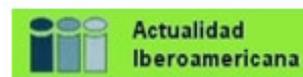
OBJETIVOS

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

La revista está indizada por



Centro de Información Tecnológica (CIT)
c/ Mons. Subercaseaux 667
Fono-Fax: 56-51-551158, La Serena - Chile
<http://www.citrevistas.cl>



Los datos de la revista y de todas las revistas incluidas en el índice aparecen en este enlace: <http://www.citobile.cl/b2c.htm>



Folio=29252

Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas
de América Latina, el Caribe, España y Portugal



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

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López
Rector

Prof. Doris Pérez
Vicerrector de Docencia

Prof. Moraima Estévez
Vicerrector de Investigación y Postgrado

Prof. María Teresa Centeno
Vicerrector de Extensión

Prof. Nilva Liuval Moreno
Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Alcides Zaragoza
Director-Decano

Prof. Neida Montiel
Subdirectora de Docencia

Prof. José Acuña Evans
Subdirector de Investigación y Postgrado

Prof. Robin Ascanio
Subdirector de Extensión

Prof. Hernán Ferrer
Secretario

Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña



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

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

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

- 1) estimular el desarrollo profesional del personal académico

proporcionándole condiciones favorables a la investigación en el área de la literatura Latinoamericana y Caribeña;

- 2) promover y visibilizar el trabajo que estudiantes y profesores realizan en el campo de la literatura latinoamericana y caribeña;
- 4) organizar actividades de investigación y promoción de la literatura latinoamericana y caribeña;
- 5) propiciar intercambios con investigadores de otras regiones del país y de otros países de Latinoamérica y del Caribe;
- 6) programar un plan editorial para promover el trabajo investigativo que se realice en el Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá” en el área que corresponde al CILLCA;
- 7) mantener relaciones con los diversos organismos institucionales y extra institucionales que permitan obtener recursos para la programación de investigación y de publicación del CILLCA;
- 8) ofrecer asesoría y orientaciones sobre el área de literatura cuando les sean requeridas por organismos universitarios o extra universitarios;
- 9) coordinar la revista y demás publicaciones del CILLCA.

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Director

Celso Medina (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)
ORCID [0000-0002-6418-0608](https://orcid.org/0000-0002-6418-0608)

Director Ejecutivo

Jesús Antonio Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Consejo Editorial

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)
Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)
Luz Marina Cruz (Universidad de Oriente)
Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Equipo de Arbitraje

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes)
Sol Pérez (Universidad de Oriente)
Noris Alfonso (Universidad de Oriente)
Luis Mora-Ballesteros (The City University of New York).
Roger Vilain (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)
María Solé (Universidad Nacional Experimental de Guayana)
Carmen Barreto (Universidad de Oriente)
Luis Peñalver Bermúdez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)
Saturnino Valladares (Universidade Federal do Amazonas. Brasil)
Juan Joel Linares Simancas (Instituto de Educación San Agustín. Escuela de Educación y Humanidades, Lima, Perú)
Eduardo Gasca (Universidad de Oriente)
Freddy Millán (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)
Sonia García (Universidad Simón Bolívar)
Omar Hurtado (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Traducción:

Juana Sagaray (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

María Teresa Fernández(Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

¿Cómo vincularse a la revista?

Para comunicarse con nosotros, diríjase a:

Revista *Entreletras*

Instituto Pedagógico de Maturín

Sede de Postgrado. Centro de Documentación e Información

Vía La Floresta, frente a la Urbanización El Parque.

Planta Baja, antigua Biblioteca de Postgrado

Apartado Postal N° 274. Código de Postal 6201

Telef. 0291-6416322/ Fax: 0291-6415844

Maturín. Estado Monagas

Correo Electrónico: entrelletras.cillca@gmail.com

upelentrelletras@gmail.com

Celso Medina. medinacelso@gmail.com

Jesús Medina Guilarte. jamg22051986@hotmail.com

<https://medinacelso.wixsite.com/entrelletrasrevista>

Diseño, arte final e ilustración de portada: Celso Medina.

Sumario

| | Paginas |
|--|---------|
| Editorial | 8 |
| Entrevista: | |
| Marie- Célie Agnant: “Intento contribuir a liberar una palabra prisionera” | 10 |
| Marie- Célie Agnant: “J’essai de contribuer á libérer une parole prisonnière” | 16 |
| Conferencia | |
| Escribir en el margen del margen./ Marie-Célie Agnant | 22 |
| Ensayo: | |
| Crucigrama para un crítico literario/Diego Rojas Ajmad | 25 |
| Artículos | |
| Migración, imaginación, poética. El paradigma transnacional en Marie-Célie Agnant/Antje Ziethen | 31 |
| Hacia una poética en <i>Madrugada</i> , de Julián Padrón/ Amarilis Guilarte Fermín | 40 |
| Ramón Isidro Montes, un pensador más allá de su tiempo/ Roger Villain | 53 |
| Lectura Bíblica Invertida: un criterio educativo para la apropiación del texto/ José Guerra Carrasco | 60 |
| Crónica: | |
| Claudio Perna /Luis González | 79 |
| Reseña: | |
| Saturnino Valladares Segredos da Fênix.(2019). / Celso Medina | 85 |
| Literatura Otra: | |
| Las herencia/L’Heritage / Marie-Célie Agnant. Traducción de Celso Medina | 90 |
| Dos poemas de Marie-Célie Agnant. Traducción de Maritza Jiménez | 96 |
| Cuerpo del afuera/ Luz Marina Cruz | 97 |
| Normas para los autores | 101 |
| Normas para los árbitros | 102 |
| Autores | 105 |

Editorial

yo quisiera tanto escribir otra historia
rasgar el velo negro de la noche
encontrar una ruta al comienzo de la noche

pero no hay nada más aquí sino la noche sin fin

Marie-Célie Agnant

No son buenos los días de julio del 2021 para Haití, la patria de origen de Marie-Célie Agnant, la escritora a la que le dedicamos buena parte de las páginas de esta edición. Su presidente, Jovenel Moïse, fue asesinado por un grupo de mercenarios, en su propio lecho, una madrugada aciaga.

Pero es que los tiempos para el hermano país pocas veces han sido buenos. Los historiadores hablan de un “país fallido”. Agnant sostiene en nuestro diálogo que su patria ha tenido que pagar el haber sido la primera nación liberada de los imperialismos en América Latina, a la que se le ha cobrado caro esa osadía, y en tal sentido afirma: “ha sido deliberadamente demolido, una demolición iniciada con el pago, bajo presión, hasta mitad del siglo XX, de una suma colosal- el equivalente a 28 millardos de euros- a los extorturadores para compensarlos por las pérdidas que sintieron que habían sufrido cuando tuvieron que abandonar la isla después de su derrota”.

Tampoco son buenos tiempos para muchos países, en especial los países pobres, a los que al hándicap de sus condiciones socioeconómicas precarias se le ha sumado la pandemia del Coronavirus. A la par que los países desarrollados van conjurando tan perverso mal, las naciones en donde vivimos sienten su acoso y muchas veces nos les queda otro camino que rogar la caridad de otros países con economías más fuertes.

Ese clima social es caldo de cultivo para que los exilios se incrementen. “La vida no tiene territorio”, dice nuestra entrevistada. Los antiguos imperios

experimentan hoy una invasión inversa: ya no son los países los que se aventuran hacia otros territorios, sino individuos, familias completas las que escapan de sus naciones con la ilusión de que su exilio sea la salvación. Pero ese clima ha hecho renacer los viejos fantasmas de los racismos y clasismos.

Queriendo abrir campo a esas preocupaciones invitamos a este número a la escritora Marie-Célie Agnant, poeta, narradora, traductora y cuentacuentista, nacida en Puerto Príncipe, Haití, quien se exilió en Quebec desde 1970, huyendo de la cruel dictadura de Francois Duvalier. Ella ha realizado toda su literatura en esa región canadiense, y su escritura tematiza a su país, pero en el marco universal de los problemas de las transnacionalidades. En ella han “arraigado varias raíces”. Y eso pueden detectarlo nuestros lectores en el diálogo que desarrolló con nosotros, y que abre nuestro número diez.

La sección de conferencia corresponde también a la escritora haitiana-quebequense. “Escribir en el margen del margen” es su intervención en el coloquio *Littératures Canadiennes Et Identités Postcoloniales*, el año 2002, en donde la autora deja claro su posición respecto a las dificultades que tiene la mujer para escribir, sobre todo en Haití.

Ya en la sección de Ensayo, *Entreletras* entrega el texto del joven crítico venezolano Diego Rojas Ajmad, de la Universidad Nacional Experimental de Guayana (UNEG), que reflexiona sobre el papel de la literatura en la cultura y las perspectivas epistemológicas que ella tiene que afrontar, en medio de realidades tan complejas como las que vivimos hoy día.

La sección de artículos contiene textos de variadas temáticas. Para continuar con el homenaje a Agnant, reproducimos una traducción del artículo “Migración, imaginación, poética. El paradigma transnacional en Marie-Célie Agnant”, de la investigadora Antje Ziethen, de la University of British Columbia, originalmente publicado en la revista *Études littéraires*, Número 46, en 2015, que destaca en la narradora haitiana la presencia

de una transnacionalidad, que complejiza su ubicación en el marco de algún nacionalismo literario.

Ya mirando hacia la literatura venezolana, la profesora Amarilis Guilarte Fermín, de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, pone su mirada crítica en la novela *Madrugada*, de Julián Padrón. “Hacia una poética en *Madrugada*, de Julián Padrón”: así se titula su artículo. En él propone una perspectiva de lectura del autor venezolano más allá del esquema del Criollismo con el que muchas veces se le encasilla.

Roger Vilain, profesor de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, escribe sobre “Ramón Isidro Montes, un pensador más allá de su tiempo”, texto en el que desvela el manto de olvido que ha caído sobre un importante escritor guayanés, poeta y ensayista, cuyas ideas tienen relevancia en la educación y en la cultura venezolana.

Cerramos la sección de artículo con el texto “Lectura Bíblica Invertida: un criterio educativo para la apropiación del texto”, del profesor José Guerra Carrasco, también profesor de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, que introduce un acucioso método para la lectura del texto bíblico.

El artista Luis Emeterio González (a quien agradecemos el retrato que ilustra el cuento de Marie-Célie Agnant) nos acompaña en este número con una crónica que procura revalorar el papel de Claudio Perna en la plástica venezolana de los años 70. El texto de González ofrece un interesante panorama del clima cultural que acompañó la irrupción de Perna en el panorama venezolano y latinoamericano.

La sección de Reseña da cuenta del libro *Segredos*

da Fênix/Secretos del Fênix, editado en Manaus (Brasil), cuyo autor es el escritor gallego Saturnino Valladares. El autor de la reseña es Celso Medina y destaca en ese poemario la conciencia erótica y su relación con el cosmos gallego.

La Sección de Literatura Otra completa el homenaje a Marie Célie- Agnant, al dar a conocer una traducción de Celso Medina de su cuento “La herencia/L’Heritage”, que forma parte de su libro de cuentos *Nouvelles d’ici, d’ailleurs et là-ba* (Cuentos de aquí, de otras partes y de allá), editado por Ediciones de la Pleine Lune, en 2017. Como exégesis de ese relato, la profesora Luz Marina Cruz, de la Universidad de Oriente (Venezuela) nos ofrece su texto “Cuerpo del afuera”, en el que concluye, siguiendo a la filósofa feminista australiana Sara Ahmed, que la joven protagonista de ese cuento “es una universalista melancólica”.

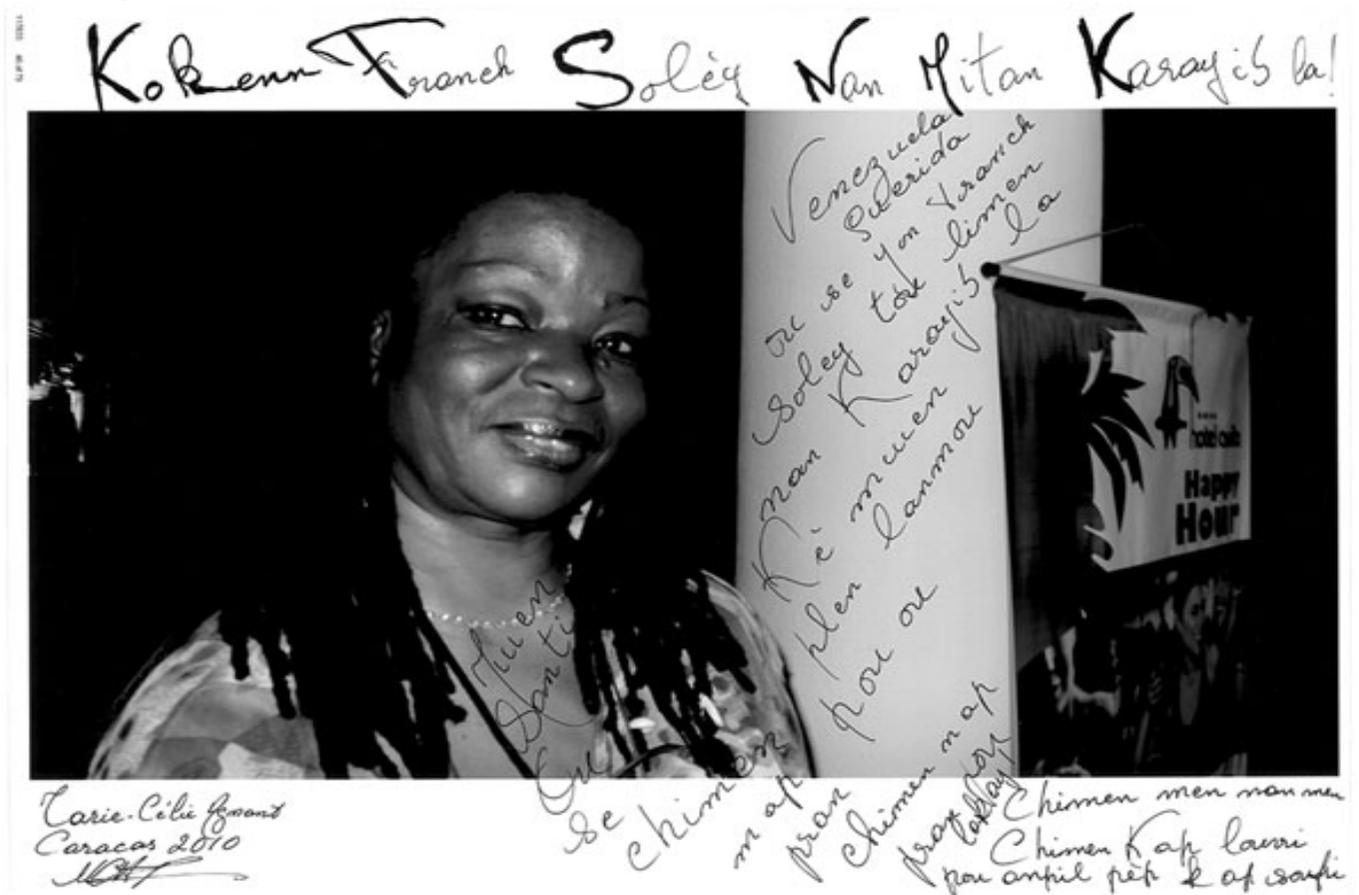
Concluimos este editorial volviendo al poema “Gonaïdes”, de Marie-Célie Agnant, publicado aquí, y traducido por Maritza Jiménez, para retomar el clima que padecemos hoy en Latinoamérica, en especial en el país de donde es originaria nuestra escritora homenajeada, para detenernos en ese deseo de “escribir otra historia”, y en el fatalismo de no contar sino con una “noche sin fin”. Así parece el camino del escritor latinoamericano: recorrer su senda entre las Scilas y las Caribdis.

Agradecemos al poeta y fotógrafo Enrique Hernández-D’Jesús sus fotos de Marie-Célie Agnant, que tomamos de Unión Libre, en su edición No.410, del 14 de octubre de 2018. De esa edición son los poemas que tradujo Maritza Jiménez .

Entrevista con Marie-Célie Agnant

“Intento contribuir a liberar una palabra prisionera”

Foto: Enrique Hernández D'Jesús



Escritora presente y atenta al mundo que le rodea, su escritura lleva a su vez el sello de la poesía y de la violencia salidas de las sociedades postcoloniales que navegan entre la miseria evidente, opulenta e indecente. Sus textos, algunos de los cuales han sido traducidos a muchas lenguas, consiguen su anclaje en la realidad social contemporánea; aborda los temas tales como la exclusión, la soledad, el racismo, el exilio. La condición de las mujeres, la relación con el pasado y a la memoria forman también parte de su campo de exploración.

Ella publica también obras destinadas a jóvenes, se

interesa en el teatro y trabajó con el Bread & Puppet Theater (en Vermont).

Cuentista, Marie-Célie Agnant participa en el festival de cuentos celebrados en Quebec y otros lugares, y anima regularmente sesiones de taller de cuentos para niños y adultos. Ella cuenta en francés, en inglés, en creole y en español.

Miembro de la Unión de Escritores y Escritoras de Quebec, está inscrita en el repertorio de los artistas y escritores para la escuela.

En el corazón de su obra, la resonancia de la historia

particular de Haití, su cultura y sobre todo su pesado sufrimiento y su indecible tragedia. De un libro a otro, tesoneramente, la autora recorre la imposible distancia con la memoria- las de sus ancestros, memorias inventadas, en su mayor parte, pero muy familiar para todos los que viven y sufren dondequiera que habiten.

Marie-Célie Agnant construye una obra que habla de los humanos- principalmente de las mujeres- abrumados por la vida y la incapacidad de olvidar. Es que del peso de esta memoria sobrecargada nunca se sale ileso. No obstante, más allá de esta herencia pesada de llevar, las mujeres, en la escritura de Agnant, en busca de ellas mismas, intentan reconstruirse, o no, en un mundo descompuesto, algunas veces putrefacto, que deja poco lugar a lo humano. De diversas maneras, algunas de ellas están hundidas en su cementerio interior, otras buscan una neutralidad alienante, en tanto que otras se niegan a renunciar a lo que son y se baten para sí mismas, “de pie en la luz, para afrontar los machetes” (*Mujeres en tiempos de carniceros*). Ellas quieren “vivir en la dignidad, vivir de pie”.

Además del trabajo de memoria, se exploran las palabras en silencio y el silencio en las palabras. De diferentes formas, las voces narrativas intentan tender un puente entre su genealogía personal, un determinado pasado colectivo y un presente, muchas veces solitario. Al mismo tiempo, conscientes del pasado y orientados hacia el futuro, desenrollan el hilo de la palabra y se lo entregan a la generación que les sigue para que esta pueda formar una identidad en movimiento, ciertamente dependiente de la herencia, pero también forjándose a partir de lo inaudito, al menos en una cierta autonomía.

Ese paso del saber y este testamento de la palabra atraviesan la obra de Agnant, y frecuentemente, a pesar de todo, sobre una celebración de la vida, del afecto, de la amistad y del amor, no sería sino un instante como un bálsamo sobre una herida.

Numerosas preguntas sustentan la obra. ¿Cómo podemos convertirnos a la vez en portadores de la memoria fundacional y de la vida? ¿Reacomodar la memoria y nacer de nuevo? ¿Cómo transmitir no solo la memoria histórica, sino también una memoria sensual recurriendo a los olores, a los colores y a los ruidos? ¿Cómo hacer malabares con el desarraigo y el enraizamiento? ¿Mostrándonos el mal que nos hunde o nos ha hundido en el sufrimiento, sin encarcelarnos en el rol de víctima?

A pesar de que los libros de Agnant frecuentemente se emplean para denunciar el mal, ellos siempre están aferrados a la vida y nos permiten habitar nuestro mundo insensato.

Entre eros y thanatos, Marie-Célie Agnant se plantea a lo largo de sus diferentes textos preguntas esenciales sobre cómo vivir juntos y trata de responderlas. Aunque deplora la ausencia de las palabras adecuadas para decir lo que le sucede a uno y por causa del otro, para agregar secciones de historias personales, Agnant encuentra, sin embargo, las palabras para decir lo indecible, al menos en parte, y nos las da a nosotros a leer.

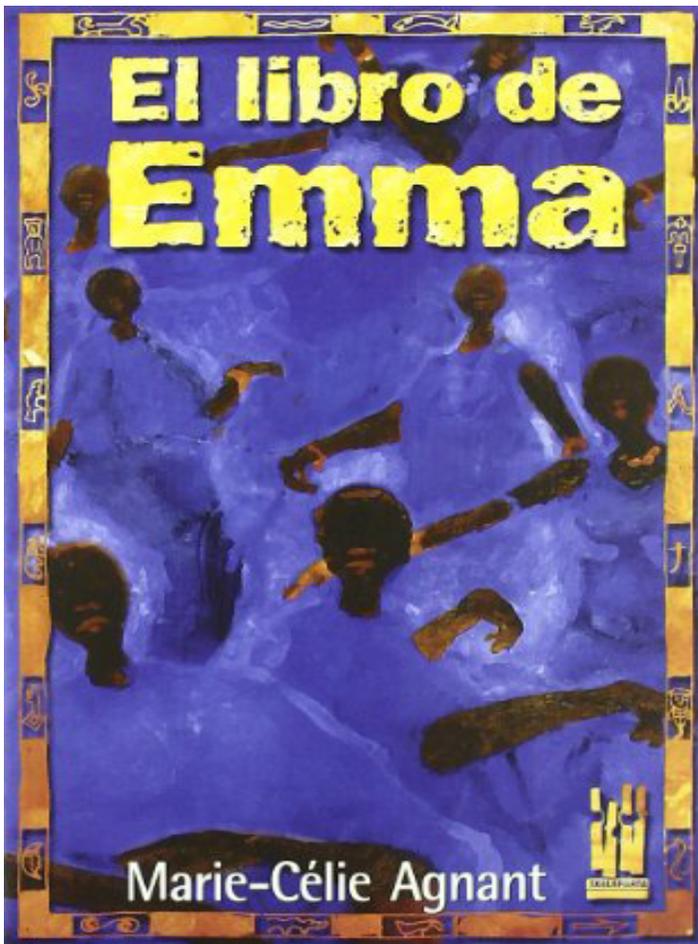
Lucie Lequin
Île en île
<http://ile-en-ile.org>

Diálogo con Celso Medina

Celso Medina- A pesar de que ha pasado más de la mitad de su vida en Quebec (Canadá), su literatura es esencialmente haitiana. En sus novelas, sobre todo, se escenifica un drama por el cual desfila una nación traumatizada por la violencia de una economía de plantación, basada en la esclavitud, y una dictadura cruel, la de François Duvalier. Incluso hay quienes hablan de una “república fallida”, a la cual Europa no ha sabido perdonar el haber sido el primer territorio latinoamericano en liberarse del imperialismo. ¿Cómo se forjó ese país en su literatura?

Marie-Célie Agnant- Haití se impuso como tema primero

en mi obra el día en que comprendí las relaciones de fuerza que constituyen las bases de nuestras sociedades. Hago referencia a un período que se remonta a los primeros años de mi llegada a , entonces yo identifiqué las verdaderas razones del exilio, y todos los mecanismos que condujeron a la asfixia del país que acababa de dejar. Comprendí, desde entonces, que Haití no era, como algunos lo repiten con delectación, una « república fallida » sino un país que ha sido deliberadamente demolido, una demolición iniciada con el pago, bajo presión, hasta mitad del siglo XX, de una suma colosal- el equivalente a 28 millardos de euros-



Los temas que se consiguen en mis obras han estado desde entonces presentes en mí. Escribir sobre ese país al que las grandes naciones depredadoras nunca han «perdonado» su gesto de rebelión constituye, entre otras cosas, una manera de poner de relieve lo que viven hoy territorios como Cuba, al que el imperialismo ha mantenido sin aliento durante 60 años, señalar también la desestabilización orquestada de un país como Venezuela, que lucha y aspira a permanecer en pie.

C. M- Su obra literaria está poblada de mujeres. Personajes como Emma (*Livre d'Emma*), Mika (*Femmes au temps des carnassiers*) y Mariana (*La dot de Sara*) muestran que la « profesión » de mujer es una tarea existencial difícil. La mujer antillana (entendemos), no sólo es víctima del racismo, sino que también hay que tener en cuenta toda una serie de atavismos sexuales. Pero usted llega a dar forma a un mundo mucho más complejo, que no simplifica la imagen femenina, sino que propone diferentes maneras de asumir sus vidas: combativa, resignada, suicida, y algunas veces crueles, como Rosa Bosquet (*En Un alligator nommé Rosa*). ¿Es más difícil ser mujer en las Antillas que en la región en la que usted vive actualmente?

MCA- Sin negar los logros, los avances, y los cambios en las mentalidades, las mujeres continúan, incluso en las llamadas sociedades occidentales, librando los mismos combates librados con anterioridad, para salvaguardar sus derechos fundamentales : paridad, lucha contra la desigualdad desde el punto de vista social, político y económico. Se trata de combates incesantes. Si nos referimos de manera particular a Haití, diría que la suerte de las mujeres, hoy, es idéntica a la de todas las mujeres que evolucionan en los territorios en lucha contra las políticas neoliberales. La feminización excesiva de la pobreza es una constante. Las crisis políticas interminables, las guerras de baja intensidad, y agresiones de todo tipo, más brutales y letales afectan de manera permanente la vida de las mujeres en tantas regiones del mundo donde, por supuesto, están infrarepresentadas o totalmente ausentes en las instancias de toma de decisiones. Tiene toda la razón, dondequiera que esté, ser mujer es una « profesión » muy difícil.

CM- ¿Sigues pensando que escribe para borrar el silencio de las mujeres?

MCA. -No hablaría del silencio de las mujeres, sino del de una categoría de mujeres. Pienso en las que se parecen a mí, en las que siempre han estado y siguen amordazadas, en las que se atreven a romper el silencio y a quienes se trata de acallar, en las que se hacen invisibles. En este sentido, quisiera precisar que el camino de la escritura, para mí, nunca ha sido fácil. He tenido que aprender a lidiar con

a los extorturadores para compensarlos por las pérdidas que sintieron que habían sufrido cuando tuvieron que abandonar la isla después de su derrota.

Los años siguientes a mi llegada a Quebec, me acerqué a los exiliados chilenos y argentinos que traían, con su equipaje, una tradición de lucha, y, por supuesto, con compatriotas haitianos politizados. Me mantuve también muy activa a lo largo de la década de los 80, en grupos de solidaridad con refugiados de Centroamérica, víctimas, en ese momento, de las políticas de tierra arrasada. Es también la época de las luchas libradas por el Sandinismo en Nicaragua, pulso que mantuvo a toda América Latina en suspenso, sin olvidar los sobresaltos del fin del apartheid en Sudáfrica, que entonces parecían marcar el ritmo de la existencia de aquellas y aquellos que pensaban que otro mundo era posible. De allí, sin duda, de estos encuentros con el Otro, también sometido a la opresión, sobrevino, en mí, no el deseo, como se piensa a menudo, de acceder a este mundo de la literatura, sino más bien la necesidad irreprimita de escribir para relatar, no una historia particular de Haití, sino, en mi opinión, va mucho más allá de este territorio. Nacida en un país amordazado, un país que ha sido uno de los más maltratados por las políticas coloniales y neocoloniales, me siento en la necesidad de contribuir a hacer entender su voz más allá de los círculos estrechos.

diferentes formas de violencia de ciertos sectores, alérgicos a cualquier trabajo que aspire a resaltar lo femenino y la difícil situación de la mujer, pero sobre todo en el aspecto de la memoria de muchos de mis textos, que recuerdan los crímenes y el terror duvalierista. Pero me molesta igualmente que se juzgue como demasiado reivindicador otro discurso, no del todo complaciente y, de hecho, amenazante.

Es que existe una tradición que no se debilita, aquella de condenar a las mujeres al silencio, tradición cuyos mecanismos son cuidadosamente estudiados por la escritora estadounidense Johanna Russ, en el ensayo *How to suppress women's writing*. Publicado en 1983, este libro, lamentablemente, sigue siendo relevante en la actualidad. Como dice usted, a través de mi trabajo, espero ayudar a borrar el silencio de las que se ven obligadas a desaparecer, las que, habitadas a la fuerza por el síndrome del impostor, se callan. En la novela *Femmes au temps des carnassiers* me levanto contra el silencio asesino en el que estaba encerrada la periodista Yvonne Hakim Rimpel, después de haber sufrido la barbarie del régimen de Duvalier. Y me di cuenta de que, desde mi primer libro, mi primer poemario, sin tener conciencia de que iba, asiduamente a tomar el camino de la escritura, decía que quería "escribir sobre todos los silencios cómplices". (*Balafres* (Cicatrices)). Es en esta perspectiva que digo que me inspiran escritoras que han sabido trazar el camino; hay muchas, pero me quedo con la sudafricana Nadine Gordimer, la española Dulce Chacón, la haitiana Marie Vieux.

CM- La violencia es otro tema que conseguimos en sus textos, en dos de sus últimas novelas, particularmente, (*Un Alligator nommé Rosa* et *Femmes au temps des carnassiers*) y en cuentos como "*La maison face à la mer*", "*Un regard assassin*", que relatan las atrocidades de la dictadura de François Duvalier. Se percibe la acentuación de las crueldades que ya estaban en curso en la época de la implantación de la esclavitud negra en las Antillas. Sus personajes destacan un hecho: hay que tener mucho coraje para vivir. Sus textos entonces se revelan históricos y etnográficos. ¿Cómo se desarrolló ese proceso en el cual lo histórico se integra al testimonio personal?

MCA- Íntimamente ligado a la historia y a la memoria, ese maridaje es una constancia en un número importante de escritoras, de todas las épocas. Se impone naturalmente en mí, bien sea a causa de mis modelos, primero los grandes maestros de la literatura comprometida en Haití: Jacques Roumain, Marie Vieux, autora de *Amour, Colère et Folie*, un texto fundamental para quien quiera comprender la violencia duvalierista, y también Jacques Stephen Alexis. En esta lista reúno autores de todos los horizontes que me han fascinado, de alguna manera : Nadine Gordimer, Federico García Lorca, Yachar Kemal, quien escribió, con la saga de

Memed, esa novela de la revolución, el más bello texto sobre la resistencia de los pueblos oprimidos, según mi opinión.

CM- Esta violencia es tematizada en la novela *Femmes au temps des carnassiers*, donde usted establece una comparación con las violencias sufridas por las mujeres en España durante la guerra civil, en 1936, fundamentalmente con el pasaje histórico de Las Trece rosas (cuando trece mujeres fueron fusiladas por la dictadura de Franco). ¿Significa eso un deseo de concebir en un modo más universal este peligroso "oficio" de ser una mujer en el mundo?

MCA.- En el libro citado, intento ilustrar el hecho de que esas violencias indecibles, violencias tanto físicas como sociales y sexuales, son utilizadas en todas partes, no solo en lo cotidiano, sino en el caso de regímenes represivos, y en tiempo de guerra, ellas se transforman en instrumento para mantener el poder, doblemente represivo contra las poblaciones femeninas. De esa manera la violencia se convierte en arma de guerra, de sumisión y de destrucción, utilizada particularmente contra las mujeres, bajo todos los cielos, en todas las épocas. A pesar del crisol haitiano, mi principal fuente, de esta necesidad de dar cabida a fragmentos de la memoria del país, también concibo la escritura como una pasarela que permite llegar al Otro. Por tanto, no me inclino por una literatura de color local, que se definiría únicamente a partir de ciertos parámetros específicos del lugar o del espacio geográfico del que el texto deriva su origen.

CM- ¿Por qué los hombres hablan tan poco en sus libros?

MCA. Las razones son múltiples. La primera, pienso yo, es que vengo de un mundo en el que la palabra ha sido, y aún sigue, considerada como un bien o un privilegio que pertenece, y no debería pertenecer, sino a los hombres. Como resultado, escuchamos sus voces con más frecuencia, por no decir que ocupa todos los lugares del habla.

En el campo literario, con mayor particularidad, a pesar de los esfuerzos que siempre han debido desplegar las mujeres para negociar, y conservar un espacio en el ajedrez, vemos esfuerzos que hacen creer que "las cosas cambian" verdaderamente, y que llevan a algunas mujeres a la complacencia, al proclamar que, ante su mesa de trabajo, no son ni mujer ni hombre, sino simplemente escritoras, aún hoy, algunas mujeres - digo bien algunas - se aventuran en los espacios literarios, sean cuales sean y no escapan a la segregación, a la violencia, a los rechazos, a las denigraciones y a las micro agresiones. El patriarcado, al igual que el racismo, tiene raíces tenaces y profundas. De una generación a otra, se enfrenta un sistema dotado de mecanismos feroces para privar a esas mujeres de la palabra. Tengo en mente toda una serie de hechos, episodios



“... no quiero, y no puedo ser indiferente a mis personajes, llego a vivir de manera muy intensa las tragedias en las cuales ellos se involucran”.

de microagresiones durante los cuales la gente ha intentado con todas sus fuerzas, amordazarme, aquí o en otro lugar. Al optar por darle la palabra con más frecuencia a las mujeres, intento contribuir a liberar una palabra prisionera: la mía, luego todas aquellas que se han obstinado en quererla reprimir, y que se consigue en mis palabras.

Por otro lado, está la imagen de la mujer vehiculada por ciertos escritores, esta imagen de la mujer objeto, necesita ser deconstruida, enderezada, reelaborada, revisada, revisitada. Para lograrlo, debemos hacer que se escuchen las voces de las mujeres. En otras palabras, si la escritura, que de ninguna manera excluye lo imaginario y una preocupación estética, representa para mí un arte, también es una lucha. Es un trabajo en el que soy a la vez mujer, artista, activista, profundamente humana, comprometida por la vida, por la vida y por la justicia.

CM- Es interesante ver cómo la forma narrativa en usted se funda en los temas. Por ejemplo, su manera de hablar de la locura de Emma, de la angustia de Mika preocupada por caer en las garras de los tonton macoutes, o del dolor de la Mamusia (madre de este inmigrante polaco asesinado en el aeropuerto de Vancouver, Canadá); luego esa persecución a una mujer en el metro neoyorkino por un hombre que ha intentado violarla en Haití («Un regard assassin»), etc.

Violencia y tragedia encarnan en un lenguaje que hace esas historias plausibles. ¿Es este lenguaje el resultado de un cuidadoso trabajo formal o el producto de una asimilación más empática con la tragedia que relata?

MCA- Esos dos aspectos constituyen las claves para abordar mis textos. Escribiendo esta historia trágica, acontecida en el aeropuerto de Vancouver, tuve la impresión de estar sumergida en el dolor vivido por la madre de este inmigrante polaco asesinado el día de su arribo al país. En una palabra, no quiero, y no puedo ser indiferente a mis personajes, llego a vivir de manera muy intensa las tragedias en las cuales ellos se involucran. No obstante, eso no constituye ni una elección ni una técnica, más bien un punto fuerte, si se puede decir, de mi escritura. En cuanto al segundo aspecto que usted señala, he sabido rápidamente tomar el gusto por eso que llamo el trabajo sobre el lenguaje. Lo asocio con un tejido paciente, como el torneado de una pieza de madera que, bajo los dedos del artista, toma poco a poco la forma de una obra de arte. Es así como el oído juega un rol muy importante, puesto que es esencial para mí escuchar la voz del texto, sentirlo vibrar en mí. Necesito encontrar y escuchar el ritmo de las palabras, sus pulsaciones, su música. Este trámite se cumple en voz alta, requiere mucho tiempo, paciencia y pasión. A fuerza de escribir, de reescribir, el texto viene a mi

encuentro como en una larga danza, como si escribiera en el ritmo de *Cinco de la tarde* de García Lorca, el *Songoro cosongo* de Guillen, o *Bois d'Ébène* de Roumain. Es en el curso de este ejercicio musical apasionante y encantador en el que se efectúa la escogencia y el matrimonio de las palabras, pero eso reclama tanto tiempo y energía como la llegada del texto bruto sobre la página.

CM. - Milan Kundera dice en su novela *L'ignorance* que es difícil tener más de una patria, porque no tenemos sino una sola vida. Usted, en su libro de cuentos *Nouvelles d'ici, d'ailleurs et de là-bas* parece apuntar hacia una patria más universal, un poco a aquella que Edgar Morin llama « Tierra-Patria ». No estamos seguros donde conseguimos ese « aquí », los « otros lugares » y el « allá », las angustias universales se repiten en sus textos con una gran similitud en los espacios europeos, palestinos, sirios, judíos y antillanos. Algunos críticos sitúan ya su trabajo en el campo de los transnacionalismos ¿Comparte esa visión de los críticos?

MCA.- Siempre he tenido cuidado de no sobre-intelectualizar o teorizar mi trabajo, prefiriendo dejar este aspecto a la crítica. Sé, sin embargo, que cuando emprendo un proyecto de escritura, llego allí con todo mi equipaje y, según mi opinión, lo que pesa más es lo que tiene que ver con la mujer negra, con la hija de esclavos, que vio la luz en un país hecho de hombres y de mujeres, que fueron los primeros negros en decir no a las cadenas, dando así un verdadero sentido a la palabra libertad, pero también a la alteridad. Hemos devenido, según las palabras de Jacques Roumain, uno de los más grandes poetas de Haití, en “buhoneros de revueltas”. Partiendo de esa herencia, intento establecer en mis textos, esa relación con la alteridad y la vida que hay que defender absolutamente. Diría, para simplificar, que mis textos reclaman simplemente el derecho a la vida, y la vida no conoce territorio. Por la fuerza de las cosas, me he desembarazado, para sobrevivir de lo que se considera como la pertenencia territorial, esa carcasa, que, con mucha frecuencia, abre las compuertas para recoger todos los males identitarios y sus derivas. Reivindico no obstante todos los territorios, cualquiera que sean, en primer lugar,

aquellos que me rechazan. Aunque se persista en el odio y en el rechazo, no se puede rechazar ni la sangre ni el sudor de mis antepasados esclavos que se utilizó para construirlos. Esta sangre, este sudor, permanecerá. Indelebles, existen. Por eso reivindico en estos textos que usted cita, este ideal de humanidad y de fraternidad con el que soñaron los primeros negros y las primeras negras que dijeron no a la servidumbre y la destrucción de la humanidad. Desde mi primer poemario, *Balafres (Cicatrices)* (1994), resonó en mí este grito fundamental a favor de la vida y la humanidad. A veces choca con la indiferencia y el cinismo, pero me es indispensable y ahí está lo esencial. Este grito rechaza las fronteras.

MCA.- La palabra “Negro” ha sido estigmatizada, hasta el punto de que algunos prefieren hablar de afrodescendientes. Léopold Senghor y Aimé Césaire inventaron el término “negritud” para valorar la condición del negro, más allá de la visión plañidera, que la ve como un cuerpo sufriente, y no como un ser profundamente creativo, digno de una perspectiva tan pertinente como la del hombre occidental. ¿Comparte usted esta visión de Senghor et Césaire?

MCA. Si la palabra “negro” estigmatiza, ¿deberíamos evitar utilizarla? Eso sería, entonces, dejar a un lado toda una parte del mundo. La palabra “negro” usada como un insulto por algunos debe ser prohibida, pero debemos estar conscientes del hecho de que ciertos discursos o las llamadas luchas, realmente sirven, y conscientemente para distraernos de los problemas reales, el sistema cuenta siempre y siempre ha contado con aliados que, para hacerse ver bien, hacen el juego al *status quo* sexista, racista, etc. El combate no se sitúa por lo tanto únicamente en el plano de la retórica, no es un combate simbólico sino un combate verdadero que debe llevar a nuestras sociedades a devolver a toda la humanidad su sentido profundo, mediante la formulación de políticas sostenidas por una voluntad real de poner fin al racismo sistémico. Pero corresponde a quienes llevan este “color en la piel” apropiarse de la expresión e incluso imponerla a los racistas de este mundo para desconcertarlos.

Entrevue avec Marie-Célie Agnant

“J’essaie de contribuer à libérer une parole prisonnière”

Foto: Enrique Hernández D' Jesus



Poète, nouvelliste, romancière, Marie-Célie Agnant quitte Haïti pour le Canada en 1970. Traductrice et interprète, elle détient un diplôme en enseignement du français et a enseigné plusieurs années tout en travaillant comme assistante de recherche. C'est ainsi que son premier roman, *La dot de Sara*, publié en 1995, sera « construit à partir de récits de vie de grands-mères d'origine haïtienne, transmis en créole dans le cadre d'une recherche en sociologie ».

Écrivaine présente et attentive au monde qui l'entoure, son écriture porte à la fois le sceau de la poésie et de la violence issue des sociétés postcoloniales qui naviguent entre misère criante et opulence indécente. Ses textes, dont certains ont été traduits en plusieurs langues, trouvent leur ancrage dans la réalité sociale contemporaine ; elle aborde les thèmes tels l'exclusion, la solitude, le racisme, l'exil. La condition des femmes, le rapport au passé et à la mémoire font aussi partie de son champ d'exploration.

Elle publie aussi des ouvrages destinés aux jeunes, s'intéresse au théâtre et a travaillé avec le Bread & Puppet Theater (dans le Vermont).

Conteuse, Marie-Célie Agnant participe aux festivals de contes tenus au Québec et ailleurs, et anime régulièrement des séances et ateliers de contes pour petits et grands. Elle conte en français, en anglais en créole et en espagnol.

Membre de l'Union des écrivains et écrivaines du Québec, elle est inscrite au répertoire des artistes et écrivains à l'école.

Au cœur de son œuvre, la résonance de l'histoire particulière d'Haïti, sa culture et surtout sa souffrance drue et indicible bourdonnent. D'un livre à l'autre, inlassablement, l'auteure arpente l'impossible distance d'avec la mémoire – celles de ses ancêtres, mémoires inventées, pour la plupart, mais combien familières à tous ceux qui habitent la souffrance d'où qu'ils soient.

Marie-Célie Agnant construit une œuvre qui parle de l'humain – principalement des femmes – accablé par la vie et l'incapacité d'oublier. C'est que le poids de cette mémoire surchargée ne laisse jamais indemne. Néanmoins, au-delà de cet héritage lourd à porter, les femmes, sous la plume d'Agnant, en quête d'elles-mêmes, tentent de se reconstruire, ou pas, dans un monde décomposé, parfois putréfié, qui laisse peu de place à l'humain. De diverses façons, certaines d'entre elles sont enlisées dans leur cimetière intérieur, d'autres cherchent une neutralité tout aussi aliénante, tandis que certaines refusent le renoncement à soi et se battent pour leur soi, « debout dans la lumière, à affronter les coutelas » (Femmes au temps des carnassiers). Celles-ci veulent « vivre dans la dignité, vivre en femmes debout ».

Outre le travail sur la mémoire, les mots dans le silence et le silence dans les mots sont explorés. Sur des modes

différents, les voix narratives tentent de faire le pont entre leur généalogie personnelle, un certain passé collectif et un présent, souvent solitaire. À la fois, conscientes du passé et tournées vers l'avenir, elles déroulent le fil de la parole et le tendent à la génération qui les suit pour que celle-ci puisse se former une identité en mouvement, certes tributaire de l'héritage, mais aussi se forgeant à même l'inouï, à tout le moins dans une autonomie certaine.

Ce passage du savoir et ce testament de la parole traversent l'œuvre d'Agnant, et souvent, s'ouvrent, malgré tout, sur une célébration de la vie, de l'affection, de l'amitié et de l'amour, ne serait-ce qu'un instant comme un baume sur la déchirure.

De nombreuses questions sous-tendent l'œuvre. Comment se faire à la fois passeuse de la mémoire fondatrice et de la vie ? Raccorder la mémoire et naître à nouveau ? Comment transmettre non seulement la mémoire historique, mais aussi une mémoire sensuelle faisant appel aux odeurs, aux couleurs et aux bruits ? Comment jongler avec le déracinement et l'enracinement ? Donner à voir le mal qui nous plonge ou nous a plongés dans la souffrance, sans s'incarner dans le rôle de victime ?

Si les livres d'Agnant s'emploient souvent à dénoncer le mal, ils font toujours signe à la vie et nous permettent d'habiter notre monde insensé.

Entre éros et thanatos, Marie-Célie Agnant se pose tout au long de ses différents textes, des questions essentielles sur le comment vivre comme sur le vivre ensemble et les raconte. Tout en déplorant l'absence de mots justes pour dire ce qui arrive à l'un et l'une à cause de l'autre, pour ajouter à l'Histoire des pans d'histoires personnelles, Agnant trouve néanmoins les mots pour dire l'indicible, du moins une partie, et nous les donne à lire.

– Lucie Lequin. Île en île.

<http://ile-en-ile.org>

Dialogue avec Celso Medina

Celso Medina- Bien qu'elle ait passé plus de la moitié de sa vie au Québec, (Canada), sa littérature est essentiellement haïtienne. Dans ses romans, surtout, un drame s'incarne dans lequel défile une nation traumatisée par la violence d'une économie de plantation, basée sur l'esclavage, et une dictature cruelle, celle de François Duvalier. Il y a même ceux qui parlent d'une «république ratée», à laquelle l'Europe n'a pas su pardonner d'avoir été le premier territoire latino-américain à se libérer de l'impérialisme. Comment ce pays s'est-il forgé dans votre littérature?

Marie-Célie Agnant- Haïti s'est imposé comme matière première à mon travail, du jour où j'ai compris les rapports de force qui constituent les bases de nos sociétés. Je fais référence à une période qui remonte aux premières années de mon arrivée au Québec, alors que j'identifiais les vraies raisons de l'exil, et tous les mécanismes qui ont conduit à l'asphyxie du pays que je venais de quitter. J'ai compris, dès lors, qu'Haïti n'était pas, comme certains le répètent souvent et avec délectation, une « république ratée » mais un pays qui a été sciemment démoli, une démolition enclenchée avec le paiement sous la contrainte, jusqu'au



El llibre d'Emma

Marie-Cécile
Agnant

34

regal

milieu du XXe siècle, d'une somme colossale - l'équivalent de 28 milliards d'euros - versée aux anciens bourreaux pour les dédommager des pertes qu'ils estimaient avoir subies lorsqu'ils durent quitter l'île après leur défaite.

Les années suivant mon arrivée au Québec, j'ai été proche d'exilés chiliens et argentins qui arrivaient avec, dans leurs bagages, une tradition de lutte, et, bien entendu, de compatriotes haïtiens politisés. Très active également tout au cours des années 80, dans les groupes de solidarité avec les réfugiés de l'Amérique Centrale, en proie, à ce moment-là, aux politiques de la terre brûlée. C'est l'époque aussi des luttes menées par les sandinistes au Nicaragua, bras de fer qui tient toute l'Amérique latine en haleine, sans oublier les soubresauts de la fin de l'apartheid en Afrique du Sud, qui semblent alors rythmer l'existence de toutes celles et ceux qui se disent qu'un autre monde est possible. De là sans doute, de ces rencontres avec l'Autre, lui aussi en butte à l'oppression, est venu, pour moi, non pas le désir, comme on le pense souvent, d'accéder à ce monde de la littérature, mais plutôt le besoin irrésistible d'écrire pour dire, non pas une histoire particulière à Haïti, mais qui va, selon moi, bien au-delà de ce territoire. Née dans un pays bâillonné, un pays qui a été l'un des plus maltraités par les politiques coloniales et néocoloniales, je sentais en moi le besoin de contribuer à faire entendre sa voix au-delà des cercles restreints. Les thèmes que l'on retrouve dans mes ouvrages, étaient dès

lors présents en moi. Écrire sur ce pays auquel les grandes nations prédatrices n'ont jamais « pardonné » son geste de rébellion constitue, entre autres, une manière de mettre en lumière ce que vivent aujourd'hui des territoires tel Cuba, tenu à bout de souffle par l'impérialisme depuis 60 ans, de mettre aussi le doigt sur la déstabilisation orchestrée d'un pays comme le Venezuela, qui lutte et aspire à demeurer debout.

C. M- Votre œuvre littéraire est peuplée de femmes. Des personnages comme Emma (*Livre d'Emma*), Mika (*Femmes au temps des carnassiers*) et Mariana (*La dot de Sara*) montrent que la "profession" de femme est une tâche existentielle difficile. La femme antillaise, (comprend-t-on), n'est pas uniquement victime de racisme, il faut aussi prendre en compte tout un ensemble d'atavismes sexuels. Mais vous parvenez à façonner un monde beaucoup plus complexe, qui ne simplifie pas l'image féminine, mais propose différentes manières d'assumer la vie: combative, résignée, suicidaire, et certaines cruelles, comme Rosa Bosquet (*En Un alligator nommé Rosa*). Est-ce plus difficile d'être une femme aux Antilles que dans la région où vous vivez actuellement?

MCA- Sans nier les acquis, les avancées, et les changements dans les mentalités, les femmes continuent, même dans les sociétés dites occidentales, à mener les mêmes combats que jadis, pour la sauvegarde de leurs droits fondamentaux: parité, lutte contre les inégalités du point de vue social, politique et économique. Il s'agit de combats incessants. Si on se réfère plus particulièrement à Haïti, je dirais que le sort des femmes, aujourd'hui, est identique à celui de toutes les femmes qui évoluent dans les territoires en lutte contre les politiques néolibérales. La féminisation à outrance de la pauvreté, y est une constante. Les crises politiques interminables, les guerres de basse intensité, et agressions de toutes sortes, plus brutales et meurtrières affectent de façon permanente la vie des femmes dans tant de régions du monde où, bien entendu, elles sont sous-représentées ou totalement absentes dans les instances de prises de décisions. Vous avez tout à fait raison, quel que soit le lieu, être femme est un métier absolument difficile.

Q- Pensez-vous toujours que vous écrivez pour effacer le silence des femmes?

MCA. Je ne parlerai pas du silence des femmes, mais de celui d'une catégorie de femmes. Je pense à celles qui me ressemblent, qui ont toujours été bâillonnées et continuent de l'être, celles qui osent briser le silence et qu'on essaie de faire taire, celles que l'on rend invisibles. À ce sujet, j'aimerais préciser que le chemin de l'écriture,

pour moi, n'a jamais été lisse. J'ai dû apprendre, à me coller à différentes formes de violences issues, là-bas, de certains secteurs, allergiques, à tout travail qui aspire à mettre en lumière le féminisme et le sort des femmes, mais surtout à l'aspect mémoriel de nombre de mes textes, qui rappellent les crimes et la terreur duvaliériste. Mais je dérange également ici, par un discours jugé trop revendicateur, pas assez complaisant, et de ce fait, menaçant. C'est qu'il existe une tradition qui ne faiblit pas, celle de condamner les femmes au silence, tradition dont les mécanismes sont étudiés avec soin par l'écrivaine étasunienne Johanna Russ, dans l'essai *How to suppress women's writing*. Publié en 1983, cet ouvrage, hélas, est toujours d'actualité. Ainsi que vous le dites, par le biais de mon travail, j'espère contribuer à effacer, le silence de celles que l'on contraint à s'effacer, celles qui, habitées de force par le syndrome de l'imposteur, se taisent. Je m'élève ainsi dans le roman (*Femmes au temps des carnassiers*) contre le silence meurtrier dans lequel la journaliste Yvonne Hakim Rimpel a été enfermée, après avoir subi la barbarie du régime duvaliériste. Et je me rends compte, que, dès mon premier livre, mon premier recueil de poésie, sans être consciente que j'allais, de manière assidue, emprunter le chemin de l'écriture, je disais vouloir "écrire sur tous les silences complices." (*Balafres*). C'est dans cette perspective, que je dis m'inspirer d'écrivaines qui ont su tracer le chemin; elles sont nombreuses, mais je retiens la sud-africaine Nadine Gordimer, l'espagnole Dulce Chacon, l'haïtienne Marie Vieux.

CM- La violence est un autre thème que l'on retrouve dans vos textes, dans vos deux derniers romans, particulièrement, (*Un Alligator nommé Rosa* et *Femmes au temps des carnassiers*) et les nouvelles telles "*La maison face à la mer*", "*Un regard assassin*", qui relatent les atrocités de la dictature de François Duvalier. On perçoit l'accentuation des cruautés qui avaient déjà cours à l'époque de l'implantation de l'esclavage noir aux Antilles. Vos personnages soulignent un fait: il faut avoir beaucoup de courage pour vivre. Vos textes se révèlent donc historiques et ethnographiques. Comment se déroule ce processus dans lequel l'histoire s'intègre au témoignage personnel?

MCA- Intimement liée à l'histoire et à la mémoire, ce mariage est une constante chez un nombre important d'écrivaines et d'écrivains, toutes époques confondues. Il s'est tout naturellement imposé à moi, soit à cause de mes modèles, d'abord les grands maîtres de la littérature engagée en Haïti : Jacques Roumain, Marie Vieux, auteure *d'Amour, Colère et Folie*, un texte majeur pour qui veut comprendre la violence duvaliériste, et aussi, Jacques Stephen Alexis. À cette liste, j'ajoute des auteurs de tous

les horizons qui m'ont fascinée, et en quelque sorte, façonnée : Nadine Gordimer, Federico Garcia Lorca, Yachar Kemal, qui a écrit, selon moi avec la saga de *Memed*, ce roman de la révolte, les plus beaux textes sur la résistance des peuples opprimés.

CM- Cette violence est thématisée dans le roman *Femmes au temps des carnassiers*, où vous établissez une comparaison avec les violences subies par les femmes en Espagne pendant la guerre civile, en 1936, notamment avec le passage historique de *Les treize roses* (quand treize femmes ont été mises à mort par la dictature de Franco). Cela signifie-t-il un désir de concevoir sur un mode plus universel ce "métier" dangereux d'être une femme dans le monde?

MCA. Dans l'ouvrage cité, j'ai tenté d'illustrer le fait que ces violences indicibles, violences tant physiques que sociales et sexuelles, sont utilisées partout, non seulement dans le quotidien, mais dans le cas des régimes répressifs, et en temps de guerre, elles se transforment en instrument de maintien du pouvoir, doublement répressifs contre les populations féminines. C'est ainsi que le viol devient arme de guerre, de soumission et de destruction, utilisé particulièrement contre les femmes, sous tous les cieux, à toutes les époques. En dépit du creuset haïtien, ma source première, de ce besoin de donner place à des fragments de la mémoire du pays, je conçois aussi l'écriture comme une passerelle, qui permet de rejoindre l'Autre. Ainsi, je ne suis pas portée vers une littérature couleur locale, qui se définirait uniquement à partir de certains paramètres propres au lieu ou à l'espace géographique d'où le texte tire son origine.

CM- Pourquoi les hommes parlent-ils si peu dans vos œuvres?

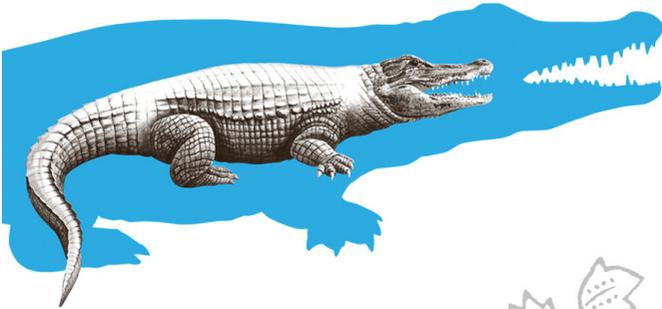
MCA. Les raisons sont multiples. La première, selon moi, est que je viens d'un monde où la parole a toujours été, et est encore considérée tel un bien ou un privilège qui n'appartiendrait et ne devrait appartenir qu'aux hommes. De ce fait, on entend plus souvent leurs voix, pour ne pas dire que celle-ci occupe tous les lieux de parole.

Dans le domaine littéraire, plus particulièrement, en dépit des efforts qu'ont toujours dû déployer les femmes pour négocier, et garder un espace sur l'échiquier, efforts qui laissent croire parfois que "les choses changent" véritablement, et qui portent certaines qui font dans la complaisance, à clamer que, face à leur table de travail, elles ne sont ni femme ni homme, mais simplement écrivaines, encore aujourd'hui, certaines femmes – je dis bien certaines - qui s'aventurent dans les espaces littéraires, quels qu'ils soient, n'échappent pas à la

Marie-Célie Agnant



Un alligator nommé ROSA



les éditions du remue-ménage

ségrégation, aux violences, rejets, dénigrement et micro-agressions. Le patriarcat, tout comme le racisme, a des racines tenaces et profondes. D'une génération à l'autre, on affronte un système doté de mécanismes féroces pour priver ces femmes de parole. J'ai en tête toute une série d'événements, épisodes de micro-agressions au cours desquels on a essayé de toute force, de me bâillonner, ici ou ailleurs. En choisissant de donner la parole plus souvent aux femmes, j'essaie de contribuer à libérer une parole prisonnière: la mienne, puis toutes celles que l'on s'obstine à vouloir réprimer, et qui se retrouvent dans mes mots. D'autre part, l'image de la femme véhiculée par certains écrivains, cette image de femme objet, a besoin d'être déconstruite, redressée, retravaillée, revue, revisitée. Pour y parvenir, il faut faire entendre les voix des femmes. Autrement dit, si l'écriture, qui n'exclut nullement l'imaginaire et un souci esthétique représente pour moi un art, il se veut aussi un combat. C'est un travail au cours duquel je suis à la fois femme, artiste, militante, profondément humaine, engagée pour la vie, dans la vie, et pour la justice.

“... je ne veux, et ne peux être indifférente à mes personnages, il m'arrive de vivre de manière très intense les tragédies auxquelles ils sont confrontés”.

CM- Il est intéressant de voir comment la forme narrative chez vous se fonde dans les thèmes. Par exemple, votre manière de parler de la folie d'Emma, de l'angoisse de Mika dans cette attente des griffes des tontons macoutes, ou de la douleur de la Mamusia (mère de cet immigrant polonais assassiné à l'aéroport de Vancouver, Canada); puis cette poursuite d'une femme dans le métro New-Yorkais par un homme qui a tenté de la violer en Haiti («Un regard assassin»), etc. Violence et tragédie s'incarnent dans un langage qui rend ces histoires plausibles. Ce langage est-il issu d'un travail formel soigné ou encore le produit d'une assimilation plus empathique avec la tragédie qu'il raconte?

MCA- Ces deux aspects constituent les clés pour aborder mes textes. En écrivant cette histoire tragique, survenue à l'aéroport de Vancouver, j'avais l'impression d'être submergée, enfouie dans la douleur vécue par la mère de cet immigrant polonais assassiné le jour de son arrivée au pays. En un mot, je ne veux, et ne peux être indifférente à mes personnages, il m'arrive de vivre de manière très intense les tragédies auxquelles ils sont

confrontés. Cela ne constitue pourtant ni un choix, ni une technique, plutôt un des points forts, si on peut dire, de mon écriture. Quant au 2^e aspect que vous soulevez, j'ai su rapidement prendre goût à ce que je nomme le travail sur la langue, je l'associe à un patient tissage, au polissage d'une pièce de bois qui, sous les doigts de l'artiste prend peu à peu la forme d'une oeuvre d'art. C'est ainsi que l'oreille joue un rôle très important, puisqu'il est essentiel pour moi d'écouter la voix du texte, de le sentir vibrer en moi. Il me faut trouver et écouter le rythme des mots, leurs pulsations, leur musique. Cette démarche s'effectue à voix haute, elle requiert beaucoup de temps, de patience et de passion. À force d'écrire, de réécrire, le texte vient à ma rencontre comme dans une longue danse, comme si j'écrivais sur le rythme du *Cinco de la tarde* de Garcia Lorca, le *Songoro cosongo* de Guillen, ou encore *Bois d'Ébène* de Roumain. C'est au cours de cet exercice musical passionnant et enchanteur, que s'effectuent le choix et le mariage des mots, mais cela réclame autant de temps et d'énergie que l'arrivée du texte brut sur la page.

CM- Milan Kundera dit dans son roman *L'ignorance*, qu'il est difficile d'avoir plus d'un patrie, car on n'a qu'une seule vie. Vous, dans votre recueil *Nouvelles d'ici, d'ailleurs et de là-bas*, semblez pointer vers une patrie plus universelle, un peu de ce qu'Edgar Morin appelle «Terre-Patrie». Nous ne sommes pas sûrs où se trouvent les «ici», les «ailleurs» et le «là-bas», les angoisses universelles se répètent dans vos textes avec une grande similitude dans les espaces européens, palestiniens, syriens, juifs et antillais. Certains critiques situent déjà votre travail dans le champ des transnationalismes. Partagez-vous cette vision des critiques?

MCA.- Je me suis toujours gardée de trop intellectualiser ou de théoriser mon travail, préférant laisser cet aspect aux critiques. Je sais cependant que lorsque j'entreprends un projet d'écriture, j'y arrive avec tous mes bagages, et celui qui selon moi, pèse le plus lourd, est celui de la négresse, fille d'esclaves, qui a vu le jour dans un pays fait d'hommes, et de femmes qui ont été les premiers Noirs à dire non aux chaînes, donnant ainsi un sens véritable au mot liberté, mais aussi à l'altérité. Nous sommes devenus, selon les mots de Jacques Roumain, un des plus grands poètes d'Haïti, des "colporteurs de révolte". Partant aussi de cet héritage, j'essaie d'établir dans mes textes, ce rapport à l'altérité et à la vie qu'il faut

absolument défendre. Je dirais, pour simplifier, que mes textes réclament simplement le droit à la vie, et la vie, ne connaît pas de territoire. Par la force des choses, je me suis débarassée, pour survivre, de ce que l'on considère comme l'appartenance territoriale, ce carcan, qui, trop souvent, ouvre les digues pour accueillir tous les malaises identitaires et leurs dérivés. Je revendique néanmoins tous les territoires, quels qu'ils soient, en premier lieu, ceux qui me rejettent. Ils ont beau persister dans la haine et le rejet, ils ne peuvent rejeter ni le sang, ni la sueur de mes ancêtres esclaves qui a servi à les construire. Ce sang, cette sueur, demeureront. Indélébiles, ils sont. Je revendique donc dans ces textes que vous citez, cet idéal d'humanité et de fraternité dont rêvaient les premiers nègres, et les premières négresses qui ont dit non à la servitude et à la destruction de l'humain. Dès mon premier recueil de poésie, *Balafres* (1994), a retenti en moi ce cri fondamental en faveur de la vie et de l'humain. Il se heurte bien quelquefois à l'indifférence et au cynisme, mais il m'est indispensable et là, reside l'essentiel. Ce cri refuse les frontières.

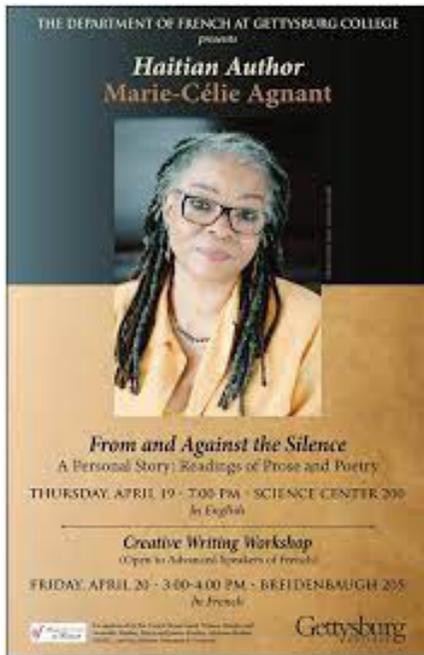
C.M- Le mot "Noir" a été stigmatisé, au point que certains préfèrent parler d'afro-descendants. Léopold Senghor et Aimé Césaire ont inventé le terme de «négritude» pour valoriser la condition du noir, au-delà de la vision plaintive, qui le voit comme un corps souffrant, et non comme un être profondément créatif, digne d'une perspective aussi pertinente comme celle de l'homme occidental. Partagez-vous cette vision de Senghor et Césaire?

MCA.- Si le mot "nègre" stigmatise, devrait-on éviter de l'utiliser? Ce serait alors mettre à l'écart tout un pan de l'histoire du monde. Le mot "nègre" utilisé comme insulte par certains doit être mis au ban, mais nous devons malgré tout être conscients du fait que certains discours ou soi-disant luttes, servent en réalité et ceci consciemment – à nous détourner des vrais enjeux, le système compte et a toujours su compter sur des alliés qui pour se faire bien voir, font le jeu du statu quo sexiste, raciste etc. Le combat ne se situe donc pas uniquement sur le plan de la rhétorique, ce n'est pas un combat symbolique mais un combat véritable qui devrait amener nos sociétés à redonner à toute l'humanité son sens profond en mettant de l'avant des politiques soutenues par une volonté réelle de mettre fin au racisme systémique. Mais il appartient à celles et ceux qui portent cette "couleur sur leur peau" de s'approprier l'expression et même de l'imposer aux racistes de ce monde afin de les confondre.

CONFERENCIA

Escribir en el margen del margen*

Marie-Célie Agnant



De qué margen queremos hablar? Decimos, para comenzar, que no se trata de uno, sino de muchos márgenes.

Marginalidad, ante todo, de cualquier artista o escritor que esté lejos de los fuegos y cuyo trabajo nunca será un producto de consumo codiciado, porque no busca el ruido, sino más bien los ecos de su obra. Los ecos son suficientes para indicarle que su obra consigue oídos atentos más allá de su pequeño círculo.

Marginalidad del escritor, del autor, que ejerce su profesión en un entorno, un espacio donde no está, en el sentido de que no existe, o muy poco, ya que es un personaje cuya presencia nos sorprende constantemente en ciertos lugares.

Marginalidad del escritor, de la escritora inmigrante. Pero una pregunta permanece continuamente presente: ¿Cuándo dejamos de ser el Otro? ¿Cuándo dejamos de ser inmigrante?

Y qué decir de la marginalidad de la mujer escritora, ¿de aquella a la que se le ha nombrado escritora en Quebec!

Ante eso, habría que lamentablemente ajustar la margi-

nalidad de la mujer negra, y la de la haitiana que quiere a todo precio salir de las cámaras cerradas, abandonando el encierro.

Los especialistas de la literatura haitiana datan de 1818, pocos años después de la independencia, sus primeros balbuceos, con los diarios y revistas en los cuales los escritores hicieron sus primeras armas, iniciándose en la publicación de sus poemas y cuentos. Muchos estudios, antologías y otros libros, aparecieron en esta literatura. No obstante es bien difícil identificar una verdadera presencia femenina en ese paisaje. Aquellas que osaron aprovecharse de una pluma, la hicieron frecuentemente por reacción a ese silencio impuesto, con la idea de testimoniar, de reivindicar, de cuestionar, de romper la censura, de batirse contra la afasia. En una antología de novela haitiana que cubre el período que va de 1859 a 1878, la autora Ghislaine Rey Charlier anota, sobre un total de treinta escritores registrados

en ese período, la presencia de dos mujeres. Al filo de los años, la mesa no ha variado mucho. Proporcionalmente con el número de hombres que realizan su oficio, en Haití, las mujeres son relativamente raras.

¿A qué atribuir la ausencia de mujeres en ese medio? ¿Cuándo los hombres escriben qué hacen las mujeres? Cuando algunas mujeres se niegan a continuar callándose, ¿cómo son recibidas en ese santuario de la represión de las mujeres que ha tenido siempre la escritura? Una respuesta parcial sería que las mujeres escriben en el margen, son recibidas en el margen y, con más frecuencia, permanecen confinadas en el margen. Es entonces cuando el acto de escribir se realiza para ellas, con el sentimiento de esculpir, de definir, de crear con todas las fuerzas un espacio para intentar venir al mundo. Ese acto de escribir se entiende primero como un nacimiento, una lucha para conseguir en esta escritora de talento, Marie Vieux, autora de muchas novelas, la más célebre, *Amor, cólera y locura*, publicada por Gallimard en el curso de los años 60. Lamentablemente, su obra, de alguna manera fundadora, se cita solo como una cuestión de conciencia.

Me gusta decir que escribo en la posición de quien fuerza puertas, puertas que, por tradición, siempre han estado cerradas, y con doble cerradura, cuando las mujeres se encuentran frente a ellas. También me gusta decir que no uso, para escribir, un bolígrafo, sino un martillo, un mazo.

Vivo en Quebec desde hace más de treinta años. En mi país de adopción, escribo en esa posición de marginal. En mi país de origen, Haití, la posición no habría sido diferente. Hay que especificar que en Haití, cualquiera que sea, el escritor es primero y ante todo un personaje del margen, un personaje habitado por el mal profundo que acompaña al acto de escribir, con más frecuencia en francés, en un país primero creolófono, un país donde el número de analfabetos aumenta por la acumulación de fracasos y el estancamiento político.

Esa marginalidad que engendra la cuestión de la lengua de la escritora y de la accesibilidad o no de los lectores a la cosa escrita no detiene la creación. En Haití, siempre se ha agarrado a la palabra, como a un salvavidas. Se escribe para vencer la violencia de lo cotidiano, para batirse contra la parálisis que puede engendrar esta violencia, se escribe mucho. Pero las voces femeninas son poco numerosas, no obstante, a pesar de todos los esfuerzos que ellas puedan desplegar, la mujer a menudo será silenciada por diversas maniobras de su entorno, en particular por parte de los hombres, que siempre han considerado la literatura como su coto, su territorio inviolable. Es por eso que la literatura producida por las mujeres haitianas siempre ha sido ignorada por la crítica y marginada por el mundo de la edición, a menos que ella haya sido saludada primero en otros lugares.

Se nos puede preguntar por qué si vivo en Quebec, en Canadá, donde desarrollo mi actividad de escritora, mi país de origen, Haití, ocupa tanto lugar en mi discurso. Las razones son muy simples. Hay partes del país que nos siguen, nos acompañan, cuando uno se va de él. Se puede decir también que el país de lo cotidiano, el país del exilio, deviene, por diversas razones, una prolongación del país de origen. Se produce entonces un vaivén constante de un lugar de la diáspora hacia otra, de todos esos lugares hacia el país de origen. “¿Vuestros libros son leídos en Haití?” Esta pregunta se repite frecuentemente. En la mayoría de los casos, se planteará antes de que se pregunte si se lee en el país donde vivo. Una respuesta negativa desencadenaría reacciones inesperadas; como si, siendo originaria de Haití, esta no disponibilidad de la obra en el país fuese un inconveniente, una afrenta, una falta, una actitud de distanciamiento que tendría como autora. Lo que se ignora, en cambio, son los innumerables márgenes que debe romper la mujer que escribe antes de encontrarnos aquí o en otro lugar, antes de conseguir nuestro espacio. Muchas voces femeninas, es verdad, se hacen escuchar con

insistencia luego de algunos años en Haití. Pero se trata siempre de una vanguardia frágil, puesto que hay constantemente que reconstruirla casi en cada generación, para así decirlo. Además, la literatura, en todas partes, constituye un lugar de enfrentamientos, de discordancia, de alianzas, de clanes. Y si la palabra exclusión parece asustar a menudo a los que son sus primeras víctimas, y que, a partir de entonces, dudarán a la ligera, ¿se puede evitar, hablando de literatura, hablar de espacio? En este dominio el espacio es un punto clave. Para los hombres que siempre han ocupado todo el lugar en la literatura, la llegada de mujeres al tablero es absolutamente intolerable.

Las cosas cambian, desgraciadamente, muy lentas. En el último congreso de CIEF (Portland, Maine, USA, año 2001), la escritora Marie Claire Blais explicaba todo el camino que ella ha debido recorrer antes de poder hacerse su lugar en el paisaje literario de los años 60 en Québec, donde no evolucionan sino los hombres. Esta reflexión nos lleva a pensar en el redescubrimiento de la novela latinoamericana que se ha llamado “boom”, en el que no se puede citar el nombre de una sola mujer de esta región que se haya beneficiado de este famoso “boom.”

Una cosa es cierta, la escritura se practica también en reacción a... Las mujeres van entonces a escribir para contrarrestar la opresión y la exclusión, para trastornar el orden establecido, y sus escritos llevan los trazos de esas luchas que ellas impulsan.

Escribir en el margen del margen. Margen referido al espacio en tanto que la escritura es también una búsqueda. Búsqueda que pretende reclamar un espacio geográfico, una lengua, un lenguaje. En lo que me concierne, se trata de una lengua propia de las mujeres, de las negras, de las haitianas, de las haitiana-quebequenses, también.

Frente a mi mesa de trabajo, descubro, con placer, que soy todo eso. Con identidades múltiples, con múltiples márgenes.

Una de esas identidades predomina, no obstante. Ante todo, la de la mujer que busca su voz y su camino.

Escribir en el margen del margen. Flujo, reflujo. Se nos aleja la pregunta, pero volvamos a ella. Hay también allí marginalidad. Se aparta un poco del tiempo de un coloquio, de una actividad alrededor del libro. Pero volvemos a ella porque es un hecho, no una quimera. Se asume el margen con los dolores que ella acarrea, las contradicciones que ella conlleva, los desgarros que ella puede ocasionar.

Hagamos lo que hagamos, nos encontramos dentro de algún margen.

Mi primera experiencia en Haití, como invitada a una feria, fue una de gran visibilidad que iba acompañada de una mayor marginalidad, sobre todo porque los periódicos

titulaban: “Los autores de la diáspora desembarcan.” De dentro y de fuera. Este interior que no hay que ignorar so pena de ser acusada de querer guardar sus distancias con el país de origen, y aquel exterior en el cual los de adentro no tienen espacio ocupado o concedido a cada uno, a su lengua. Se trata de un debate que lo vuelve a encerrar, lo repliega y lo excluye. Y en Haití, ese país que considero aún como el mío, me encontraba una vez más en una posición de minoría, en un espacio a definir, a negociar, una vez más.

Escribir en el margen del margen. Los márgenes, como podemos ver, son numerosos. Y es difícil y peligroso ignorarlos, intentar, por complacencia, ser mejor aceptado, ignorarlos. En tanto que artista o artesana de las palabras, creador y creadora, solo podemos continuar creando dentro de este margen hasta que encontremos nuestra salvación allí. La salvación es para mí en este incansable ejercicio de superación en el que se convierte la escritura, este trabajo de estilo a través del lenguaje utilizado.

Trabajo incesante sobre el lenguaje, todo permanece fiel a una cierta corriente de escritura femenina: esa corriente no neutra, una corriente que da voz a estas heroínas insignificantes, anónimas, esas crónicas masculinas olvidadas que son las negras, las que lideraron y llevan a una resistencia hecha de cimarronaje y de paciencia. Es lo que he intentado retratar en la novela *La Dote de Sara* y en la línea de personajes femeninos que he conseguido en *El libro de Emma*.

A pesar de la gran desconfianza que siento hacia las etiquetas clasificadoras, no tengo miedo de afirmar que algo común se encuentra en la práctica de la escritura de ciertas escritoras estadounidenses negras y caribeñas como Marie Vieux, Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Gisèle Pineau, para no citar sino algunas. En *Beloved* de Toni Morrison, se consiguen las mismas técnicas de cimarronaje: el mismo deseo de transgredir el orden establecido, la misma dinámica de resistencia que anima a una heroína como Tituba (*Yo, Tituba, bruja negra de Salem*). Y podemos ir más lejos pensando en la escritora blanca, Nadine Gordimer (el adjetivo blanco es utilizado aquí únicamente para indicar la trascendencia por esta gran escritora del apartheid en África del Sur). Su experiencia, su toma de conciencia ha-

cen que ella no pueda escribir en una perspectiva neutralista. Podríamos ir hasta plantearnos la pregunta de saber ¿en qué medida las mujeres no consideran la escritura como un acto de resistencia y hasta qué punto esa decisión no contribuye a una forma de marginalidad?

Este testimonio solo roza la superficie del espacio que ocupo en mi país anfitrión. En rigor, realmente no importa. Sin querer simplificar a ultranza la cuestión de la dualidad y las raíces emocionales, soy una de las nómadas de hoy, de esas personas que vagan y que a veces creen o sienten que tienen varios países, o no tienen ninguno. Personas tanto de dentro como de fuera, que realmente no saben a dónde ir, que realmente no saben dónde encajar. Y a veces es muy divertido, a no ser que uno no caiga totalmente en una forma de esquizofrenia. Una vez fui invitada a un salón del libro en la Guayana francesa, como escritora quebequense. El Quebec tenía el honor. Dos años más tarde, Haití era la honrada, me consigo en el mismo espacio como escritora haitiana.

Para hacer prueba de franqueza y de objetividad, habría que reconocer que si esta marginalidad me aparta de ciertas redes, me “silencia” algunas veces, si ella implica que participo cada vez más de actividades literarias en el extranjero que en el Quebec donde vivo y escribo, o si aun cuando la crítica periodística termina por interesarse en mi trabajo, las librerías se muestran poco inclinadas a fijar mis títulos, como lo hacen con los autores del centro, me doy cuenta perfectamente de que se debe a esta marginalidad que se interesan en mi trabajo. ¿Habría que concluir que la marginalidad tiene sus ventajas? Entre ventajas y desventajas, lo importante es decir. Escribir en la resistencia y rechazo, escribir para perpetuar esta energía de resistencia. Como dice Bel Hook, la escritora feminista afroamericana. El espacio de rechazo, allí donde puede decir “No”, se consigue en el margen.

*Intervención en el coloquio Littératures Canadiennes
Et Identités Postcoloniales, 2002.

Traducción: Celso Medina

ENSAYO

Crucigrama para un crítico literario

Diego Rojas Ajmad

**Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes
Universidad Nacional Experimental de Guayana
Ciudad Guayana estado Bolívar
rojasajmad@gmail.com**

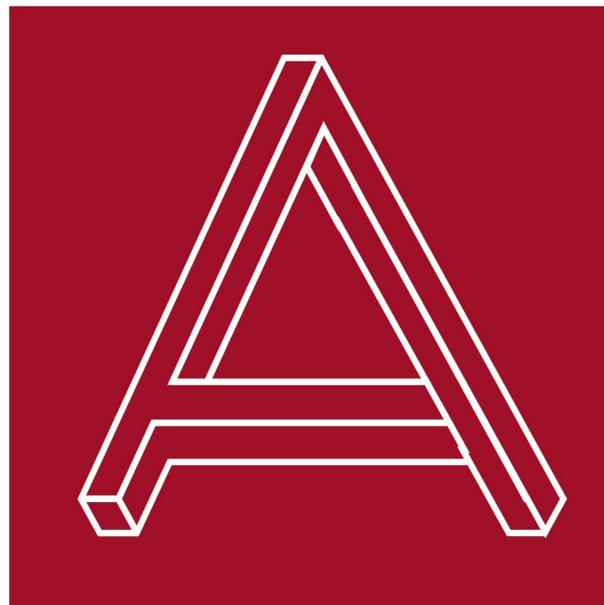
1 Horizontal: capacidad que todo crítico literario debe poseer

Mi padre es un mago. No lo digo en sentido figurado para elogiar su labor de crianza, sino que en realidad él es mago de pañuelos, naipes y conejos. De pequeño me asombraba aquel maletín para guardar herramientas que él había convertido en depósito de trucos. En cualquier reunión familiar, el maletín se convertía en el centro de atención, del cual surgían maravillas que dejaban boquiabiertos a todos: el truco de la moneda que aparece en la oreja del desprevenido, el de los aros sin fisuras que logran desunirse, el de la paloma que sale de un montón de pañuelos, el del cigarro encendido que desaparece en el puño, el de los naipes voladores... Truco tras truco, las fiestas terminaban con mi padre rodeado de niños que suplicaban por un acto de magia más.

En casa no era distinto y la magia persistía. Recuerdo los sábados con mi padre al frente del televisor viendo al Mago Henry hacer de las suyas. Las explicaciones que daba mi padre acerca de los trucos que observábamos siempre venían precedidas de una advertencia: "Un buen mago nunca revela sus trucos".

Debo confesarles que por conocer la artimaña, por saber de la existencia del espejo que deforma, del compartimiento secreto, de la carta marcada; en fin, de los artilugios que permiten la ilusión, tuve irremediadamente que buscar otro tipo de magia, algo que me ofreciera de nuevo la fascinación. Recurrí a los libros para buscar la magia perdida y conseguí en ellos trucos estupendos, algunos superiores a los que hacía mi padre: supe de naipes soldados que obedecían una reina que vivía en un lugar mágico; conocí a unos soñadores que intentaron llegar al centro de la Tierra y hasta a la misma Luna, y lo lograron; me enteré de un hombre que al despertar se encontró convertido en un monstruoso insecto...

Quizás, al final, decidí hacerme crítico literario para recuperar el asombro.



2 Vertical: estudiar Letras. Sinónimo de improductivo

Al culminar el bachillerato, el sendero que se bifurca se impone ante nuestra vista y debemos, por la premura de no perder el cupo en la universidad, por las presiones familiares y guiados por la inexperiencia, decidirnos por un camino profesional. ¿Medicina, Derecho, Ingeniería? (la familia sonríe satisfecha, orgullosa). ¿Letras? ("¡por el amor de dios!, ¿y de qué vivirás?"). Es el eterno y falso dilema entre el prestigio y seriedad de las ciencias y la inutilidad de las humanidades.

Cada vez que llegaba a mis oídos esa vieja polémica, cada vez que presenciaba el sempiterno dilema de determinar la superioridad de una o de otra, recordaba inevitablemente a Medardo de Terralba, mejor conocido como el Vizconde Demediado. Ese personaje de la literatura italiana, creado a mediados del siglo XX por Ítalo Calvino, representa a un ser humano escindido, víctima de un cañonazo que lo había separado en dos mitades, las cuales se habían salvado de una manera fantástica y que, desde ese momento, vivían de manera independiente.

Crear que las ciencias pueden desarrollarse separadamente de las humanidades, y viceversa, es

suponer que el mundo es maniqueo y que el Vizconde Demediado puede aparecerse en cualquier rincón de una supuesta realidad cuadriculada. La modernidad, en su empeño por racionalizar y clasificar el mundo, ha intentado convertir a los seres humanos en Demediados, la razón separada de la pasión, un corazón desvinculado de su cerebro. En esta situación, que por su difusión y arraigo parece ya ley natural, encontramos la errada idea de una supuesta superioridad de la ciencia por sobre los estudios humanísticos, quedando reservada la racionalidad para la primera y la pasión para la segunda.

Insistir en separar las ciencias de las humanidades no hará más que profundizar los graves problemas de valores que están fracturando a la sociedad contemporánea. Por esa razón, la educación debería retomar su función de formación integral y olvidar las erróneas ideas de titular a un bachiller en ciencias y otro en humanidades. La universidad, en sus planes de estudio de sus diversas carreras, debe hacer otro tanto por unir nuestras dos mitades. Hay que intentar un nuevo regreso hacia esa visión integral del mundo. Quizás nada mejor que prestar oídos a las palabras de Ángel Rosenblat, quien nos aconseja acertadamente:

El conflicto entre las Humanidades y la Ciencia es un conflicto falso, nacido de pueriles pretensiones de monopolio o de supremacía. Hoy no puede pensarse en unas Humanidades que dejen de lado la grandeza humana de la Ciencia, ni en unas Ciencias tan descarnadas y asépticas que prescindan del aporte del mundo humanístico. Humanidades y Ciencias son vertientes complementarias del espíritu humano, y es urgente abrir amplios vasos comunicantes para que cada campo se fertilice y enriquezca con los tesoros del otro” (Rosenblat, 1990, p. 38).

En realidad, y eso vine a aprenderlo en la Escuela de Letras, la crítica literaria posee sus corrientes teóricas, sus posturas epistemológicas, sus técnicas y procedimientos que no la hacen distinta a los demás procesos de búsqueda de la verdad.

El crítico literario ya no es un mago, sino un científico que está en la obligación de revelar sus trucos.

3 Horizontal: lo que los estudios literarios anhelan ser

El miércoles 28 de junio del año 2006 escuché, por casualidad, al presidente de Fundayacucho decir una frase que me hizo reflexionar por horas. Por televisión, en una entrevista matutina, el moderador preguntaba al presidente de la prestigiosa fundación que otorga becas para estudios universitarios acerca de la posibilidad de

recibir financiamiento para estudios de postgrado en el exterior en las áreas humanísticas. El entrevistado respondió sin ambages: “*el estado financia estudios en áreas prioritarias... Petróleo, ingeniería, comunicaciones... Venezuela no necesita de literatura*”. Palabras más, palabras menos, el presidente de Fundayacucho despachaba en esa sola frase una tradición investigativa que, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, ha sido actividad fecunda que intenta descubrir lo que somos.

Esa imagen de menosprecio e inutilidad que se tiene hoy día de los estudios literarios y del investigador cultural es de reciente data y supone una crítica utilitaria al saber, fomentada por la visión tecnológica y desarrollista que nos arropa desde la segunda mitad del siglo XX. El “letrado”, como tipología de las figuras de poder en las sociedades occidentales de base escrituraria, desempeñó un rol fundamental en la configuración, preservación y difusión del saber escrito, creando al mismo tiempo diferenciaciones y exclusiones en el campo cultural. Con el advenimiento de las nuevas tecnologías y el cambio sufrido en la noción de “literatura”, cambio que reconfiguraba los límites de autor, lector, texto, canon, crítico, entre otras, se dio un vuelco al estatus y sentido primigenio del “Letrado”, llegando al extremo de considerarlo hoy como profesional sin sentido ni lugar en el mercado de trabajo, mero oficio de pasatiempo. Profesional formado para una realidad inexistente. Los nuevos paradigmas de la política, la tecnología y la sociedad han hecho que, al decir de Alvin Kernan:

La literatura en los últimos treinta años, más o menos, haya vivido una época de disturbios radicales que han puesto de cabeza a la institución y sus valores más fundamentales. En la década del sesenta se empezó a hablar de la muerte de la literatura, con una clara alusión al anuncio nietzscheano de la muerte de dios, y ya en 1982 Leslie Fiedler, un defensor de la literatura pop al que no le pesa nada la desaparición de la literatura de la alta cultura, podía titular alegremente un libro “¿Qué era la literatura?” (Kernan, 1996, p. 9).

Quizás a este arquetipo del letrado como ser inútil, y a la consideración de su actividad como improductiva, contribuya la misma universidad por ofrecer en sus planes de estudio un perfil axiológico y teleológico del Licenciado en Letras desfasado con los nuevos tiempos y paradigmas. Si echamos una mirada a los planes de estudio de las licenciaturas en Letras del país, a los programas de las asignaturas y a sus prácticas pedagógicas, encontraremos algunas similitudes, entre las que podemos nombrar el acento dado al conocimiento histórico de las obras y no al estudio profundo de los métodos de análisis y

a la consideración de las nuevas manifestaciones de lo literario. Entendiendo la consabida conformación de la literatura en teoría, historia y crítica literarias, ámbitos que se entrelazan para definir así a la ciencia literaria, en los planes de estudio de la Licenciatura en Letras se evidencia un predominio por la historia, ocupando gran parte del ejercicio de aprendizaje en el conocimiento de las literaturas nacionales y regionales (Literatura venezolana I y II; Literatura hispanoamericana I, II y III), relegando a la teoría y a la crítica como meros añadidos. En la mayoría de los casos, una asignatura llamada “Teoría Literaria”, presentada en uno o dos niveles, sin conexión evidente con el resto de las asignaturas, ofrece las herramientas para tan crucial conocimiento. Debe entenderse al estudiante de Letras como un investigador, como un generador de conocimientos, y no como un repetidor de información digerida con anterioridad en manuales.

¿Qué significa estudiar Letras? ¿Cuál es el estatuto científico de los estudios literarios? ¿Cuál es la función de un crítico literario de hoy? Preguntas éstas que las Escuelas de Letras del país deben permanentemente difundir a viva voz. Tal vez de la reflexión de esas preguntas se entienda que los planes de estudio no deben estar reñidos ni ser ajenos al fluir constante del mundo. Quizás así nos demos cuenta de aquello que es inamovible de los estudios literarios, de aquello que está más allá de modas y circunstancias históricas. De aquello que lo hace imperecedero.

Ya Ángel Rama había dado la misma voz de alarma en 1978, cuando expresaba en una entrevista:

La Escuela de Letras debe preparar profesionales para un determinado medio que es la Venezuela de hoy, para las necesidades de Venezuela hoy en materia de profesionales de Letras. Este es el problema de la Escuela que hay que contemplar, y yo creo que no se lo ha planteado la Escuela seriamente. A partir del momento en que lo planteamos, empezamos entonces a darnos cuenta de los errores que tiene el pensum, de los errores que tiene el sistema de estudio, porque el problema es si este profesional sirve o no sirve a la sociedad, qué es lo que necesita darles; porque hay una experiencia que tiene la mayoría de los que egresan: egresan y no tienen instrumentos para luchar en la vida, egresan y no saben cómo actuar, cómo desarrollarse, dónde ir, dónde trabajar las herramientas (Rama, 1989, p.145).

La actualidad demanda del crítico literario un pleno conocedor de los procesos de creación artística y de cómo estas ayudan a entender a la sociedad. Un crítico literario

es un escrutador de los resortes ocultos de la existencia de las comunidades. Que, en definitiva, el crítico literario sea un investigador activo de la cultura.

4 Vertical: doctrina de los fundamentos y métodos del conocimiento científico

La revista *Investigación*, editada por el CDCHT de la Universidad de Los Andes (Mérida-Venezuela), en su edición número 14 correspondiente al segundo semestre del año 2006, publicó un dossier sobre el Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres” de la ULA. Allí, en una serie de entrevistas con los protagonistas del quehacer investigativo de esa institución, se desliza una polémica que gira en torno al modo de hacer ciencia en el campo humanístico. Veamos.

El profesor Víctor Bravo, miembro del Instituto y reconocido investigador, delimita sus gustos y orientaciones metodológicas de la siguiente manera:

En mi gestión (2001-2003) traté de mantener abiertas todas las puertas, pero naturalmente uno apunta hacia su postura dominante, por tanto, la vinculación literatura-filosofía, tuvo gran importancia. Me parece que actualmente, sin tener un conocimiento completo de lo que se está haciendo, hay una dominante de los estudios culturales, paraliterarios. Esta percepción viene de Estados Unidos, se desarrolló durante un tiempo de manera muy fuerte en el Doctorado de la Universidad Simón Bolívar, luego en la Universidad Central de Venezuela. Creo que ésta es una visión de la literatura importante, pero estrecha, la he valorado y cuestionado mediante un ensayo publicado en varias revistas de Estados Unidos y Europa, titulado “¿Postcoloniales, nosotros? Límites y posibilidades de las teorías postcoloniales”, disponible en Internet” (Cárdenas, 2006^a, p. 24).

Ante estas palabras, la investigadora Carmen Díaz Orozco responde:

Es un punto de vista que respeto, sin embargo, no estaría tan de acuerdo. Al menos no en lo que a mí concierne, porque si mi interés es vincular las artes y la literatura es inevitable que el proceso me obligue a abordar la cultura. Es verdad que hay esta directriz, pero no sólo en el Instituto, también en el ámbito internacional hay una tendencia hacia los Estudios Culturales. Creo que eso es sano. Porque, finalmente ¿qué es la literatura? Es tratar de representar lo humano, y ¿lo humano no tiene que ver con la cultura? Entonces por qué establecer compartimientos

estancos entre una cosa y otra. Hablar de literatura es hablar de cultura. Divorciar ambas cosas es atentar contra los procesos culturales que dan cabida a las expresiones literarias; es mi particular punto de vista. ¿Cómo hablar de la literatura del Siglo XIX sin pensar en la sociedad, en la cultura, en la imagen y en el arte que, en ese contexto, eran procesos mancomunados? No podemos ponernos unas gríngolas para sólo ver lo literario, sería, a mi juicio, desentender la totalidad del proceso” (Cárdenas, 2006b, p. 16).

En el fondo, esta polémica es de por sí un falso problema, pues la disyuntiva que se presenta es de diversidad de enfoques metodológicos aplicados al estudio de la literatura. La ciencia en general, y en ella se incluyen los estudios literarios, fundamenta sus procedimientos y concepciones sobre la base de tres perspectivas epistemológicas: la racionalista, la empirista y la vivencialista.

Estudiar la literatura desde un enfoque racionalista consiste en observar el objeto de estudio como un hecho universal, como una pieza del lego de los valores y esencias autárquicas que no dependen de contextos, lenguas ni autores. La posición de Víctor Bravo es racionalista.

Intentar comprender la literatura desde la perspectiva empirista, es verla como un producto cultural, identificada plenamente con su contexto, del cual le debe su definición y peculiaridad mismas. Carmen Díaz es empirista.

Un tercer enfoque, ausente por lo visto de la polémica planteada en el dossier de la revista, es el del estudio vivencialista de la literatura. En él, se parte de conceptos como “sentimiento”, en vez de “comprensión”; se ve a la literatura como una actividad que permite conocernos, pero que para acceder a ese “conocimiento” se requiere de la participación de la literatura como un lector apasionado, o como un escritor más.

Estos tres enfoques epistemológicos, el racionalista, el empirista y el vivencialista, condensan las posibilidades de investigación, irreconciliables en sus fundamentos, pero necesarias todas ellas para entender el universo desde todos sus ángulos.

El crítico literario dispone de tres puertas para llegar a la verdad de su ciencia.

5 Horizontal: desprecio, olvido; lo que recibe el crítico como pago

Desde aquel niño que buscaba refugio en las historias para recuperar el asombro, hasta el crítico literario de hoy que asume su oficio como una ciencia, la lucha contra la indiferencia, la burla y el desprecio por los estudios

literarios ha sido una constante. No gratuitamente la labor del crítico literario es considerada como una de las actividades más odiadas del mundo. Al igual que le ocurre al árbitro de fútbol o al recaudador de impuestos, las más bajas pasiones del público se desatan contra el crítico, llegándolo a representar, entre otras tantas imágenes viles, como una planta parásita que vive a expensas de los creadores. Juzgar, valorar el esfuerzo hecho por otros, analizar y diseccionar lo que parece ser ya bello por sí solo nunca ha rendido gratitudes y el crítico literario termina siendo un personaje incómodo en el ecosistema literario.

Ahora que pienso estas cosas, recuerdo la mirada sombría y la pesadumbre con la cual un viejo profesor me aconsejaba acerca de mi futuro oficio: “solo hay que criticar a las buenas obras”, decía. Años después entendí el tono desesperanzador de sus palabras y lo que su consejo implicaba. Tal vez, cansado por el desprecio de sus semejantes, pensaba que lo mejor era ocuparse de las obras que sólo llevaran a un juicio positivo pues hablar mal de un libro era hacerse de enemigos gratuitamente. No estoy de acuerdo con mi antiguo mentor. Un crítico literario ordena, valora, juzga, es decir ayuda a crear el sistema literario y, aunque mal paguen, este trabajo implica riesgos que valen la pena enfrentar.

La literatura por sí sola no existe y comúnmente se confunden las obras literarias con aquella. Una comunidad, un territorio puede tener en su haber varias obras literarias y aún así carecer de una literatura que lo identifique. La literatura es una construcción social, un sistema de obras hilvanadas por categorías comunes. La literatura es una forma de entender, de organizar, de dar forma a la múltiple variedad de manifestaciones literarias y ese es el fundamental oficio del crítico literario. Sin crítica, sin la que ordena y valora tanto a “buenas” como a “malas” obras, la literatura no existiría. Aunque sea ingrato, el oficio del crítico literario es necesario para el presente y futuro de toda comunidad.

Asombro, inutilidad, ciencia, epistemología, ingratitud... palabras que forman parte del crucigrama de todo crítico literario.

Referencias Bibliográficas

-Cárdenas (2006a) “Víctor Bravo: la literatura es un esplendoroso espejo que nos revela la realidad. En: *Investigación* (14), CDCHT de la Universidad de Los Andes (Mérida-Venezuela): 23-25.

-Cárdenas, Yamilé (2006b) “Letras iberoamericanas”. En: *Investigación* (14), CDCHT de la Universidad de Los Andes

(Mérida-Venezuela): 10-19.

-Kernan, Alvin (1996) *La muerte de la literatura*. Caracas: Monte Ávila.

-Rama, Ángel (1989) "Entrevista a Ángel Rama: sobre

creación, crítica y estudios literarios". En: *Voz y Escritura* (2-3), III. (Mérida-Venezuela):141-146.

-Rosenblat, Ángel (1990) *La educación en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.

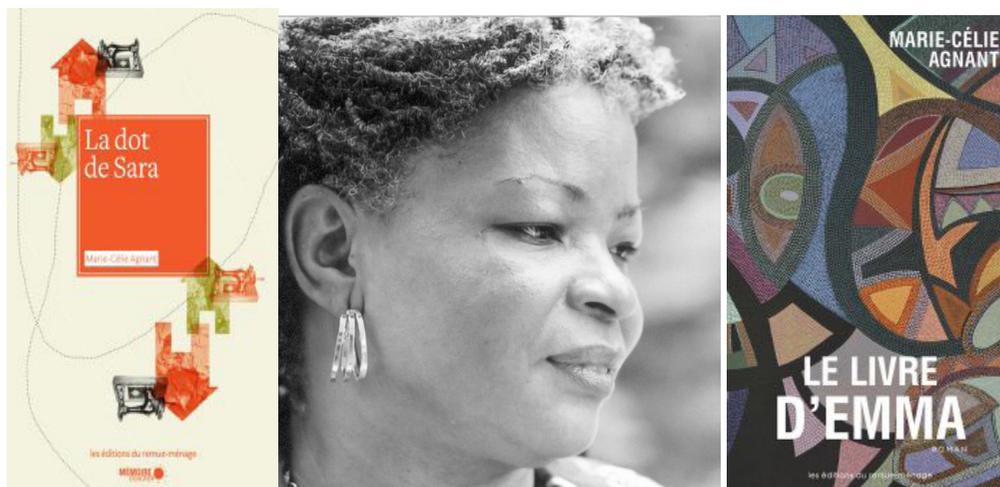
Artículos

Migración, imaginación, poética. El paradigma transnacional en Marie-Célie Agnant

Antje Ziethen

University of British Columbia

antje.ziethen@ku.edu



Fuente:

Ziethen, A. (2015). Migration, imagination, poétique. Le paradigme transnational chez Marie-Célie Agnant. *Études littéraires*, 46 (1), 105–118. <https://doi.org/10.7202/1035087ar>

Traducción: Celso Medina

Resumen

Basado en la noción de transnacionalismo de las ciencias sociales, este artículo analiza dos novelas de la escritora quebequense nacida en Haití Marie-Célie Agnant: *La dote de Sara* y *El Libro de Emma*. La estructura, el lenguaje y la narración de ambos libros se ven afectados por un paradigma transnacional que juega más que un papel meramente temático y diegético. Surgen tensiones entre la patria y el país de acogida, ambientes ficcionales y referenciales, vivencias individuales y colectivas, texto y contexto, que dan lugar a una poética que sigue los caminos migratorios tanto de la autora como de sus personajes.

Palabras clave:

Migración, imaginación, poética,

The transnational paradigm in Marie-Célie Agnant

Abstract

Drawing on the social sciences notion of transnationalism, this article analyses two novels from Haitian-born Quebec writer Marie-Célie Agnant: *La Dot de Sara* and *Le Livre d'Emma*. The structure, language and narration of both books are affected by a transnational paradigm that plays more than a mere thematic and diegetic role. Tensions arise between homeland and host country, fictional and referential environments, individual and collective experiences, text and context, which give rise to a poetics that follows the migratory paths of both the author and her characters.

Keywords:

Migration, imagination, poetics.

Transnacionalismo y literatura

A partir de la década de 1970 se ha producido una disociación gradual de las nociones, antiguamente congruentes, de “nación” y “sociedad”¹, porque esta última ahora excede a la primera conceptual y geográficamente. Las antiguas demarcaciones y constelaciones, han sido distorsionadas o desplazadas, las sociedades contemporáneas se caracterizan cada vez más por su carácter rizomático, híbrido y complejo. Una de las razones de este desarrollo es el movimiento masivo de las poblaciones, no solo por el trabajo, el ocio o los estudios, sino también para escapar a la guerra, a los conflictos, a las catástrofes naturales y condiciones de vida precarias. En 2005, el número de inmigrantes internacionales desplazó ampliamente los 200 millones, el de los refugiados 50 millones²- razón por la cual Thomas Nail postula que

1. Ato Quayson et Girish Daswani, « Introduction – Diaspora and Transnationalism : Scapes, Scales, and Scopes », dans Ato Quayson et Girish Daswani (dir.), *A Companion to Diaspora and Transnationalism*, Chichester, Blackwell, 2013, p. 5.

2. Ver el sitio de Internet du United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR) [<http://www.unhcr.org/53a155bc6.html>]. Présentement, el UNHCR estima le número de refugiados a casi 60 millones, la mitad de ellos son niños [<http://unhcr.org/2014trends/>].

“el siglo XXI será el siglo del migrante”³. La evolución ontológica de los últimos cuarenta años se ha acompañado de una renovación epistemológica en las ciencias sociales y humanas, pues en el nacionalismo metodológico, cuyo análisis de las sociedades colisiona con las fronteras del estado-nación, se han sustituido enfoques más inclusivos que sitúan los fenómenos estudiados en un contexto más amplio de interacciones y de interconexiones⁴. Entre ellos se encuentran los estudios del transnacionalismo⁵.

Estos estudios examinan no solo el fenómeno de las poblaciones en movimiento, sino también la posterior transformación de las nociones de ciudadanía, agencialidad y de legalidad.

La investigación científica sobre el transnacionalismo parte del hecho de que las vidas de los migrantes y los que se quedan en casa [miembros de la familia] están conectadas y arraigadas, simultáneamente, en dos o más estados-nación donde los vínculos con el origen de la patria son característicos de un perfil transnacional⁶.

En consecuencia, los investigadores en estudios transnacionales se esfuerzan en alejarse de un modelo simplista y lineal de la migración teniendo en cuenta al conjunto de actividades cotidianas que crean relaciones sociales, políticas y económicas entre el país de origen y el (los) países de acogida⁷. Ellos exploran el modo como la pertenencia a “una colectividad que se constituye a través del espacio “A una comunidad que se ha formado a través del espacio se pasa por alto identidades que emanan de localidades fijas y delimitadas”⁸.

3. « *The twenty-first century will be the century of the migrant* » (Thomas Nail, *The Figure of the Migrant*, Stanford, California, Stanford University Press, 2015, p. 1) ; traducción nuestra.

4. El nacionalismo metodológico parte del supuesto de que el estado-nación es la forma social y política “natural” del mundo moderno. Véase Andreas Wimmer y Nina Glick Schiller, *Methodological Nationalism and Beyond : Nation-State Building, Migration and the Social Sciences* », *Global Networks*, vol. 2, no 4 (2002), pág. 301. Por tanto, todo proceso social es analizado dentro del Estado-nación y nunca más allá, lo cual es problemático en el contexto de los movimientos migratorios y la diáspora, por ejemplo.

5. También incluimos la globalización, la diáspora, el cosmopolitismo, el Imperio, el Atlántico Negro y los Estudios de Movilidad (*Mobility Studies*).

6. « *Scholarly research on transnationalism views the lives of migrants and those who remain behind as simultaneously connected between two or more nation-states, where homeland ties are a defining part of a transnational profile [...]* » (Ato Quayson et Girish Daswani, *art. cit.*, p. 6) ; traducción nuestra.

7. Linda Basch, Nina Glick-Schiller et Cristina Szanton-Blanc, « Transnational Projects : A New Perspective », en Linda Basch, Nina Glick-Schiller et Cristina Szanton-Blanc, *Nations Unbound : Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*, Langhorne, Gordon and Breach, 1994, p. 6. 8 [...] *to collectivities constituted across space seem to override identities grounded in fixed, bounded locations* » (Peggy Levitt et

Con sus orígenes en las ciencias sociales, el concepto de transnacionalismo también irrumpió en el campo de los estudios literarios. En *Modernity at Large* (en francés curiosamente titulado *Après le colonialisme*), Arjun Appadurai proporciona una razón para esta transposición al postular que la movilidad de los pueblos ha influido en el trabajo de la imaginación:

La gente común se propuso utilizar la fuerza de su imaginación en sus prácticas diarias. [...] Nunca ha habido tantas personas en el pasado capaces de dar por sentado que ellos o sus hijos sin duda serán llevados a vivir y trabajar en otro lugar que no sea su lugar de nacimiento. [...] Estos pueblos deben inventar nuevas modas de vida adaptada a su exilio⁹.

La imaginación, prosigue, “nos proyecta hacia el futuro: nos prepara para expresarnos, en el campo estético o en otros”¹⁰.

En el ámbito estético por excelencia, la literatura es impulsada por la imaginación que no respeta las fronteras territoriales. En virtud de su relación referencial con la realidad, plantea interrogantes fundamentales sobre conceptos, muy cargados, como nación, nacionalismo, cultura, memoria, espacio, lugar, patria, hogar, alienación, integración, nostalgia¹¹. El hecho de desplazarse a otro lugar, de vivir en más de un país, representa una posibilidad o una necesidad para muchos autores cuya obra y trayectoria suelen estar marcadas por una dimensión transnacional. Es evidente que la evolución ontológica de la modernidad “modernizada” - para usar un término del sociólogo alemán Ulrich Beck¹² - ha engendrado una renovación no sólo epistemológica, sino también estética. Los estudios literarios se hacen eco de esta estética de la movilidad de la que habla Appadurai, al cuestionar la categoría convencional, supuestamente fija y estable de una literatura nacional que dicta la pertenencia a un campo o la exclusión de este último.

A la luz de estos prolegómenos, este artículo busca analizar el paradigma transnacional en las novelas de Marie-Célie Agnant, escritora migrante de Haití, Quebec y Canadá. Nacida en Puerto Príncipe en 1953, ella y su familia huyeron de la represión de François Duvalier y llegaron a

Mary C. Waters, « Introduction », dans Peggy Levitt et Mary C. Waters [dir.], *The Changing Face of Home. The Transnational Lives of the Second Generation*, New York, Russel Sage Foundation, 2002, p. 7) ; traducción nuestra.

9. Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation [Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization]*, traduit del inglés de Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2001 [1996], p. 31-32.

10. *Ibid.*, p. 34.

11. Ato Quayson et Girish Daswani, *art. cit.*, p. 3.

12. Ulrich Beck et Wolfgang Bonß, *Die Modernisierung der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2001.

Quebec en 1970. En una entrevista, precisa: “[Yo] juré que mientras el gobierno del Duvalier estuviese en su lugar, yo no regresaría¹³.” Cuando visitó Haití en la década de 1990, experimentó un desencanto real que la llevó a abandonar la idea de regresar a su tierra natal. Tras el golpe de Estado de 1991, Agnant dejó sus maletas para siempre y ahora declara a Montreal su nuevo hogar¹⁴. Ella le confió a Colette Boucher:

Durante años, a través de mis elecciones, sentí que básicamente era solo haitiana. De repente, vi que esta herencia de Quebec era mía: treinta y cuatro años. He vivido la mayor parte de mi vida aquí.¹⁵

Con la impronta de otros autores caribeños como Alejo Carpentier, Derek Walcott, Maryse Condé o incluso, en un contexto quebequense, Neil Bissoondath, Dany Laferrière, Émile Ollivier y Gérard Étienne, Agnant vive, por su verbo y su imaginación, un continuo patio temporal en el que le es posible pensar no solo sin fronteras sino a través de las fronteras. Recuerde que el término “transnacional” no se define necesariamente en oposición al término “nacional”, sino que describe la extensión, la expansión y flexibilidad de este último. Autora de varias novelas, cuentos, poesías y libros infantiles, Agnant da cuerpo y voz al individuo con identidades plurales, exiliados y nostalgia por el regreso. Construye su universo de ficción sobre un sedimento referencial, porque su experiencia de la migración así como su actividad como intérprete y consultora de la comunidad haitiana y latinoamericana de Quebec sirven como fuente de inspiración. Su primera novela, *La dote de Sara*, se basa en particular en un proyecto de investigación sociológica entre mujeres mayores de Quebec de origen haitiano que la autora había estudiado en su calidad de asistente de investigación¹⁶. La segunda novela *Le Livre de Emma* presenta a una traductora-intérprete que ya no puede distanciarse de su “tema” y termina censurando la traducción del creole al francés¹⁷. También son sus elecciones editoriales las que forman parte de una dinámica transversal, porque sus libros se publican en tres países francófonos: en Quebec (Les Éditions du Remue-house, Hurtubise HMH, *Mémoire d’encrier*), en Haití (Éditions Mémoire) y en Francia (Vents

13. Colette Boucher, « Québec-Haïti. Littérature transculturelle et souffle d’oralité. Une entrevue

avec Marie-Célie Agnant », *Ethnologies*, vol. 27, no 1 (2005), p. 215.

14. Ver la entrevista « Marie-Célie Agnant, 5 questions pour Île en île » [en ligne], réalisé par Thomas C. Spear à Montréal le 17 avril 2009 [<https://www.youtube.com/watch?v=IkwAXoRqEuQ>].

15. Colette Boucher, *art. cit.*, p. 216.

16. Marie-Célie Agnant, *La Dot de Sara*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage / Mémoire d’encrier, 2010 [1995]. Desde ahora, las referencias a esta obra serán indicadas por la abreviación S, seguida por el número de la página, entre paréntesis en el texto.

17. Marie-Célie Agnant, *Le Livre d’Emma*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage / Mémoire d’encrier, 2001. Desde ahora, las referencias a esta obra serán indicadas por la abreviación E, seguida por el número de la página, entre paréntesis en el texto.

d’ailleurs).

La obra de Agnant ha sido objeto de varios estudios, en particular sobre el tema de la oralidad, el trauma, el silencio, la memoria y el cuerpo¹⁸. Nuestro enfoque, por otro lado, se apoya en estrategias de escritura que expresan el alcance geográfico, histórico y ontológico completo de la existencia transnacional. El objetivo es demostrar hasta qué punto la alternancia y el enfrentamiento entre el aquí y el otro lado, pasado y presente, el país de origen y el país de acogida no solo marcan la trayectoria de la autora, sino también animan su obra. Sus dos novelas *La dote de Sara* y *Le Livre de Emma* decantan el tema del transnacionalismo en cuatro ejes -espacio, tiempo, narración y lenguaje- y, al hacerlo, participan de una poética transportada por una geografía a la vez discontinua y continua.

Meandros espacio-temporales

La trama de las dos novelas surge de una serie de dislocaciones. Por su temática, los textos están profundamente arraigados en el espacio transnacional producido por los movimientos migratorios de haitianos hacia Quebec para escapar de la dictadura de Duvalier. Los dos países están atravesados por circuitos que a veces son fijos y a veces variables por donde circulan personas, dinero, bienes e información. El espacio haitiano, al mismo tiempo dividido y dilatado, atraviesa y transforma el espacio quebequense del que se convierte en parte integral. En *El libro de Emma* y *La dote de Sara* hay una oscilación permanente entre Haití y Quebec, que a primera vista da lugar a una oposición semántica. Como resultado, los dos espacios están cargados de valores casi antitéticos, de significado alegórico que confrontan el infierno con el paraíso. Montreal se asocia con el frío climático y emocional, con el invierno, el interior (cafetería, apartamento, edificio, hospital), con la soledad, con el olvido, con el entorno construido, estrecho y desinfectado:

Los copos brillan en la acera y se apiñan en bolas compactas en los setos de enebro, maltrechos y endurecidos por el frío. Mientras camino, cuento y cuento a las mujeres que me rodean, y descubro con cierta angustia que muchas veces pasan gran parte de su vida solas (E, 46).

Cortés, él [el médico de Quebec] se dirigía a la gente con una especie de calma que le daba a su rostro la fría quietud de la piedra. [...] En el silencio de la habitación, la voz del doctor MacLeod parece golpear las paredes, los pilares metálicos de la cama, los gruesos cristales de

18. Ver, entre otros, los textos de Maria Adamowicz-Hariasz, Colette Boucher et Ching Selao citado en la bibliografía del presente artículo.

las ventanas (E, 9-10).

No estaba acostumbrado a vivir así, de la mañana a la noche entre las cuatro paredes blancas de una jaula. Esto es lo que me hizo pensar en este departamento de cuatro habitaciones donde vivíamos, sin balcón, sin galería, barricada, aislado del mundo. [...] Un aire de tristeza llenaba este barrio demasiado limpio, demasiado tranquilo y estas calles por las que uno podía vagar durante horas sin encontrarse con un alma viviente. Me di cuenta de que detrás de las puertas también había caras [...]. Ellos estaban todos encerrados (S, 31-32).

Durante los primeros años después de mi llegada, el terrible frío invernal me hizo sufrir tremendamente. Sara no tenía la habilidad de hacerme olvidar las ventanas esmeriladas; su alguacil no logró tapar la rabia del viento en el techo, ni ese frío de que nada puede estar bien (S, 54).

En tanto que Haití se presenta bajo el signo de lo exterior, del deseo, de la comunidad, de la naturaleza y de la memoria:

Golpeo los arbustos, cruzo el lecho de los ríos, escalo las colinas, recojo las orquídeas salvajes que sueño con regalarle a Fifie, pero que antes pisoteé para llegar a casa (E, 79).

Como Tonnerre, he recorrido los llanos, penetré en cuevas, escalé las montañas, exploraba con ella los sinuosos contornos de los seres (E, 108).

Estaba a nuestro alrededor y con nosotros esta comunidad de chismosos, matones y madrinas, que eran para mí como tantas madres para mí (S, 22).

Por la tarde, cuando teníamos tiempo, jack, crack, en la galería, contábamos historias, desgranando el maíz que asábamos entre tres grandes piedras [...] (S, 24).

Lo que se lee, a primera vista, como una aporía excesivamente apropiada y convencional, resulta más complejo durante la lectura, porque la multitud de personajes y perspectivas impiden que una jerarquía cristalice. En lugar de alimentar clichés, de connotar un espacio de manera positiva y el otro de manera negativa, Agnant se esfuerza por crear una representación más diferenciada. Narradores y personajes experimentan

el espacio de diferentes maneras y articulan opiniones divergentes, por lo que Montreal es también un lugar de refugio, seguridad y segunda oportunidad: “Aquí tenemos los medios para ser un poco más independientes, pero allá quién lo habría hecho. ¿Pensaste en nosotros?” (S, 116) A pesar del duro clima, la indiferencia de los habitantes y los desafíos diarios, la ciudad del Norte se está convirtiendo en un nuevo hogar para familias inmigrantes. Por el contrario, el espacio haitiano, visto desde Quebec, no se parece automáticamente al paraíso. Al contrario. Se describe como una tierra desértica azotada por ciclones y marcada por la crueldad histórica y la desesperación de su pueblo: “Es por la sangre que el propio país murió. Muerte de asfixia y se pudre (E, 26), o” las casas con porches, grandes galerías, setos de adelfas y buganvillas a veces esconden tanto y tanto, tantos y tantos insultos (S, 28).

Con todo, los protagonistas deben hacer un esfuerzo importante para sentirse bien en su lugar, en Quebec y en Haití. Flore evoca así, en varias ocasiones, la soledad de las mujeres en la gran ciudad, el hecho de que los quebequenses siempre las perciben como diferentes, así como las difíciles condiciones en las que Emma y su madre viven en Haití. En *La dote de Sara*, Marianna relata sus desilusiones amorosas y sus sacrificios para que su hija pudiera asistir a una buena escuela en el campo. También describe cómo ella y sus compatriotas están adaptando gradualmente sus viejos hábitos y prácticas al nuevo entorno, sin perderlos ni renunciar a ellos. Empiezan a construir una red social (a menudo haitiana) y a “vivir” en la ciudad de Montreal por sus acciones diarias. Al hacerlo, Haití abandona la esfera de la memoria y se materializa en la realidad de Quebec:

Luego, poco a poco, gracias a Chimène, comencé a vivir una realidad diferente, compuesta por cosas distintas a mis sueños, a mis quimeras como afirma Giselle, y las historias que nos contamos Sara y yo (S, 82).

Marianna inviste el espacio de Montreal - sus iglesias, sus mercados, sus calles - mientras retoma ciertas actividades de su vida anterior: “Me gusta [...] ir a este mercado en pleno aire libre donde tranquilamente, con los sentidos en alerta, camino por los callejones, devorando montañas de frutas y verduras con los ojos” (S, 47), o incluso “Nos hemos acostumbrado, Mèmène y yo, a ir todos los sábados al mediodía a un club de mayores” (S, 103). Marianna y algunos de sus amigos obtienen la residencia permanente, gracias al apoyo económico de sus hijos, y luego pueden, a su vez, traer a otros miembros de su familia a Quebec. A través de estas prácticas transnacionales, los personajes participan, por tanto, en una reproducción de la migración.

La dote de Sara aborda otro aspecto esencial del espacio transnacional. Tomando el pulso a la diáspora haitiana en América del Norte, esta novela explora las diferencias entre

generaciones de migrantes. Varias visiones de Quebec y de Haití se enfrentan y se complementan: los de la narradora Marianna, su hija Giselle y su nieta Sara. La primera salió de Haití para seguir a su hija Giselle hasta Montreal, pero sigue muy apegada a su país natal, al que transforma en un lugar casi mítico para afrontar la fragmentación espacio-temporal del exilio y la pérdida. El Haití de Marianna ya no corresponde necesariamente a la realidad (sobre todo después de una ausencia de 20 años), sino que se convierte en un artificio formado desde la distancia y por la nostalgia para llenar el vacío. Marianna experimenta la ambigüedad que puede generar el sentimiento de no estar en su lugar, de vivir una existencia provisional, dividida, y de lamentar la patria hasta el punto de no querer reconstruirse en otro lugar. Su vida en Quebec está suspendida por el deseo de volver (que se hace realidad después de 20 años):

No sé qué parte debe pesar más en la balanza; no encuentro el equilibrio que me permita, como me instan Giselle y otros, simplemente poner una cruz en la Cité des Bois-Pins y Anse-aux-Mombins, con sus caminos blancos de polvo, el balido de las cabras, el candelabro y sus puños erizados alzados al cielo (S, 63).

Como señala Edward Saïd, la ambigüedad provoca, en los exiliados a veces se niegan a “sentirse en su lugar”.¹⁹ En lugar de construir una nueva existencia para ellos mismos, viven como “si todo a su alrededor fuera sólo temporal, y quizás trivial”²⁰.

Para Marianna, Haití es un punto de anclaje y una referencia, mientras que para Sara, que nació y se crió en Montreal, la isla es una extraña, si no una imagen borrosa compuesta de fragmentos en creole y de vestigios memoriales reportados por su madre y su abuela. Giselle ocupa un puesto intermediaria debido a su represión del pasado en Haití y su firme voluntad de hacer de Quebec su patria. A diferencia de Marianna, ella no quiere regresar y se construye una nueva vida en esta ciudad del norte. “No todos estamos dotados del equilibrio necesario para caminar por dos caminos al mismo tiempo. En mi opinión, debemos dejar al corazón el cuidado de definir el propio país” (S, 163). De esta manera, en una misma familia, seuxtaponen tres sitios y nociones de “hogar”, que generan representaciones divergentes de Montreal y Haití. En el espacio de dos generaciones, el centro de gravedad de esta familia se mudó del Caribe a Quebec, una ruptura que conflictos, malentendidos pero también enriquecimientos y reconciliaciones.

La dote de Sara muestra que los sujetos transnacionales no forman un todo homogéneo, sino que se definen a partir de trayectorias individuales que determinan su

19. Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 251.

20. *Ibid.*, p. 253.

relación, siempre particular, con el país de acogida y el país de origen²¹. Sin embargo, estos últimos términos son problemáticos, ya que su ubicación geográfica puede invertirse de una generación a la siguiente. Si bien Quebec es de hecho el país anfitrión de Marianna y Giselle, es el país de origen de Sara. Sin embargo, las tres mujeres provienen de la misma comunidad transnacional. Para Sara, ¿no es obsoleta la distinción entre país anfitrión y país de origen dado que nunca ha estado en Haití? *La dote de Sara* ilustra igualmente que los personajes no flotan en un espacio intermedio abstracto, sino que están anclados en sociedades, geografías e historias específicas²², a saber, las de Haití y Quebec. Vivir en o entre dos países no significa que todo arraigo sea imposible, sino que se desarrollen lealtades en grados variables. Además, aunque compuestas, las identidades forjadas por las prácticas transnacionales no son necesariamente esencialistas²³. La tendencia de ciertos personajes, especialmente al comienzo de las novelas, de replegarse en sí mismos (Marianna y Emma), a cultivar la nostalgia de sus orígenes (Marianna) o, por el contrario, a negarlos (Giselle) así lo atestigua.

La dote de Sara y *El libro de de Emma* definen una geografía de la inmigración donde los contornos del país de acogida y los del país de origen emergen en una fricción continua, en un vaivén tanto en el espacio como en el tiempo. Este proceso se expresa además elocuentemente en el símbolo del agua, representado por el río Saint-Laurent y el Océano Atlántico. El mar es un puente y un abismo entre Haití y Quebec, es decir, entre el pueblo haitiano y su diáspora. Además, el flujo constante de agua recuerda el paso del tiempo y los giros y vueltas de la historia. Así, el periplo transoceánico de los personajes a menudo desencadena un proceso de memoria, movilizándolo la memoria reprimida y la historia olvidada. Por lo tanto, las novelas influyen en el tema del transnacionalismo no sólo en el plano espacial, sino también en el temporal. La deambulación, en sentido sincrónico y diacrónico, se acompaña de una búsqueda de identidad individual y colectiva. Emma se remonta al tiempo desde de la trata de esclavos cuando Kilima, la abuela bantú, fue capturada y llevada a las Indias Occidentales a bordo de un barco de esclavos.

Frente al silencio de su madre sobre los lazos familiares y frente al silencio de la historia oficial sobre el tema de la esclavitud, Emma intenta tomando el misterio del camino que antiguamente habían tomado los barcos, desde los grandes puertos de Francia (en este caso, el de Burdeos) a América del Norte.

Todo está escrito en sus bodegas, en los pliegues del mar, en el viento empapado de sal

21. Ato Quayson et Girish Daswani, *art. cit.*, p. 13.

22. Michael Peter Smith y Luis Eduardo Guarnizo (dir.), *Transnationalism From Below*, New Brunswick (New Jersey), Transaction Publishers, 1998, p. 11.

23. *Ibid.*, p. 23.

y en ese olor a sangre. Un olor fétido, presente en todas partes pero que no se pretende reconocer, todavía envuelve la isla. [...] nuestra historia está escrita con sangre, y por toda la eternidad caminaremos por la sangre (E, 118).

Notamos igualmente que el gesto último de Kilima y Emma se realiza en el agua, incluso en el Océano Atlántico y el Saint-Laurent. Las dos mujeres, vestidas con vestidos blancos, se suicidan para regresar a su tierra natal: África y Haití respectivamente²⁴. La búsqueda personal de Sara se superpone a la del pueblo haitiano marcado por una doble dislocación: la de la diáspora africana primero y la de los migrantes luego. A medida que Emma descubre esta geografía de poder y violencia, se le revela la historia de su isla, complementando sus recuerdos y memoria colectiva.

En *La dote de Sara*, Agnant sumerge al lector en la historia de Haití durante los últimos cien años haciendo hablar a varias generaciones de mujeres. El texto sigue un linaje exclusivamente femenino, que se extiende por continentes y apoya la transmisión “transnacional” de conocimiento, lenguaje y memoria. Este legado femenino constituye la dote ofrecida por Marianna a su nieta:

Este mundo [Haití] también le pertenece a Sara, es en cierto modo lo que le dejo como legado: mis recuerdos, polvo de vida y esperanzas. Si no nos alimentamos también de los recuerdos, ¿cómo podemos apreciar y comprender lo que vivimos hoy? (P, 69)

El Libro de Emma también aborda el tema de la memoria transmitida por las mujeres a través del tiempo y el espacio, desde Kilima a Rosa, Mattie, Emma y finalmente a Flore. A pesar de las rupturas históricas y geográficas, pasadas y presentes, África, Haití y Quebec se codean en un gesto de solidaridad transgeneracional.

Narrativas y palabras entrelazadas

Tras el análisis del tema propuesto a nivel diegético, se trata ahora de estudiar su vertiente narratológica. Desde esta perspectiva, sostenemos que la puesta en escena de la travesía de un país a otro influye directamente en la estructura narrativa de los textos. Como la dicotomía entre el país anfitrión y el país de origen a nivel semántico al comienzo de las novelas, primero establece un binarismo dentro de la narrativa. *El Libro de Emma* comienza por plantear a Montreal en tanto espacio principal, el del presente, donde la trama de la historia de Flora, mientras que Haití es sólo un espacio secundario, el del pasado, poblado por las metanarrativas de Emma. Sin embargo, al igual que la jerarquía semántica, la jerarquía narratológica se desvanece

en las páginas. La aparición de metanarrativas cada vez más largas y numerosas pone en marcha una dinámica que relega la narrativa primaria a un segundo plano. Al mismo tiempo, la narrativa va más allá de la abarrotada habitación del hospital de Montreal, abriéndola, en segundo grado, a las diferentes regiones del Atlántico negro.

Emma conduce sus relatos en Haití de diferentes épocas para presentar su pensamiento sobre las plantaciones, la esclavitud, el casamiento, la situación de la mujer, etc. Ella relata un episodio en África durante la captura de Kilima y también se detiene en sus años de estudio en Francia, más particularmente en Burdeos, donde preparó una tesis (que finalmente fue rechazada por el jurado). Mientras Emma interviene y suspende el relato de Flore, mientras el pasado invade el presente, los espacios de Haití y Quebec también se superponen e interpenetran. La diferencia entre los espacios principales y secundarios ya no es efectiva, porque la alternancia las voces difuminan los límites tan claramente definidos al principio. Espejo de los personajes y de la intriga, la narrativa progresa desde un estado de división a cohesión. Las palabras rebeldes de Emma y sus múltiples relatos fragmentados son piezas de un rompecabezas que, poco a poco, van encajando. Flore, en busca de la verdad sobre el asesinato del hijo de Emma, debe imponerles una orden, crear los enlaces para comprender su significado. Además, cuanto más avanza la narración, más se expande en amplitud y profundidad, pues la historia de Flore da lugar a la de Emma, quien, por su parte, genera la historia de Mattie, quien cuenta la historia de Kilima, y así. La dilatación en el espacio y el tiempo anima así no solo la diégesis sino también la arquitectura narrativa.

Contrariamente al planteamiento de *El libro de Emma*, la narración de *La dote de Sara* se traslada de Haití a Quebec y finalmente regresa a la isla. El espacio-tiempo de la novela consta de dos esferas a las que se adjuntan, respectivamente, escenas específicas (pasado en Haití, presente en Quebec) y personajes (la abuela de Marianna en Haití; su hija y nieta en Montreal, etc.). Mientras que el primer tercio de la novela está dominado por recuerdos de Haití, interrumpidos solo por algunas incursiones en el presente quebequense, la ciudad de Montreal interfiere cada vez más en la historia de Marianna, quien comienza a invertir el espacio tanto como personaje como narrador. Aunque Montreal constituye el espacio principal, del que brota la narrativa, y Haití el espacio secundario asociado a los recuerdos, la ciudad de Quebec permanece en gran parte ausente durante los primeros capítulos. Sin embargo, las dos esferas inicialmente distantes y opuestas se acercan a través de la aparición gradual de figuras asociadas entre sí (Chimène, Raymond, Ita). Finalmente, el regreso de Marianna y, en consecuencia, el desplazamiento de su narración a Haití en el presente coloca el espacio secundario al mismo nivel que el espacio principal. La dinámica narrativa en *La dote de*

24. Maria Adamowicz-Hariasz, « Le Trauma et le témoignage dans *Le Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 64, no 3 (2010), p. 156.

Sara desestabiliza el orden y crea puntos de convergencia. Aunque faltan metanarrativas apoyadas por narradores de personajes, Marianna recuerda las conversaciones con otras mujeres, su hija, su nieta, sus amigas haitianas en Montreal, para que los diálogos tomen el relevo e introduzcan las perspectivas de otros inmigrantes. Una pista de la evolución de la escritura de Agnant, la estructura narrativa de *La dote de Sara*, su primera novela, no muestra la misma complejidad y profundidad que *El libro de Emma*. Es evidente la impresión de que se trata, de hecho, de un collage romantizado de testimonios recogidos por la autora de mujeres migrantes. La dote de Sara ciertamente produce una polifonía que pinta un retrato diverso de la comunidad haitiana en Quebec, pero su narrativa permanece convencional y la tensión sociológica demasiado perceptible.

Finalmente, conviene sondear la función del lenguaje en los textos de Agnant, porque la geografía transnacional generada por las dos novelas se refleja en un sutil juego entre creole y francés. Emma, internada en un hospital psiquiátrico de Montreal por matar a su hijo, se niega a hablar francés y comunicarse lo mismo ocurre con su médico, que está tratando de hacer un diagnóstico. Flore, la intérprete, es entonces contratada para traducir las historias de Emma entregadas en su lengua materna. El lector no recoge las palabras originales de Emma, que nos llegan a través de un filtro. El texto escrito en francés solo subyace al uso del creole por parte de Emma y el narrador. Convencida de que el médico de Quebec cultiva prejuicios contra Emma y no entiende sus ansiedades, Flore decide omitir información y ofrecerle una traducción infiel. Ella se niega a revelar todos los hechos para que el médico no pueda apropiarse de la historia de Emma, distorsionarla como le plazca y así apoyar la tesis de la acusación. Flore admite: Yo no soy sino una simple intérprete» (E, 18). y prosigue:

Entonces me sorprendo pensando como Emma, con las mismas palabras: “Tampoco me sacarás nada, doctorcito”. ¿Por qué debería confiar en ti? No me corresponde a mí proporcionarte armas. Entendí bien tu juego. Finges que quieres ayudar a Emma, pero trabajas con la policía (E, 63).

Mientras el médico recibe una traducción truncada de parte de Flore, el lector tiene acceso a todas las palabras de Emma en francés. En la novela se superponen luego tres versiones de la historia de Emma, dos implícitas (el original en creole y la traducción para el médico) y una explícita (la traducción recogida por el lector). En esta perspectiva, la apuesta del lenguaje, incluso el proceso de traducción, desplaza la ficción *stricto sensu* para llegar al mundo extratextual, el del lector.

Para arrojar más luz sobre este punto, utilizamos en la

paronomasias «traducir es traicionar» que se puede leer en dos niveles, el de la diégesis y el de la lectura. En un primer momento, la fórmula evoca el hecho de que una traducción fiel por parte de Flore la convertiría en cómplice de un ordenamiento jurídico cuyos representantes juzgan a Emma culpable. La traducción francesa incompleta proporcionada por Flore al médico representa entonces una negativa a colaborar con el sistema. Este acto de resistencia despliega todo su significado en el contexto de una crítica al patriarcado, porque en Agnant, el creole se asocia a un universo femenino en el que el conocimiento y la memoria se transmiten oralmente, formando un contrapeso a las crónicas francesas escrito por hombres (o al relato medicalizado del médico de Quebec). Varios investigadores también han observado sobre este tema que la autora tiene la costumbre de transformar a sus personajes femeninos en narradores o guindas²⁵. En segundo lugar, la traición se refiere a la traducción necesariamente imperfecta que recibe el lector. Es cierto que nos acerca al personaje de Emma, pero también nos mantiene a distancia, creando una sensación de incertidumbre y ambigüedad. Al final, el misterio de Emma permanece. El texto da lugar a un cambio, porque a pesar de la avalancha de palabras habladas en creole, este idioma solo está presente por su ausencia. Es obvio que el uso del francés por parte del autor tiene razones pragmáticas, en particular la accesibilidad de la novela al público objetivo que se encuentra principalmente en Quebec y que es predominantemente de habla francesa. Sin embargo, también se refiere a la particularidad de la cuestión lingüística en un contexto poscolonial y migratorio. La puesta en escena del proceso de traducción recuerda la negociación y mediación que deben emprender los sujetos transnacionales que conviven entre dos espacios, culturas y lenguas. La propia Agnant experimentó este dilema:

Es un hecho que cohabitan los dos idiomas [...]. Fue el caso para mí. Vivía en una atmósfera de gente bastante educada. Tenía tías institutrices. No actuaron en el sentido de devaluar la lengua criolla; pero para hablar correctamente el francés, para poder dominar bien este idioma, era necesario, en cierto modo, limitar el uso del creole²⁶.

La problemática lingüística también surge de la diégesis y de la génesis de *La dote de Sara*. Al igual que el *Libro de Emma*, el uso del creole permanece en gran parte implícito, salvo algunas frases o expresiones esparcidas particularmente al comienzo de la novela. Es interesante notar que Marianna habla en creole con su nieta y en francés con su hija Giselle.

25. Ver por ejemplo Winfried Siemerling, «Ethics as Re/Cognition in the Novels of Marie-Célie Agnant : Oral Knowledge, Cognitive Change, and Social Justice », *University of Toronto Quarterly*, vol. 76, no 3 (2007), p. 846.

26. Colette Boucher, *art. cit.*, p. 210.

Esta última se niega a hablar su lengua materna para cortar todos los lazos con el pasado y completar su plena integración en la sociedad quebequense. Sara, por otro lado, está aprendiendo creole de su abuela a propósito y parece sentirse cómoda en ambos idiomas. Como señala Colette Boucher, en la obra de Agnant, “[el] lenguaje [...] representa el conflicto interior del inmigrante, su sentimiento de rechazo y sus esfuerzos de integración²⁷”. Además, como ya hemos comentado antes, la novela *La dote de Sara* nació de una multitud de voces femeninas haitianas recogidas por la autora en Quebec. La escritura reelabora aquí no solo lo real en la ficción, sino también el creole en francés. Al hacerlo, la transformación de la materia prima, a saber, la palabra creole, en un verbo poético francés participa en un cambio ontológico y lingüístico. Marie-Célie Agnant agrega otro aspecto al tema de la lengua que designamos como palimpsesto lingüístico, porque el francés deja adivinar la huella o el eco de otra lengua:

Entonces creo que yo he, voluntariamente o no, dado un giro a su voz (de Mariana) donde se siente el creole. Es este matrimonio el que encontramos en algunas novelas escritas por antillanos, o quizás en alguien que habla otro idioma. Sentimos que hay, de manera subyacente, otro lenguaje, a través de la música y las frases²⁸.

En conclusión, volvemos a la puesta en escena del espacio de Quebec en las novelas de Agnant. En nuestra opinión, contribuye a la expansión temática y espacial del campo literario caribeño hacia otros horizontes, dilucidando así historias paralelas y nuevas afinidades. El desplazamiento de los personajes a Quebec permite explorar más a fondo las rutas migratorias dentro de las Américas- más reciente que en Europa, pero también relevante. También ilustra el hecho de que Montreal “se ha convertido a lo largo de los años, con su concentración de escritores, poetas, músicos, editoriales e instituciones culturales haitianas, en la capital artística y literaria de la diáspora haitiana²⁹”. Sin embargo, es sorprendente que los dos textos dejen poco espacio a personajes no inmigrantes de Quebec. *El libro de Emma* y *La dote de Sara* nos muestran una comunidad transnacional un tanto hermética, cuyos encuentros e interacciones con la gente del país anfitrión son raros. En consecuencia, el autor ya no explora cuestiones de fricción o de solidaridad con los demás. Por un lado, este aspecto revela ciertos límites de la escritura de Agnant, por otro, refleja la paradoja del exilio, porque, a pesar de las potencialidades, cambios y movilidad inherentes a la migración, la tendencia persiste, retraerse en uno mismo ante la inseguridad, la inestabilidad y la duda. La segregación entre inmigrantes y no inmigrantes,

27. *Ibid.*, p. 198.

28. *Ibid.*, p. 211.

29. Frantz Voltaire et Stanley Péan, citadas por Maria Adamowicz-Hariasz, art. cit., p. 150.

en los escritos de Agnant, también podría referirse a las “muchas soledades que pueblan las calles de Montreal”, las de los francófonos, anglófonos e inmigrantes³⁰. Dicho esto, las novelas también nos enseñan que la situación del intermedio, por desestabilizadora que sea, puede conducir a una transformación beneficiosa, también a una superación personal que la posibilidad de múltiples membrecías.

Finalmente, la autora escribe no solo sobre sino también desde una geografía transnacional que ha moldeado su imaginación y sus palabras. Más que un simple tema y una apuesta diegética, influye en la estructura del texto, su lenguaje y su narración. Finalmente, está claro que el paradigma transnacional en Marie-Célie Agnant se ramifica en varias esferas, ya sean extratextuales o intratextuales. Es precisamente esta tensión entre recuadro y texto, entre referencial y ficción, experiencia individual y colectiva, este encuentro entre espacios, historias, culturas y generaciones que surgen de las dos novelas de Agnant.

Referencias

- Adamowicz-Hariasz, Maria, « Le Trauma et le témoignage dans *Le Livre d'Emma* de Marie- Célie Agnant », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 64, no 3 (2010), p. 149-168.
- Agnant, Marie-Célie, *La Dot de Sara*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage /Mémoire d'encrier, 2010 [1995].
- , *Le Livre d'Emma*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage / Mémoire d'encrier, 2001.
- App adurai, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [*Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*], traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2001 [1996].
- Basch, Linda, Nina Glick-Schiller et Cristina Szanton-Blanc, « Transnational Projects : A New Perspective », dans Linda Basch, Nina Glick-Schiller et Cristina Szanton-Blanc, *Nations Unbound : Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*, Langhorne, Gordon and Breach, 1994, p. 1-20.
- Beck, Ulrich et Wolfgang Bonß, *Die Modernisierung der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2001.
- Boucher, Colette, « Québec-Haïti. Littérature transculturelle et souffle d'oralité. Une entrevue avec Marie-Célie Agnant », *Ethnologies*, vol. 27, no 1 (2005), p. 195-221.
- Boucher, Colette et Thomas C. Spear (dir.), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : l'oubliée mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013.
- Levitt, Peggy et Mary C. Waters, « Introduction », dans Peggy Levitt et Mary C. Waters (dir.),
30. Ching Selao, « Les mots/maux de l'exil/ex-île : les romans de Marie-Célie Agnant » [en línea], *Canadian Literature*, vol. 204 (2010), p. 14 [https://canlitweb.arts.ubc.ca/wp-content/uploads/2015/09/CL204-Full-Issue.pdf].

The Changing Face of Home. The Transnational Lives of the Second Generation, New York, Russel Sage Foundation, 2002, p. 1-30.

Nail, Thomas, *The Figure of the Migrant*, Stanford, Stanford University Press, 2015.

Quayson, Ato et Girish Daswani (dir.), *A Companion to Diaspora and Transnationalism*, Chichester, Blackwell, 2013.

Saïd, Edward, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008.

Selao, Ching, « Les mots/maux de l'exil/ex-île : les romans de Marie-Célie Agnant » [en ligne], *Canadian Literature*, vol. 204 (2010), p. 11-25 [<https://canlitweb.arts.ubc.ca/wp-content/uploads/2015/09/CL204-Full-Issue.pdf>].

Siemerling, Winfried, « Ethics as Re/Cognition in the

Novels of Marie-Célie Agnant : Oral Knowledge, Cognitive Change, and Social Justice », *University of Toronto Quarterly*, vol. 76, no 3 (2007), p. 838-860.

Smith, Michael Peter et Luis Eduardo Guarnizo (dir.), *Transnationalism From Below*, New Brunswick (New Jersey), Transaction Publishers, 1998.

Spear, Thomas C., « Marie-Célie Agnant, 5 questions pour Île en île » [en ligne], entretien réalisé à Montréal le 17 avril 2009 [<https://www.youtube.com/watch?v=IkwAXoRqEuQ>].

Wimmer, Andreas et Nina Glick Schiller, « Methodological Nationalism and Beyond : Nation-State Building, Migration and the Social Sciences », *Global Networks*, vol. 2, no 4 (2002), p. 301-334.

Hacia una poética de *Madrugada*, novela de Julián Padrón

Amarilis Guilarte Fermin

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

amarilisguilartefermin@gmail.com



Fecha de envío: 3 de enero de 2021

Fecha de aprobación: 13 de marzo de 2021

Resumen

El presente artículo centra su interés en las principales características de la poética narrativa de Julián Padrón (1910-1954), a partir del estudio de su obra *Madrugada*, publicada en 1938. Para tal propósito, situamos al escritor monaguense en el marco de la historia literaria nacional y abordamos sus vínculos con los artistas del Círculo de Bellas Artes, del que adopta en buena medida su estética impresionista para ofrecernos un nuevo paisaje del país, libre de los estereotipos y de los dogmatismos ideológicos. *Madrugada* es una novela poemática, estética que forjó Padrón aportando una importante singularidad en la narrativa venezolana.

Palabras claves: novela, espacio narrativo, Círculo de Bellas Artes, paisaje nacional

Toward a poetics of *Madrugada*, a novel by Julián Padrón.

Abstract

This article is centered in the most important features of the narrative poetics of Julián Padrón (1910-1954), parting from the study of his novel *Madrugada*, published in 1938. For that purpose, we place this Monaguense writer within the frame of the national literary history and we explore his link with the Círculo de Bellas Artes, whence he takes a good portion of his impressionist aesthetics in order to portray a new landscape of the country, free from stereotypes and ideological dogmatisms. *Madrugada* is a poemmatic novel, an aesthetics coined by Padrón in order to offer an important singularity within the narrative genre of Venezuela.

Keywords: novel, narrative space, Círculo de Bellas Artes, national landscape.

El propósito de esta indagación es en primer lugar valorar la narrativa de Julián Padrón (1910-1954), escritor venezolano, cuya obra ha sido poco reseñada y apreciada. Y en segundo lugar, nos proponemos teorizar una poética en la referida narrativa, fundamentándonos en *Madrugada*, publicada en 1938.

Uno de los obstáculos para la valoración de la obra de Julián Padrón ha sido etiquetarlo como un criollista más de la inmensa camada de escritores venezolanos que se sitúan en esa corriente estética. Y en verdad, más que criollista, Padrón es un intelectual con mucha conciencia de lo que era su país. Y por ello, en muchos de sus ensayos se niega a que lo popular se reduzca a remedos del habla o a lo pintoresco de la ropa. Por supuesto, buena parte de su obra se nutre del espacio campesino, en especial de aquel donde nació y vivió su primera infancia.

Pero la conciencia de lo local no es obstáculo para que el autor monaguense aspire a una visión universal de lo local. Para ello se ve impelido a hacerse de su propia poética, rechazando los ideologismos que terminan usando a la literatura como pretexto de tesis reductora de la cultura nacional. Esa poética fue la consecuencia de una práctica intelectual intensa, que le permitió dialogar francamente con sus intelectuales coterráneos, a los que respetó, pero con los que también polemizó. Sus ensayos, muchos de ellos publicados en la revista *Élite*, dan fe de su vocación de crítico de la tradición artística.

Pero para discutir esa poética, creímos conveniente adentrarnos al mundo de la teoría de la novela, género que si bien se sustenta en la narratividad, su desarrollo se ha ido complejizando, hasta adquirir un perfil que cambiará en la medida que la historia de la humanidad también cambia. Como nuestro norte es una poética de la novela padroniana, nos pareció pertinente problematizar su concepto, escudriñar su estructura, evidenciando que es un género libre, no atado necesariamente a los dogmatismos de la crítica preceptista.

A la par de esa problematización que atraviesa toda nuestra indagación, quisimos dar cuenta de la ambientación estético-cultural que acompaña al nacimiento y forjamiento de la obra narrativa de Julián Padrón, que se genera bebiendo en el ambiente artístico de la Venezuela que va desde el comienzo del siglo XX hasta más allá de la mitad de esa centuria.

Es relevante destacar que Julián Padrón saldrá muy temprano de su terruño natal, San Antonio de Capayacuarc (Estado Monagas, Venezuela), para adentrarse a un universo cultural, que absorberá con goce a la hora de escribir poesía, cuentos, ensayos, teatro y novela. El autor monaguense llevará consigo lo que Mario Vargas Llosa llama «demonios personales» de su pequeña aldea para conjugarlos con una riquísima formación intelectual, que nunca fue un obstáculo para que su experiencia con la intrahistoria de su terruño se manifestara.

Rafael Angarita Arvelo en su *Historia y crítica de la novela en Venezuela y otros textos (2011)*, no ahorra elogios para encomiar la obra de Julián Padrón, que él parangona con la de Rómulo Gallegos en lo que tiene que ver con una nueva búsqueda del paisaje nacional. El crítico, contemporáneo del autor monaguense, reportaba la aparición de *La Guaricha*, la primera novela del mencionado escritor, cuando apenas tenía 24 años. Su lectura provocó el siguiente comentario:

Sorprende a la edad del autor tan cruda, leal y natural comprensión de su tierra, de sus hombres y del paisaje que los vitaliza. Para nada entran en cada episodio aislado la fábula, la patraña, la inventiva a que suelen acudir otros escritores de oídas y no por testimonio personal. La cualidad introspectiva del autor revela los hombres y el ambiente de verdad, relieve de lo visto, oído y captado sin cuentos de camino (2011: 120).

Esa «comprensión de su tierra, de sus hombres y del paisaje» adquiere esplendor en *Madrugada*, ya con una prosa madura, poética y lírica.

Padrón fue abogado, diplomático, periodista, crítico literario, crítico de arte... Desde ese espacio polifacético, construyó una estética que atravesó todo su hacer literario. Fue amigo y admirador de los pintores de grupo del Círculo de Bellas Artes. En ellos supo ver placenteramente una nueva mirada del paisaje venezolano, liberado del estigma del realismo historicista, en el que nuestra geografía era solo un telón de fondo. Quizá el autor monaguense aprendió de la paleta de verdes de Manuel Cabré, por ejemplo, a pintar con palabras los paisajes de su valle natal. Y donde más se nota esa impronta impresionista del referido grupo artístico es en *Madrugada*, una novela en la que nosotros observamos la concreción de su poética; es decir, de su filosofía para tramar mundos que se evocan con sólidas y sugerentes imágenes sacadas de la infancia y adolescencia de Padrón.

A una aseveración de Francisco Carmona Nanclares, expresada en un número de la *Revista Nacional de Cultura* de 1939, en la que se descalifica a la referida novela por no atenerse a los cánones que se habían instalado con las obras de Rómulo Gallegos y Rufino Blanco Fombona, respondemos desde la defensa del género novelesco como un texto libre, que puede adquirir la forma que la estética del autor conciba, sin que ningún dogma pueda limitarla.

La novela es un género de frontera abierta. Y de eso parecía estar muy convencido Julián Padrón, cuando trama su *Madrugada* sin obsesionarse por espectaculares conflictos, confiando en la vida serena e intrahistórica de un pueblo que describe casi con los colores de Cabré. Esa zona fronteriza nos obliga a la prudencia, por lo que no caeremos en la tentación de incluirla en el canón de lo que Ricardo Gullon (1990) llama novela lírica, pues si es verdad que en ella se pueden localizar algunos rasgos de ese género, como la espacialidad, la ficción autobiográfica y el subjetivismo lírico, también es cierto que su factura no encaja de manera absoluta en esa estructura. Somos más bien partidarios de una novela que es totalmente idiosincrática en Padrón. Una novela que subjetiviza la emoción en un espacio que sirve para labrar una novelística de plena libertad.

La novela como género

...y sólo en la novela se pone en juego, o al menos, pueden ponerse en juego todas las cosas.

D. H. Lawrence

El mito, el folklore, el viejo relato legendario y la aventura épica pudieran anotarse como antecedentes de un género relativamente nuevo: la novela.

Este género, aunque hunde sus raíces en el pasado remoto, surge como tal, después de que todos los grandes géneros se hallan desarrollados. A diferencia de los géneros tradicionales, la novela no está sujeta a normas ni a prescripciones. Es un género en proceso que ha evolucionado con la marcha de la sociedad, andando siempre tras la búsqueda de nuevas formas.

Su carácter expansivo y libre le ha permitido describir un amplio universo. De ella dice Marthe Robert: «La novela es libre, libre hasta la arbitrariedad y el último grado de la anarquía» (Robert, 1973:16).

Georg Lukács observa en el género, una extraordinaria tendencia a plasmar la totalidad del sentido del mundo (cfr. Lukács, 1975).

En este afán totalizante, la novela se ve compelida a apropiarse de los más heterogéneos procedimientos y formas de expresión invadiendo los dominios de otros géneros y paseándose por todas las formas literarias.

Afán totalizante y libertad se unen, pues, para expresar el sentido del mundo. Ya esto era advertido por Henry James en *El Futuro de la Novela*, donde expone:

Un arte que se encargue tan directamente de reproducir la vida, necesariamente exige completa libertad. Vive de su ejercicio y el sentido mismo del ejercicio es la libertad (James, 1975:21).

La libertad irrestricta le ha permitido a la novela facultades casi ilimitadas. Sin embargo, es en el mundo moderno donde se le abren todas las posibilidades. Atrás ha quedado la Edad Media con sus héroes caballerescos. El renacimiento que cabalgó entre el feudalismo y el capitalismo abrió nuevos horizontes; la burguesía logró afianzarse y triunfó sobre los antiguos valores. El dinero se convirtió en el eje de todas las cosas. La maquinaria industrial y el crecimiento del capitalismo propiciaron la explotación del hombre por el hombre.

Con el afianzamiento de la burguesía el hombre experimenta cambios, se siente en conflicto con la sociedad y la naturaleza. Ya no es el ser que dejaba su destino en manos de Dios y se sentía parte de un colectivo: la sociedad. Ahora es el hombre que lucha por imponerse y por dominar el mundo; pero a menudo se siente aislado, explotado y solo. De esto dan cuenta Marx y Engels cuando expresan:

Donde quiera que haya conquistado el poder, la burguesía ha destruido las relaciones feudales, patriarcales, idílicas. Las abigarradas ligaduras feudales que ataban al hombre a sus superiores naturales, las ha degradado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, el cruel 'pago al contado'. Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades escrituradas y bien adquiridas por la única y desalmada libertad de comercio. En una palabra, en lugar de la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas, ha establecido una explotación abierta, descarada y brutal (Marx, 1966 : 22)

Con la burguesía se rompió el balance entre el individuo y la sociedad que lo rodeaba. Este desequilibrio dio lugar a una nueva conciencia: la conciencia moderna. Y con ella surge la novela, como un género nuevo, destinado a satisfacer las necesidades de un hombre también nuevo. Desde entonces la novela nos ha dado, mejor que ningún otro género, una visión completa del hombre enfrentado al mundo que lo rodea. Esta amplia visión que logra darnos la novela se la debemos a sus infinitas posibilidades.

Ella echa mano de todas las herramientas que puedan ser útiles para sus fines. Es común verle servirse de la historia, la psicología, la religión, la física, la poesía. La libertad siempre la ha caracterizado hasta convertirse en una condición inherente a ella. De esta libertad Marthe Robert (1973), refiere:

La única prohibición a la que en general se somete la novela es a la de su determinante vocación hacia la prosa y sin embargo, no la obliga a observarla de un modo absoluto; si lo juzga oportuno puede contener poemas o simplemente ser poética (16).

La novela es un género amplio y lo suficientemente flexible, para abarcar sin limitaciones la totalidad que pretende expresar. Su relación con la poesía, así como con otros géneros, es consecuencia de su espíritu travieso y su interés por absorberlo todo. Sumado a esto, la novela, como digna heredera de la épica, tiene a su favor la extensión narrativa, la facultad de manejar el tiempo a su antojo, y de «demorarse con amor a cada paso» (la frase es de Federico Schiller, citada por Wolfgang Kayser, 2010: 134).

Baquero Goyanes cree que de la libertad en el uso del tiempo que posee la novela, depende su libertad estructural, su facultad de configurarse de varias maneras (Cfr. Baquero, 1995). Nosotros podemos agregar que en efecto, la libertad temporal permite a la novela todas esas posibilidades, pero lo que verdaderamente la impulsa hacia la búsqueda de nuevas formas y estructuras es el afán de expresar la totalidad del sentido del mundo. En la medida que este mundo se vuelve más complejo y cambiante, requiere del arte que intente representarlo, los elementos necesarios para producir tal efecto. La novela ha tenido que evolucionar progresivamente y renovar sus técnicas para poder acercarse a la inquietante y convulsionada vida de hoy. En este sentido, Andrés Amorós (1971) expresa: «Una realidad oscura, contradictoria, exige ser expresada también en forma oscura, desconcertante» (67).

Para Pio Baroja (1948):

La novela es un género proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico, todo absolutamente (313) „

Y añade:

Pensar que para tan inmensa variedad puede haber un molde único me parece dar una prueba de doctrinarismo, de dogmatismo. Si la novela fuera un género bien definido, como es un soneto, tendría una técnica, también bien definida (Idem).

Pio Baroja alude a la flexibilidad del género, a la ausencia de reglas y a su indefinición; pues aunque parezca

paradójico, una de las características que más define a la novela es, precisamente, su indefinición. No existen criterios para definirla; ya que ella no se atiene a reglas ni a normas. Sin embargo, existe una disposición de elementos que tiende a dar corporeidad, aun a las obras narrativas más herméticas, desordenadas y extrañas. Decimos entonces que estamos ante la presencia de una novela. Sin embargo, no todas las veces la crítica les es favorable a este tipo de narraciones. Muchos críticos y hasta simples lectores se preguntan ante determinada obra, si es o no una novela. Este asunto de la indefinición del género no es nuevo; ya que en 1887 fue expuesto por Guy de Maupassant, en el prólogo de *Pedro y Juan*. En este prólogo se refirió, no solo a su obra, sino a la novela en general. Su disertación se dirige a aquellos críticos que descartan ciertas novelas por no considerarlas representativas del género.

Maupassant señala:

No soy el único a quien los críticos dirigen el mismo reproche cada vez que aparece un nuevo libro. Entre las frases de elogio, encuentro por lo general la siguiente, debida a las mismas plumas: el mayor defecto de esta obra es que, propiamente hablando, no es una novela.

Y agrega:

Así, pues, el crítico que tras Manon Lescaut, Pablo y Virginia, Don Quijote, Las amistades peligrosas, Werther, Las afinidades electivas, Clarisse Harlowe, Emile, Candide, Cinq-mars, Los tres mosqueteros, René, Mauprat, Papa Goriot, La Prima Bette, Colomba, El rojo y el negro, Mademoiselle de Maupin, Nuestra Señora de Paris, Salambó, Madame Bovary, Adolfo, El señor Camors, L'assomoir. Sapho, etcétera. Se atreve a escribir también: Esto es una novela y aquello no lo es «, me parece que está dotado de una perspicacia que se asemeja mucho a la incompetencia. Por lo general, este crítico entiende por novela una aventura más o menos verosímil, dispuesta como una obra teatral en tres actos, de los que el primero contiene la exposición, el segundo la acción y el tercero el desenlace. Este modo de componer es absolutamente admisible, pero a condición de que se acepten todos los demás. (17-18).

¿Existen reglas para escribir una novela, fuera de las cuales una historia escrita debiera llamarse de otro modo?

Si Don Quijote es una novela. ¿No lo es también El Rojo y el Negro? Si El Conde de Montecristo es una novela ¿No lo es también L'assomoir? ¿Puede establecerse una comparación entre Las Afinidades Electivas de Goethe, Los Très Mosqueteros de Dumas, Madame Bovary de Flaubert, El Señor de

Camors de M. o. Feuillet y Germinal de Zola? ¿Cuál de estas obras es una novela? ¿Cuáles son esas famosas reglas? ¿De dónde proceden? ¿Quién las ha establecido? ¿En virtud de qué principio, de qué autoridad y de qué razonamientos?

Creemos que a Guy Maupassant le asiste toda la razón. La novela es un género indefinido, amplio, sin ataduras, sin frenos, sin normas. En ella todos los métodos y caminos que siga para abarcar lo que pretende abarcar: totalidad, son válidos.

En la amplitud, flexibilidad y disposición estética de sus elementos radica el éxito de la novela, haciendo de ella uno de los géneros con mayor auge en el mundo contemporáneo. Sin embargo, esos atributos que la caracterizan pudieran comprometerla a la hora de querer asirla y encapsularla en un concepto absoluto, asunto que resulta un tanto molesto para algunos críticos acostumbrados a clasificar los géneros en rígidos conceptos.

Madrugada, novela de Julián Padrón, salta el esquema del género narrante para sumergirse en el entramado espacial de la metáfora y la imagen. Rompe las fronteras del relato y se transforma en experiencia lírica. Un despliegue de sensaciones recorre esta obra para acercarla al género lírico. Respecto a la novela lírica, Ricardo Gullon (1990) nos dice:

La intimidad del paisaje y sus reacciones son exploradas minuciosamente, atendiendo a la impresión causada más que a la acción causante, subordinada y como diluida en la impresión (29).

El deleite en la descripción del paisaje, percepción de la naturaleza y de los estados anímicos es una propuesta que atraviesa *Madrugada*, dejando entrever la expresión intimista de un yo que haciendo uso mesurado de la acción se despliega en emociones.

A este tema volveremos más adelante, cuando tratemos la poética de la novela en *Madrugada* de Julián Padrón.

Julián Padrón en el contexto del arte y de la novela venezolana

En la época de actividad literaria del escritor Julián Padrón, Venezuela había dado ya algunos pasos importantes dentro de la estética, para tratar de alejarse de los períodos anárquicos, difíciles y convulsionados de la Guerra Federal. Se vivían otros tiempos, no menos complejos, pero sí con una beligerancia más atenuada en la vida republicana, donde por un período de siete años (El Septenio), se erige la figura de Guzmán Blanco como el máximo conductor del destino venezolano (Cfr. Diaz Seijas).

El llamado Despotismo Ilustrado trae a nuestro país una invitación a volcar la mirada a las disciplinas humanísticas

y a exaltar los valores culturales. Con todo lo que se pudiese criticar al gobierno de Guzmán Blanco, no es nuestra intención entrar en esta diatriba, sino destacar el comienzo de otra actitud de la literatura. En esta época se inician las tertulias caraqueñas, animadas por los admiradores de las bellas artes y del romanticismo francés y español. El escritor Mariano Picón Salas dice de la época Guzmancista:

Mientras los novelistas no acaban de encontrar el camino de lo criollo y permanecían en los temas desarraigados de los folletines románticos, nuestros costumbristas se ocupaban de destacar lo vernáculo (citado por Díaz: 166:120).

En este afán de exaltar lo propio y lo criollo se destacan Sales Pérez y Nicanor Bolet Peraza, entre otros. Van a escribir partiendo de nuestra realidad circundante, dando a sus cuadros de costumbres una intencionalidad satírica y humorística.

Angarita Arvelo destaca que la novela venezolana del siglo XIX no tiene pasado. El país era un gran olvidado en su temática. **Y el Criollismo el movimiento que apuntala la presencia de la geografía, las costumbres y la historia nacional.** Afirma el crítico:

... la novela nacional embrionaria se complicaba de ridículas fantasías, de un exotismo literario desventurado, de amaneramientos extraños en un país como el nuestro, abocado al conocimiento de las fuentes vernáculas por el ambiente que lo ampara, auténtico y autóctono, lección perenne de la tierra tropical (2011:55).

Ese tardío encuentro de los escritores con su país, produjo un conjunto de obras exóticas, que patentizaban casi un desprecio de los escritores por la tierra donde nacieron. En ese sentido, Angarita ofrece un balance muy descarnado de ellas:

La mayor parte de los personajes de esas obras discurren en discursos moralizantes o amorios, en divagaciones literarias superficiales o en teorías inoportunas, pujada y repujada cada frase como para una oración pública. En muchas de ellas hay princesas e infantes de leyenda (2011:55).

El escritor Luis Barrera Linares ve en "Un llanero en la capital" (1845), de Daniel Mendoza, "...el primer hito venezolano importante desde el punto de vista literario, para efecto del desarrollo del cuento, en el inicio de la corriente criollista (141)". Es de destacar que este relato siempre fue catalogado por la crítica como artículo de costumbre. Barrera ve también en *Peonía* (1890) el inicio de la corriente criollista. Otros autores comparten lo anterior, sosteniendo que esa novela de Manuel Vicente Romero García es la primera novela con verdadero apego a lo nacional, a lo criollo y a lo vernáculo, a pesar de tener reminiscencias del roman-

ticismo.

En 1938 Angarita Arvelo publicó el libro que hemos venido citando. En él ofrece un panorama crítico de la novela venezolana de la época. Y nos llama la atención, **un capítulo dedicado a dos novelas *Las lanzas coloradas* (1931) y *La Guaricha* (1934).** Sobre esta última resalta el nuevo tratamiento que se les da a los pueblos del país, tradicionalmente utilizados para referenciar montoneras y otras escaramuzas guerreras. Afirma el crítico que en esa novela

La intimidad venezolana ofrece aspectos tan oportunos y adecuados como los referidos, menos trajinados y socorridos. Hartos estamos de diatribas sin fruto contra los Jefes Civiles, los comisarios y viejos caciques regionales (2011: 120).

Nace Julián Padrón en San Antonio de Capayacuar en 1910, fecha que en el universo literario de nuestro país está marcado por las corrientes realistas, modernistas y criollistas. Nuestro autor escribe para las revistas *Válvula* y *Élite*, y para 1934 publica *La Guaricha*, su primera novela. Para esta fecha ya había aparecido *Doña Barbara* (1929), de Rómulo Gallegos, obra de corte positivista, telúrica, con un criollismo determinista, donde la naturaleza avasallante termina moldeando el carácter de los personajes. Por el mismo estilo está *Canaima* (1935). *Cantaclaro*, a pesar de ser anterior a *Canaima* (1934), se desvía un poco de la novela tesis galleguiana. Como lo expresa Alexis Márquez Rodríguez en el prólogo de *Cantaclaro*, de la editorial Panapo, parafraseando a María Josefina Tejera

... que en *Cantaclaro* el novelista se apartó, no solo del esquema formal, sino incluso de la concepción ideológica predominante en *Doña Barbara*, que *Cantaclaro*, no obstante inspirado en los mismos elementos que *Doña Barbara*, Gallegos se aparta de la concepción positivista, que domina en las novelas anteriores, y emprende una vía más poética, en que el enfoque se dirige más a la actuación fáctica de los personajes que en la explicación de su conducta mediante un criterio distinto (2000)

El Círculo de Bellas Artes

Los escritores venezolanos ganan mucho con la creación del Círculo de Bellas Artes en 1912, rebelándose contra la vieja Academia de Bellas Artes, respiraron aires más renovadores. Este Círculo de Bellas Artes plasma una huella indeleble, no solo en el espíritu de los poetas del 18, sino también en los escritores posteriores.

El poeta del 18 es asaltado por el paisaje, por la impresión epifánica del instante, juega a atrapar lo fugaz e irrepentible. Una nueva sensibilidad se impone ante la naturaleza. No

es el ojo del naturalista el que lo observa, sino una mirada subjetiva, que se deja guiar por la intuición y los sentidos. De aquí en adelante encontraremos a otras generaciones comprometidas con los hechos sociales y políticos, etc., pero siempre en deuda con el Círculo de Bellas Artes y la sensibilidad de la Generación del 18.

Al Círculo de Bellas Artes le corresponde el honor de haber incentivado importantes cambios estéticos en muchos escritores de nuestro país, quienes transitan por la literatura compartiendo el aire renovador que une a pintores. Escritores, escritores e intelectuales.

Esa atmósfera poética que se siente en *Cantaclaro* estará más en consonancia con la estética que desarrollará Julián Padrón en su narrativa. Una estética donde el tratamiento del paisaje se hace poético, simbólico, **intrahistórico, cotidiano, íntimo**.

Se nota en la obra padroniana la influencia del Círculo de Bellas Artes, a cuyos pintores admiraba profundamente. El impresionismo de sus descripciones nos remite a ese grupo de pintores que fundan una manera distinta de mirar el mundo que los rodea. A todos los une la fascinación por el paisaje venezolano y una rebeldía **contra los métodos tradicionales**. Este importante grupo de pintores cohesionó no solo a poetas, escritores e intelectuales. Del Círculo de Bellas Artes nos habla Juan Calzadilla (2012) :

Cien años después de fundado el Círculo de Bellas Artes, podemos comprender mejor la obra de sus creadores: su historia es, en cierto modo la historia del paisaje venezolano y en gran medida la génesis de nuestro arte moderno (3).

Nuestro autor monaguense, Julián Padrón **no puede escapar** al influjo del Círculo de Bellas Artes. Sabemos que un escritor se nutre de muchas experiencias, motivaciones e influencias, pero a Padrón **muy especialmente, le impresiona** la nueva estética que se había conformado en este grupo. Admira a sus pintores, en especial a Manuel Cabré y a Armando Reverón. Del primero expresa:

Falta en la pintura de Cabré la figura humana, sin que por esto no reboen sus cuadros, un enorme zumo de humanidad. Nos detenemos en esta ausencia, a sabiendas de que el catálogo reza una exposición de paisajes, porque la **realización de pintor que sorprendemos** en Cabré nos impulsa a buscar en sus telas, al hombre (Padrón, 1957 : 120) .

Estas palabras de Padrón **rezuman la poesía que le inspiran** los cuadros de Cabré y a la vez nos da pistas de su particular estética, donde el paisaje cobra fuerza humana. El siempre apuesta por los hombres y mujeres que forman junto al paisaje, no un escenario, sino una unidad casi indisoluble.

Muchos fueron los pintores que conformaron el Círculo

de Bellas Artes: Mützner, Emilio Boggio, Nicolás Ferdinando, Armando Reverón, **Manuel Cabré, Antonio Monsanto**, Rafael Monasterios, Próspero Martínez, Marcelo Vidal Orozco, César Prieto, entre otros.

De estos pintores, nuestro monaguense siente especialísima admiración por Manuel Cabré y Armando Reverón. En ambos observa la encarnación de la poesía en el paisaje, y mira en sus obras mas allá **del motivo tratado**. Padrón **aguza** la mirada, buscando en la tela la revelación, el encuentro con lo que le es esquivo al ojo común. Observa con la mirada de poeta, atento, tratando de desentrañar los misterios de la luz, el color y la perspectiva. Se siente atraído por los cuadros de Reverón, y con una prosa bastante lírica nos dice:

Solo una contemplación detenida y prolongada destacará formas, playas, cocoteros, ranchos y cielos esfuminados en la lejanía que- montunos y tímidos- al fin se vendrán acercando cuando presientan que queremos verlos. Porque el color existente en los cuadros de Reverón es el que no ha podido matar contra el aire y ha caído vivo en la tela (1957 : 118) .

Reverón y Cabré han debido influir mucho en la escritura de Padrón. La magia de la luz y la cotidianidad de Reverón. Los verdes de Cabré, que son casi una fotografía de la montaña del **Ávila y una reminiscencia del escritor: la montaña del Turimiquire**, el valle de San Antonio poblado con su gente sencilla y trabajadora. Una perspectiva mágica, quizás colmó sus pupilas de poeta y encarnó en metáforas los juegos, las picardías, los amores, el sensualismo, sobre todo en *Madrugada*, novela que nos ocupa, donde las acciones y la temporalidad se explayan en la tensión espacial de la poesía.

Sentimiento auténtico

Padrón siempre abogó por la autenticidad del escritor criollo y fue bastante crítico al expresar su punto de vista ante la obra de aquellos escritores que disfrazaban lo típico de nuestro criollismo en la descripción **del paisaje y del vestido**, con visos humanos a través de la corrupción fonética del habla popular (1957: 128).

Entre estos escritores cita a Julio Ramos con su novela *Los conuqueros* (1936), y a Joaquín González Eiris en la novela *Como ellos* (1934), aunque a favor de este último, reconoce sus dotes de “buen observador”. Por esa fina apreciación literaria que poseía Padrón, **celebra a otros autores como Urbaneja Achelpohl, José Rafael Pocaterra, Manuel Díaz Rodríguez**, alegando algunas reservas en sobre este en el tratamiento de los personajes, considerando que se perdían en «el discurso y la disertación del autor». No estaba satisfecho Padrón con la fuerza y caracterización que deberían tener los personajes salidos de la aguda imaginación **y la fina pluma** de nuestros modernistas. También para Eduardo Pardo con su obra *Todo un pueblo* (1899) tiene elogios, para Pedro

Emilio Coll, Rufino Blanco Fombona, Rómulo Gallegos, entre otros. De Gallegos expresa que

Supo comprender la psicología humana de sus personajes, expresando el sentimiento, el sufrimiento y las aspiraciones justas y generosas del pueblo venezolano (1957: 128).

Padrón ve en *Doña Barbara*, *Canaima* y *Cantaclaro* grandes novelas. Admira en Teresa de la Parra su exquisito temperamento femenino y su don natural del estilo. Sus novelas *Ifigenia* (1924) y *Memorias de Mamá Blanca* (1929) son una muestra del espíritu inteligente y exquisito de nuestra admirada autora.

Para Julián Padrón la novela venezolana logra su realización con Rómulo Gallegos y advierte que el único paisaje mejor explotado para este momento, ha sido el del llano. No deja de pensar nuestro escritor en las montañas, en el mar, en la ciudad. La geografía venezolana es muy rica en paisajes, amén de los paisajes subjetivos que vivencian nuestros escritores. Padrón celebra que salga a la luz Enrique Bernardo Núñez, con su extraordinaria novela *Cubagua* (1931), donde el paisaje marino es fundamental, pero lo que más parece emocionarlo es lo enigmático de una obra donde presente y pasado parece fundirse en una atmósfera de realismo mágico. En 1936 Uslar publica *Las lanzas coloradas*, en la que el estilo poético que envuelve esta obra le da un sentido diferente al de otras novelas de la guerra de la Independencia. Aquí Bolívar parece perderse entre la bruma de las voces que lo anuncian, agudas imágenes hacen de esta obra una de las mejores de nuestro país. Guillermo Meneses merece la atención con el cuento “La blanda Isabel llegó esta tarde” (1934), *Canción de negro* (1934), *Campeones* (1939), novelas donde Meneses despliega su fino olfato para introducirse en la vida humilde de los ciudadanos y ofrecernos esos paisajes “crudos y realistas” propios de su pluma.

Muy amplia sería la lista de las obras que impactaron a nuestro ávido lector, obras como *Iguareya* y *Anaida* de José Ramón Yepes, novelas de la negritud, sobre el oro y el petróleo, como él mismo confiesa en sus ensayos. Ha leído novelas latinoamericanas con temáticas muy parecidas a las nuestras: los cacicazgos, el indio, el negro, la lucha contra las dictaduras, etc.

En el ensayo «Geografía física y humana de la novela venezolana», Julián Padrón nos revela su formación de lector, cuando expresa que ha leído, entre otras obras y autores, *A la sombra de las muchachas en flor*, de Marcel Proust, *La Montaña Mágica*, de Thomas Mann, *Orlando*, de Virginia Woolf, *Ulises*, de James Joyce, *El Paralelo 42*, de John Dos Passos. Nos dice el autor:

Para no citar sino los clásicos de esta centuria, y donde aquellas etapas y las unidades de tiempo, lugar y argumento se dislocan, y exploran nuevos territorios novelísticos, como lo poemático, las experiencias oníricas y todos los experimentos inter-

nos y externos del hombre y su mundo. La novela es un género híbrido por nacimiento y por naturaleza (1957: 132).

Desde su obra ensayística Padrón nos ofrece una idea de la amplitud del género novela. Reconoce la validez de una obra distinta a la tradicional. Su encuentro con la literatura universal le ha ampliado el panorama:

La diversidad y evolución de la novela del siglo XX, ha rebasado las tres etapas clásicas de exposición, nudo y desenlace canonizadas por la novela del siglo XIX (1957: 151).

El recorrido que hemos hecho siguiendo la obra literaria de Julián Padrón nos ha permitido encontrar, sobre todo en los ensayos, el germen de una poética que se explaya en *Madrugada*. Sus ideas acerca de la novela nos dan luces para intentar iluminar la oscuridad genérica que algunos críticos atribuyen a esta obra. Por ejemplo, el crítico Francisco Carmona Nenclares, en la Revista Nacional de Cultura, afirma, refiriéndose a *Madrugada*:

...Julián Padrón es un escritor pero *Madrugada* no es todavía una novela, sin embargo de contener el material suficiente para varias... Extraña en *Madrugada*, por lo pronto, la dispersión gramatical del estilo, tiene una forma incoherente, deshilvanada, inorgánica. Para quien esto escribe *Madrugada* no encaja por lo que se refiere a su estilo- eso cuando menos- en la tradición de la gran novela venezolana de nuestros días, representada por Blanco Fombona y Rómulo Gallegos (65).

A continuación nos abocaremos a la poética de *Madrugada*, para intentar “deshilvanar” el entramado de la que consideramos una de las más exquisitas novelas de Julián Padrón.

Hacia una poética de *Madrugada*

La conexión en la novela no es de acontecimiento sino de emoción.

Virginia Woolf

Anteriormente anotábamos algunos comentarios emitidos en la Revista Nacional de Cultura (1939), por Francisco Carmona Nenclares, con respecto a *Madrugada*. En esa referencia es muy maltratada la obra del autor monaguense. Pensamos que quizás este crítico estaba prejuiciado, debido a que admiraba profundamente a «la gran novela venezolana de nuestros días», refiriéndose a Blanco Fombona y a Rómulo Gallegos. Blanco Fombona es un escritor irónico y sarcástico que supo mantener el hilo de la trama con una

estructura lineal, atravesada por las acciones de un personaje principal que llegaba al final de la obra, dejando en el lector una significación **unívoca y alegórica como la intención** del autor al titular sus obras. Ejemplos de esta estética son las conocidas *El hombre de hierro* (1907) y *El hombre de oro* (1915).

Rómulo Gallegos esta más cercano a una especie de criollismo realista y a la estética de las novelas de tesis, que son producto de una exhaustiva observación y documentación de la realidad social. Este tipo de obras se desarrolla ordenadamente, a la manera canónica, con exposición nudo y desenlace. Las acciones se desplazan progresivamente por la trama, mientras los personajes se desenvuelven en su entorno para terminar demostrando que responden a las características de su grupo social y el medio que los rodea. Demetrio Estébanez (1999) en su *Diccionario de términos literarios* expresa acerca de este tipo de obras lo siguiente:

Novelas de carácter realista, en la que se presentan conductas humanas de personajes y tipos en su contexto histórico, **como representantes significativos** de un grupo humano y de su esquema de valores en el marco de una sociedad concebida como totalidad. A este tipo de obras pertenecen casi todas las novelas del realismo (754).

Estas obras suelen dar una visión de conjunto siguiendo una trama sucesiva, ordenada en el tiempo y en el espacio geográfico, donde se mueven los personajes, mostrando su carácter, sus vicios y sus virtudes. Con frecuencia estos personajes se transforman en lo que en teoría literaria conocemos como «personajes tipos»; es decir, un modelo humano que posee un conjunto de rasgos físicos, psicológicos y morales que son reconocidos por los lectores. Por ejemplo, **Doña Barbara, personaje que da nombre a la novela más conocida** de Gallegos.

Madrugada no responde a los esquemas clásicos de los autores antes mencionados. Tal vez por eso Carmona Nenclares (1939) arremete contra ella:

Madrugada no es todavía una novela; eso no. Por lo que se refiere a esa forma literaria ocupa la misma distancia y categoría que ocupa el carbono respecto al diamante (67).

No logra concebir el crítico el carácter flexible y proteico del género novela, y menos aun, que el modelo clásico no es un dogma. Cada obra es un universo particular y único que involucra a un autor con su creación. Cada novela tiene su poética, su manera de ser confeccionada. En un proceso complejo la sensibilidad del artista se abre al mundo que lo rodea. En una suerte de magia, la creación va progresando, sensibilizando al autor que selecciona entre todas las inquietudes de su espíritu aquellas que más le impresionan o lo motivan. En su organización estética acudirá al discurso

más idóneo para transmitir un instante revelador, un tono, una atmósfera, un espacio, un ritmo, el carácter de unos personajes, un tiempo, una impresión **que terminará concretándose** en una novela.

Las heridas que ha sufrido *Madrugada* desde 1939, infringidas por los juicios del crítico Carmona Nenclares han sanado, gracias al valor literario de una obra que se eleva por encima del gusto que pretendió imponer el reseñista. ¿Sería el vocero de los lectores de la época? ¿Representaría la opinión de otros críticos? O tal vez solo era un dogmático que no vio más allá de las grandes obras reconocidas por la Academia Venezolana. Obras con personajes heroicos que se enfrentan contra el atraso, las enfermedades y la barbarie, personajes tipos que pueblan nuestra geografía nacional, dando coherencia a una fábula dominada por el Positivismo. ¿Cómo leyó este crítico obras como *Cubagua* (1931), *Las lanzas coloradas* (1931), *Mene* (1936), entre otras, que rompían con el canon tradicional? ¿Admiraría la calidad de estas novelas?

La novela nació libre y esa libertad le ha permitido una relación estrecha con la poesía, así como la facultad para configurarse de múltiples formas. La libertad siempre la ha caracterizado hasta convertirse en una condición propia de su naturaleza. La libertad ha permitido cualquier tipo de obras que han llegado a muchas rupturas. En la diversidad y la indefinición de este género ha existido novelas que nos marcan para siempre, otras que olvidamos y algún día releemos con una mirada nueva para reconocer a otros o reconocernos, en una conciencia común. Henry Miller, citado por Ronald Borneuf (1989) dice:

La esperanza de todos, al tomar un libro es hallar a un hombre de acuerdo con nuestro corazón, vivir tragedias y alegrías que no tenemos el coraje de provocar nosotros mismos, soñar sueños que hagan la vida mas apasionante y quizá, **también** describir una filosofía de la existencia que nos vuelva más capaces de confrontar la existencia, que nos vuelve más capaces de afrontar los problemas y las pruebas que nos embisten (653).

El carácter de la novela es el de una frontera abierta. Cualquier tema, extensión, tono, anécdota, impresión, ritmo... todo tiene cabida en ella. No es una empresa fácil de clasificar, pero mayor aún es el riesgo de descalificarla sin un criterio bien contundente. La novela no existe en un estado puro y esto dificulta su clasificación. Decir, por ejemplo, que *Madrugada* no es una novela es una ligereza que coloca al crítico en un apuro conceptual. Cuando no existe para tal juicio un argumento coherente y consistente, el enjuiciador queda desarmado y al descubierto. El crítico tal vez comulgue con el dogma.

Madrugada es una novela

Hay que amar sobre todo lo incongruente, porque solo en ello se revela la verdadera vida.

H.D. Lawrence

No nos cabe la menor duda: *Madrugada* es una novela. El discurso lírico que hila su trama pudo hacer mucho ruido en el juicio de los clasistas más rancios. El eco, el grito de la novela canónica lo oye Carmona Nenclares, cuando señala que la fábula en esa novela está dispersa, segregada:

Lo que domina en Madrugada es lo otro, lo que no es el hombre, la naturaleza, el sexo, el trópico, la tierra, la lluvia, etc. Domina en suma lo irracional. Aquello que debe ser orquestado, jerarquizado en su auténtica creación llamada novela (1939:66).

El crítico está usando el concepto aristotélico. No está mal, este concepto, asociado al conjunto de los acontecimientos, constituidos por hechos y episodios, vinculados por relaciones de causalidad y de continuidad en la sucesión temporal. Lo que sí está mal es arremeter contra una novela, que con todo el derecho que le da la libertad del género, se desvía del orden causal-temporal, dándole poca relevancia a la fábula tradicional. *Madrugada* subvierte lo **rígidamente cronológico, perfilando y cultivando con mayor esmero las instancias de la autobiografía y la memoria**, desvaneciendo como en una niebla los **límites de la ficcionalidad absoluta**, para privilegiar lo intrahistórico y la geografía del Valle de San Antonio, que es lo más cercano a un cronotopo cultural, reafirmando la vitalidad de un poeta que se vincula con el mundo narrado:

Mi pueblo es:

Una iglesia,

Una jefatura civil,

Una plaza,

Un cementerio,

Un río Y

Una calle

La presentación que inicia el libro es un poema a su pueblo. El narrador nos abre las puertas de su memoria para mostrar con mirada de pintor el paisaje de lo íntimo, escena interiorizada de lo que es importante para su espíritu.

Madrugada se divide en cinco secciones, denominadas Libro Primero, Libro Segundo, Libro Tercero, Libro Cuarto y Libro Quinto. Las secciones están subdivididas en capítulos marcados por números romanos. Es una novela relativamente corta que da la impresión de ser más larga porque se dilata en el espacio y no en el tiempo. Nos narra en primera persona retazos de la vida de Bernardo Montes, desde su niñez hasta el despertar de su adolescencia en el Valle de San Antonio de Capayacuár. La novela termina en el Libro Quinto con la huida de Bernardo, una aventura que emprende por caminos distintos al verdor

de las montañas y al olor de café recién tostado. Bernardo se aleja de su pueblo, de sus amigos, de su familia, de sus amores para encontrarse con el llano, con la Mesa de Guanipa, con el soberbio Orinoco y el trabajo duro de la selva del oro, del balatá y la sarrapia. Viaja a la isla de Margarita y vuelve a las montañas, pero a las montañas andinas, hasta que emprende un viaje hacia la ciudad buscando una nueva aventura, más maduro, definitivamente, con la conciencia de hallar su destino y el de su pueblo.

De Libro Primero al Libro Quinto

El reloj o el metro no sirven para medir esos lugares, esos momentos que se hacen vida palpitante...

A. Amorós

Madrugada devela una poética que se explaya en el espacio, en el paisaje, en lo lírico de una geografía que rezuma para el poeta un subjetivismo vital. No existe en esta forma estética ninguna incoherencia. Un personaje desde la primera persona selecciona lo que contar o mostrar. Bernardo Montes vertebró toda la obra, desde las primeras páginas existe un especial cuidado con el discurso del niño Bernardo, se mezcla este registro infantil con el recuerdo del hombre que narra desde su interioridad. Veamos:

La Iglesia, de elevados paredones de piedra roja, es la casa más grande del pueblo. Dos torres trucas y una campana que no está en ninguna de las torres...

La jefatura es la segunda casa del pueblo.

Esta pintada de amarillo, con un gran letrero en la fachada que dice JEFATURA CIVIL, trazados por las manos del maestro.

Adentro hay fusiles y machetes, que algunas veces pasean la población en brazos de ciertos habitantes (2010:19).

El discurso está organizado con oraciones sencillas y cortas. Las imágenes se vuelven más poéticas y las oraciones más complejas y largas a medida que avanzamos en la lectura. Así sucesivamente, describirá la plaza, el cementerio, el río y la calle:

El cementerio está detrás de la iglesia y en la pata del cerro.

Por delante tiene un paredón que impide que se venga sobre el pueblo su rebaño de blancas tumbas encaladas, astadas de cruces rústicas.

Si, un rebaño porque cuando el sol le cae encima al cementerio, las tumbas blancas, a un metro del suelo lleno de monte, con su cruz desvencijada en la cabeza semejan una manada de cabras de torcidos cuernos (2010:20).

Más adelante expresa:

Cuando el río crece, las aguas ruedan grandes peñas y entonces una música de tambor que baja de las cabeceras amenaza al pueblo de inundación (2010 : 20) .

En estas citas se observan que las unidades de lugar, tiempo y acción están detenidas en el paisaje. La descripción es una extensa digresión que detiene los acontecimientos. El paisaje adquiere la relevancia que ve en él el ojo observador, la mirada de niño aún inocente se trasluce en estas descripciones. Sin embargo, la calidad de las imágenes nos remite al adulto que rememora.

El Libro Primero nos habla no solo de los espacios físicos, sino también de los personajes que pueblan el espacio vital del protagonista, como lo son el cura, el jefe civil, Fermín El Farolero, el Indio Mata Ganado, Juinga El Aguador, Petra La Loca, la vieja Cleofe, los muchachos y las muchachas.

La intriga

La intriga no es fundamental en esta novela. Lo más importante es el personaje reviviendo el recuerdo eternizando sensaciones y realidades más profundas de lo que parecen a primera vista. Nos dice el narrador:

Antípodas de esta infancia, yo contemplaba el resecamiento de mis dos abuelas bajo la sombra de mi casa.

Victoria y Antoñica eran para mi vagabundaría por montes y caminos del valle, esas plantas pequeñas- trébol o violeta- que nacen en el interior de los ranchos viejos, ruinosos y abandonados. Los campesinos suelen dejarlos solos, porque les van a caer encima (...) Abuelas como el musgo, jaspe de las piedras y de la corteza de los árboles frondosos de la montaña. Llevan una vida detenida, parásita de la sombra, pero que no echará hojas siquiera, sino que vivirá al rescoldo del hogar, sin mucho calor y sin mucho frío, conservadas en la tibieza de los afectos. Algún sol les evaporará su frescura. **Alguna noche el sereno** destilará mucho rocío y les entumecerá la vida en un éxtasis de silencio.

No existe en esta obra una verdadera intriga, lo que se impone en ella es la descripción lírica que marca el ritmo. Las sensaciones que nos transmite esta cita están vinculadas a emociones profundas, solo que el registro lingüístico afianzado en la imagen disminuye la tragedia en un remanso que atenúa el drama de dos ancianas que por su edad están a punto de abandonar esta vida. No hay estridencias en estas citas, pero las imágenes nos hablan de unas vidas que ya dieron sus frutos y ahora están casi arrumadas como un

mueble viejo, pero con el cariño de los que las rodean. Ellas esperan con dignidad el momento de la partida.

El ritmo

Una novela poemática como *Madrugada* obedece a un ritmo más lento que en las obras de acción. Demetrio Estébanez (1999) expresa respecto al ritmo narrativo lo siguiente:

Alude a las variaciones de velocidad narrativa que se producen en el discurso al contraponer la duración cronológica del tiempo de la historia (minutos, horas, meses, años) a la amplitud del tiempo del discurso (945).

El ritmo está asociado en esta obra al discurso descriptivo.

La descripción

Madrugada es una obra fundamentalmente descriptiva. Solo que en ella la descripción es parte de una narratividad mu y peculiar: entre el follaje de la metáfora se cuelan algunos verbos que dan cuenta de una acción que más que transcurrir se asoma por instantes entre los elementos de la imagen.

De la descripción dice Estébanez (1999):

Es un recurso o una figura consistente en la presentación de los personajes, objetos, paisajes, acontecimientos, etc. en el marco de un texto del que pueden formar parte otras modalidades discursivas como la narración, el diálogo y el monólogo (279).

La descripción abundante marca un estilo en *Madrugada*, formando parte de su organización estética. La mirada de Bernardo Montes reporta desde el yo su interpretación subjetiva, valiéndose de una descripción impresionista, nos remite a espacios y situaciones particulares cargadas de metáforas y connotaciones casi simbólicas, que dentro del conjunto textual tienden a la suspensión temporal de la progresión lineal de los eventos de la historia.

La novela posee un estilo poemático, desplegado en metáforas originales. Imágenes impresionistas recorren la obra, una mirada de pintor nos hace pensar en el Círculo de Bellas Artes y en la influencia que tuvo en Julián Padrón Manuel Cabré y Armando Reverón. Veamos estos ejemplos:

Es el mediodía. El sol hace equilibrio en la cuerda tensa del meridiano, sobre la línea de los trópicos y la cabeza de los seres y las cosas de la tierra.

Ahora voy en pleno llano. Atrás se miran a penas las colinas y más allá el azul brumoso de las montañas confundido con el azul del cielo. En mi de-

redor todo es sabana cubierta de página amarilla y de cuando en cuando manchada por chaparrales a pocos metros del suelo (...) Atrás el horizonte es una línea quebrada caprichosamente por colinas y lomas. Delante el horizonte es una línea recta (151)

La abundancia descriptiva imprime en *Madrugada* un ritmo lento, acompasado, la acción escasa se diluye en el lirismo. Este amodorramiento discursivo es parte de la poética de esta obra. La idea es la de no crear expectativas por los acontecimientos. Su propósito parece ser regodearse en la metáfora, en el encanto poemático. La prosa está diseñada para destacar la esencia del detalle. Ejemplo:

Cuando cae sobre el pueblo la oscuridad de la noche, yo vuelvo a salir a la puerta de mi casa. Y la miro parada en su zaguán. Con su vestido blanco de falda amplia, me parece desde acá una mariposa que revoloteara en la claridad de la puerta. Una gran flor blanca que el viento mece y unas veces oculta entre las hojas verdes y otras bate entre la noche. Y se ignora si es ave o flor (92).

El instante alargado en el detalle, apenas depende de la anécdota. *Madrugada* esta hilvanada no solo por el personaje que atraviesa la diégesis, sino también por las sensaciones, que producen una atmósfera lírica, atmósfera que se extiende como una esencia, como un delicado aroma por toda la obra.

Tono y atmósfera

La actitud del narrador es fundamental para lograr determinados tonos y atmósferas en una obra literaria. El tono surge de lo más profundo del sentimiento del narrador, influyendo directamente sobre la atmósfera. Bernardo Montes con su discurso descriptivo y lírico va minando la obra con de tono memorioso, recordando y reparando en solo aquello que le interesa: la belleza del valle, la neblina, el camino, el pueblo adormilado, las voces de los campesinos, los juegos infantiles, la sexualidad, la huida desde el valle hasta el llano de pastizales secos y ásperos.

Refiriéndose a la atmósfera, nos dice Anderson Imbert (1996):

La atmósfera, pues es la reacción del narrador, es la forma artística que da a su estado de ánimo, la objetivación de un sentimiento que penetra el relato por todos sus poros (87).

Pudiésemos anotar que una atmósfera triste y melancólica invade esta novela que se nutre con la imagen metafórica que nos cuenta con gran lirismo momentos dispersos de

la vida y el entorno de Bernardo Montes.

Tiempo y espacio

Una obra de arte es el único modo de recuperar el tiempo perdido.

Marcel Proust

Madrugada es una obra lenta, memoriosa, descriptiva, poemática. Todos estos adjetivos no son más que recursos del narrador para darnos la idea de tiempo y espacio. Son procedimientos que usa pidiendo prestado a otras artes no literarias la cualidad temporal y espacial (Cfr. Imbert, 1996). En *Madrugada* la idea de tiempo le debe mucho a la música y a la pintura. El tono sentimental y melódico del discurso lírico se une al arte espacial para hacer visible la plasticidad de una trama que parece detenida en el tiempo, como lo podemos observar a continuación:

La iglesia de piedra roja domina el pueblo, que se derrumbase todo si no se apoyara sobre sus muros y se lloviera todo si no estuviera construido bajo sus sombras.

La plaza sembradas de arbustos pretende congrega a toda la gente principal y las mejoras casas del pueblito en torno a sus avenidas.

El samán en el centro de la plaza cobija los demás árboles de ella bajo el radio de sus ramazones y toda la siesta de los moradores bajo su sombra y su brisa (49).

Musicalidad y plasticidad se asocian para dar la impresión de morosidad y espacialidad. *Madrugada* es una novela espacial.

Momentos dispersos

Madrugada nos narra momentos dispersos pero no inconexos de la vida del protagonista, Bernardo Montes. El crítico que ve en esta obra una novela «deshilvanada» esta desconociendo que la dispersión se debe a la selectividad de un personaje que narra desde su memoria. Memoria que obedece a un cúmulo de sensaciones y recuerdos. Esta novela no obedece a la continuidad narrativa de las obras del realismo clásico. En ella prevalece la expresión de los enlaces, su aparente discontinuidad no viene dada por un error del novelista, ni por un “desorden” ni lo ilógico de su estilo» (según Carmona Nenclares). Al contrario, está muy bien concebida porque obedece al efecto del recuerdo involuntario que nos invade al paso de una sensación. Un narrador en primera persona nos cuenta retazos de su infancia y su adolescencia. Se concentra en el detalle, en la vida de algunos personajes especiales para él. La vida de Bernardo

Montes se arma con elementos proporcionados por una conciencia subjetivada en la sensibilidad del personaje. En *Madrugada* no existe intriga, no hay apuros, todo transcurre moroso y suave, como la brisa de la montaña y la niebla del Valle de San Antonio.

Conclusiones

La narrativa de Julián Padrón puede percibirse como una importante singularidad en los escritores que procuraron crear, en la primera mitad del siglo XX, una obra que expresara una nueva mirada sobre el país y su paisaje. Emprende el monaguense esa empresa válido de una formación, que no solo bebió en los ambientes académicos formales donde estudió, sino también de su cercanía con los artistas, en especial con los pintores que constituyeron el Círculo de Bellas Artes. Sus afectos con su maestro Rómulo Gallegos, no le impidieron marcar distancia con la novela de tesis, y forjar una estética bien original, que se constituyó en su principal pupila para ver y recordar el pueblo que atesoró en su infancia y en su adolescencia.

Sostenemos que su novela *Madrugada* revela con mucha eficacia ese idiolecto de Padrón, **caracterizado por una decidida huida del pueblo estereotipado, por un paisaje profundamente interiorizado y por una celebración gozosa de la tierra.**

La afirmación de Carmona Nenclares, aparecida en la más importante revista literaria de la época, nos ha servido para dos propósitos: primero para poner en evidencia las tensiones existentes entre dos maneras de entender la narrativa venezolana. Este crítico se hace eco de una lectura bajo la égida de un aristotelismo que se aferra a la lógica de la racionalidad positivista. Por ello califica de «deshilvanada» la obra de Padrón y llega a negarle su condición de novela. La otra visión concibe la novela como un género libre, capaz de absorber el complejo mundo que le sirve de referente, incluso, poniendo en peligro la propia existencia del género. Miembros de esa tendencia fueron Arturo Uslar Pietri, Enrique Bernardo Núñez, **Guillermo Meneses, Ramón Díaz Sanchez, entre otros, quienes optaron por ofrecer una perspectiva del país al margen de los dogmatismos estéticos e ideológicos. Padrón, por supuesto, se inclina hacia esta última corriente de la literatura venezolana.**

El segundo propósito que nos ha permitido desarrollar el artículo de Carmona Nenclares, es reafirmar la condición de novela en *Madrugada*. Hemos intentando abonar argumentos que nos han dado la posibilidad de contrarrestar la dura afirmación del crítico en cuestión, y afirmamos que *Madrugada* sí es una novela. Solo que lo es de una manera distinta a como concibieron el novelar Rómulo Gallegos o Rufino Blanco Fombona.

Madrugada sostiene su narratividad con la fuerza de su lirismo. No nos atrevemos a etiquetarla de novela lírica, aunque comparte con ese género muchos elementos. Es

más bien una novela poemática. A diferencia de la tradición narrativa venezolana que rendía culto a la temporalidad y a las acciones, Padrón se propuso en esta obra instalar su diégesis en el espacio; un espacio lleno de detalles, pleno de climas y carente de clímax. Un espacio pintado con una escritura que no esconde sus deudas con los pintores impresionistas agrupados en el Círculo de Bellas Artes.

Madrugada es una novela que a pesar de la época en que fue escrita se sale del canon de la novela de tesis y de la novela telúrica, que ve en la geografía un peligro, una vorágine que destruye al hombre. En *Madrugada* se disfruta el paisaje hasta dilatar la pupila de un poeta pintor.

Angarita Arvelo (2011) en 1938 alababa la escritura de Padrón al lado de la de Arturo Uslar Pietri. Nosotros hemos querido hacer una lectura de *Madrugada* pro considerarla una de sus novelas más significativas, y para mostrar la trascendencia de un autor que a pesar de su corta vida (murió en 1954, cuando apenas tenía 44 años), labró un camino inédito en nuestra historia literaria. Hemos querido leerlo al margen de los afectos regionalistas, para dejar constancia de que Julián Padrón es un autor nacional, con una estética idiosincrática, que esperamos siga siendo revisada por la crítica.

Bibliografía

- Amorós Andrés (1971). *Introducción a la novela contemporánea*. Salamanca: Anaya.
- Anderson Imbert, Enrique (1996). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Angarita Arvelo, Rafael (2011). *Historia y crítica de la novela en Venezuela y otros textos*. Mérida: Ediciones de la Universidad de los Andes.
- Baquero Goyanes, Mariano. (1975). *Estructura de la novela actual*. Barcelona: Planeta.
- Baroja, Pío (1948). *Obras completas*. Toma IV. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barrera Linares, Luis (1998). «Costumbrismo, modernismo y criollismo en el cuento venezolano». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 29: 141-159.
- Borneuf, Ronald y Real Ouellet (1989). *La novela*. Barcelona: Ariel.
- Calzadilla, Juan (2012). *El Círculo de Bellas Artes*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Cultura.
- Carmona Nenclares, Francisco (Diciembre-enero 1939). «Julián Padrón: *Madrugada*». *Revista Nacional de Cultura*. N° 14-15: 63-67.
- Díaz Seijas, Pedro (1966). *La antigua y moderna literatura venezolana*. Caracas: Ediciones Armitano.
- Estébanez, Demetrio (1999). *Diccionarios de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gullon, Ricardo (1990). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- James, Henry (1975). *El Futuro de la Novela*. Madrid: Taurus.

Kayser, Wolfgang (2010). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

Lukács, Georg. (1975). *El alma y la forma. La teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.

Marquez Rodriguez, Alexis. «Prólogo» a *Cantaclaro*. Caracas: Editorial Panapo.

Marx, Karl y Federico Engels (1966) . *Obras escogidas*. Moscú: Editorial Progreso.

Maupassant, Guy (1971). «La novela». En *Pedro y Juan y Bola de sebo*. Barcelona: Salvat.

Padrón, Julián (1957). *Obras completas*. Caracas: Editorial Aguilar.

_____ (2010). *Madrugada*. Maturin: Biblioteca de Temas y Autores Monaguenses.

Robert, Marthe (1973). *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus.

Ramón Isidro Montes, un pensador más allá de su tiempo

Roger Vilain

Pontificia Universidad Católica del Ecuador
 rvil35@gmail.com

Fecha de envío: 3 de enero de 2021

Fecha de aprobación: 3 de mayo de 2021

Resumen

Ramón Isidro Montes (Angostura, 1826-1889) fue un intelectual guayanés cuyos trabajos de reflexión acerca de temas políticos, filosóficos y educativos dejan entrever ideas que trascienden el siglo de XIX que le tocó vivir. El compendio de sus textos, publicados bajo el título de *Ensayos poéticos y literarios* (1889) aún no ha sido estudiado en forma sistemática por la academia venezolana. En este trabajo se lleva a cabo un ejercicio de aproximación a algunas de sus ideas educativas, específicamente aquellas que a nuestro juicio significan y denotan un quiebre en relación con la educación tradicional de su tiempo. Sostenemos que las ideas del pensador guayanés evidenciadas a lo largo de este artículo se adelantan a aquellas impulsadas por los educadores abanderados de la Escuela Nueva en Venezuela, ya entrado el siglo XX. Así, propuestas que privilegian el puericentrismo característico de ésta, aunadas a otras de carácter procedimental en función del quehacer educativo para la Venezuela de la segunda mitad del siglo XIX, dan forma a una concepción educativa que revisa críticamente y propone nuevos horizontes para la educación en el país.

Palabras clave: Ramón Isidro Montes, educación tradicional, Escuela Nueva.

Ramón Isidro Fuentes, a thinker beyond his times.

Abstract

Ramon Isidro Montes (Angostura, 1826-1889) was a Guianese intellectual whose essays about political, philosophical and educational topics provide a glimpse of ideas that transcend the nineteenth century he lived in. The collection of his works, published under the title *Ensayos Poéticos y Literarios* (1889), has not been studied in a systematic way by the Venezuelan academy. In this paper, an approach of some of his ideas about education is made; specifically about the ones that, in our opinion, mean and denote a rupture in relation to the traditional education of his times. We claim that the Guianese thinker's ideas portrayed in this article are way ahead of the ones fostered by the most representative teachers of the Escuela Nueva of the twentieth century. In this way, proposals that privilege the child-centered education so characteristic of the aforementioned Escuela, are combined with other more typical of the educational procedures of the second half of the nineteenth century in order to shape an educational approach that poses a critical review and proposes new horizons for education in the country.

Keywords: Ramón Isidro Montes, traditional education, Escuela Nueva.



Ramón Isidro Montes (Angostura, 1826-1889) fue un educador venezolano que, entre otros asuntos, se dedicó a pensar el momento que le tocó vivir. En sus trabajos periodísticos, publicados de manera póstuma en libro intitulado *Ensayos poéticos y literarios* (1891), demuestra que nada humano le fue ajeno: sus textos abrazan lo educativo, literario, filosófico, periodístico, político, y en ellos encontramos dispersas, poco estudiadas y valoradas en el presente, ideas de hondo calado que constituyeron verdaderos adelantos de orden intelectual.

Es abierto, entonces, el abanico de los ámbitos que consideró en su condición de pensador. Desde la perspectiva

filosófica, en su obra es posible rastrear un planteamiento ético que aún permanece apenas escudriñado. Igual puede sostenerse acerca de su pensamiento cívico, político, inmerso en el océano de trabajos sueltos que durante su vida publicó en la prensa nacional. Sin embargo, es en el quehacer educativo donde pretendo hacer un alto. Aquí, las reflexiones de Montes cobran un valor extraordinario, no sólo por lo atinadas a propósito de la realidad que indaga sino por el carácter de avanzada que llevan implícitas.

Como sabemos, es durante la primera mitad del siglo XX venezolano cuando el paradigma educativo asentado en los postulados de lo que se conoce como Escuela Nueva fue cobrando notoriedad y presencia. Un maestro como Luis Beltrán Prieto Figueroa tuvo aquí influencia y acción de importancia capital, pues junto a otros cuya labor dejó impronta incuestionable, fundó en 1922 el Liceo Pedagógico, institución erigida con el objetivo de revisar, debatir, reflexionar acerca del hecho educativo en Venezuela, impulsando después las prácticas y teorías de la mencionada Escuela Nueva. Luego de la creación de la Sociedad Venezolana de Maestros (1932) y ya adentrados en la década del treinta, la Escuela Nueva, sus postulados, sus valores y su andamiaje en función de la educación respirará con fuerza en el país de aquellos días.

La enseñanza tradicional, en la que impera el espíritu y el hacer positivista donde la autoridad -el docente- y la verticalidad en la transmisión de saberes constituyen estructura básica del proceso educativo, reina en el siglo XIX y en el primer tercio del siguiente. Es contra semejante paradigma que irrumpe la escuela renovada, desmontando su ideario fundamental. El puericentrismo ganará así espacios para las prácticas que poco a poco invaden el limitado espectro de la educación en nuestro país.

El horizonte tradicional educativo -positivista- en Venezuela, nos dice Rafael Fernández Heres que

tuvo repercusiones en diversos sectores de la vida nacional y de ello no escapó el sector político, al punto que consagró como conclusión de su análisis la figura del gendarme necesario como exigencia para mantener el orden y gobernar (...) La política educativa se amoldó a tal exigencia y la insistencia en el respeto al principio de autoridad, así como al de la disciplina, fueron objetivos que la escuela tuvo en su mira para conformar la docilidad en la base renovadora de la sociedad que son los niños. (Fernández Heres Rafael: 2009, 136)

Así, los precursores de la Escuela Nueva -Rousseau, Pestalozzi, Fröebel...- proponen una ruptura epistemológica sustentada en lo que, en la Venezuela del momento, Prieto Figueroa indica:

Para nosotros (...) la escuela renovada es la creación de un espíritu. Si la escuela antigua fue la expresión de regímenes autocráticos, la educación renovada, que aspira a incorporar a todos los hombres a la vida libre de la colectividad, es democrática y por tanto pide la intervención de los alumnos a su propia educación dejando al maestro la función de guía inteligente, que condiciona la experiencia y hace factible una autodirección de los espíritus infantiles, que marchan a la integración. Pensamos que sólo se aprende lo que se practica y por ello auspiciamos la introducción de las prácticas democráticas en la escuela. (Prieto Figueroa Luis Beltrán: 1940, 8-9).

Será en el siglo XX, como hemos mencionado ya, cuando lo expresado por Prieto se alce con fuerza echando raíces en la clase intelectual venezolana que ve con ojos renovadores el ámbito educativo nacional. No en balde el afán de democracia, luego de la muerte de Gómez, da cabida a nuevos aires políticos que llevan muy adentro el deseo y la necesidad de la democracia como sistema político de convivencia social, para lo cual es imprescindible la formación de individuos que, asumiendo su libertad, ganan en autonomía, capacidad crítica y conciencia del entorno. En otras palabras, la república exige la fragua de ciudadanos (una ciudadanía distinta) asunto que es percibido con la gravedad del caso por los educadores venezolanos que conformarán la vanguardia académica propiciadora del definitivo advenimiento de los preceptos de la Escuela Nueva.

Al romper con el paradigma tradicional cuya impronta implica la rutina, la repetición constante por parte del estudiante como elemento procurador del aprendizaje, la Escuela Nueva propone entonces una pragmática que le es inherente: la acción como premisa fundamental para alcanzar el saber. "Vinculada a los sentidos para Montessori, ligada al trabajo para Kerschensteiner, al juego para Fröebel o a la expresión para Freinet, pero siempre ligada a la actividad" (Zubiría Samper Julián: 2001, 95).

Entre los principios pedagógicos de la Escuela Nueva es importante subrayar que, partiendo de una visión por completo dominada por la figura del maestro, se focaliza luego una concepción puericentrista. Si aprender supone partir y sentarse en determinadas experiencias (es posible aprender "haciendo"), el niño posee entonces en su fuero interno, en sus potencialidades que deben desplegarse, el ímpetu de su particular desarrollo. El mismo Zubiría, considerando el hecho clave de que la acción, la experiencia y el contacto con realidades particulares son pilares del quehacer educativo, enuncia los principios de la Escuela Nueva sobre la base del siguiente resumen: 1. Rechazo a la escuela tradicional. 2. Carácter autoestructurante. 3. Persigue una educación para la vida. 4. Se "aprende haciendo". 5. Se aprende a través del

descubrimiento. 6. Condición paidocéntrica. 7. Evidente naturalismo. 8. Motivaciones intrínsecas.

Así, una vez mencionados los elementos clave que constituyen las columnas del constructo de la Nueva Escuela, es preciso traer a colación cuanto manifiesta Montes en relación con el fenómeno pedagógico que llegaría a Venezuela décadas después.

Sostiene Fernández Heres que en líneas generales, a lo largo de la historia de la educación en Venezuela, ésta se ha constituido en actividad profundamente condicionada por la realidad política. En tal sentido, los postulados de la Escuela Nueva entran a Venezuela a fines de los años treinta e inicios de los cuarenta, dándose para ello estímulos no sólo desde el ámbito pedagógico sino además gracias a los anhelos políticos de un cambio hacia la democracia (recordemos que Juan Vicente Gómez deja el poder tras su muerte, apenas en 1935). “En este caso”, nos cuenta Fernández Heres, “el ideal de la democracia educativa que está en el fondo del credo pedagógico de la Escuela Nueva coincidía con el ideal de democracia política que se comenzaba a ensayar en el país” (Fernández Heres Rafael: 2009, 153). Notemos desde ya cómo el mismo Ramón Isidro Montes, pese a escribir sus textos en el siglo XIX y más allá de desarrollar su labor pedagógica e intelectual en una Venezuela que no conoce la democracia, comparte idéntico anhelo, subyacente en los propósitos de los impulsores de la Escuela Nueva venezolana. “No somos idólatras de las formas de gobierno”, escribe el pensador angostureño, “si bien nos declaramos amigos y partidarios de la democracia” (Montes Ramón Isidro: 1891, 111. En adelante, todas las citas del educador guayanés serán tomadas de su libro intitulado Ensayos poéticos y literarios (1891). Caracas: Imprenta y Litografía del Gobierno Nacional, y sólo se escribirá el número de página respectivo antecedido por la cita en cuestión).

Comienza aquí un primer punto de contacto entre las ideas de Montes y los postulados de la Escuela Nueva que penetra ya bastante adelantado el siglo XX en nuestro país, lo cual, si a ver vamos, posee un talento absolutamente lógico: cuanto persigue Montes a través del hecho educativo y pedagógico implica la consecución de la autonomía ciudadana, asunto imposible de espaldas a un sistema de gobierno democrático capaz de garantizar las libertades, el estímulo a la crítica y la construcción del desarrollo, tanto individual como social. Con claridad meridiana vuelve Montes sobre el punto cuando expresa que

Puesto que en las democracias el gobierno es de todos y para todos, y la soberanía reside esencialmente en el pueblo, esto es, en la reunión de todos los asociados, es necesario instruir y educar desde su más tierna edad á los futuros ciudadanos, á fin de que conozcan sus deberes, comprendan sus derechos y sepan hacer uso de su actividad física, moral é intelectual, en provecho propio, en bien

de sus semejantes, en honra y progreso de su país (144-145. Subrayado nuestro).

Observemos cómo las ideas de democracia, de ciudadano y de progreso están por completo imbricadas, asunto que teje el tinglado sine qua non para alcanzar el país libre que nuestro pensador tiene en mente.

A partir del marco general (la democracia), en el país deben llevarse a cabo las tareas necesarias para la renovación educativa. Los iniciadores de la Escuela Nueva, con Luis Beltrán Pietro como uno de sus más ardorosos representantes, escriben:

Es de desear que en la elaboración de los programas venideros se siga, no un criterio de uniformidad como hasta ahora se ha hecho, sino que dé a los maestros una guía general, un cuadro de líneas directrices con encargo de llenarlo cada uno de acuerdo a las exigencias de su escuela y de la región donde trabaja. El ideal sería, como lo requiere la Escuela Activa, un programa para cada niño, de acuerdo con sus aptitudes y capacidades. (Prieto Figueroa Luis Beltrán: 1933, 24-26).

Resulta obvio, según se desprende de la cita, que la intención es clara: procurar una educación particularizada, de carácter personal, contraria a la que hasta el momento se viene practicando.

A este respecto es fundamental leer lo que Montes manifiesta: “Teniendo cada pueblo sus necesidades especiales, sus instintos y predisposiciones característicos, debe tener también una instrucción y educación análoga á su carácter y consecuente con sus necesidades” (149). Si un pueblo, si los individuos, son portadores de necesidades focalizadas, de “instintos” y “predisposiciones”, entonces es menester atenderlos mediante lo que el educador guayanés denomina “instrucción y educación análoga a su carácter”. Es meridiana, como es posible observar, la intención, o cuando menos el deseo de una educación que se detenga en los particularismos.

Se pretende, aquí, dar cuenta de las necesidades y talentos y, en fin, de la realidad particular de los educandos, lo que viene a constituirse como una propuesta novedosa, reformadora, paradigmática si consideramos la época en la que piensa y escribe Ramón Isidro Montes. El alumno, de este modo, está llamado a encumbrarse como el centro y no la periferia del acto pedagógico. El puericentrismo tan caro a los propulsores de la Escuela Nueva es en cierta medida requerido.

Si para la Escuela Nueva el tradicionalismo pedagógico minimizó la función de la educación a la transmisión básica de información (lo que redundaría en una limitación castrante de la institución escolar), para la escuela Nueva la

labor a realizar exige una rebelión contra aquél. No es casual la denuncia realizada por Ramón Isidro Montes cuando escribe lo siguiente:

Nuestro sistema de instrucción anda descaminado; está sirviendo más bien de rémora que de carril de progreso de nuestro país; está influyendo grandemente en su atraso material y en las desgracias públicas que diariamente lamentamos; y que por lo tanto es llegada la oportunidad de ponerle coto y encarrilar la instrucción de la juventud por el camino por donde debe marchar. (149).

Y, nos preguntamos entonces, ¿por dónde debe marchar? Escrutando la obra escrita de Montes es posible dar con ciertas pistas, ciertos hallazgos a manera de respuestas que poco a poco anunciamos y que en buena medida apuntan, precisamente, a tomarlo como un adelantado a su tiempo.

Los partidarios de la Escuela Nueva señalan que el tradicionalismo pedagógico imperante resulta a todas luces “verbalista” e “intelectualista”, sustentada esta crítica en la primacía dada a los libros (aprendizaje libresco exagerado) y a las aulas por sobre la experiencia práctica, el contacto con la realidad social inmediata, con el campo y con la naturaleza. Afirma Zubiría Samper que

les preocupa el que se privilegie una acción restringida y poco natural como la que puede desarrollarse en una salón de clase, dejando de lado la naturaleza, las fábricas, las manualidades y las herramientas. Por ello, reivindicarán el acercamiento al campo, a la naturaleza, a los talleres y los laboratorios. La visita a museos permitirá al menor acercarse a los objetos y obras artísticas y sociales; la creación de zoológicos vinculará a los niños al mundo animal; la creación de talleres les permitirá trabajar las manualidades, la visita al campo será el mejor espacio para recibir lecciones de geografía o ciencia natural, la visita al pueblo y la fábrica, para aprender las ciencias sociales y los laboratorios les permitirán simular las experimentaciones del mundo físico. (Zubiría Samper Julián: 2001, 99).

Justo en relación con lo expresado por Zubiría, Montes se plantea una interrogante que de inmediato responderá: “Contrayéndome únicamente a la instrucción, yo pregunto: ¿la que se ha dado en nuestras universidades y colegios responde a las necesidades de nuestro país?” (149). Las necesidades del país, para nuestro filósofo, pasan por la focalización de la instrucción y educación, es decir, por la contextualización en función del lugar en que se habita, de la geografía y de los recursos particulares de las diver-

sas regiones, para luego considerarlos desde la perspectiva educativa. Leamos directamente a Montes:

Nuestro actual sistema de instrucción pública está sirviendo de rémora al progreso (...) está influyendo en nuestro atraso material (...) Es evidente que la obra no está completa, que no es lo bastante esta reforma de la parte material del Colegio de Guayana si á ella no le corresponde una saludable reforma del sistema de instrucción pública, que sin excluir el estudio de las ciencias que han sido hasta ahora objeto de una atención privilegiada, plantee la enseñanza de Industrias, Artes y Oficios, y dé especial y favorable acogida al estudio de las ciencias de aplicación práctica á la satisfacción de las más urgentes necesidades de nuestro país (...) Cada gobierno local está en aptitud de dirigirla (a la educación) á la satisfacción de las necesidades y en armonía con los intereses de cada localidad. Maracaibo puede dar marnos inteligentes é ingenieros prácticos, y plantear escuelas y talleres de construcción naval; los estados Bolívar, Aragua y Carabobo pueden formar agricultores y comerciantes, y plantear escuelas de Artes y Oficios; el Guárico, Apure y Barcelona pueden fundar escuelas de Veterinaria y de otras artes relacionadas con la industria pecuaria; Guayana puede y debe fundarlo todo, porque tiene para todo y porque necesita de todo. (153-154).

Lo sostenido por Montes apunta a menos enciclopedismo educativo y mayor contacto con el medio al que se pertenece y a través de cuyo escrutinio en vivo, presencialmente, puede y debe aprenderse, con la finalidad de ganar una praxis pedagógica íntimamente vinculada con el mundo sensible que nos envuelve.

Ramón Isidro Montes lleva implícita esta marca cuando manifiesta:

No os contentéis con los estudios teóricos que habéis hecho, con los conocimientos profesionales que habéis adquirido, lanzaos a la práctica, no os conforméis con saber medir la altura del sol, sentado el pié sobre suelo firme; id á medirla sobre el suelo inseguro del movable bajel, allí donde es necesario sorprender como al vuelo la imagen del astro. No os conforméis con sed náuticos en teoría, sed marineros en la práctica. (155-156).

De tal modo que ahora el alumno es el centro, el punto primordial alrededor del cual gira el proceso educativo. Esto supone la búsqueda y consolidación de una escuela orientada al individuo. Una escuela, en fin, individualista en el sentido que aquí señalamos: volcada hacia el sujeto

que aprende proporcionándole las herramientas para que dicho aprendizaje constituya, hasta donde sea posible, un autoaprendizaje, un verdadero autodescubrimiento. Se trata, como sugería Claparède, de una escuela que abogue y se detenga en las aptitudes, intereses y en el contexto particular del aprendiz. Nos habla Zubiría de “la necesidad de diferenciar completamente las clases según las aptitudes, los talentos y los intereses de los estudiantes” (Zubiría Samper Julián: 2001, 103). Ya hemos visto el mismo interés en Ramón Isidro Montes, específicamente en el ejemplo dado con anterioridad, en el que pasa revista a la atención que debe prestar la educación a quienes desean aprender, siempre en función de las diversas inclinaciones de los alumnos: el que demuestra talento para el comercio, el que lo hace a propósito de la justicia, el que lo evidencia sobre la base de la ingeniería, y así sucesivamente. La atención individualizada en clara alusión al ser humano que mucho después colocará en primer plano la Escuela Nueva venezolana.

Es así como la libertad subyacente a semejante propuesta debe desplegarse en su totalidad abrazada a la acción, para lo cual es imperativo dejar que el educando observe, trabaje, experimente y se conduzca en íntima vinculación y posterior conocimiento de la realidad que lo circunda, transformada ahora en laboratorio vivo para el aprendizaje. Leamos a Montes, considerando la idea esgrimida, en este pasaje:

La otra observación que tengo que hacer y que sirve á comprobar la posibilidad ó más bien la facilidad de explorar nuevas vías en materia de instrucción pública, es el resultado obtenido con el establecimiento de una Escuela Náutica anexa al Colegio de Guayana: en ninguno de los puntos escogidos para plantearla había tal vez menos elementos para ese establecimiento, y en ninguno ha dado sin embargo un resultado más satisfactorio, por lo cual merece de justicia las más cumplidas felicitaciones el ciudadano Director de dicha Escuela, á cuya instrucción y talento se debe en mucho el resultado obtenido. (155).

Montes trata aquí, nada más y nada menos, que de la instalación de una escuela náutica en Angostura (recorde-mos la presencia del río Orinoco) y la aprueba e impulsa porque conforma una nueva realidad educativa que hará bien a la región. Angostura no puede dar la espalda a su entorno, a su realidad, al hecho de contar con un río con las características del Orinoco. La celebración de la escuela se da, además, porque está anexa al Colegio de Guayana, el cual está llamado a instruir sobre las técnicas y el saber náutico que desde ella debe impartirse, siempre apelando a la práctica, a la experiencia relativa al medio, al quehacer contextualizado.

Leamos, para remarcar lo que venimos afirmando, otro texto del pensador guayanés:

El territorio de Guayana tiene un corazón de oro: aquí está no hay que dudarle, el famoso Dorado; y bien, ¿en dónde está el estudio de la mineralogía y de la minería? A tientas se han hecho los descubrimientos, á tientas las exploraciones; y sin embargo la tierra no ha sido avara, ha prodigado á manos llenas sus tesoros. (150-151).

Es claro, aquí, el llamado y la propuesta a la consideración del medio, de la realidad particular, del interés que en relación con el contexto social debería profundizarse, aprovecharse y estimularse a partir de una profunda renovación educativa.

La Escuela Nueva esgrime que es mediante la experiencia como se adquiere el saber, pues ésta se eleva sobre los hombros del interés. Experimentar supone sorpresa, reflexión, inventiva y búsqueda afanosa de respuestas, pues aquello que se experimenta también se vive en carne propia. Los libros, comparados con la experimentación, proporcionan sólo un acercamiento limitado al conocimiento, menos sólido y duradero que el aporte dado por la praxis como fuente de sabiduría. Por tal razón Montes (y notemos nuevamente aquí la proximidad con la Escuela Nueva en estos aspectos) insiste una y otra vez, en su legado escrito, sobre la imperiosa e ineludible necesidad de no solamente echar mano del contexto general en que se mueve el educando, sino además en dar cabida a una práctica constante que vincule de manera efectiva con el medio, trascendiendo así las paredes de la escuela con el objetivo de generar el hecho pedagógico ideal. Montes escribe:

La agricultura es la fuente principal de nuestra riqueza: nuestras feraces tierras producen hasta espontáneamente el cacao, el café, la caña de azúcar, el algodón, el añil, cuyos frutos hacen el tesoro del rico, y abundancia de granos y legumbres que hacen la riqueza del pobre; ¿en dónde están las escuelas de Agricultura? ¿En dónde las clases de Química y de Botánica en su aplicación á la agricultura? ¿En dónde la enseñanza de los métodos prácticos para labrar y cultivar la tierra? Nuestra zona pastoril abunda en pampas á propósito para la cría de ganados y bestias; la industria pecuaria es también copiosa fuente de riqueza pública y privada: ¿en dónde están las escuelas de Veterinaria? ¿En dónde la enseñanza de los métodos prácticos para conservar y mejorar las razas de animales útiles al hombre? La zona de las selvas en Venezuela, y sobre todo en Guayana, es inmensa: nuestro estado (pena da decirlo, pero es la verdad), nuestra querida Guayana no es

sino un gran desierto: véase uno que otro pueblo civilizado en medio de selvas y montañas vírgenes; nuestra naturaleza física se halla en estado de conquista, árboles seculares, selvas impenetrables en donde no ha resonado aún el hacha del leñador, tierras no holladas todavía por la planta del hombre civilizado: los bosques del Caura, del Paragua, del Caroní y del Rionegro, las feraces tierras contenidas dentro del Delta del Orinoco, están requiriendo la industria, la mano del hombre, para convertirse en emporios de riqueza; ¿en dónde está la enseñanza de las artes mecánicas que nos ponga en capacidad de vencer á esa naturaleza rebelde que es hoy nuestro mayor enemigo? ¿En dónde el estudio de las ciencias físicas y naturales que nos haga conocer y explotar los tesoros de riqueza vegetal que guardan nuestras selvas y montañas vírgenes? (149-150).

Resulta claro, Ramón Isidro Montes piensa en una educación distinta, propone en su momento un punto de quiebre con la educación tradicional, que se contenta con el ofrecimiento tan señalado por quienes la criticaron en el siglo XX, desde la óptica de la Nueva Escuela. Ésta, en palabras de Zubiría, “privilegia el conocimiento de lo más cercano e inmediato (...) adopta una postura inductivista heredada del empirismo. Todo conocimiento debe pasar primero por los sentidos y la experimentación para abstraerse, mediante un proceso de generalización” (Zubiría Samper Julián: 2001, 107).

La escuela que pretende Montes es una para la vida, una que no llegue a separarse de ésta, ensimismada en sus cuatro paredes a modo de claustro inamovible. La escuela es, según Montes, parte del mundo, de la vida real, y no un reducto oscuro de ella.

Jonh Dewey ha sugerido que la educación debe garantizar la significación de la vida presente, el sentido que de ella se desprende aquí y ahora. Así, Kerschensteiner nos dice además que toda educación tiene que vincularse con la vida del trabajo. De esta manera la actividad (el dinamismo), la experiencia y el trabajo conformarán la trilogía amalgamada que el ser humano requiere para transformar el entorno. A propósito de ello, es posible leer en Ramón Isidro Montes lo siguiente:

Dios, al condenar al hombre á vivir del sudor de su frente en castigo de su primera culpa, le dio al mismo tiempo en el trabajo, que le impuso como pena, el medio de rehabilitarse, de engrandecerse y de elevarse hasta su origen divino. Por medio del trabajo el hombre ha logrado dominar á todos los animales y ha vencido á la naturaleza que, de amiga que antes era, se le había tornado en

rebelde y enemiga; por medio del trabajo el hombre ha profundizado la tierra, y le ha arrancado de las entrañas sus más preciosos tesoros y sus más recónditos secretos; por medio del trabajo el hombre ha cruzado sin temor los mares más apartados, y ha obtenido inmenso poderío sobre las aguas aprovechándose de la fuerza del vapor de las aguas; por medio del trabajo Colón adivinó un mundo desconocido y lo hizo brotar del seno de los mares; por medio del trabajo el hombre se ha remontado á los aires, arrebató el rayo a Júpiter del Olimpo, y ha comunicado su velocidad á la palabra del hombre. (104-105).

Es a través del trabajo (entendido sobre la base de una propuesta que se empina desde una educación abrazada con la praxis y la experiencia) como podrá el hombre alcanzar sus sueños, reformar lo reformable y procurarse paulatinamente más justas y mejores condiciones de vida.

Finalmente la Escuela Nueva, como hemos sopesado ya, resalta el “hacer”, el mejor hacer, asunto que de forma inexorable deja colar un vínculo siempre vital: el de la educación para el desarrollo económico con el bienestar espiritual y material de la sociedad. La educación, aquí, es fuerza impulsora para el desarrollo y viceversa, lo que en palabras de Ramón Isidro Montes implica el reconocimiento de la función medular que al respecto ella posee:

Las escuelas son como almácigos de niños, como semilleros de hombres, que transplantados luego de la vida de escuela á la vida social, han de producir á la patria abundante cosecha de los frutos cuyas semillas fueron sembradas por el maestro de escuela. En la escuela está, pues, el germen de la regeneración de los pueblos; la escuela es la cuna del porvenir de las sociedades; la escuela es la base, es el cimiento, sobre el que ha de levantarse el hermoso y elegante edificio de la civilización y engrandecimiento de las naciones. (220).

Partiendo de esta idea, sostiene Rafael Fernández Heres que

Cuando a fines del siglo XIX, concretamente en 1897, Dewey escribe en su Credo Pedagógico: Creo que la educación es el método fundamental del progreso y de la reforma social. Y creo que todo maestro debe darse cuenta de la dignidad de su profesión, de que es un servidor social instituido para mantener el buen orden social y para asegurar la regularidad del crecimiento social, y Georg Kerschenteiner impulsa la Escuela del Trabajo, una de las direcciones de la Escuela Nueva, que pone su énfasis en formar para desarrollar el sentido de la sociabilidad, hábitos y amor al

trabajo y a la producción, estos educadores están poniendo las bases de lo que en la segunda parte del siglo XX será una de las tendencias de la educación contemporánea, la valoración de la educación como fuerza para la promoción del desarrollo económico y social de los pueblos, que es el descubrimiento de los valores económicos de la educación, como instrumento para obtener los recursos humanos necesarios para crear riquezas y bienestar así como para el fortalecimiento de la seguridad del colectivo. (Fernández Heres Rafael: 2009,150).

Es justamente lo que en su momento Dewey y Kerschensteiner plantearon, recogido luego por los educadores impulsores de la Escuela Nueva en Venezuela ya durante el siglo XX, cuanto se refleja en la cita pionera de Montes. Se trata, ni más ni menos, de la valoración de la educación, en líneas generales, como trampolín para el progreso de las sociedades.

Cuando Ramón Isidro Montes nos habla acerca de la necesidad de que en nuestro país se “exploten” las potencialidades de cada zona geográfica en función de sus ventajas comparativas, y exhorta entonces a adelantar una política educativa para el trabajo (para la vida) afianzada en la experiencia y dándole preponderancia al contexto social del estudiante, está rompiendo lanzas por una educación que de ninguna manera es inocente, que es una arista esencial en la tríada educación-economía-desarrollo, y apuntala la necesidad de que el país se enrumbe hacia esa dirección.

La obra intelectual de Ramón Isidro Montes sin lugar a

dudas bien puede estar a la altura de la de un Fermín Toro, un Cecilio Acosta, un Valentín Espinal, sólo por mencionar algunos ilustres nombres del pensamiento educativo y político venezolano. El hecho de que haya desarrollado sus ideas en la Angostura de la época quizás urdió en buena medida la sombra en la que ha permanecido su legado, su herencia cultural, que no es poca. Desde el horizonte educativo, filosófico y pedagógico, la voz de Ramón Isidro Montes espera aún por la aproximación académica que estamos obligados a llevar a cabo en razón de que Montes fue una de las inteligencias más diáfanos y penetrantes del siglo XIX en Venezuela. Queda mucho por hacer desde el presente a propósito del escrutinio de su pensamiento educativo. El esfuerzo apenas comienza.

Referencias bibliográficas

Fernández Heres, Rafael (2009). *Ideas y conflictos en la educación venezolana*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.

Montes, Ramón Isidro (1891). *Ensayos poéticos y literarios*. Caracas: Imprenta y Litografía del Gobierno Nacional.

Prieto Figueroa, Luis Beltrán (1933). *Revista Pedagógica*. Caracas: número 1, pp. 24-26.

Prieto Figueroa, Luis Beltrán (1940). La Escuela Nueva en Venezuela. Caracas, pp. 8-9. En: Fernández Heres, Rafael (2009). *Ideas y conflictos en la educación venezolana*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.

Zubiría Samper, Julián (2001). *De la Escuela Nueva al Constructivismo. Un análisis crítico*. Bogotá: Editorial Magisterio.

Lectura bíblica invertida: un criterio educativo para la apropiación del texto

José Guerra Carrasco

Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Centro Bíblico Verbo Divino y

del Centro de Educación Audiovisual Francisco Xavier.

jaguerra@puce.edu.ec

Fecha de envío: 3 de octubre de 2020

Fecha de aprobación: 3 de diciembre de 2020

Reversed biblical reading:
an educational criterion
for the appropriation of
the text

Resumen

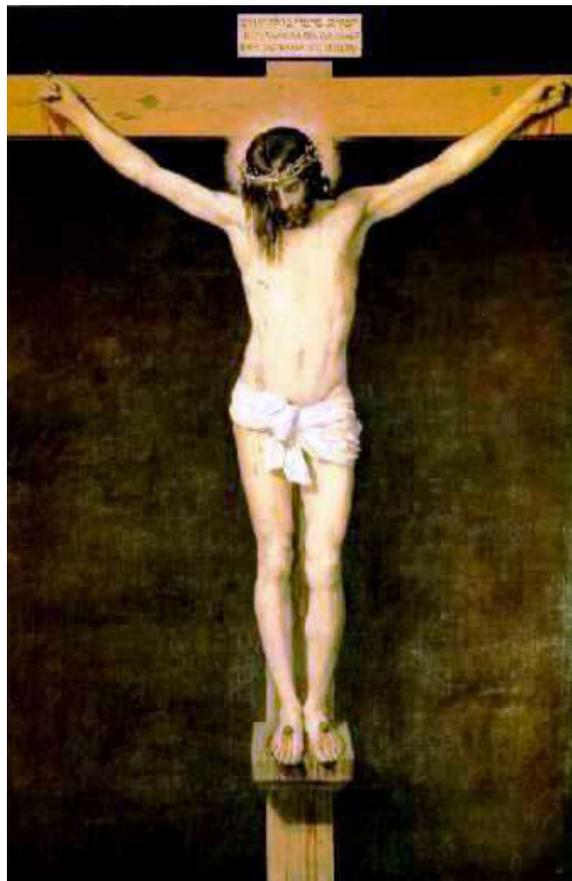
La Palabra de Dios está allí, con su mensaje inmutable y definido. No podemos decir que sea un mensaje claro, porque está condicionado por siglos de interpretaciones, que lastimosamente han quedado muy fijados en la mente y en el corazón de los lectores, haciendo que el carácter de Buena Noticia no sea siempre claro y apropiado. Cada cierto tiempo surgen nuevas claves hermenéuticas para la lectura, interpretación y aplicación de los textos sagrados. Últimamente asistimos a un atractivo criterio pedagógico: “la educación invertida”, que pretende hacer que el proceso educativo (y evangelizador) tenga otra entrada: la experiencia del estudiante (creyente), y desde ahí buscar una aplicabilidad didáctica (praxis pastoral). Este artículo pretende hacer una crítica a la forma “tradicional” de leer la Escritura y proponer, con cierta osadía, una lectura invertida a la parábola del sembrador -como ejemplo-, para abrir el panorama a una más amplia relectura de la Palabra de Dios.

Palabras clave Educación Invertida, Lectura Bíblica Personal, Lectura Bíblica Moralizante, Lectura Bíblica Popular, Nueva Lectura.

Abstract

The Word of God is there, with its unchanging and definite message. We cannot say that it is a clear message, because it is conditioned by centuries of interpretations, which unfortunately have remained very fixed in the mind and heart of the readers, making the character of Good News not always clear and appropriate. From time to time new hermeneutic keys for the reading, interpretation and application of the sacred texts emerge. Lately we are witnessing an attractive pedagogical criterion: “inverted education”, which aims to make the educational (and evangelizing) process have another input: the experience of the student (believer), and from there to seek a didactic applicability (pastoral praxis). This article intends to make a criticism of the “traditional” way of reading the Scriptures and to propose, with a certain boldness, an inverted reading of the parable of the sower - as an example -, to open the panorama to a wider re-reading of the Word of God.

Keywords: Flipped Classroom, Personal Biblical Reading, Moralizing Biblical Reading, Popular Biblical Reading, New Reading



El Cristo de Velásquez

I. EL PUNTO DE PARTIDA

1. La lectura “tradicional” de la Escritura

Mucho se ha discutido y escrito sobre la mejor forma de leer la Sagrada Escritura. Tanto, que frente a la bibliografía uno puede sentirse “rodeado de cientos de árboles que no dejan apreciar el bosque”. Tratando de no enmarañarse en tantas entradas, lo sensato es acudir a la Constitución Dogmática *Dei Verbum* (1965). Allí hallamos unos criterios para una correcta manera de leer la Escritura, especialmente hoy cuando el relativismo y el reduccionismo nos han llevado a

una crisis en la lectura, interpretación y praxis de la Palabra de Dios.

El deseo de la *Dei Verbum* fue profundizar en “la doctrina auténtica sobre la Revelación y su transmisión: para que todo el mundo, con el anuncio de la salvación, oyendo crea, creyendo espere, y esperando ame” (DV 1). El primer criterio que destacamos es que la *Dei Verbum* no se refiere exclusivamente a la Escritura, sino que la relaciona en el conjunto de la Revelación, es decir en directa ligazón con la Tradición y el Magisterio, aunque reconociendo cierta prevalencia a la Sagrada Escritura.

Esta afirmación surge por una tensión que se remonta al siglo XVI, cuando la tradición de la Reforma empieza a leer sólo la Biblia, ignorando su relación con la Tradición y con el Magisterio. La *Dei Verbum* invita a hacer una lectura de la Escritura desde estos tres estribos, siempre en apertura a Jesucristo (DV 25) y a la Iglesia (DV 11).

En el fondo, lo que estaba en cuestión era la mejor forma de entender la Revelación. ¿Basta la *sola Scriptura* o hace falta el aporte específico de la Tradición y el Magisterio? La *Dei Verbum* hace un esfuerzo por superar el lenguaje de las “dos fuentes” y remarca la unidad del depósito de la Revelación: Escritura, Tradición y Magisterio no son fuentes paralelas, sino “estrechamente unidas y compenetradas”, formando un único “depósito de fe”.

En cuanto a la Escritura, *Dei Verbum* 11 sostiene que la Iglesia siempre ha creído en su inerrancia. Pero esta verdad teológica, desde finales del siglo XIX, fue puesta en entredicho por parte de quienes afirmaban que la Escritura yerra en temas concretos, especialmente aquellos que hacen referencia a temas científicos. La respuesta dada por la lectura tradicional peca de ingenua y simplista, pues parte del equívoco de que inerrancia es ausencia de error en la totalidad de lo que afirman los autores bíblicos. Ciertamente, es una actitud pretenciosa. La *Dei Verbum* profundiza teológicamente este tema para esclarecer el alcance de la “verdad que Dios hizo consignar en dichos libros para salvación nuestra”. Son cuatro los criterios al respecto:

- Tener la Revelación como manifestación de la vida misma de Dios: que por medio de Jesucristo nos invita a vivir en comunión. Es decir, no se revelan unas verdades abstractas, sino que se revela Alguien concreto, que quiere entrar en comunión con nosotros y nos invita a compartir “la vida eterna que estaba junto al Padre y se nos ha manifestado” (1Jn 1,2).

- Poner la centralidad en el aspecto trinitario: “por Cristo, la Palabra hecha carne, y con el Espíritu Santo, pueden los hombres llegar hasta el Padre y participar de la naturaleza divina (DV 12).

- Remarcar el acento cristológico: Jesucristo es el mediador entre la verdad revelada de Dios y el anhelo de salvación humana (Heb 1,1-2). “Él, con su presencia y manifestación, palabras y obras, signos y milagros, sobre todo con su muerte y resurrección, con el envío del Espíritu de la verdad, lleva a plenitud toda la Revelación (DV 4).

- Valorar el acento antropológico: Dios se revela para salvarnos y hacernos partícipes de su amistad. La historia no es simple sucesión de eventos concatenados, sino que es una real economía de la salvación. Dios “se reveló desde el principio personalmente a nuestros primeros padres. Después de su caída, los levantó a la esperanza de la salvación, con la promesa de la redención” (DV 3).

Por otro lado, la Constitución define el rol del Magisterio respecto al depósito de la Revelación: “No está por encima de la Palabra de Dios, sino a su servicio, para enseñar puramente lo transmitido... [tiene] el oficio de interpretar autorizadamente la palabra de Dios, oral o escrita” (Cf. DV 21). Así, pues, la Escritura, la Tradición y el Magisterio están unidos, de modo que ninguno puede subsistir sin los otros.

Así, pues, la *Dei Verbum* aclara la forma correcta de interpretar la Escritura. Agobiados de tantos métodos de aproximación a la Escritura: histórico-crítico, lingüístico, literario, etc., hace falta un rotor teológico: la confesión de que estamos ante un texto divino-humano que contiene sin error la verdad salvífica, no tanto las verdades contingentes. Por eso, los intérpretes, cuando buscan discernir y aprehender tal verdad, deben hacerlo desde la naturaleza social, cultural, económica, política de los escritos sagrados, aplicando métodos que sean coherentes con ese fin, “Dios habla en la Escritura por medio de hombres y en lenguaje humano; por lo tanto, el intérprete de la Escritura, para conocer lo que Dios quiso comunicarnos, debe estudiar con atención lo que los autores querían decir y Dios quería dar a conocer con dichas palabras” (DV 12).

Por lo tanto, la lectura e interpretación de la Escritura exige, por un lado, el uso de herramientas analíticas para ahondar en el arista literaria, histórica o cultural

y, por otro lado, tener una actitud abierta para acoger un texto como escrito sagrado que transmite la Palabra de Dios. No se trata, pues, de tareas separadas, sino de un único esfuerzo por comprender “la intención del autor”(sentido literal-histórico) y su “naturaleza sagrada” (sentido espiritual).

Para la “intención del autor”, la *Dei Verbum* acude al aporte de la hermenéutica literal¹, dada la historicidad del texto. Allí es donde se tiene en cuenta géneros literarios, época y cultura del autor, modos de pensar y expresarse, etc. Para la “naturaleza sagrada”, la Constitución sostiene que la Escritura “ha de leerse e interpretarse con el mismo Espíritu con que fue escrita”, es decir buscando el sentido que le da el Espíritu de Dios y la forma como el autor humano lo acoge desde su fe. La verdad salvífica no está en el significado técnico del texto, paso sin duda necesario, sino en la aprehensión de la experiencia salvífica fundamental.

La Iglesia siempre ha sentido veneración por la Escritura; siempre ha apostado por hacer traducciones bien cuidadas para uso de los fieles y por animar la tarea de los exégetas y teólogos, no sólo en perspectiva erudita, sino pidiéndoles que procuren “comprender cada vez más profundamente la Escritura para alimentar constantemente a sus hijos con la palabra de Dios” (DV 23). La Iglesia siempre ha exhortado a hacer una lectura asidua de la Escritura, teniendo en cuenta que “desconocer la Escritura es desconocer a Cristo” (DV 25).

La Constitución Dogmática *Dei Verbum* hizo frente al problema de la errónea aproximación a la Escritura, con la sola Escritura, revalorando el sentido de la Tradición y el Magisterio. Esto permitió que muchos creyentes se acercaran con mayor confianza a leer la Biblia en las celebraciones litúrgicas, en comunidades bíblicas, en centros de formación, etc. Sin embargo, esto no eximió a la Iglesia de dificultades²: traducciones muy especializadas que no permitían -ni permitían- acercarse al texto con claridad; anacronismo del

¹ La hermenéutica literal implica darle a cada texto el significado normal que debió tener en su contexto y género literario, es decir a la forma como la audiencia original debió entenderlo, sin querer buscar sentidos ocultos: ¿qué quiso decir el autor original? En ese sentido, sería un error tomar una palabra fuera de su contexto, utilizando la primera definición que dé el diccionario.

² Por ejemplo, J. Ratzinger sostiene que “la recepción post conciliar de la Constitución ha dejado de lado la parte teológica de la *Dei Verbum* como si fuese una concesión al pasado, asumiendo el texto únicamente como una aprobación oficial e incondicionada del método histórico-crítico. El hecho de que, después del Concilio, hayan prácticamente desaparecido las diferencias confesionales entre la exégesis católica y la protestante, se puede atribuir a esta recepción unilateral del Concilio” (Ratzinger, 1994: 14).

aparato crítico; acentuación de la enseñanza del Magisterio, por sobre la misma novedad del texto sagrado; cierto reduccionismo temporal e ideológico, etc.

Estas fragilidades se hacen patente en las diversas formas de leer la Escritura que se han ido posesionando en nuestras iglesias locales. Revisando la bibliografía “común” que recoge formas y métodos de leer la Biblia, escogemos tres ejemplos que tienen algo en común: desde diversas entradas, todas partes de un pre-juicio, destacando como novedad su metodología, más no sus resultados. Veamos.

1.1 Una lectura ‘personal’

Para Xiao Xiao (2020), pastor evangélico, a los cristianos se le (auto) imponen la obligatoriedad de leer diariamente la Escritura como camino para su madurez espiritual. Este imperativo, para él, parte del mandato evangélico: “No solo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios” (Mt 4,4). La lectura personal de la Escritura debe disponer al cristiano para recibir el Espíritu Santo como ayuda en el discernimiento de la voluntad de Dios para la vida personal. Tres son los criterios que destacan la lectura personal de la Biblia:

Calmar el corazón ante Dios. Hacer la lectura diaria de la Escritura, a una hora fija, calmando el corazón, alejando toda inquietud y tensión, familiar o laboral. No hay que hacer una lectura mecánica y superficial, sino una meditación esmerada del texto: “Llega la hora, y ya estamos en ella, en que los verdaderos adoradores adorarán al Padre en espíritu y en verdad” (Jn 4,23).

Elegir pasajes acordes al problema. Se debe leer la Biblia para resolver dificultades. Si sólo se pasa de un texto a otro, nunca habrá resultados positivos. Es como el enfermo que intenta curarse tomando cualquier medicamento, pero sin conocer cuál es su enfermedad, y qué medicamento es el adecuado. Hay que leer la Palabra de Dios selectivamente, pensar el problema que se tiene y luego buscar un texto bíblico adecuado.

Entender la voluntad de Dios. Muchos creen que alegran a Dios si tienen conocimiento bíblico o si memorizan textos. No es así. Se trata de meditar la Palabra de Dios y aprehender verdades divinas. Se puede caer en mucha arrogancia creyendo dominar teorías de la Biblia sin darse cuenta de que eso aleja de Dios. “En verdad les digo, si no vuelven a ser como niños, no entrarán en el reino de los cielos” (Mt 18,3).

En esta forma de acercarse a la Escritura, parece que el objetivo primero *escalmar el corazón ante Dios*, “alejarse de toda inquietud y tensión”. Me parece que lo central aquí es una actitud intimista, *fuga mundi* para tener experiencias de tipo “carismatista”, donde se descubre la voluntad de Dios exclusivamente para la persona, olvidándose de que un criterio esencial para discernir la voluntad de Dios es la comunidad.³

Pretender *elegir textos para solucionar problemas* refuerza la idea de que la lectura de la Escritura debe ser selectiva, acorde a “mis” necesidades. Sería una especie de “Biblia a la carta”. Por otro lado, la invitación a *meditar la Palabra de Dios* sin caer en aquello que quienes propugnan este método califican como “arrogancia académica” es una invitación a no ahondar en aquello que nos invitaba la *Dei Verbum*: hacer uso de todos los elementos que nos permiten escudriñar y sacarle el mayor fruto posible (Cf. supra). Estudio y oración son los dos puntales que sostienen una experiencia religiosa equilibrada.

Si bien la praxis espiritual-religiosa es una opción personal, la lectura de la Escritura no puede quedarse en un ejercicio intimista. La Escritura fue escrita en medio de una comunidad, para atender las necesidades de una comunidad. ¡No es ‘Dios mío’, sino ‘Padre Nuestro’! Todo hecho religioso es social y comunitario. ¿Cómo tener un buen nivel de certeza de que estamos entendiendo la voluntad de Dios y no auto engañándonos? Vale recordar el viejo adagio eclesial: “*vox populi, vox Dei*”, que constituye la forma más sabia de discernimiento comunitario. Negarse a enfrentar al texto sagrado, en su contexto eclesial, y con un pretexto ético liberador, es falsear el sentido profundo de la Palabra de Dios.

1.2 Una lectura “moralizante”

Gustavo Irrazábal (2008) hace una crítica sobre la lectura bíblica hecha desde un criterio moral, dentro de la Iglesia Católica. Este autor toma como texto de análisis el documento “*Biblia y moral. Raíces bíblicas del comportamiento cristiano*”, promulgado por la Pontificia Comisión Bíblica, el año 2008.

Una primera constatación lleva a reconocer que por siglos la teología entendió la Escritura como un depósito de preceptos morales de cumplimiento

³ “Vivimos un momento particular a nivel eclesial que hace necesaria la participación del mayor número de personas en la búsqueda de la voluntad de Dios respecto a nuestra presencia apostólica, opciones comunes dentro de las comunidades, como en su proyección de servicio, ser obedientes a los ‘signos de los tiempos’ a través de los cuales el Señor nos comunica su proyecto de salvación” (Hermann Rodríguez, SJ).

⁴ “La voz del pueblo es la voz de Dios”. Este adagio es atribuido a Guillermo de Malmesbury, historiador del siglo XII, pero ha sido asumido en la Iglesia para decir que toda voluntad de Dios es para el bien común, aun por encima del interés personal.

obligatorio para los bautizados. Estos mandatos eran sacados de su contexto original y aplicados a otros contextos, sin el debido proceso hermenéutico, con el único criterio de la “virtud moral”, aupada y arropada por un estricto y severo marco canónico.

Así, para el siglo XVII, el lugar central de la vida de los creyentes no estaba ocupado por los conceptos de felicidad y justicia (propuestos por Jesús en las Bienaventuranzas), sino por los de virtud y deber (propuestos por el catecismo y el derecho canónico). Este cambio de paradigma empobreció la naturaleza y contenido de la Escritura, vista sólo como libro que justificaba las normas eclesiales.

En el siglo XIX, la Escuela Protestante de Tubinga intentó darle a la moral un talante más bíblico, valiéndose de la persona de Cristo como modelo de ejemplaridad cristiana. Este trabajo fue ahondado en el ámbito católico por Bernard Häring, quien le agregó un criterio más personal, dándole valor a la conciencia humana a la hora de discernir y responder a situaciones coyunturales. Pese a estos esfuerzos, se mantuvo la tendencia al positivismo teológico, acumulando citas bíblicas para justificar marcos legales. Esto se hacía, sobre todo, en los capítulos introductorios de los libros y tratados, centrando el contenido de las obras en reflexiones magisteriales y dogmáticas.

Para la *Dei Verbum* la Escritura es “el alma de la teología” (DV 24), y para la *Optatam Totius* (sobre la formación sacerdotal) la teología moral debe estar “inspirada en la Sagrada Escritura, que muestra la grandeza de la vocación de los fieles en Cristo y su obligación de producir frutos en la caridad para el mundo” (OT 16). Entonces, es un imperativo superar el uso de la Biblia como mero sustento normativo. Nos enfrentamos a dos posturas que son antagónicas: quienes creen que la Biblia sólo da un horizonte de comprensión de la vida personal y que es tarea de la razón elaborar normas de convivencia social, y quienes abogan por la primacía bíblica en la hoja de ruta de la vida personal y social, pues la razón es limitada a la hora de orientar las cuestiones morales. Tenemos, pues, la ardua tarea de superar el conflicto entre quienes ven en la Biblia un contenido moral parenético que, por ejemplo, prohíbe matar, pero no define las diversas situaciones (en guerra, en defensa propia, etc.) y quienes sostienen que la Biblia define claramente las normas de acción aplicables en todo tiempo y lugar, y para todas las personas.

Un ejemplo de esto es el debate en torno a la homosexualidad. La condena de ésta se funda en textos que parecen hablar explícitamente del tema: Sodoma y Gomorra (Gen 19,1-6), la legislación israelita (Lev 18,22; 20,13) o la teología paulina (1Cor 6, 9-10). Sin

embargo, hoy se duda de la aplicabilidad de esos textos al tema mencionado.

Sodoma y Gomorra parece subrayar lo sagrado de la hospitalidad, que impedía a Lot abandonar a sus huéspedes a merced de la multitud. Si los vecinos de Sodoma pretendían abusar de ellos, estamos frente a un tema de violencia sexual. Así, la homosexualidad no es aludida directamente. Levítico condena al varón que tiene relaciones con otro “como si fuera mujer”. Hoy se discute el sentido de tal conducta. Parece ser que se refiere a la prostitución ligada al culto idolátrico; por tanto, la condena sería a esto, más que a la homosexualidad. En la teología paulina encontramos problemas terminológicos: ¿Quién es el afeminado de 1Corintio 6,9 y 1Timoteo 1,10? ¿Se está hablando de alguien con disipación moral o alguien con una estructura psico-sexual diferente? Esta falta de claridad no permite hacer juicios definitivos.

El hecho de que la ilicitud de la homosexualidad no pueda apoyarse claramente en la Escritura, ha llevado a muchos a sostener que la Biblia no da orientaciones contundentes sobre el tema en concreto, sino sobre la amplia conducta sexual. ¿Recurrir a la teología de la creación y su visión de “macho y hembra” es suficiente para condenar la homosexualidad? Sin embargo, otros sostienen que el hecho de que no haya una “condena” explícita a la homosexualidad no la convierte en un tema banal y permitido. ¿Acaso no existen criterios de sentido común para las prácticas humanas deseables?

¿Se puede encontrar en la Biblia alguna norma clara al respecto? En el prólogo del documento que trabaja Irrazábal, el cardenal William Levada hace una afirmación polémica: “los cristianos están convencidos de que en la Biblia hay normas para obrar rectamente y alcanzar la vida plena”(). ¿Basta, entonces, la sola Escritura para regular el comportamiento humano moral? Hay que completar la reflexión del cardenal Levada para entender el alcance de su afirmación.

Para él, “en perspectiva bíblica, un discurso sobre normas morales no se puede reducir a ellas mismas, ni tomarse en forma aislada, sino que siempre debe insertarse en el contexto de la visión bíblica de la existencia humana”. Es decir, él reconoce que la Biblia no ofrece soluciones prefabricadas, sino que oferta criterios para encontrar unas soluciones válidas para el comportamiento humano. Es decir, lo que se obtiene del trabajo interpretativo de los textos bíblicos no son normas, sino criterios para formular unas normas. Dicho de otra manera, la Escritura ofrece orientaciones para el discernimiento moral. Pero para

la elaboración de normar hace falta contextualizar los textos en las realidades humanas y sociales donde se lee el texto y se propone la ley.

Así, pues, pese a lo categórico de la afirmación inicial, Levada no insinúa que en la Escritura existan normas absolutas, sino criterios revelados para discernir las normas que deban proponerse a una sociedad y/o iglesia. Más aún, el hecho de que las normas sean el resultado de los criterios hallados en la Escritura no significa que ellas se conviertan *per se* en el fin último de la vida eclesial. “El sábado se hizo para el hombre, y no el hombre para el sábado” (Mc 2,27).

Creo que la lectura bíblica motivada por la “moral imperativa” afecta mucho hoy el diálogo ecuménico, social y ecológico. Más aún en sociedades celosas de los derechos individuales, de la autonomía, del respeto al espacio y opción personal del otro. Siendo ésta una aspiración compartida por la humanidad, la respuesta bíblica tiene por tarea hoy ser una respuesta universal, de moral “planetaria”. De no ser así, está condenada a ser un libro sesgado, visto con sospecha, rechazado.

Para los cristianos, la Biblia, por ser Palabra de Dios, debe ser lugar y tiempo para el diálogo inclusivo, ecuménico, tolerante. La originalidad de la Escritura no está en la exclusividad de sus criterios, sino en el discernimiento crítico de lo verdaderamente humano, aquello que nos asimila a Dios y que purificatodo lo que deshumaniza. Por lo tanto, una interpretación moral de la Escritura debe alejarse de rigurosas e ingenuas aproximaciones desde el pasado y centrarse en tres niveles que permiten una lectura bíblica “sana”: el nivel *literario* (lectura crítica hecha por el exegeta); el nivel *espiritual personal-comunitario* (sereno discernimiento creyente entre aquello que es universal y aquello que es contingente); el nivel *normativo* (base bíblico-teológica en cada norma).

1.3 Una lectura “popular”

La Lectura Popular de la Biblia (LPB) es una forma de acercarse a la Escritura, que encontró en las comunidades cristianas de base, sobre todo en América Latina, un buen nicho para su desarrollo. Estas comunidades no consideran la lectura bíblica como un fin en sí misma, sino un medio para promover actitudes y acciones que traduzcan la voluntad de Dios en la historia, en el mundo y en las personas.

La LPB, por tanto, se inscribe en el marco de lo que demanda la fe del pueblo creyente en un determinado momento, haciendo su aporte para responder a los desafíos de su realidad. De esa forma, la LPB se ubica en la misma dinámica que dio origen al texto sagrado: la fe de un pueblo que buscaba responder a su realidad.

Existen tres ejes en la LPB, a saber: la comunidad

(contexto de la lectura); la Escritura (texto de significación), la historia (pretexto para la composición del texto). A partir de estos ejes, Mesters y Orofino (2007) presentan siete características de la LPB:

La Biblia es acogida por el pueblo creyente como Palabra de Dios... Un punto de partida hermenéutico en América Latina es la convicción de que la fe existía aun antes de la llegada de la fe cristiana. Por eso, el pueblo propugna que es en la fe popular donde debe insertarse todo el trabajo en torno a la Biblia. Sin esa fe, todo el proceso sería diferente. “¡No desprecies esas ramas! ¿Cómo puedes sentirte superior? No eres tú el que sostiene la raíz, sino que es la raíz la que te sostiene a ti” (Rom 11,18).

... En esa Palabra de Dios, las comunidades actualizan sus propias historias y problemas... Para las comunidades cristianas, la Biblia es como un espejo (Heb 9,9) donde se refleja aquello que ellos vivencada día en sus vidas. Se establece así una relación entre la Biblia y la vida, tal como las experimentaban las primeras comunidades cristianas (Hch 1,16-20; 2,29-35; 4,24-31) y la Iglesia de los primeros siglos.

... y desde su historia actualizada, las comunidades descubren que Dios siempre se hace presente... Si Dios estuvo siempre presente entre el pueblo de Israel y en las comunidades cristianas, entonces también está presente entre nosotros, en nuestras luchas, en nuestras organizaciones. Dios sigue escuchando nuestros clamores (Ex 2,24) y tomando la iniciativa para llevarnos a vivir nuevas y novedosas experiencias de fe y compromiso en la vida personal y comunitaria. Este es uno de los criterios más determinantes de la LPB.

... La presencia de Dios hace que las comunidades sientan que la Biblia es de ellas... La cercanía de Dios, a través de su Palabra escrita, subsanó un viejo desliz cometido por la Iglesia: haber “secuestrado” la Biblia. De manera particular, después del Concilio Vaticano II, los creyentes “de a pie” sintieron la Escritura más cercana; sentían que podían leerla, interpretarla. ¡Ya no era el libro del ordenado y el especialista! Ahora está cerca. Lo que antes era inaccesible, ahora hace parte de la vida de las comunidades. “Ustedes que antes estaban lejos, han llegado a estar cerca” (Ef 2,13).

... La Biblia ya no es más un libro extraño... Es “nuestro” libro, porque “todo lo que sucedió era nuestra historia, y fue escrito para instruir a los que vendrían en los últimos tiempos, es decir, a nosotros” (1Cor 10,11). Para muchas comunidades, la Biblia se constituye en el primer paso para hacer análisis críticos de la realidad que viven, y eso las lleva a leerla una y otra vez.

... y conocer la Biblia, los lleva a intuir que la Palabra de Dios va más allá del libro... Dios también se revela en la

vida. Más aún, es desde la vida desde donde mejor se escudriña el texto sagrado. Por eso, el objetivo de las comunidades no es tanto interpretar el escrito bíblico, sino leer y cuestionar las acciones de la vida. Precisamente, una de las mayores intuiciones que las comunidades sienten es que Dios se reveló en unos hechos cotidianos que Israel y las primeras Iglesias vivieron, reflexionaron y oraron, con la asistencia del Espíritu Santo, hasta plasmarlo en el texto sagrado. Por eso, la vida diaria y la Biblia son el punto de partida que ayuda a descubrir cómo la Palabra de Dios se sigue revelando hoy, en lo que se ha dado a llamar “neo páginas bíblicas”. “¡El Señor está en este lugar, y yo no lo sabía!” (Gen 28,16).

... Dios se revela al pueblo por medio de la Biblia, no tanto de la autoridad... La puerta de entrada a la Escritura es siempre la experiencia personal y comunitaria. Es decir, la Biblia no es un libro que se pueda imponer como una doctrina, desde arriba y de forma inobjetable, sino que es Buena Nueva que va revelando al Dios en la Vida que lucha junto a su pueblo. “Vengan a ver un hombre que me ha dicho lo que he hecho” (Jn 4,29).

Esta forma de acercarse a la Escritura está mayormente centrada, como podemos colegir, en la realidad, “leída” desde el sentido común y desde los criterios que se entresacan del Texto. ¿Cómo hacer para no condicionar una y otra? ¿Será fácil leer la realidad, cuando es el resultado de complejas relaciones humanas, sociales, culturales y ecológicas?

Una de las críticas que se hace a esta forma de leer el texto es que puede caer en un sesgo ideológico que, por lo general, no surge de las bases populares, sino de quienes acompañan el proceso popular. Suelen ser los religiosos y especialistas quienes, sin ninguna mala intención, condicionan la lectura de la realidad desde parámetros socioeconómicos que son, apenas, una parte de una misteriosa realidad, que va más allá de nuestra comprensión. ¡Dos pobres no viven su realidad de la misma manera!

Con todo, hay que destacar los grandes esfuerzos hechos por ofrecerse un mutuo apoyo entre pueblo y especialistas. Juntos tratan de leer y estudiar la Biblia, en espacios personales y comunitarios, celebrando, orando y comprometiéndose en comunidad. Sin ese espíritu mancomunado no se alcanza a descubrir el sentido hondo del Texto Sagrado. La Biblia no es un mensaje que se capta sólo con la razón y se objetiva con raciocinio (tarea del especialista), sino que es también un sentir cotidiano (tarea de la comunidad).

Así, pues, si bien la LPB resulta un método atractivo, no deja de tener sus riesgos. Según Javier Cortés (2010), el más importante sería el dilema hermenéutico que presenta la distancia entre el contexto en que se

redactaron los libros bíblicos y el contexto sociocultural que vivimos hoy. ¿Ser pobre es igual ayer y hoy? ¿Cómo interpretar temas como la ecología, la esclavitud, etc. que en la Escritura, propiamente, no se trabajan?

De allí el desafío de superar la pasividad de quien se acerca a la Biblia como una palabra del pasado, y redescubrir su sentido actual, dando el salto que implica un “nuevo mundo”. Si bien la Palabra de Dios es eterna (Jn 1,1), también es expresión de condicionamientos humanos que son una realidad siempre emergente y cambiante.

El esfuerzo de la LPB por interpretar la realidad con la Escritura es un dato positivo, siempre que no pierda de vista el dato fundamental de la fe en Cristo y en su Iglesia, algo siempre posible cuando el pretexto ideológico se pone por delante. Si bien las comunidades creyentes tienen hondas experiencias de sobrevivencia, resistencia y lucha constante, eso no les garantiza que tengan una experiencia real de Dios; pueden ser apenas esfuerzos teologizantes. Y, por otro lado, también es latente el riesgo de que la LPB dé poco protagonismo a la exégesis y mucha relevancia a la hermenéutica de la liberación, condicionada por las circunstancias de opresión. Esto, sin duda, oscurece y margina otras formas de ver e interpretar la realidad y la Biblia misma.

La LPB no debe olvidar lo que dice la *Dei Verbum* 10: el oficio de interpretar la Palabra de Dios le es confiada al Magisterio de la Iglesia, cuya autoridad se ejerce en nombre de Jesucristo. Es un dato no menos relevante. No dudamos que la LPB es signo evidente de que el Reino de Dios late en la historia, especialmente de los pobres, pero no puede, no debe alejarse de la Iglesia como un todo. Hacerlo sería falsear el sentido liberador de la Palabra de Dios. “Todo reino dividido es asolado, y toda ciudad o casa dividida contra sí misma, no permanecerá” (Mt 12,25).

¿Existe alguna otra forma de leer la Escritura que resulte novedosa? Sí. Propongo como una alternativa la “Lectura invertida”, modelo pedagógico que quiere poner el acento en el destinatario como punto de partida para nuevas lecturas. El resultado puede dar un abanico de reflexiones y posturas que, aun disparatadas, pueden ser el inicio de nuevas reflexiones. Veamos, pues, la “lectura invertida”, propuesta de la Nueva Pedagogía.

II. ACTUAR DESDE UNA PROPUESTA NOVEDOSA

1. El modelo de “Educación Invertida”

El modelo tradicional de educación implicaba un estudiante pasivo, receptor de una lección. Decir tradicional no significa decir caduco, pues está mucho

más vigente de lo que creemos. Hoy se plantean nuevos y fascinantes metodologías educativas, que con espíritu innovador quieren convertir a los estudiantes en protagonistas activos de su formación, no sólo en la adquisición de conocimientos, sino en su involucramiento personal y compromiso de cara a la sociedad.

Uno de esos modelos es “la educación Invertida” (*Flipped Classroom*). Hay un modelo de educación tradicional que se basa en una metodología donde los estudiantes asisten a una clase dada por el profesor, y luego en sus casas realizan las tareas asignadas, que son calificadas por su nivel de “cumplimiento” de criterios dados por el docente. Frente a ese modelo, “la educación Invertida” se propone como objetivo que el estudiante asuma un rol activo en su proceso de aprendizaje, estudiando por sí mismos los conceptos que el docente les facilite, apropiándose de ellos. El tiempo de clase se aprovecha para resolver dudas, discernir la aplicabilidad y tomar compromisos. “Nadie educa a nadie, ni nadie se educa solo; los hombres se educan entre sí con la mediación del mundo”⁵.

La “educación Invertida” se suele aplicar en todas las áreas de la educación, pero creemos que es especialmente relevante para la educación de personas adultas (andragogía). Aguilera-Ruiz, en su artículo *Modelo Flipped Classroom* (Aguilera-Ruiz, 2017) expone algunas ventajas en ese sentido. Destaco las que considero relevantes para este artículo⁶: conlleva un gran ahorro de tiempo; permite mayor interés y más compromiso; el estudiante se vuelve protagonista de su aprendizaje; se actualizan los contenidos constantemente.

Como no puede ser de otra manera, también hay desafíos. Siempre en la línea de lo que pretende este artículo destacamos la resistencia de algunos estudiantes que se sienten más seguros en el método tradicional, negándose a abandonar su zona de confort; el esfuerzo que supone al docente “perder el dominio” del grupo y estar en actitud de permanente adaptación al ritmo y perspectiva que proponga el grupo, lo que supone una buena habilidad comunicativa.

En síntesis, podemos decir que la “Educación Invertida” implica un esfuerzo mayor para redirigir la atención y centrarla en los estudiantes, lo que resulta fructífero, ya que se promueve el aprendizaje autónomo y el pensamiento crítico. Nadie duda de que la innovación educativa es primordial para la transformación de sociedades y pueblos que, por

⁵ Frase de Paulo Freire, uno de los grandes pedagogos del siglo XX. Cf. Ocampo López, Javier (2008), Paulo Freire y la pedagogía del oprimido. Revista “Historia de la Educación Latinoamericana”.

⁶ Hay otras ventajas, por ejemplo, el uso del vídeo que posibilita visualizar un contenido tantas veces como se desee o la posibilidad de enseñar individualmente. No los tomamos en cuenta por la índole del artículo.

III. EVANGELIZAR DESDE UNA “LECTURA BÍBLICA INVERTIDA”

1. La novedad siempre será Jesús de Nazaret

Todo lo que a continuación diremos parte de una experiencia de fe en Jesús y orientada hacia el Reino de Dios. Sin ello, caeríamos una vez más en una lectura que cargue con siglos de interpretaciones que se alejan de la Escritura para dar razones teológicas, históricas, eclesiales, personales.

Según J.A. Pagola (2013), Jesús siente que su misión es difundir el Reino de Dios. Su vida pública discurre visitando aldeas, para encontrarse con excluidos,

pecadores, vagabundos y marginados (Lc 8,1-10). Cada vez que llega a una aldea, busca un vecino dispuesto a darle comida y techo; luego recorre las casas deseando paz a mujeres y niños, y va a la plaza o a la sinagoga para hablar con los varones. Esta manera de actuar responde a una estrategia: invitar a la gente a que entre al Reino de Dios.

Jesús ve en estos campesinos un buen punto de arranque de su misión. Hablan arameo, conservan la tradición religiosa judía y viven la experiencia de despojo de la tierra dada por Dios. El Reino de

Dios comienza con la gente más pobre, hambrienta y afligida. La semilla del Reino encuentra buena tierra entre los pobres de Galilea.

La vida itinerante de Jesús es el resultado de su fe y servicio a los pobres, algo que Él llama el “Reino de Dios”, su convicción más profunda. Jesús habla del Reino de Dios, no de la Iglesia⁸, y lo hace no como una doctrina que deba aprenderse, sino como un evento que debe acogerse con gozo. Nadie ve en Él un maestro que explica tradiciones, sino un profeta apasionado por la vida digna para todos, que busca que Dios sea acogido y que su Reino de justicia y misericordia se extienda por todo al mundo.

El objetivo de Jesús no es dar un código moral, sino mostrar cómo actúa Dios, cómo sería el mundo si todos actuamos como Él, cómo debe acogerse su fuerza salvadora. Todo es nuevo y fascinante. El Reino de Dios no es especulación, sino símbolo de la experiencia de Dios que vive Jesús, y ya está aquí. Jesús sorprende con esta declaración, que no deja de ser audaz, porque su pueblo seguía dominado por Roma y los campesinos seguían siendo oprimidos.

Marcos resume el mensaje original de Jesús: “El tiempo se ha cumplido, y el Reino de Dios se ha acercado. Conviértanse y crean esta buena noticia” (Mc ⁸ Este concepto aparece unas 120 veces en los evangelios sinópticos. Iglesia sólo dos (Mt 16,18 y 18,17).

siglos de sistemas de domesticación, han creado generaciones pasivas, reacias al cambio, sobre todo, cuando ese cambio tiene que ver con el mundo circundante. Si la actividad académica no es capaz de fomentar el pensamiento crítico, el compromiso por el bien común y el espíritu de red ecológica entonces no es educación.

¿Se puede hablar de una “Lectura bíblica Invertida”? Creemos que sí. En el siguiente cuadro quiero ofrecer, a manera de comparación, lo que es la Educación y la Lectura Bíblica en clave de inversión, resaltando, sobre todo, las novedades que ello implica. Veamos:

| | |
|--|---|
| <i>Punto de partida:</i> la educación tradicional, basada en la educación bancaria ⁷ . | <i>Punto de partida:</i> la pauta pastoral de una Iglesia que aún se ve como <i>Mater et Magistra</i> |
| <i>Objetivo:</i> que el estudiante asuma un rol activo en su aprendizaje, estudiando los conceptos dados por el docente, hasta apropiarse de ellos y llevarlos a la práctica. | <i>Objetivo:</i> que el creyente asuma un rol activo en la evangelización, conociendo la doctrina y los dogmas propuestos por la Iglesia, hasta apropiarse de ellos y llevarlos a la práctica. |
| <i>Dinámica:</i> El tiempo de clase se aprovecha para resolver dudas, discernir la aplicabilidad y tomar compromisos. | <i>Dinámica:</i> El tiempo eclesial se aprovecha para dialogar, orar, discernir los signos de los tiempos, comprometerse comunitariamente. |
| <i>Beneficios:</i> hay mayor interés y compromiso; el estudiante se vuelve protagonista de su aprendizaje; actualización de los contenidos. | <i>Beneficios:</i> despierta interés y compromiso, en la medida en que los creyentes se vuelven protagonistas de la evangelización. |
| <i>Desafíos:</i> resistencia de estudiantes que se sienten seguros en el método tradicional, negándose a salir de su zona de confort; esfuerzo del docente que “pierde dominio” y debe adaptarse al nuevo ritmo, lo que supone buena comunicación. | <i>Desafíos:</i> resistencia de creyentes que se sienten seguros en la disciplina y la doctrina y se niegan a dejar sus costumbres religiosas; agentes de pastoral que ya no son “centro” de la vida eclesial y debe adaptarse a los signos de los tiempos. |

¿Por qué no se ha logrado hasta ahora hacer una “Lectura bíblica Invertida”? Creemos que una de las razones es la carga que significan siglos de doctrina y dogmas propuestos como “esenciales” a la fe, desde los cuales se lee y relee, una y otra vez, los textos, dando como resultados conceptos y aplicaciones que, curiosamente, pareciera que tiene el mismo estatus de inerrancia. ¿Cómo evangelizar sin hablamos más de la Iglesia que del Reino de Dios; si más peso tiene la autoridad secular que la enseñanza de Jesús; si más tiempo dedicamos al estudio del catecismo que de la Escritura?

Lo que estamos diciendo nos llevará, en la tercera parte de este artículo, a hacer una propuesta de lo que entendemos por una “Lectura Bíblica Invertida”, más que teorizando, poniendo un ejemplo concreto, fruto de la aplicación de esta “nueva hermenéutica”. Lo haré comparando el ejemplo (la parábola del sembrador) con dos formas “tradicionales” de leer el mismo ejemplo. El objetivo que me propongo es abrir el panorama a una nueva y vivencial lectura de la Escritura, en clave de apropiación del texto para nuevos desafíos personales.

⁷ La Educación Bancaria ve al educando como objeto en el proceso educativo. El sujeto, propiamente, es el educador, que conduce al educando en la memorización de contenidos. Él posee el conocimiento y se lo da a quien al “ignorante”, no para emanciparlo, sino para fijarle las demandas de la sociedad hegemónica

1,15). Jesús no dice que el Reino está cerca, sino que ya llegó. Él lo experimenta e invita a creer en la Buena Noticia. No es difícil entender el escepticismo de la mayoría: ¿El Reino de Dios está ya presente? ¿Dónde puede ser visto? ¿Dónde están las terribles señales que acompañan la irrupción de Dios? Para Jesús, “el Reino de Dios no viene de forma espectacular ni se puede decir: ‘Mírenlo aquí o allí’. Sin embargo, el Reino ya está entre ustedes” (Lc 17,21).

No hay que pensar en la llegada espectacular del Reino de Dios, sino captar que el Reino ya está *entre* nosotros, más que *dentro* de nosotros. Por tanto, no podemos reducir el Reino de Dios a la intimidad personal, sino a la irrupción de Dios para imponer su justicia, su fuerza liberadora, al alcance de todos los que lo acojan con fe.

Para Jesús, el mundo no es está sometido sin remedio al mal, como decían los apocalípticos, porque en el mundo cohabita la fuerza salvadora de Dios. Si bien la acogida del Reino comienza dentro de la persona creyente, se extiende inexorablemente a todos los pueblos: “¡Dichosos los ojos que ven los que ustedes ven! Porque les digo que muchos profetas y reyes quisieron ver lo que ustedes ven, pero no lo vieron, y oír lo que ustedes oyen, pero no lo oyeron” (Lc 10,23-24; Mt 13,16-17).

Aquella forma de hablar de Dios entusiasmaba a personas que necesitan oír que Dios se preocupaba por ellos. Así, pues, Jesús es portador de una Buena Noticia que alegra a los pobres, a los humillados, a los desprestigiados; Él ha “visto a Satanás caer del cielo como un rayo” (Lc 10,18). Por lo tanto, el Reino de Dios se abre camino allí donde un enfermo es rescatado, un endemoniado liberado y un pobre dignificado. Dios quiere “destruir” lo que hace daño al ser humano, no al ser humano. Por eso Jesús no habla de la “ira de Dios”, como Juan Bautista, sino de “compasión y amor”.

Como lucha contra Satán, Jesús no hace divisiones entre paganos y creyentes, santos y pecadores, varones y mujeres. Jesús se pone a favor del que sufre, porque el Reino consiste en liberarlo de aquello que le impide vivir dignamente. Su misericordia destruye a Satán; su compasión es don para quienes sufren (Mc 1,41; 7,13; Mt 9,36; 14,14, etc.). Sin duda, el rostro compasivo de Dios no es nuevo; existe en la tradición de Israel: “El Señor es un Dios misericordioso y clemente, lento a la cólera y rico en amor y fidelidad” (Sal 86,15). Pero, el lenguaje que usa Jesús sugiere una triple novedad: Dios es misericordioso (*rahum*) desde sus entrañas; es clemente (*hannún*) e incondicional; es fiel (*hésed*) a su pueblo. Y todo ello, Jesús lo intuye contemplando la naturaleza. Dios “hace salir el sol sobre buenos y malos, y hace llover sobre justos e injustos” (Mt 5,45).

Dios no quiere ver sufrir a nadie, por eso su bondad es ilimitada.

Jesús proclama un Reino de sanación individual y social. Su intención es curar, aliviar el sufrimiento, restaurar la vida: “He venido para que tengan vida, y vida abundante” (Jn 10,10). Movidado por la compasión, Jesús presenta al Dios de la vida: “Si expulso los demonios con el dedo de Dios, entonces es que ha llegado a ustedes el Reino de Dios” (Lc 11,20; Mt 12,28). Luego de sanar, Jesús despide a la gente con un saludo: “Vete en paz” (Mc 5,34; Lc 7,50). El término hebreo *shalom* indica la felicidad completa, opuesta a la vida indigna, desdichada, maltratada. Con todo, Jesús nunca vio los milagros sólo como fórmula para suprimir el dolor, sino como signo de acogida del Reino de Dios. Por eso, no se trata sólo de curar enfermos, sino de crear una sociedad saludable, libre de legalismo, rigorismo o culto vacío, ofreciendo perdón a gente hundida en la culpabilidad. “No necesitan médico los sanos, sino los enfermos” (Mc 2,17).

Finalmente, Jesús habla del Reino de Dios para los pobres, sin excluir a nadie. Lo que pasa es que esta noticia no es escuchada por todos de la misma manera. Aunque todos pueden entrar al Reino, la condición de posibilidad es hacer justicia a los humillados, a los que no pueden defenderse: niños hambrientos, campesinos sufridos, mujeres maltratadas: “Dichosos los pobres porque de ellos es el Reino de Dios; los que tienen hambre porque serán saciados; los que lloran porque reirán” (Lc 6,20-21).

Jesús no habla de una pobreza abstracta, sino de pobres concretos, que sobreviven malamente, que luchan por no perder sus tierras, que están amenazados por el hambre y la enfermedad, que son despreciados. Si Jesús hubiese dicho que el Reino de Dios era para los justos, todos lo habrían entendido, pero que diga que Dios está a favor de los pobres, sin tomar en cuenta su actitud moral, es escandaloso. ¿Es que los pobres son mejores, para merecer un trato privilegiado? Jesús no alaba a los pobres por sus virtudes -probablemente no sean mejores que los ricos-, sino porque sufren injustamente.

2. Una intuición empírica

A lo largo de mis estudios y actividades bíblicas he ido descubriendo una especie de “pedagogía Invertida” en la redacción de los textos sagrados. Siempre hemos tenido tendencia a poner nuestros ojos es aquellos “personajes” que son más asiduos en la narración, y con base a ellos hemos hechos nuestras reflexiones y aplicaciones personales y sociales. Por ejemplo, en el Antiguo Testamento siempre se destaca a Moisés (y colateralmente a Aarón), David, Isaías; en el Nuevo

Testamento los discípulos Pedro, Juan y Santiago y el apóstol Pablo.

¿Son ellos los personajes ejemplares de los relatos bíblicos? ¿Quisieron los autores sagrados destacar sus opciones y radicalidades? Mi intuición es que no. Sospecho que, probablemente, a la raíz de la motivación pedagógica de los autores, se quiere destacar a estos personajes como ejemplo sí, pero *de lo que no habría que hacer*. Dicho de otra manera, creo que mientras más se nombra a un personaje en la Escritura es porque más debe enseñarnos, pero de manera “invertida”. Es decir, se quiere hacer un contraste entre la experiencia de Dios que vive y la reacción humana que tiene. Allí está la enseñanza que se nos quiere dar. ¡No actúen así! ¡No sean incrédulos ni desconfiados!

Por el contrario, aquellos personajes que acogen la voluntad de Dios y la cumplen coherentemente, “no tienen mucho que enseñarnos”, y por eso se los “omite” en los relatos. Mi hipótesis es: *Mientras más se nombre a un personaje en la Escritura, más debemos detenernos en lo que no debemos hacer*. Más adelante volveré sobre esta hipótesis para adecuarla a lo que llamamos “Ecuación Invertida”.

Por cuestiones de espacio, sólo expondré un ejemplo del Antiguo Testamento y otro del Nuevo Testamento de esto que estoy proponiendo. Para las otras referencias ejemplares que he citado expondré un cuadro para ver el personaje oculto.

2.1 Un ejemplo del Antiguo Testamento

Moisés es el gran patriarca, llamado por Yahvé para liberar a los esclavizados en Egipto y conducirlos hacia una tierra prometida. Su reto era grande: debía convencer al faraón de liberar a los esclavos, y convencer a éstos que confíen en Dios y se pongan en camino en una dura travesía por el desierto. El Pentateuco destaca muchas cualidades del líder Moisés: su fidelidad a Yahvé (Num 12,7); su mansedumbre (Num 12,3); la aceptación de Dios (Ex 33,12), su profunda oración para cumplir las órdenes de Dios (Ex 32,33). De Moisés se dice que fue, por ello, el gran legislador de Israel, y junto a Elías son los dos baluartes de la fe judía.

Todo esto es verdad. Y de allí se han entresacado muchas enseñanzas personales, eclesiales, morales. Sin embargo, Moisés también tuvo defectos. Era inseguro, dudaba, ponía excusas a Yahvé (Ex 3,11-14; 4,10); con facilidad se enojaba, hasta llegar a matar a un egipcio; tenía tendencia al individualismo, un defecto que se lo hace caer en cuenta su suegro Jetró, quien le aconsejó formar nuevos (Ex 17). Al final, Moisés (y Aarón) no entraron en la tierra prometida (Num 20,12; Deut 1,37).

Para uno u otro lado, la reflexión bíblica se ha

centrado casi siempre en Moisés, olvidándose de una protagonista importante: su hermana Miriam. Ella, según las fuentes, era profetisa. Hija de Amram y Jojeded, ambos de la tribu de Leví. Esta mujer vivió también la dura experiencia de la esclavitud, fue testigo del asesinato de los hijos varones de las esclavas hebreas, e intervino para salvar a su hermano Moisés de la muerte

Un hombre de la tribu de Leví se casó con una mujer de la misma tribu. La mujer quedó esperando y dio a luz un hijo, y viendo que era hermoso, lo tuvo escondido durante tres meses. Como no podía ocultarlo por más tiempo, tomó un canasto de papiro, lo recubrió con alquitrán y brea, metió en él al niño y lo puso entre los juncos, a la orilla del río Nilo. **La hermana** del niño se quedó a cierta distancia para ver lo que le pasaba. En eso bajó la hija de Faraón al Nilo, y se bañó mientras sus sirvientas se paseaban por la orilla del río. Al divisar el canasto entre los juncos, envió a una criada a buscarlo. Lo abrió y vio que era un niño que lloraba. Se compadeció de él y exclamó: “¡Es un niño de los hebreos!”. Entonces **la hermana dijo a la hija de Faraón: “Si quieres, yo buscaré entre las hebreas, y me pondré al habla con una nodriza para que te críe este niño”**. “¡Ve!” le contestó la hija de Faraón. Así que **la joven fue y llamó a la madre del niño**. La hija de Faraón le dijo: “Toma este niño y críamelo, que yo te pagaré”. Y la mujer tomó al niño para criarlo (Ex 2,1-9).

La figura de Miriam vuelve a aparecer cuando se inicia la travesía hacia la libertad y la tierra prometida. Según el libro del Éxodo, Miriam, pesea su edad avanzada, es quien inicia las danzas y cantos para dar gracias a Dios por permitirles pasar el Mar Rojo y encaminarse a su nueva vida:

Como Faraón entró en el mar con sus carros y caballos, Yahvé hizo volver sobre ellos las aguas, mientras los israelitas pasaban en seco por medio del mar. Entonces **Miriam, la profetisa, hermana de Aarón, tomó su pandetera** en la mano, y todas las mujeres la seguían con tímpanos, danzando en coro. **Y Miriam les entonaba las palabras: ‘Canten a Yahvé que se ha cubierto de gloria; carros y caballos ha arrojado en el mar’** (Ex 15,19-21).

Estamos en el momento más solemne del éxodo: los hebreos han cruzado el Mar Rojo, gracias a la mano magnífica de Dios. Desde el otro lado del mar, “Moisés y los israelitas” entonaron este canto⁹:

⁹ Conforme a la traducción actual del texto, quien canta este himno es Moisés (Ex 15,1), que junto a los liberados aclama la grandeza de Yahvé. Pero, un análisis de su estructura muestra que este es un canto femenino, de fuerte valor materno. Más aún, el mismo texto dice que fue Miriam quien tomó el pandero y entonó el canto con otras mujeres. Por tanto, podemos decir que este es el himno de una mujer que ha sido testigo de cómo Yahvé ha destruido al ejército egipcio. Al comienzo de la historia del Israel encontramos la liturgia de una mujer, Miriam profetisa y cantora.

Cantaré a Yahvé, sublime es su victoria, caballos y jinetes ha arrojado en el mar.

Mi fuerza y mi poder es Yahvé, él fue mi salvación. Él es mi Dios, yo lo alabaré, el Dios de mi padre, yo lo ensalzaré.

Yahvé es un guerrero, Yahvé es su nombre.

Los carros y tropa del faraón los lanzó al mar, ahogó en el mar Rojo a sus mejores capitanes.

Las olas los cubrieron, bajaron hasta el fondo como piedras.

Tu diestra, Yahvé, es fuerte y magnífica, tu diestra, Yahvé, tritura al enemigo;

tu victoria destruye al adversario; lanzas tu incendio y los devoras como paja (Ex 15,1-17).

Ya en el desierto, Miriam critica a Moisés por la forma como dirige al pueblo en su travesía por el desierto y por haber contraído matrimonio con una etíope. Si nos atenemos a la idea de preeminencia de los nombres, Miriam es nombrada antes que Aarón, lo que nos hace sospechar que es ella quien insta a su hermano Aarón para enfrentarse con Moisés.

Miriam y Aarón murmuraban contra Moisés porque había tomado como mujer a una cusita (del territorio de Cus). “¿Acaso Yahvé, decían, sólo hablará por medio de Moisés? ¿No habló también por nuestro intermedio? Y Yahvé lo oyó. Ahora bien, Moisés era un hombre humilde. No había nadie más humilde que él en la faz de la tierra. De repente Yahvé les dijo a Moisés, Aarón y Miriam: “¡Salgan los tres del campamento y vayan a la Tienda de las Citas!”. Salieron los tres. Entonces Yahvé bajó en la columna de nube y se puso a la entrada de la Tienda. Llamó a Aarón y Miriam, quienes se acercaron. Yahvé les dijo: “Oigan bien mis palabras: Si hay en medio de ustedes un profeta, me manifiesto a él por medio de visiones y sólo le hablo en sueños. Pero no ocurre lo mismo con mi servidor Moisés; le he confiado toda mi Casa y le hablo cara a cara. Es una visión clara, no son enigmas; él contempla la imagen de Yahvé. ¿Cómo, pues, no tienen miedo de hablar en contra de mi servidor, en contra de Moisés?”. La cólera de Yahvé se encendió contra ellos, y se retiró. Cuando se disipó la nube, Miriam había contraído la lepra: su piel estaba blanca como la nieve. ¡Aarón se volvió hacia ella y se dio cuenta de que estaba leprosa! (Num 12,1-10).

El enfrentamiento entre los hermanos se saldó con la expulsión temporal del campamento y, según la Biblia, con el castigo de la lepra a Miriam (Aarón no tuvo castigo, lo que reafirma que ella había tomado

la iniciativa). Al cabo de siete días, ella fue perdonada y regresó al campamento, no obstante, el don de la profecía la había abandonado. Desde ese momento Miriam desaparece del relato y sólo se la menciona para decir que falleció en Cadés, poco antes de llegar a la Tierra Prometida. Sin embargo, su presencia no dejó de estar en la memoria del pueblo, incluso en la época de la profecía: “Yo te saqué de Egipto y te rescaté de la casa de los esclavos; yo puse para que te guiaran a Moisés, Aarón y Miriam” (Miq 6,4).

Es una exigencia de fidelidad recuperar la figura de Miriam, mujer valiente que enfrenta a la princesa egipcia; mujer astuta que la convence para que sea su propia madre quien cuide a Moisés. Después de las siete plagas, cuando el faraón decide liberar a los esclavos, ella toma la responsabilidad de seguir a su hermano en la insegura aventura del desierto y en momentos de tensión como en el Mar Rojo, ella pone la nota de alegría, dejando atrás el miedo, para agradar a Dios. Miriam, mujer valiente, alegre, obediente, carismática; utilizó la fortaleza de su temperamento y confió en que podía ser útil para la voluntad de Yahvé de transformar a su pueblo. Su alegría, sin duda, impactó a su gente.

2.1 Un ejemplo del Nuevo Testamento

Fabra (2019) nos recuerda que Saulo era un benjaminita nacido en Tarso, región de Cilicia, en Asia Menor. Como parte de una familia fabricante de tiendas, se valió de ello para, en su vida misionera, ganarse el sustento (Hch 18,3; 1Cor 9,15).

Saulo no conoció físicamente a Jesús, y nada sabía de su ministerio, muerte y resurrección. Se volvió un feroz perseguidor de los cristianos porque su identidad como fariseo (Hch 23,6; Gal 1,14) le hacía rechazar su doctrina, sobre todo porque los seguidores de Jesucristo anunciaban que Él era el Salvador, quitándole abiertamente ese papel a la Ley. Acabar con los cristianos llegó a ser una misión para Saulo (Gal 1,13).

Saulo inició una persecución de los cristianos. Con una carta de autorización del sumo sacerdote Jonatán se dirigió a Damasco, donde muchos cristianos se habían refugiado. Antes de partir, Saulo se despidió de su maestro Gamaliel, testigo de parte de la vida de Jesús, quien le recriminó su persecución. Saulo partió en un mar de dudas.

Saulo no desistía de su rabia, proyectando violencias y muerte contra los discípulos del Señor. Se presentó al sumo sacerdote y le pidió poderes escritos para las sinagogas de Damasco, pues quería detener a cuantos seguidores del Camino encontrara, hombres y mujeres, y llevarlos presos

a Jerusalén. Mientras iba de camino, ya cerca de Damasco, le envolvió de repente una luz que venía del cielo. Cayó al suelo y oyó una voz que le decía: 'Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?'. Preguntó él: '¿Quién eres, Señor?'. Y él respondió: 'Soy Jesús, a quien tú persigues. Ahora levántate y entra en la ciudad. Allí se te dirá lo que tienes que hacer'. Los hombres que lo acompañaban se habían quedado atónitos, pues oían hablar, pero no veían a nadie, y Saulo, al levantarse del suelo, no veía nada por más que abría los ojos. Lo tomaron de la mano y lo llevaron a Damasco. Allí permaneció tres días sin comer ni beber, y estaba ciego (Hch 9,1-9)

En sus cartas, Pablo no da detalles sobre este hecho, pero afirma que perseguía a los cristianos y que se le apareció Jesús (1Cor 15,3-8), y el resultado fue que Saulo, el que se dedicaba a "perseguir y asolar con celo" a los cristianos (Gal 1,13), quedó marcado para el resto de su vida: pasó de enemigo a principal difusor del cristianismo, arriesgando su vida, sufriendo cárcel y múltiples agresiones. Pablo es testimonio de eficacia misionera y vida en Cristo:

Al tener a Cristo, consideré todas mis ganancias como pérdidas. Más aún, todo lo considero al presente como peso muerto en comparación con eso tan extraordinario que es conocer a Cristo Jesús, mi Señor. A causa de él ya nada tiene valor para mí y todo lo considero como basura mientras trato de ganar a Cristo. Y quiero encontrarme en él, no llevando ya esa justicia que procede de la Ley, sino aquella que es fruto de la fe de Cristo, la justicia que procede de Dios y se funda en la fe (Flp 3,7-9).

Después de tres años de aprendizaje de su "nueva" fe cristiana, Pablo regresó a Jerusalén y se presentó a la comunidad, que en las personas de Pedro y Santiago lo recibieron, no sin cierto temor y reticencia. Pablo comenzó a predicar cerca del templo, y pronto sus antiguos aliados intentaron matarlo. La rabia contra el "traidor" era tanta, que tuvo que escapar a Tarso, donde permaneció cinco años, predicando a los judíos de esa diáspora, quienes se emocionaban al oír la historia de Jesús. Curiosamente la muerte de Jesús no se la atribuían a los romanos (como en Jerusalén), sino a la casta sacerdotal.

Otra cosa que notó fue que no sólo los judíos se interesaban en la historia de Jesús, sino también los gentiles, sobre todo por la doctrina de la resurrección. Poco a poco, de forma imperceptible, su enseñanza empezó a centrarse en la resurrección. Junto con Bernabé se dedicó a predicar en la región de Antioquía.

Pero la predicación de Pablo llegaba a más gente, porque usaba la lengua griega y porque su interpretación de Cristo Mesías se extendió a Cristo Salvador por su resurrección.

El discurso de Pablo abre las puertas de la esperanza, a condición de mantener la fe de Cristo Salvador, el que había triunfado sobre la muerte. Desde entonces Pablo fue un hombre nuevo, movido por el Espíritu Santo, dedicado a anunciar el Evangelio, pese a sufrir tanto rechazo, apedreamientos, azotes, naufragios, hambre y sed, noches sin descanso, peligros y dificultades. Pese a todo, nunca perdió su entusiasmo por Cristo, más allá de que físicamente no era atrayente (2Cor 10,10-14) y su salud era débil, pues sufría de una enfermedad que era un "aguijón de su carne, bofetón de Satán" (2Cor 12,7-9; Gal 4,13-15). Esta situación, Pablo la compensaba con voluntad, constancia, ternura, iniciativa, gran capacidad de trabajo y pasión por el Evangelio.

Digamos una palabra respecto a sus cartas. Los suyos no son escritos intelectuales, propiamente hablando, sino respuestas a situaciones concretas, donde expone su punto de vista frente a situaciones concretas. Sus cartas tienen un gran valor, por la variedad de entradas que hace de la doctrina fundamental, centrada en Cristo, muerto y resucitado, pero adaptada y enriquecida para cada comunidad concreta, con el afán de ganar personas para Cristo. Mientras las cartas a los corintios oponían la Sabiduría de Cristo a la sabiduría del mundo, las cartas a los gálatas y a los romanos oponen la Justicia de Dios a la justicia humana que pretende alcanzarse sólo con auto esfuerzo. Si en Corintios el peligro venía de la orgullosa confianza griega en la razón, en gálatas y romanos viene de la orgullosa confianza judía en la Ley. Pablo considera que la Ley, buena y santa en sí misma, permite al hombre conocer la voluntad de Dios, pero no le comunica la fuerza para cumplirla. Es decir, sólo lo hace consciente del pecado y de la necesidad de recibir ayuda de Dios, por medio del Cristo Jesús. "Si hemos muerto con Cristo, creemos que también viviremos con El" (Rom 6,8).

Tan centrada está la teología en Pablo, que no pocos autores lo consideran el verdadero "fundador" del cristianismo, en cuanto religión, y le achacan haber falseado el mensaje original de Jesús. Por ejemplo, Pablo habla en contra de convivir con personas que él considera indeseables, mientras que Jesús, precisamente, causó fuerte escándalo por invitarlos a su mesa. Esto es algo que podría discutirse en otro momento. Por ahora vale destacar que su persona y misión abarca y engloba los inicios de la Iglesia, al punto de oscurecer a otros personajes relevantes de esta primera hora.

Quiero destacar, de manera concreta a la pareja de Prisca y Aquila¹⁰, judíos convertidos al cristianismo (Hch 18,2); dedicados a fabricar tiendas. Vivieron en Roma hasta que el emperador Claudio expulsó a los judeocristianos de Roma, porque “provocaban tumultos a causa de un cierto Cristo”. De allí se trasladaron a vivir a Corinto. En el 50 d.C. conocen a Pablo, quien estaba ya en su segundo viaje misionero. Dado que ejercen el mismo oficio de fabricantes de tiendas (Hch 18,1-3), empezaron a convivir bajo el mismo techo durante año y medio (Hch 18,11).

Su vida como misioneros los llevará hasta Éfeso (Hch 18,18-20), donde por un tiempo predicán juntos. Luego Pablo sigue su camino, dejando a esta pareja al cuidado de la comunidad. Ellos se encargan de completar la formación cristiana de Apolo: “Al oírlo Priscila y Aquila, lo tomaron consigo y le expusieron más exactamente el Camino” (Hch 18,26). Vale resaltar que Apolo era un “varón elocuente, poderoso en las Escrituras, de espíritu fervoroso, que hablaba y enseñaba diligentemente concerniente al Señor”, pero “solamente conocía el bautismo de Juan”.

El protagonismo de Prisca debió ser tan valorado por Pablo que la menciona en varias de sus cartas: “Saluden a Aquila y Prisca, junto con la Iglesia que se reúne en su casa” (Ef16,19); “Las iglesias de Asia los saludan. Aquila y Priscila, con la iglesia que está en su casa, los saludan muy afectuosamente en el Señor” (1Cor 16,19); “Saluden a Prisca y a Aquila, mis cooperadores en Cristo Jesús, los cuales para salvar mi vida expusieron su cabeza” (Rom 16,3-4). La referencia al hecho de que arriesgaron sus vidas por Pablo quizá esté en relación con algún gesto durante uno de sus encarcelamientos, quizá en la misma Éfeso (Hch 19,23; 1Cor 15,32; 2Cor 1,8-9).

Esta pareja debió ser muy importante en la consolidación de un nuevo modelo de comunidad, antagónica a la sinagoga. Al acoger en su casa a un grupo de cristianos para juntos escuchar la Palabra de Dios y celebrar la Eucaristía, dieron forma a la *ekklesia*, la iglesia. Así se iniciaron las comunidades domésticas¹¹.

Cuando pudieron, regresaron a Roma, donde siguieron desempeñando su ministerio (Rom 16,3-5), siendo reconocidos como colaboradores en Cristo

¹⁰ Prisca es un nombre cuyo diminutivo es Priscila (2Tim 4,19). Es interesante que de las seis veces que se menciona el nombre de este matrimonio, cuatro veces Priscila aparece en primer lugar. Conforme a lo dicho antes de la preeminencia del nombre, podemos sospechar que Prisca tenía más conocimiento o era más activa que su marido.

¹¹ En un primer momento se reunían en la sinagoga judía; pero cuando surge la “iglesia de la gentilidad” se vieron obligados a buscar otro espacio, más ecuménico. Ese lugar fueron las casas domésticas, por ejemplo, en Corinto se reúnen en casa de “Gayo, huésped mío y de la Iglesia” (Rom 16,23), en La odicea en casa de Ninfas (Col 4,15) y en Colosas en casa de Arquipo (Flm 2). Para el siglo III surgieron ya edificios para el culto cristiano.

Jesús, No dejaron de predicar el Evangelio y de abrir su casa para que se reúna la iglesia. Años más tarde Pablo, ya muy mayor, escribe una segunda carta a Timoteo, que estaba trabajando en Éfeso. Parece ser que Prisca y Aquila se habían mudado otra vez a Éfeso, porque Pablo pide a Timoteo que los salude (2Tim 4,19). No se sabe nada más de ellos. La tradición dice que Prisca murió como mártir, lanzada a los leones.

Esta pareja fue coherentemente cristiana, apegada a Cristo, dispuesta no sólo a abrir su casa para que se reúna la comunidad, sino hasta dar su vida por amor. ¿No sería bueno hacer catequesis sobre su vida y misión? ¿Por qué dejar que se pierdan a la sombra de Pablo?

Pudiésemos poner otros muchos ejemplos. El espacio no da para más. Propongo un cuadro con otros ejemplos que pueden ayudarnos a redescubrir personajes que quedaron “oscurecidos” por actores posesionados como protagónicos desde determinada postura religiosa e ideológica.

3. Un ejemplo de “Lectura Bíblica Invertida”: la parábola del sembrador

Jesús no explica el Reino de Dios con conceptos teológicos, sino que recurre a imágenes, metáforas, comparaciones y, sobre todo, parábolas, comunicadas con sencillez y claridad, con la intención de que los oyentes miren a Dios, la vida, la familia, a sí mismos “con ojos nuevos”, pero desde la vida cotidiana: trabajos, fiestas, rebaños, viñas, siembras y siegas, barcas y peces. Por ejemplo, a los padres invita a recordar su experiencia: “¿Quién de ustedes, cuando su hijo le pide pan, le da una piedra, o si le pide un pez le da una culebra? Si ustedes, siendo malos, saben dar cosas buenas a sus hijos, ¿cuánto más el Padre de los cielos dará cosas buenas a los que se las pidan?” (Lc 11,11-13).

Es decir, las parábolas de Jesús no buscan recrear el corazón de sus oyentes, ni posesionar una enseñanza, sino poner en sintonía la experiencia de la gente y de la dinámica del Reino de Dios: “Con el Reino de Dios sucede como con un grano de mostaza” (Mt 13,33). Las parábolas, como género literario, son una novedad de Jesús. No hay en el Antiguo Testamento algo parecido¹². En el Nuevo Testamento hay unas 40 parábolas, junto a unas 20 alegorías (v.g. Jn10,1-5.11-18; 15,1-7) que de alguna manera se alejan de la originalidad de Jesús.

Si las parábolas de Jesús hacen presente a Dios que irrumpe en nuestras vidas y nos invita a abrirnos a

¹² El término *meshal* que aparece en el Antiguo Testamento se emplea para hablar de comparaciones, proverbios, adivinanzas, fábulas o alegorías. Algunos se acercan a la idea de una parábola, como el relato con el que Natán condena la conducta de David (2Sam 12,7), o la “canción de la viña” (Is 5-7) o la “alegoría del águila” (Ez 17,3-10).

su amor y justicia, sería un abuso hacer de ellas una norma legal, haciéndole perder su naturaleza de Buena Noticia. El sólo hecho de querer explicarlas desde la intencionalidad de Jesús que no las explicaba, ni antes ni después. Después de cada una de ellas, sólo termina diciendo: “Quien tenga oídos, que oiga” (Mt 13,9).

La “Lectura Invertida” de las parábolas demanda, según Pagola, dejar de lado las “interpretaciones” hechas en las comunidades cristianas. Por ejemplo, Marcos 4,3-9 “explica” la original parábola del sembrador, ofreciendo un paralelo entre los terrenos y tipos de creyentes. Mateo 13,37-43 hace lo propio con la parábola de la cizaña. Un primer paso es reconocer que en una parábola cada detalle tiene sentido propio: el sembrador es sembrador; la semilla es semilla; el campo es campo. Cuando se hace la reinterpretación se busca identificar simbólicamente estos elementos: el sembrador es Jesús; el campo es el mundo; la semilla es la Palabra de Dios...Una cosa es interpretar una parábola (reflexión para tratar de entender lo que sintió Jesús) y otra distinta es explicarla (dar pautas para aplicarlas moralmente en nuevos contextos).

Hecha esta introducción, ofrezco un ejercicio de “interpretación” de la parábola del sembrador, tratando de acercarme a lo que pudo sentir Jesús frente a sus oyentes. Advierto que es un ejercicio de fe personal. La única pretensión es mostrar lo que puede significar la “Lectura Invertida”, es decir un acercarse al texto sin los condicionamientos de la interpretación “oficial y/o académica”. (Véase tabla de la página siguiente.)

3.1 El texto bíblico (Mateo 13,3-9)¹³

Jesús les habló de muchas cosas, usando comparaciones o parábolas. Les decía: “El sembrador salió a sembrar. Y mientras sembraba, unos granos cayeron a lo largo del camino: vinieron las aves y se los comieron. Otros cayeron en terreno pedregoso, con poca tierra, y brotaron en seguida, pues no había profundidad. Pero apenas salió el sol, los quemó, y por falta de raíces se secaron. Otros cayeron en medio de cardos: éstos crecieron y los ahogaron. Otros granos, finalmente, cayeron en buena tierra y produjeron cosecha, unos ciento, otros sesenta y otros treinta por uno. El que tenga oídos, que escuche.

3.2 La interpretación “tradicional”

Veamos dos ejemplos tomados al azar de la autopista digital.

¹³ Por lo dicho antes, dejamos sólo el texto que los exegetas consideran original de Jesús.

a. Ejemplo Uno¹⁴

Orientaciones para la lectura

- Veamos como inicia y termina el texto, ¿hay alguna semejanza entre ambas frases? ¿A qué invita Jesús a la gente? ¿Para qué? Salió un sembrador a sembrar, ¿en qué tipos de terreno cayó lo sembrado? Lo que cayó en tierra buena, ¿Cuánto produjeron?

- Esta es una parábola que viene acompañada por una **explicación de parte de Jesús**, leamos Mc 4,13-20 y si tenemos tiempo suficiente, Mt 13,18-23 y Lc 8,11-15.

- ¿Por qué Jesús habla en parábolas? Porque quiere que sólo los discípulos comprendan lo que enseña; habla en un lenguaje sencillo y cotidiano, pero que al mismo tiempo encierra un misterio para los de fuera, **para los que no creen en Él** (Mc 4,10-12).

¿Qué nos dice a nosotros el texto hoy?

- **Lo sembrado es la palabra** (Mc 4,13). Nosotros, ¿qué tipo de terreno hemos sido para la **palabra sembrada**? ¿Ya estamos rindiendo frutos: treinta, sesenta o ciento por uno? ¿En qué se nota? o ¿**Hemos dejado que Satán se lleve la palabra** (Mc 4,15), hemos sido inconstantes (Mc 4,17), hemos dejado ahogar la palabra (Mc 4,19)? ¿Somos tierra buena, que oímos la palabra, la acogemos y damos fruto? (Mc 4,20).

¿Qué sentimientos suscita en nosotros la Palabra de cara a Dios?

- Compartir, dirigiéndonos a Nuestro Señor Jesucristo, los sentimientos de gratitud, de alabanza, de petición suscitados en nosotros. Podríamos cantar algún canto inspirado en este texto o leer un poema.

¿Qué tareas podemos realizar en respuesta a esta palabra?

- Cada quién piense ante Dios, ¿**Qué cambios debe realizar en su vida para permitir que la Palabra sembrada dé su fruto**?

- Remover la tierra para que la semilla de la Palabra de fruto en mí: apaciguar mi interior, liberarme la inquietud, serenarme en medio de las dificultades de la vida. En definitiva, confiarme a Dios. **Ayudar a Jesús a sembrar su palabra en la vida de alguna persona que conocemos; llevarle la Palabra de Dios a domicilio.** Compartir con dicha persona nuestra propia experiencia con relación a Palabra de Dios.

¹⁴ Lectio Divina resumida de la Vicaría de Pastoral de la Arquidiócesis de México. Subrayados del autor. En línea <http://www.vicariadepastoral.org.mx/profetica/comisiones/biblia/lectio/lectio19.html> Acceso: 15 de julio de 2020.

| Personaje destacado | Textos | Personaje olvidado | Textos |
|---------------------|--|--|--|
| David | 1 Samuel 2 Samuel Crónicas Salmos | Asá: fue el quinto rey del Reino de Judá (913-873 a. C.); hijo de Abías y Maaca . Asá hizo lo recto y mantuvo su corazón fiel a Yahvé. Por pedido del profeta Azarias reforzó la observancia del judaísmo, prohibió los cultos paganos y destruyendo sus santuarios. El año 15 de su reinado organizó una fiesta en Jerusalén para celebrar la expulsión de los idólatras. | 2Cro 14,11-16,9; 2Cro 14,15; 1Re 15, 9-24; Mt 1,17. |
| Isaías | Isaías | Gad: profeta de la corte de David (1010-970). Sabemos poco de él, salvo que aconseja a David que vuelva a Judá, luego de huir de Saúl; anuncia un castigo a David por hacer el censo al pueblo, dándole a escoger entre tres castigos: 7 años de hambre, 3 meses de derrotas o 3 días de peste. David se sacrifica por su pueblo y elige la peste para él y su casa. Tras el castigo, Gad permite a David construir un altar a Yahvé, como símbolo de reconciliación. | 1Sam 22, 1-6; 2Sam 24,1-25. |
| Pedro | Mt 4,18-20; 8,14-15; 17,1-2.24-27; 26,36-37; Mc 1,16-20.29-31; 5,37; 9,2; 14,32-33; Lc 4,38-39; 5,4-10; 8,51; 9,28-29; Jn 1,40-44; 6,68; 13,37; 21,2-6 | José de Arimatea: es mencionado seis veces: dos en Mateo, dos en Marcos, una en Lucas, una en Juan. Junto a los apóstoles y Barrabás son los únicos personajes presentes en los cuatro evangelios. De él sabemos que era de Arimatea, una ciudad de Judea; era discípulo de Jesús “en secreto por miedo a los judíos”; esperaba el Reino de Dios. Como miembro del Sanedrín participó en el juicio de Jesús, aunque no aprobó el proceder del Consejo. Además era respetable, valiente y justo. José de Arimatea irrumpe al final de los evangelios. El baja el cadáver de la cruz, lo envuelve en una sábana, lo pone en un sepulcro y lo cierra con una piedra, “conforme la costumbre judía de sepultar” (Jn 19,40). | Mt 27,57; Mc 15,43; Lc 23, 50-51; Jn 19,38-40. |

b. Ejemplo Dos¹⁵

Contexto bíblico

- Mateo reúne en este capítulo 13 siete parábolas, que tratan de descubrir el sentido íntimo del Reino de Dios. De las siete parábolas, tres narradas también por Marcos y Lucas: el sembrador, el grano de mostaza y la levadura. Las otras cuatro son propias de Mateo: el trigo y la cizaña, el tesoro escondido, la perla preciosa y la red. **Sabemos que las parábolas son cuentos o historias entresacadas de la realidad, que transmiten una enseñanza. En las parábolas, Jesús se presenta como el sabio.** Algunos sabios escribieron los libros sapienciales del Antiguo Testamento, mirando y reflexionando desde la fe la realidad social y religiosa en la que viven. De ahí, extraen una enseñanza. Es un modo de enseñar diferente al del profeta, que siente la voz de Dios en su interior y transmite a la gente la denuncia contra las injusticias y el culto vacío y anuncia la conversión. Las parábolas tienen como finalidad descubrirnos los secretos del Reino, el proyecto de Dios sobre la humanidad.

Texto

- **Dios es el Sembrador.** Él toma la iniciativa; siempre está en la faena; su ser íntimo es el Amor, y desde el Amor ha poblado el cosmos de seres que son imágenes de su bondad. Él es la fuente inagotable de todo Bien. Él nos eligió en Cristo antes de la creación del mundo, movido por su amor (Ef 1,4).

- **El Sembrador salió.** Dios siempre está en éxodo, saliendo hacia sus criaturas. Él salió de Sí mismo al crear a todos los seres. Y así comparte su ser y su vida. A los humanos los destinó a ser nada menos que hijos suyos en el Hijo por decisión gratuita de su voluntad (Ef 1,5). Salió de sí mismo en su Hijo Jesús, que se hizo humano como nosotros, atravesó el desierto de nuestra existencia, realizó la liberación de nuestra esclavitud y nos condujo a la tierra de salvación que es Él mismo (Ef 1,6).

- **Salió a sembrar:** nuestro Dios siempre está activo. Mi Padre nunca cesa de trabajar; por eso yo trabajo todo tiempo (Jn 5,17). Él pone en nuestro corazón el proyecto de hacernos felices, las ganas de superarnos (Ef 1, 12). En cada momento de la vida el Señor sigue sembrando en nuestro interior: deseos y aspiraciones, ganas y fortaleza

para caminar en el seguimiento de Jesús, para hacer el bien y perdonar, amar y ser amados. Con su muerte, el Hijo nos ha obtenido la redención y el perdón de los pecados, en virtud de la riqueza de gracia que Dios derramó abundantemente sobre nosotros con gran sabiduría e inteligencia (Gal 1,7-8).

- **Unas semillas:** La semilla es la misma vida de Dios. Ustedes no han recibido un Espíritu que los haga esclavos, para caer en el temor, sino que han recibido un Espíritu que los hace hijos adoptivos y nos permite clamar: `Abbá`, es decir Padre (Rom 8,15). **La semilla es el Reino de Dios**, es decir el plan de Dios de ser amados por Él mismo con amor total y de hacernos felices, aun en medio de las limitaciones. **La semilla es la Palabra de Dios** que nos da su propia vida. Las palabras que les he dicho son espíritu y vida (Jn 6,63). **La semilla es el mismo Jesucristo**, sembrado en nuestros corazones desde el bautismo. Tanto amó Dios al mundo que le dio a su único Hijo, para que todo el que cree en él no perezca, sino que tenga vida eterna (Jn 3,16).

- **Cayeron en terreno: ¿Qué tipo de terreno preparamos para recibir la buena semilla** de la vida de Dios? Semilla en el camino: ¿qué acogida hacemos a la Palabra? Semilla al borde del camino: ¿qué resistencias ponemos a la donación del Señor? Terreno pedregoso: ¿dureza de corazón? Terreno entre espinas: ¿pasiones que sofocan? Tierra buena: ¿nos abrimos a la acción de Dios para que fructifique en nosotros, al ciento por uno, el don del Señor?

Medita

- Agradecemos al Señor su misma vida, su generosidad con nosotros. Nos abrimos a su gracia y a su entrega total. Acogemos totalmente su vida, su Palabra, su salvación.

Ora

- Debe brotar de nuestro interior la acción de gracias y de alabanza.

Contempla

- Al Sembrador **Jesús, incansable y generoso, que nos injerta en Él.** Yo soy la vid, ustedes las ramas. El que está unido a mí, como yo estoy unido a él, produce mucho fruto; porque sin mí no pueden hacer nada (Jn 15,5).

Actúa

- Repite **Dichosos los que escuchan la Palabra de Dios y la ponen en práctica** (Lc 11,28).

3.2.1 Análisis crítico

Salta a la vista que ambas lecturas tienen aspectos

¹⁵ Lectio Divina resumido de la página Catholic.net. Subrayados del autor. En línea: <http://es.catholic.net/op/articulos/17074/enviado17074.html#modal> Acceso: 16 de julio de 2020

en común: se ciñen a la interpretación y aplicación hechas por las primeras comunidades cristianas. Es decir, se quedan en la aplicación alegórica, la cual atribuyen a Jesús, donde el sembrador es Dios/Jesús; la semilla es el Reino/Palabra de Dios; y, nosotros somos los diversos tipos de terrenos. Por lo general, se acentúa la idea de que somos terrenos “inútiles”. De mi experiencia personal, nunca escuché a nadie decir abiertamente que se sentía la tierra buena (o la oveja que no se pierde o la mujer prudente).

Hay una tendencia espiritual a sentirnos siempre “lo peor”, pecadores desde el vientre materno, sellados por el “pecado original”. ¡Más simpatía despierta decir que somos terrenos áridos que reconocemos buenas tierras! ¿Acaso no lo somos por el bautizo y la cruz, hijos de Dios comprados por amor y a precio de sangre?

Más aún, en el primer ejemplo se dice abiertamente que estas parábolas son solamente para los creyentes. Es decir que Jesús habla sólo para “nosotros”, porque no quiere que lo entiendan los “de afuera”, los que “no creen en Él”. El segundo ejemplo reafirma esto diciendo categóricamente que Jesús “se presenta como el sabio”. Nunca, ni Jesús, ni las primeras comunidades le dieron ese título. Y nada más lejano a su enseñanza universal y ecuménica. Pareciera que la tendencia es a leer el mensaje de Jesús desde la perspectiva clientelar... “Nosotros” somos los hijos de la luz y “ellos” los hijos de las tinieblas, de “Satán”. Para renunciar al mal debemos hacer cambios, “para permitir que la Palabra sembrada dé su fruto”.

Ambas propuestas, en la parte final insinúan lo que, a mi modo de ver, debió ser la esencia de la enseñanza que quiso transmitir Jesús: “Ayudar a Jesús a sembrar su palabra en la vida de alguna persona que conocemos” ... “Dichosos los que escuchan la Palabra de Dios y la ponen en práctica” (Lc 11,28). Pero no se ahonda más.

3.3 Una interpretación alternativa

Quisiera plantear otra entrada a este texto, nacida no de lo que se ha dicho desde las cátedras, púlpitos y aulas de catequesis, sino desde lo que significa el Señor Jesús en mi experiencia vital.

PRIMER PASO ¡Leer y volver a leer!

Muchas veces creemos que una lectura basta. Falso. Hay que leer dos o tres veces, para que todos tengamos claridad de lo leído. En la práctica somos “analfabetas prácticos”, porque sabemos juntar letras, hacer sonidos y formar una palabra, pero no siempre somos capaces de dar razón de lo que significa esa palabra. ¿Cuánto leo “sembrar”, puedo definir qué significa eso?

Así, pues, debemos leer para saber qué dice el texto;

poder explicarlo con nuestras palabras. Evitar al máximo recurrir a los “entendidos” (personas y textos) y esforzarnos para llegar entre “iguales” a las necesarias clarificaciones. Para ello, es muy importante que todos tengan su Biblia. ¿Cómo aprehender la enseñanza de Jesús, sin tener a mano su Palabra escrita?

SEGUNDO PASO: ¡Meditar desde mi vida personal!

Aquí está el meollo de la “Lectura Invertida”. Se trata de meditar no desde lo que hemos aprendido a lo largo de nuestra vida, sino desde lo que la vida nos presenta aquí y ahora. ¿Qué me dice Dios a mí en el texto? Para ello, es necesario deconstruir el esquema de fe que se nos ha enseñado hasta ahora. Podemos plantearnos preguntas como: ¿Por qué me han hecho sentir siempre “pecador”, “culpable”? ¿Realmente Jesús vino a señalar y condenar mis pecados y culpas? ¿Es esa realmente la Buena Noticia? ¿Por qué siempre escuchamos que estamos signados por la maldad?

En un segundo momento debemos animarnos a proponer una lectura alternativa, revolucionaria, escandalosa si cabe, pero que abra nuevas brechas para seguir ahondando en la revelación divina. En el caso de la parábola del sembrador,

- ¿Por qué no pensar que el sembrador somos nosotros, llamados a ser “discípulos misioneros” que van por el mundo anunciando la Buena Nueva del Reino?
- ¿Por qué no pensar que la semilla, son nuestras experiencias de fe y vida que deben ser compartidas con los demás, en un diálogo entre iguales, con luces y sombras parecidas y hasta complementarias?
- ¿Por qué no pensar que los terrenos son las distintas estructuras sociales de pecado (pobreza, marginación, violencia, etc.) a la que estamos llamados a evangelizar? ¿Es allí donde debemos lanzar nuestras semillas, con generosidad, pero sin renunciar a la radicalidad del Reino de Justicia!
- ¿Por qué no pensar en la tierra buena para visualizar rostros concretos de hermanas y hermanos que a lo largo de la historia muestran que no es simple utopía el Reino de Dios? ¿La Buena Noticia no es que somos pecadores que buscamos acogida, sino en que somos cristianos que repartimos la misericordia que Dios nos ha dado y ahora queremos compartir!

Una lectura “Invertida” podría resultar, a primera vista, un ejercicio complicado, difícil de aceptar, incluso heterodoxo. Pero necesario. Se trata de que en cada tiempo y lugar la Palabra de Dios sea verdadera Revelación de la voluntad de Dios para personas,

historias y contextos concretos. Nuestra mejor referencia es que Jesús debió enfrentar la desconfianza, incredulidad y rechazo a su forma de sentir y anunciar el Reino de Dios.

TERCER PASO: ¡Discernir y orar en comunidad!

Siempre hay un riesgo en una “Lectura Invertida”: dejar salir no la moción del Espíritu de Dios, sino los muy humanos intereses personales. Esta realidad ya afectaba a los seguidores de Jesús, que se imaginaban sentados a la derecha o a la izquierda del Reino de Dios (Mt 20,20-28; Mc 10, 35-45). ¿Cómo lo superó Jesús? Formando comunidad, enseñándole a orar. “La voz del pueblo es la voz de Dios”.

Todo lo que surja de nuestra meditación “Invertida” del texto, deberá ser discernido en un ambiente de iguales, donde cada uno se sienta libre de apoyar, cuestionar o rechazar lo que los demás digan; donde cada uno sea generoso para cuestionar y dejarse cuestionar.

Este momento, propiamente, de oración de la parábola del sembrador nos lleva a unirnos como comunidad que dialoga con Dios. A Él le presentamos nuestras “semillas” formadas por intuiciones, sueños, dudas, deseos. Con Él queremos salir a sembrar, sin temor a las censuras, a las burlas o a las desautorizaciones. Y cada uno llevando su morral, nos sentimos hermanados, sometidos al amor, ese “amor que duele” porque nos lleva por diferentes terrenos, unos peligrosos, otros indiferentes, otros cargados de leyes y doctrinas con tendencia absolutizadora. Es un momento de oración en que agradecemos a Dios por aceptarnos como sembradores, con lo que somos y tenemos, y se sienta a nuestra mesa (Mt 18,18-20), para alimentarnos y darnos fortaleza (Mt 11,28).

CUARTO PASO: ¡Actuar con acciones medibles!

¿Cómo saber que la oración da frutos? Lo sabemos porque sentimos que arde nuestro corazón al sentirnos llamados a ser sembradores que riegan “sus” semillas de vida, sueños, experiencias, encuentros y desencuentros con Dios y con los hermanos, para que otros y otras, cercanos y lejanos, conocidos y desconocidos, sepan que Dios sigue abriendo su corazón y sus brazos para acoger a los que quieran vivir la felicidad del Reino. ¡La mejor prueba es “mi” semilla compartida! ¡Soy testimonio del amor compasivo del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo!

Y no se trata sólo de una romántica declaración de deseos. Hay que hacerlo de manera concreta. Nuestros compromisos deben ser medibles, de tal modo que a la pregunta: ¿llevaste a cabo tu acción?, la respuesta se resume en un sí o un no.

¿Cuáles son los terrenos alrededor mío que requieren ser abonados con “mis” semillas? ¿De entre ellos, cuál escojo sembrarlo hoy mismo?

4. Conclusión

La enseñanza bíblica se enmarca en la voluntad de Dios de salvar a la humanidad. Dios llama a maestros (Ef 4,11) para que “aconsejen y enseñen con sabiduría a los seres humanos, para presentarlos a todos perfectos en él” (Col 1,28). Sin embargo, mucho de lo que se hace como evangelización resulta una palabrería que no va más allá de charlas o enseñanzas religiosas con el fin de catequizar o adoctrinar a los creyentes.

Según Serrano (2020), la llamada “educación bíblica” no pasa de ser simple idea “de moda”, a la que se le añade un ropaje cristiano. No es de extrañar, por eso mismo, que muchos creyentes no sean capaces de descubrir la novedad de la Escritura, pues se limitan a seguir el esquema tradicional o, en el peor de los casos, ir directo a las conclusiones hechas por otros creyentes. Cuestión de ahorrar tiempo y esfuerzo. Y esto afecta a todos por igual: laicos, religiosos, ordenados; varones y mujeres.

Es urgente promover una “Lectura Invertida”, a fin de reconocer la necesidad de dar nuevos aires a la lectura, interpretación y compromiso desde la Escritura. Incluso creo que lo correcto sería decir para empezar a dar sentido a la evangelización. A lo largo de los siglos hemos catequizado, pero sin realmente evangelizar; hemos promovido la participación en la Iglesia, pero con directrices preestablecidas; hemos animado el estudio bíblico, pero sin Biblia y desde interpretaciones académicas. “¿Cómo oirán a aquel en quien no han creído? ¿Y cómo creerán en aquel de quien no han oído? ¿Y cómo oirán si no hay quien les predique? ¿Y quién predicará sin ser enviado?” (Rom 10,14).

Quizá una evidencia de esto es que nuestras iglesias no crecen, no hay testimonios de honestidad, la esperanza es una palabra más. Parece que en este siglo XXI, hay muchas fuerzas que desean que el misterio del sepulcro vacío siga siendo eso, un “sepulcro vacío”, sin experiencia de resurrección, sin radicalidad evangélica, sin acabar de ser fermento en sociedades tibias, indiferentes, hedonistas, con poco o ningún interés por la conversión.

Es necesario replantearnos el sentido de la evangelización para que sea, primariamente, una apuesta porque todos, sin excepción, “tengan vida, y vida en abundancia” (Jn 10,10). Si ser cristianos es tener un encuentro personal con el Dios de Jesús, la educación cristiana consiste en lograr que los creyentes hagan de su fe un ejercicio de “oír el mensaje, y el mensaje que se oye es la palabra de Cristo” (Rom

10,16), “manteniendo en alto la palabra de vida” (Fil 2,16); “Que habite en ustedes la palabra de Cristo con toda su riqueza: instrúyanse y aconséjense unos a otros con toda sabiduría” (Col 3,16). Ser cristiano hoy no es sólo una manera de pensar y celebrar, sino una manera de vivir y luchar, a la luz del Resucitado. “Sé en quien he creído y estoy seguro” (1Tim 1,12). Enseñar desde la Escritura es apuntar a que todos tengamos un encuentro personal con Jesucristo y mantenga esa relación toda la vida.

Referencias bibliográficas

AGUILERA-RUIZ Ana y otros (2017), *Modelo Flipped Classroom*, Revista de Psicología, 1 Tema Monográfico 3, 2017. Universidad de Almería, pp. 261-266.

CONCILIO VATICANO II (1965), *Constitución Dogmática Dei Verbum*, sobre la divina revelación.

CORTÉS, Cortés Javier, *Lectura popular de la Biblia: Oportunidades, desafíos y riesgos asociados a la comprensión bíblica*. Revista Estudios, Universidad Católica del Norte – Coquimbo.

FABRA, Agustín (2019), *Saulo de Tarso*. En línea: www.monografias.com. URL: <https://www.monografias.com/trabajos87/saulo-pablo-tarso/saulo-pablo-tarso.shtml> Acceso: 12 de julio de 2020.

IRRAZABAL, Gustavo (2009) *Biblia y moral. Los criterios de interpretación en el documento de la Pontificia Comisión Bíblica* (2008). Revista de la Universidad de san Buenaventura, Bogotá, Facultad de Filosofía y Teología, pp. 223-266.

MESTERS, Carlos y OROFINO, Francisco (2007), *Sobre la lectura popular de la Biblia* Revista Pasos No. 130 marzo-abril. DEI, San José.

OCAMPO López, Javier (2008), *Paulo Freire y la pedagogía del oprimido*. Revista “Historia de la Educación Latinoamericana”, No. 10. Universidad Pedagógica y Tecnológica, Boyacá (Colombia), pp. 57-72.

PAGOLA, José Antonio (2013), *Jesús, aproximación histórica*. Ediciones PPC. Madrid.

RATZINGER, Joseph (1995), *La interpretación bíblica en crisis. Problemas del fundamento y la orientación de la exégesis*. Revista Vida y Espiritualidad, Lima.

SERRANO, Rafael, *Fundamentos de la educación bíblica cristiana*. En línea: <http://www.monografias.com/trabajos6/fubi/fubi.shtml> Acceso: 15 de julio 2020.

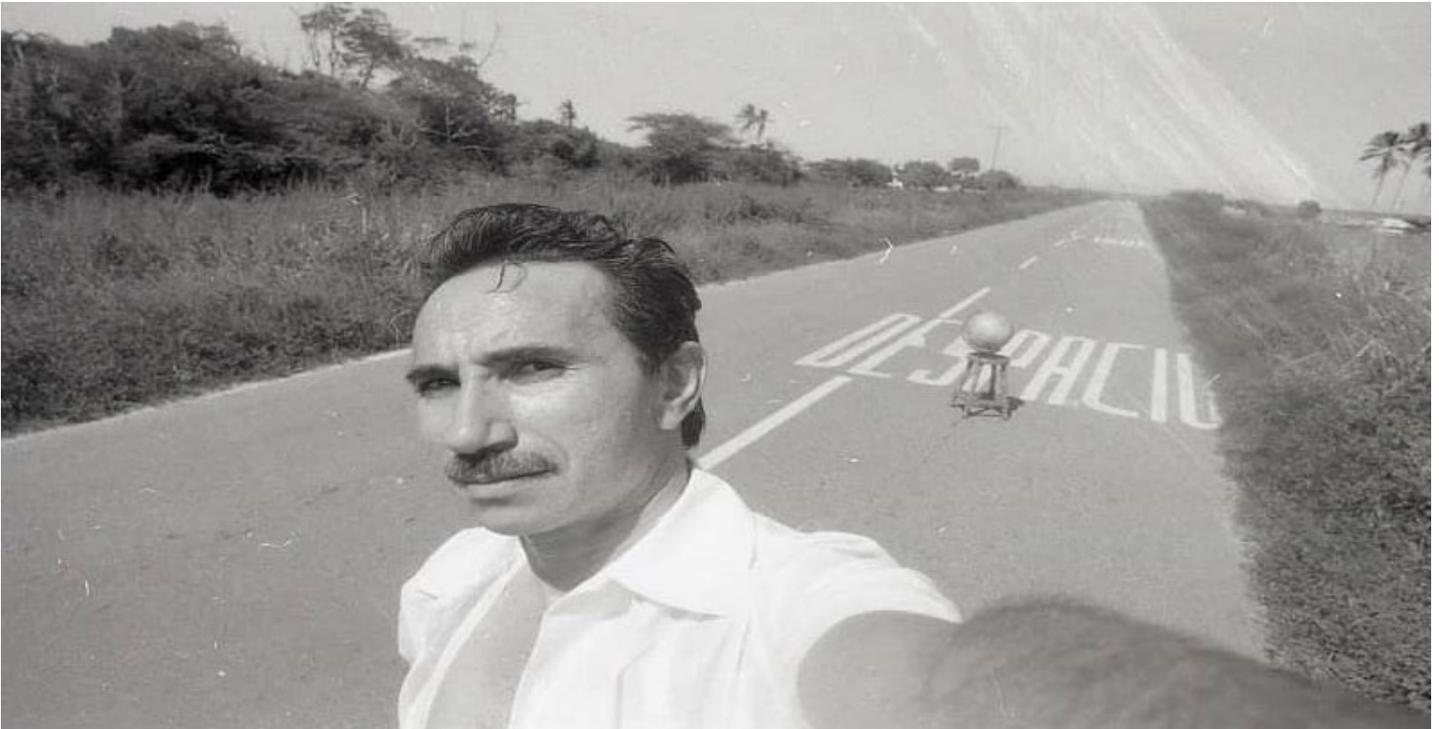
XIAO XIAO, *¿Cómo leer la Biblia para poder obtener la obra del Espíritu Santo? Aquí hay 3 formas*. En línea: <https://www.kingdomsalvation.org/es/testimonies/como-entender-la-biblia.html> Acceso: 9 de julio de 2020.

CRÓNICA

Claudio Perna: **“Mi terreno es el descubrimiento y desde allí formulo un arte de preguntas”**

Luis Emeterio González

luisgoza126@gmail.com



Claudio Perna fue precursor del selfie en Venezuela. *Monumento al Geonauta.*

Armando Reverón fue precursor del conceptualismo latinoamericano. Vivió dentro del arte y para el Arte, construyó instalaciones, realizó auténticos performances y creó objetos de arte Povera, cuando esto era impensable en Latinoamérica. Aunque el reconocimiento le llegó por su obra pictórica. Algo similar le ocurrió a Claudio Perna, creador de nuevo tipo, que trascendió los límites del arte venezolano y tendió puentes entre dos siglos, logrando integrar Arte+Vida+Ciencia a su existencia. Fue “Un artista no oficial reconocido por la oficialidad” con dos premios nacionales de arte, aunque desconocido para las masas.

El arte de Claudio Perna (1938 –1997) es sin duda un

arte profético, formula en claves sencillas un acto seminal de creación, que induce al asombro y obliga a repensar los códigos establecidos en el arte.

Supera a Reverón cuando fusiona el arte y la ciencia social a su filosofía de vida. Para comprenderlo, formuló un **léxico perniano** para descifrar los códigos de su creación. Creó las categorías de Geonauta y Hombre Cósmico, y recorrió los territorios del alma, en el país que hizo suyo desde las postales que recibía de la madre, durante su infancia italiana.

Todos sus hallazgos se compendian en RADAR, su centro de arte y ecología, transformado en pararrayos de ideas luminosas, bajo la premisa “La sonrisa que tú das,

siempre retorna”.

Claudio Giuseppe Perna Fermín nació en Milán, Italia, el 20 de diciembre de 1938 y falleció en Holguín, Cuba el 1997. Su madre, Isabel Fermín Gómez, fue maestra de Artes y Oficios, y Berardo Perna, su padre, fue un inmigrante italiano que llegó a Venezuela huyendo de la guerra y del servicio militar. Claudio vivió entre Nápoles y Brescia hasta la víspera de cumplir 17 años, cuando decidió viajar a Venezuela en busca de sus orígenes. Desde su llegada asumió sin dudar, la nacionalidad venezolana.

Pese a las dificultades de la posguerra, Italia le otorgó al futuro artista importantes herramientas intelectuales. Visitó museos, salas de cine, accedió a los clásicos literarios y musicales. Consciente de que nunca se sintió europeo, por la perenne nostalgia que lo alejaba de su madre a quien no conocía personalmente, interrumpió sus estudios para viajar a Caracas, adonde arribó veinte días antes de su cumpleaños 17.

En el liceo Andrés Bello de Caracas culminó el bachillerato, y partió a recorrer la región oriental acompañado de un amigo y condiscípulo. “Me interesa mi país, yo veo a Venezuela como un pedazo de todo”; escribió en un *Block Caribe*. Cada paisaje lo maravillaba, pero fue su gente la que más lo sedujo. Sobre estos recorridos manifestó: “Me gusta todo de Venezuela, su gente y sus casas, sus objetos, sus hábitos, sus iglesias, sus paisajes, etc. Todo lo he retratado y documentado”.

En 1958 ingresa a la Universidad Central de Venezuela, y estudia arquitectura hasta 1961; carrera que abandona por la rigidez de sus métodos. Aunque los conocimientos adquiridos le permitieron diseñar “Piedra Sola”, el hogar compartido con su madre hasta la muerte de ella en 1981.

En 1959 viaja por primera vez a Estados Unidos y contempla las vanguardias artísticas. Vive en Washington D.C., conoce Filadelfia, Baltimore, Boston, New Haven y Nueva York; allí descubre los hallazgos de Marcel Duchamp que lo impulsan hacia el arte. Regresa al país y comparte talleres con jóvenes artistas, interesados en la experimentación. Desarrolla una intensa actividad fotográfica sin resultados satisfactorios, por su alto nivel de expectativas.

En 1963 reingresa a la Universidad Central a estudiar Geografía y se gradúa con honores en 1968. Tras ganar un concurso de oposición, se inicia en la docencia hasta 1995, cuando se jubila con la categoría de Profesor Titular.

Señores ha comenzado un viaje con Claudio: un viaje que concluye en la eternidad del universo, sin tiempo, acción, vista y luz.

Deben ajustarse libre-mente, para concluir la órbita del pensamiento humano. / CP

Al volver de Estados Unidos decide aprender las técnicas académicas del arte, pero las desecha porque limitan su ímpetu creador. Sus primeras obras datan de 1963: *Papeles Blanco sobre blanco, Telas corrugadas sobre blanco*; al tiempo que registra en fotografías la Caracas urbana, e investiga su evolución física en mapas que incluye en su libro *Evolución de la geografía urbana de Caracas*, (UCV-1981). Comienza una fructífera amistad con Alejandro Otero, motivador de sus primeros objetos: *Collages de madera, Madera sobre blanco y Objetos encontrados*, dentro de la corriente informalista. Además trabaja con Elsa Gramcko, quien lo invita a exponer en la galería Gamma de Caracas (1966), (es su primera exposición registrada). Ilustra un poemario de Ida Gramcko y ejecuta grabados en el taller de Luisa “La Nena” Palacios,

Al principio, su obra abreva de las vanguardias norteamericanas, pero pronto bifurca hacia la geografía humana. Se distancia de los fotógrafos latinoamericanos atados a la comunicación de masas y en difundir ideas globales. Tampoco coincide con los padres del Land Art: Oppenheim y Christo, por que le parecía que exhibían un monumentalismo frívolo que no se emparentaba con los seguidores del Pop Art, alineados al antidiscurso de Duchamp en sus Ready Made.

Perna insurge como un cosmonauta solitario que transita el universo del ArteIdea, sin modelos a seguir ni escuelas orientadoras. Busca contemporáneos y solo encuentra discípulos. Sus maestros provienen de fuentes distintas al arte, son políticos, campesinos, brujos y malandros.

A finales del 67 conoce a Margarita D`Amico y le impresionan su visión y pasión por la comunicación y la vanguardia. Ambos establecen una afinidad creadora que mantendrán de manera siamesa durante más de una década. La profesora de fotografía Gladys Uzcátegui se les une, y con ambas, Perna indaga en su primera serie de fotografías conceptuales *Fotos*

Dirigidas. Con D´Amico realiza los ensayos filmicos *Expe 1 y Expe 2*, en formato Súper 8.

En 1969 vuelve a Nueva York y descubre las películas de Andy Warhol, se suscribe a su revista *Interview*. Visita galerías y estudios de fotógrafos, adquiere libros de arte y fotos de futuros maestros. Lo acompaña el crítico cubano José Gómez Sicre; juntos admiran las imágenes homoeróticas de Robert Mapplethorpe y David Hokney. Regresa motivado por el cine under ground y filma *Yolanda* en Súper 8. Produce y dirige la película *Diana* donde altera

la velocidad de las imágenes, de quince a seis cuadros por segundo, denominada *Fotos en Movimiento*. Cuando inaugura su casa, rueda *Casa nueva, viejos amigos*.

Los intensos setenta

Para Perna la década 70 determinó su explosión creativa. Experimentó con recursos no convencionales, impensables por la vanguardia local. Utilizó herramientas, procedimientos y materiales inusuales; generando un despliegue creativo que lo condujo hacia un arte alejado del “bellasartismo” imperante; trasgresor de toda norma academicista, auténticamente propositivo.

En un laboratorio instalado en el baño de la casa de Margarita D`Amico, Claudio revelaba sus fotos. Pero al construir su propio taller, procede a formar jóvenes fotógrafos, a quienes les incita documentar la vida de sus barrios, costumbres y paisajes. Entre muchos destacan Soledad López, Guberlín Rojas, Carlos Germán Rojas y Abel Naim. También le acompañarán Joe Troconis, Bernardo Morán, Roberto Fontana y Mayela Iribarren. Algunos protagonizan acciones de *Foto Dirigida*, las más relevantes fueron *Los 100 años*, a cargo de Guberlín Rojas e *Imágenes de La Ceibita* de Carlos Germán Rojas.

La urgencia por captar un tiempo cada vez más veloz, lo mueve a abandonar el laboratorio, porque el mismo le restaba dinamismo a su quehacer. Descubre que la cámara Polaroid le resuelve los inconvenientes de laboratorio y velocidad. Además de aportarle color a sus ideas. Perna se apropia de esta tecnología no sólo para documentar su cotidianidad; principalmente serán herramientas discursivas para la creación. Con ellas ejecuta *Autor-retratos*, imágenes deformes de su rostro, surgidas al manipular los químicos en el instante de fijar las imágenes. Pero su mayor hallazgo se lo ofrece la fotocopiadora Xerox, porque desplaza a la cámara, en versatilidad y posibilidades técnicas para obtener resultados inmediatos. En 1975 las expuso en el Museo de Bellas Artes de Caracas, y al año siguiente la Fundación Hans Newmann mostró su serie *La llamada telefónica*. *Las Xerocopias* clausuraron definitivamente el cuarto oscuro, echando al olvido ampliadoras, negativos y sales de plata.

Claudio concibió un arte sin límites, donde lo individual requería transformarse en colectivo. Abrió las puertas de su casa-taller a los artistas jóvenes más audaces. Sin mezquindades compartió conocimientos, libros, ideas y proyectos; cuando tuvo la oportunidad expuso junto a ellos. Para impulsar esta misión contó con la complicidad de la crítica de arte Lourdes Blanco, que le cedió los espacios de la Sala Mendoza. “Todo lo nuevo

sabe a locura” fue su consigna. Esta yunta procreó un conjunto de eventos, proyecciones y exposiciones. **Once Tipos** fue la más exitosa; durante siete ediciones reunió las experimentaciones más lúcidas de la vanguardia nacional. Entre ellos resaltan: Valeri Brathwait, Wladimir Zabaleta, Williams Stone, Rafael Martínez, María Zavala, Diego Barboza, Víctor Lucena José Antonio Quintero y Eugenio Espinoza.

En este salón, Perna expuso visionarias obras de Arte Social: *Arte con Orquesta y Lluvia, una Escultura Social* mostraban seres humanos transformados en obra de Arte. Además colgó fotos urbanas, esculturas psicológicas, *Autocopias, Polaroids intervenidas y Arte de Instrucción*, como *Joe en área rural* y *El CEN de Acción Democrática* analiza la derrota electoral.

Entre los años 74 al 76 trabaja sus *Block Caribe*, bitácoras de viajes intemporales, que resumen visiones y reflexiones catárticas sin intención didáctica. Elaborados con materiales del común, como marcadores, sobres, tirros, calcomanías, sellos húmedos, fotos, recortes de prensa y revistas. Cada página es una experiencia de estimable valor profético e innegable belleza.

Junto a Héctor Fuenmayor desarrolló una personal técnica serigráfica de módulos fragmentados, que se manifestaron en *Retratos hablados*, donde recrea los procedimientos de delación policial para identificar criminales. Estos pliegos sirvieron de base para incorporar *Autocopias*, fotos y frases conceptuales, transformando cada pliego en pieza única. También realizó *La Mina Lisa*, imprimida sobre papel tapiz de estampa diversa. En los 90, retomaría esta técnica para estampar gráficas de James Dean, pruebas de artistas intervenidas con *Acupinturas y Reverón*, prendas de *Arte para Vestir*.

En 1976 el artista presenta el performance *Proyecciones, Infiltraciones y Exploraciones*, en el Museo de Arte contemporáneo de Caracas. En ocasiones Perna invade la legendaria librería Cruz del Sur, con eventos que denomina *Arte en Vidriera*. Entre novedades literarias exhibe xerocopias de la serie *Artistas y deportistas*; sobre personajes de farándula y atletas, extraídos de la prensa nacional. En esta librería también presenta su *Escultura Psicológica Brutalmente asesinado*; que muestra el trazado con tiza de una silueta dibujada sobre el piso, que presume un presunto crimen, sin víctima.

El pensamiento creador de Perna convoca amistades de artistas coincidentes; su obra es un Arte de vínculos. Pasó con Antonio Caro (+), Camilo Lleras y Jaime Ardila; Joseph Beauys Marisol Escobar, Antoni Muntadas, con quien compartió su Arte Comestible y preparó *La Sangría* (1976) en su casa-taller. Una década después Muntadas lo

invitó a su evento de Arte Correo *On Subjectivity*, mostrado en Norteamérica y España. Por su cercanía con Margarita D'Amico, fotografió y entrevistó al filósofo canadiense Marshal MacLuhan, visionario de "La Aldea Global", concepto que Claudio profundizó en numerosas obras y ensayos.

Gracias a su visionaria *Actividad Docente*, en 1976 fundó el Archivo Audiovisual de Venezuela, en la Biblioteca Nacional; más que una sede para el resguardo patrimonial, creó un concepto de arte para ordenar la memoria creativa de los venezolanos.

En sus constantes indagaciones sobre un arte ecológico con identidad nacional, recorrió el territorio. Pero fue en las carreteras del centro occidente donde obtuvo las mejores vivencias. De ello dejó constancia en sus *Alineamientos*. En la comunidad Los Chucos de Yaracuy, aprendió la magia con brujos de la montaña de Sorte y comprendió su espiritualidad ancestral, plasmada en la serie fotográfica *Ritual*. De Falcón bebió su sol en el espejismo de los médanos de Coro; en Súper 8 captó el despliegue de *La Cosa*. En Tucacas la comunidad lo recibía alborozada por compartir la fiesta colorida de sus performances. Esa playa fue escenario donde Charlotte Moorman, presentó junto a él su performance *Infiltration homogen for cello*, de Joseph Beuys, filmado en Súper 8 y titulado *El Cisne*.

Todo lo registra en fotografías, la cámara es continuación de su mirada. Días y noches se confunden, sueño y vigilia tienen el mismo efecto: la utopía posible. Todas las horas son laborales en su imaginación. La desmesura gobierna sus espacios, esto le provoca febriles estados de exaltación, de los que regresa al invocar el concepto *Salud*, su mantra sanador.

Al final de la década expone *Foto Anónima de Venezuela*, imágenes rescatadas del olvido en el basurero de una tienda fotográfica; motivó esta experiencia sin precedentes en el arte, al exponerlas en la Galería de Arte Nacional.

Los 80: entre hastío y resurrección

El arte absorbe su vida. Su casa es un laboratorio permanente de ideas; se discute en libertad sobre vanguardias entre jóvenes artistas, maestros consagrados y discípulos. Su hogar es un laboratorio de ideas que genera una cuantiosa gama de productos: fotos, películas, performances, libros... Se sirve de materiales diversos como base para generar un arte inédito.

Resumen de este aparente caos creativo surgió el *Autocurrículum* (1981), suma de un caudal de propuestas

conceptuales con referencias autobiográficas: fotografías, fotocopias, reflexiones, recortes de prensa, boletines, avisos catálogos y cuanto su inquieto espíritu consideró valioso de ser legado. Fotocopió y encuadernó cuatro facsímiles, que envió a distintas instituciones (bibliotecas de la Universidad de Texas en Austin y del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). Los otros ejemplares se los dio a unos discípulos. *El Autocurrículum* del MOMA fue sacado de la Biblioteca y pasó a conformar la Colección de arte Latinoamericano, junto a una veintena de sus obras donadas en 2019 por la Fundación Cisneros. También el Museo Reina Sofía de Madrid, recibió una significativa donación.

En los 80 se produjo una fractura al impulso que traía desde los años anteriores. Entre el final de la década 70 y enero del 83 sucedieron eventos trágicos que marcaron su devenir. Primero murió Bernardo Morán, su discípulo más talentoso y el 23 de octubre del 82 falleció su madre Isabel. Ambas muertes provocaron un cisma en su estabilidad, afectando su salud y su psiquis. Esto lo condujo varias veces al sanatorio. Aunado a este sufrimiento, en enero del 83 viaja a Estados Unidos Joe Troconis, su asistente más fiel en proyectos de arte y desmesuras, modelo adónico en numerosas imágenes que nutren los archivos de Radar.

Entre penas y presagios Claudio celebró sus 44 cumpleaños y en ese 20 de diciembre fundó RADAR, Centro de Arte y Ecología. Quienes firmaron el acta fundacional no percibieron que esa noche nacía uno de los espacios de investigación artística más vanguardistas de América Latina.

En los años siguientes realiza esporádicas acciones junto al artista carabobeño Ángel Martínez "Lobo". Dan vida a "Súper Grillo", un héroe venezolano de cómic que combate la contaminación ambiental y la polución provocada por las industrias globales. Con Lobo expone *Cero metros sobre el nivel del mar, 900 metros sobre el nivel del mar*, "Una proposición de participación perceptiva" realizada simultáneamente en dos espacios: la Casa Guipuzcoana de La Guaira (cero metros) y la Sala de exposiciones de la Gobernación del Dtto. Federal (900 metros).

Posterior a esta incursión, Claudio se refugia en su casa aquejado de una profunda depresión. Desaparece de los eventos públicos y exposiciones. Negado a recibir visitas, solo acceden a su casa los alumnos que considera "Opiniones nacientes": También recibe jóvenes procedentes de "barrios marginales", etiquetados socialmente como "malandros", a quienes Perna recibe con respeto y afecto, pues con ellos aprende la cultura del barrio. Cabe señalar que muchos murieron en sucesos violentos.

Radar se transforma en claustro monacal. El artista pasa largas jornadas encerrado en su cuarto, a veces se niega a levantarse durante días enteros. Otras ocasiones las dedica a revisar conceptos, reflexiona y organiza gruesos folios que denomina *Claudillismos*, integra procesos artísticos y geográficos, elabora diagramas con fotos y postales, donde confronta *Vida Urbana-Vida Rural* y opone *Ambiente-Civilización*.

En 1984 defiende su trabajo de ascenso para optar a Profesor Asociado; *Material para la creación y la creación: aproximación a la geografía cultural* es su tesis. Como parte de su defensa, transforma aquel evento académico, en un espacio de creación donde expone *Ha muerto el cubismo, ha nacido el esferismo*, dedicado “al gran educador venezolano Simón Rodríguez y al gran artista venezolano Samuel Robinson”. Allí invita a los estudiantes a que abandonen el recinto universitario y recorran el territorio, donde habitan los saberes del pueblo. “Morral y Luces son sus primeras necesidades”, les dijo “...Es que los muchachos deben agarrar su morral y recorrer Venezuela...”. (El Nacional, 1985).

En 1988 Claudio conoce a quien esto escribe, y reinicia una nueva etapa creativa en Radar, el “Arte de Instrucción” evoluciona hacia el “Arte sentimiento”, se intercalan roles de Maestro-Discípulo; crea la figura de “Ingeniero de Color”, juntos producen numerosos dibujos, pinturas y serigrafías que trastocan todo sentido convencional de género y técnica, por generar un ArteIdea, no convencional.

A sus planteamientos conceptuales incorpora la danza, creando coreografías para su discípula Macarena Solórzano y baila con ella en un teatro capitalino. Seducido por los mitos sociales, inicia una fructífera amistad con el legendario guerrillero Douglas Bravo: mientras el político le orienta su visión sobre el Nuevo Humanismo, el artista ejecuta retratos, hace fotos y fabula ideas para enriquecer su serie de “Personajes Políticos” y fabrica un arte de preguntas.

Los 90, preámbulo de inmortalidad / “un artista no oficial premiado por la oficialidad”

La década 90 encuentra a Claudio despierto o mejor dicho, insomne. Presiente que no tiene tiempo y avanza de prisa. Recicla y concluye obras conectoras. Regresan los *Mapas intervenidos*; incorpora fotos cotidianas para ampliar su cartografía afectiva; ata lo local a lo global. Esto se refleja en su *Monumento al Geonauta* (1967-1973-1990); este concepto fusiona la evolución de su pensamiento.

Regresan las exposiciones. Zuleiva Vivas exhibe

Contactos mentales (1990) y *Arte Social* (1991) en la galería Sotavento. En la primera muestra remoja su “Escultura sonora” dirigida por Alberto Vergara, su discípulo que transforma en sonidos las ideas del maestro. Para la segunda, publica el número cero, del periódico N.O.I. (Nuevo Orden Informativo), editado por Radar para “divulgar el arte social y los nuevos modelos de pensamiento. Suma los nuevos conceptos *Arte doméstico* y *Arte para Vestir*, un arte de resistencia cotidiana para el buen vivir, una crítica al gregarismo del mercado cultural.

En la UCV expone *Vida EPerna*, dedicada a sus estudiantes. La galería Espacios Cálidos del Ateneo de Caracas, lo incluye en *Un siglo de flores* (1989-1990) y *El espíritu del tiempo* (1991). Sobre la terraza del ateneo convoca una experiencia de Arte Ecológico, orientando al público a sembrar maíz autóctono. La Galería de Arte Nacional lo incorpora en las exposiciones temáticas *Laberintos de Identidad*, *Autorretratos 1820-189*; y *Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela*, y en el Ateneo de Valencia expone *Venezuela desde el cielo*, su última exposición individual en vida.

Presenta su Trabajo de Ascenso *Comprensión y retos del ambiente Tierra-Hombre (Observación del Objeto Tierra y sus Ocupantes)*, en la Escuela de Geografía de la UCV y asciende a Profesor Titular.

A mediados de la década, Claudio se desconecta intermitentemente de la realidad objetiva, itenera entre una condición catártica y la desmesura creadora. Revisa, organiza y separa sus archivos en tres bloques. Una parte la donó a la Biblioteca Nacional; son más de trece mil materiales divididos en cartas, textos, catálogos, fotos, películas Súper 8, y una notable selección de obras de su autoría, y de otros artistas. Otra parte la cedió a la Galería de Arte Nacional, obras clave para entender su proceso creativo. El tercer lote lo reservó para Radar, destinado a conformar el patrimonio inicial de la fundación diseñada por él, a ser custodiado por Flérida Alcalá, su albacea póstuma, a quien designa presidenta vitalicia. En cada revisión de estos archivos, como cajas de pandora, surgen hallazgos maravillosos que obligan a los estudiosos de su arte, a repensar sus propios postulados.

A su frenesí emocional se le sumaron las presiones de una burocracia universitaria que cuestionaba sus métodos de enseñanza. El Consejo Universitario lo suspende de la función docente. Esto provocó una crisis que lo condujo por clínicas psiquiátricas y reposos medicados. Mientras la Universidad lo sancionaba, el Estado venezolano reconocía su genio, otorgándole los galardones más prestigiosos: el Premio Nacional de Fotografía en 1994, y el de Artes Plásticas al año siguiente. Es el único artista venezolano en recibir dos premios de esa índole de manera consecutiva.

Para ese tiempo se le diagnosticó un enfisema pulmonar avanzado, debido a su irrefrenable adicción al cigarrillo, que junto con otros excesos le condujeron hasta la isla de Cuba en procura de curar sus padecimientos.

Pero en febrero del 1996, poco antes de partir a la Isla, Perna realizó su último performance masivo. El ejecutor fue el mismísimo Papa Juan Pablo II, durante su segunda visita al país. Ante una multitudinaria feligresía que lo recibió frente al Retén de Catia de Caracas, el sumo pontífice bendijo *El Sagrado corazón de la buena salud* una pintura conceptual de su serie *Arte de Instrucción*, (creada a partir de un original pintado por un recluso). Mientras el Papa pronunciaba su sermón, desde sus celdas los presos leían con devoción una oración escrita por Perna, impresa al reverso de una estampita que reproducía la obra que el Santo Padre tenía en sus manos. Con este magno performance, Perna conjugó espiritualidad y vanguardia. Fue un acto cargado de fervor que mostró la auténtica religiosidad del arte.

Imbuido en aquella espiritualidad, Claudio llegó a Cuba convencido de que podía recuperar su salud. En Holguín fue internado en el centro de Salud Villa del Quinqué, donde los médicos, trabajadores y obreros practicaban un exitoso modelo de terapias. En Cuba entendió la tenaz resistencia de ese pueblo y sus líderes por preservar la Revolución, asediados por los bloqueos

imperialistas, y se asumió fidelista.

En noviembre de ese año volvió a Venezuela, acompañado de un personal médico de la isla, a disfrutar del abrazo familiar y festejó su cumpleaños 59 antes de retornar a la isla. Pero la enfermedad estaba muy avanzada y el 10 de febrero de 1997 falleció en el Hospital Lenin de Holguín. Tres días después su cuerpo fue repatriado a la tierra asumida por decisión propia. Luciendo una franela con el rostro del Che Guevara, como lo pidió antes de morir, fue enterrado en el Cementerio General del Sur, el 14 de febrero de 1997, donde yace su cuerpo junto a los restos de su madre.

Toda una vida de creación constante, sobrevive en el caos aparente de RADAR, pero unida a un avanzado sistema organizativo creado por él, que ha originado nuevos conceptos, asumiendo la obra como un proceso, no como resultado, donde el Archivo es la obra de Arte. Los cajones de sus voluminosos archivadores no alcanzan para clasificar todo el material producido por CP (síntesis apresurada de su nombre) porque no tenía tiempo para firmar sus creaciones, que esperan “Una segunda mirada a la luz del siglo XXI”.

RESEÑAS

Secretos del Fénix o la conciencia erótica

Saturnino Valladares. *Segredos da Fênix/Secretos del Fénix.* **Manaos, Valer Edidtores, 2017.**

Celso Medina

medinacelso@gmail.com



Envúlvame
Saturnnino Valladares

En el ser humano hay dos conciencias claves: la conciencia de la muerte y la conciencia erótica. Gracias a ellas el hombre se sabe habitante de una patria crucial, la patria del cuerpo. Por ello somos seres para la muerte (Heidegger) y seres para eros. Según George Bataille (1981) el erotismo es lo que nos hace humanos:

Efectivamente, el hombre, al que la conciencia de la muerte opone al animal, también se aleja de éste en la medida en que el erotismo, en él, sustituye por un juego voluntario, por un cálculo, el del placer, el ciego instinto de los órganos.

Estas dos conciencias parecieran estar presentes en *Secretos de Fénix*, poemario de Saturnino Valladares, publicado en el año 2017, por la editorial Valer, de Manaos (Brasil), en español y portugués.

Escritor español (gallego, nacido en Lugo, 1978), Valladares es licenciado en filología hispánica por la Universidad de Santiago de Compostela. Fue director de *Evoché* (2008-09), la revista cultural de esa misma universidad. Estudioso de los poetas gallegos, entre ellos de José Ángel Valente y Claudio Rodríguez Fer. Es autor de tres poemarios: *Las almendras amargas* (Scio, 2000), *Cenizas* (Scio, 2005) y de *Secretos del Fénix* (publicado por primera vez por Celya, en el año 2010). Actualmente reside en Manaos

y es profesor e investigador de la Universidad Federal de Amazonas.

El poema de único verso (Envúlvame, p. 36) que sirve de epígrafe a esta reseña, y que pudiera ganarle en eficacia a cualquier hai-kú, parece resumir y sintetizar el ideario poético de este libro. Alrededor de ese austero y concentrado poema desfila un complejo de imágenes sensuales directas, que da cuenta de un sistema erótico, que recorre el cuerpo con impúdica transparencia y actúa como centro de otro gran sistema: el sistema cósmico.

El amor, la muerte y el cosmos son las grandes columnas temáticas que sostienen este poemario, organizado en tres capítulos, cada uno de los cuales glosa la geografía del cuerpo, sin ahorrarse detalles. Para servir de pasarela a esos tres grandes temas, Valladares recurre al mito del Fénix. Su obra se acompaña del poema del escritor español (gallego, como Valladares) José Ángel Valente, en el que se leen estos dos breves versos: “Vio la llama/conoció la llamada”. Fundir el sentido del fuego con el “llamamiento” es una acción que tiene trascendencia. El fuego que convoca es el que ilumina, no el que quema. Es el Fénix que resucita con el amor, que hace de la muerte un paso de continuidad hacia la vida. Juan Eduardo Cirlot (2005) nos cuenta la historia de ese personaje:

La leyenda dice que cuando veía cercano su fin, formaba un nido de maderas y resinas aromáticas, que exponía a los rayos del sol para que ardieran y en cuyas llamas se consumía (*Diccionario de Símbolos*. Madrid: Editorial Siruela, p.209).

Como un correlato, ese mito circulará por todo este poemario. El doble sentido (llamear y llamar) que sugiere Valente orbitará por la mayoría de estos textos. Y también será notable el influjo de la poesía sensualista de otro poeta gallego, Claudio Rodríguez Fer. Ese texto, altamente sintético, que referimos anteriormente, es claramente un homenaje al autor de *Vulva*¹.

El capítulo I abre con el poema “Patria”, donde se define un espacio capital: el cuerpo. Allí se cuenta:

Caminé de tierra en tierra, buscándote,
arrancando gemidos a las piedras,
incendiando el río en sus orillas,
mordiéndolo el musgo azul de los árboles .

Luego se dirá: “Yo no tengo más patria que tu cuerpo”. El cuerpo es la patria, que se recorre como quien explora el cosmos. En una aventura de goce, se procura un viaje infinito, donde cada detalle de esa geografía sensual arda y viva.

¹ *Vulva* está formado por cinco libros de poemas que Claudio Rodríguez Fer escribió en Galicia, y en lengua gallega, desde 1973 a 1987. Véase S. Valladares: “La Galicia erótica de Claudio Rodríguez Fer”. *Entreletras*, N° 9. Enero-junio de 2021. pp. 125-129

El amor encarna en un Fénix que arde con una llama vivificadora. La conciencia es una máquina de placer que metamorfosea la naturaleza. Los amantes serán los esplendorosos héroes que experimentan al extremo esas transformaciones. La voz lírica afirma:

Eres un animal recién nacido,
chorreando la íntima luz
de las mareas,
derramando, salpicando,
go
te
an
do

En ese festival de los elementos, el agua hace engendrar en el fuego una vida siempre renovada. El cuerpo se expande aromatizado por resinas parecidas a las que preparaba el Fénix. Los amantes se funden y sus manos son yescas que incendian (prenden) los placeres. El fuego no quema, ilumina. El agua genera un plácido degustar de los humores, hace que los amantes vivan un diluvio gozoso, van en búsqueda de un espacio en que sumergirse, para absorber el magma vital. Y con Bataille, parecen estar convencidos de que “El único medio de acercarse a la verdad del erotismo es el estremecimiento”:

Amanece conmigo, repites
mientras mi lengua lame la saliva,
la lluvia que tiembla en la boca.

La humedad de tus ojos jadeantes
apaga las estrellas de la noche.
amaneces
en la extensión de mi cuerpo.

Esa boca es manantial; su agua es la saliva trocada en lluvia. Es agua surgida de los cuerpos, de los avatares del amor. Aquí el Fénix experimenta otra metamorfosis: es unidad cósmica, donde confluyen el amor, la muerte y el infinito.

El amor suele aparecer aquí como un viaje sobre una cornisa de profunda pendiente. De modo que siempre ronda en él la angustia por la existencia de aquello que lo niega. Así no solo la saliva humedece; también la lágrima toca la puerta del cuerpo. Como en alguna parte lo describiera Freud, el coito se constituye en una corta muerte. Testimonio de eso son estos versos:

Una lágrima, después del amor,
sin gestos comunica su ternura,
su violencia proclama sin palabras,
y una espiral ardiente del deseo
por la boca deja el gusto pleno de la sed.

Porque existe la sed, porque los cuerpos se violentan para

intercambiarse los goces, porque el amor recorre umbrales de la muerte, los amantes están obligados a buscarse, como se buscan Salomón y la Sulamita, conjurando las ausencias, intentando saciar una sed infinita.

En las múltiples metamorfosis que ocurren en este poemario, observamos al Fénix convertirse en Ulises. Siguiendo la ruta freudiana, llama la atención cómo esa patria-cuerpo se sublimiza hasta el extremo de convertir a Ulises en Telémaco. El amante aventurero cuando regresa al cuerpo de su Penélope siente la presencia del hijo, cómodamente habitando la geografía de su amante:

El aliento de mi hijo
en tus pechos de madre y de mujer,

Alegría se asoma a la caricia,
llanto herido de fuego,
llanto que sin voz grita “basta, basta”.
leche espesa me azota la lengua,
llena la boca
de un calor delicado,
tierno, me siento niño amamantado,
gato recién parido,
tierra que sostiene un sauce llorón,
pájaro que tiembla al atardecer (p.26).

Ulises ocupa el lugar de Telémaco, recién nacido; degusta el alimento vivificador, para, desde el lugar del hijo, acceder a la dimensión de la amante-madre. Es el mismo amante quien dice:

Desnuda, eres la verdad de la vida
y la espiral quimera de la muerte.

Así en la vida como en la muerte,
no alejes tus pechos de mis labios.

Así, pues se pone de manifiesto la agónica tarea de amar. Es el trabajo cotidiano de un Fénix que muere porque no muere, como la gran Santa Teresa. El cuerpo es el espacio del permanente temblor, de la vida que renace por la fuerza que da el roce de las carnes abrasadas.

Todas esas corrientes que acarrea la agonía del placer van a dar al mar del cosmos. Por ello el amante confiesa:

Bebí de tu cintura
los pájaros silvestres,
su misterioso canto,
el temblor y la rama.

Bebí la primavera.

El cuerpo-patria se forja con los humores que emanan del lecho, y desde allí se torna cosmos:

Tú eres mi lecho,
Mi tierra,

Eres el vientre
Donde golpeo sin dejar de amar,
Porque amas este amor y lo guardas
Donde somos sin que puedan tocarnos

La geografía comienza con el cuerpo; va al cosmos y se devuelve a él, como altar donde se consagra la vida.

En este libro el cuerpo se incendia para abrirle caminos al deseo consciente: “La danza de los cuerpos/El lenguaje incendiando el amor” (p.40). Pero, ¿dónde está ese lecho? Está en el adentro y en el afuera. La figura del Fénix alimenta esa vocación de síntesis que se deriva del fuego. Un elemento rezuma el cosmos: las cenizas, esa “nada” desde donde todo resucitará. Por ello resulta altamente significativo el poema donde se juega con “La nada cenicienta”, en el que “Bajo tu boca laten las cenizas/del relámpago ardiente derramado”. Es la fusión y confusión del placer y el sacrificio: “Bajo tu boca laten las cenizas. /Son mis hijos. /La nada cenicienta”. Y también esa pequeña muerte de la que habla Freud. Allí el éxtasis es un rictus que coquetea sin pudor con la vida.

Llegamos a la lectura del capítulo II de este poemario observando una calma, donde el amante nos rememora al personaje lírico de la “Siesta del Fauno”, de Mallarmé. “Esas ninfas, quiero perpetuarlas”, dice en su famoso poema el autor francés. Aquí el personaje lírico quiere perpetuar la suma de estremecimientos, rememorando los instantes cuando el cosmos se refugiaba en el lecho de los amantes. Ahora el personaje lírico se dedica a oír los ecos del amor que fluyen en la naturaleza. La noche de los estremecimientos da lugar a la mañana de la serenidad:

Amanecí a la hora del amor
salpicado por cantos
de pájaros silvestre.

Estremecido, me incliné a sus lenguas
y tembló en mi boca
la dulzura del canto

Esta alba luminosa nos marca otra patria; ya no es la del cuerpo, sino la del cosmos, al que el personaje lírico se dedica a escuchar. Y este se torna un hermeneuta de las lenguas que se expresan en la naturaleza. El cuerpo-carne se metamorfosea en cuerpo-cosmos, cuerpo que se muestra con potente presencia en estos versos: “En su vulva solar y sus simientes, /respira la papaya/una espesura de árboles frutales”.

Ahora se registra el reposo. Se da cuenta de esa resaca del amor carnal, para recordar el placer en las voces de la tierra. La sed de ahora se sacia con la paz que permite esa perpetuación de la dicha a la que aspiraba el fauno mallarmeano. Por tal motivo dice:

El cuerpo del amor se abre a la tierra,
desciende licuado a la materia húmeda,

se agarra en el temblor a las raíces
del deseo y abre sus poros a la luz (p. 64).

Esa resaca amorosa volcada hacia el cosmos encuentra una arcadia: la Galicia latente y patente en mucha de la poesía gallega. El elemento agua ya no desemboca en el sudor del cuerpo de la amante. Es la propia tierra gallega la que suda:

Bahiana,
La lluvia desliza
Y lame
Tanto de mi Galicia en la mirada.

Y en el juego de las metamorfosis que recorre este poemario, contemplamos al personaje lírico convertido en Orfeo, paradójicamente ascendiendo a las profundidades, buscando en la naturaleza gallega el recuerdo de su estadia amorosa por el cuerpo de la amante. Por ello sigue al ave que lo conducirá a su arcadia anhelada:

Violentamente el ave
asciende a lo profundo
de la materia líquida.
atraviesa la lluvia,
los pétalos oscuros,
la luz que habita en la piel,
las aguas silenciosas.

Pero esa memoria es fértil porque es fugaz. Es como el “encarnado leve” que rememora el fauno mallarmeano, instantes después de haberse solazado con las ninfas. El cosmos entra por el cuerpo apenas rozando la piel, el cosmos salpica y se retira de inmediato para suscitar esos recuerdos, que llevaron al personaje mallarmeano a preguntarse: “¿Amaba yo un sueño?”. El personaje lírico de Valladares reporta ese cosmos como una sensación. Y en tal sentido, dice:

Salpicadura, latido carnal
y fresco, abandonada

delicadeza
en la precipitada
corriente
del arroyo.

Tan solo fugaz
permanece constatemente en la memoria.

El cosmos no existe sino en la latencia. La salpicadura expande frescor, pero es instante que de inmediato se torna sueño. Y es, precisamente, allí en la geografía gallega donde el personaje lírico quiere desandar los pasos para fundir en un solo espacio el cuerpo de la amante y del cosmos. El Fénix se convierte en gemelo de Orfeo. Trae su llama aderezada de resinas para alumbrar el camino que le conducirá a su Eurídice.

Ya en la parte tercera este poemario se reafirma en sus afectos por el Fénix que resucita, impregnado de las aguas sagradas: la gota, la salpicadura, la saliva que humecta el cuerpo en el altar de los placeres. Los poemas son instantes por donde desfilan las afirmaciones del cosmos: “Como el mar, /estoy temblando/lento/en la frescura” (78). Una afirmación de cuya existencia se percata solo aquel que tiene plena conciencia de su conciencia erótica.

Referencias

Bataille, George (1981). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona. Tusquet.

Cirlot, Juan Claudio (2005). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Editorial Siruela, p209).

Mallarmé, Stephan. “La siesta del fauno”. En *Poesía*. Traducción y prólogo de Federico Gorbea. Buenos Aires: Ediciones Librería Fausto. pp. 111-118.

La Literatura Otra

Marie Célié Agnant (1953)



Foto: Enrique Hernández D'Jesús

Marie Célié Agnant nació en Haití (Puerto Príncipe) en 1953, y en 1970 se trasladó a vivir a Quebec, huyendo de la dictadura de François Duvalier. Poeta, novelista, dramaturga, traductora y cuentacuentos. La mujer tiene una voz potente en sus cuentos, poemas, ensayos y novelas. Ha publicado una veintena de libros. Ha dado a conocer las novelas *La Dot de Sara* (2010), *Le Livre d'Emma* (2001), *Un Alligator nommé Rosa* (2011) y *Femmes au temps des carnassiers* (2015). Sólo se ha traducido al español *El Libro de Emma*. También publicó los libros de cuentos *Le Silence comme le sang* (cinq nouvelles) y *Nouvelles d'ici, d'ailleurs et de là ba*. Cuenta también con tres poemarios: *Balafres* (1994), *Et puis parfois quelquefois...* (2009) y *Femmes des terres brûlées* (2016). Ha recibido los siguientes premios

1995 Finalista Premio Literario Desjardins, por *La Dot de Sara*.

1997 Finalista Premio del Gouverneur Général, por *Le Silence comme le sang*.

2007 Premio Gros Sel Grands Enfants (Bruxelles), por *La légende du poisson amoureux*.

2014 Premio de creación en prosa de la Société de développement des périodiques culturels (SODEP), por « Sofialorène, si loin de la délivrance ».

2017 Premio Alain-Grandbois de l'Académie des lettres du Québec, por *Femmes des terres brûlées*.



La herencia / L'Heritage

Marie-Célie Agnant

Traducción: Celso Medina

Dibujo: Luis González

Sigrid avait mis un soin particulier à sa toilette, plus que de coutume, devrait-on dire pour être exact. La veille, elle était allée jusqu'à faire l'essai du maquillage, tout comme on essaie un vêtement. Elle avait étudié l'agencement des couleurs, elle avait tracé, effacé, retracé la ligne nette et mince qui ne devait en aucun cas déborder des lèvres. Si par un malheureux hasard – elle n'osait dire une méprise – elle devait, qui sait, se retrouver dans une section réservée aux Noirs, sa tenue et son maintien sauraient leur faire comprendre l'infinie distance qui la séparait d'eux. Elle devait pouvoir leur montrer l'ampleur du gouffre qui existait entre leur vulgarité et sa finesse innée.

Pour cette première sortie au Cotton Club, la perfection relève d'une obligation, se répétait Sigrid. Elle avait flambé ses dernières économies dans l'achat d'une vaporeuse robe en satin noir, quand même extravagante, elle le savait. Mais elle n'avait pas su résister au jabot blanc fait d'organdi, qui semblait dessiner une auréole autour de son visage et mettait si bien en valeur son teint clair. Et puis, ce Cab Calloway en valait bien la peine.

Elle fit la moue en se déhanchant devant le miroir, se retourna, étira un peu plus le trait noir accentuant la ligne sur ses paupières.

Sigrid pone un cuidado particular en su toilette, más que de costumbre, para ser más exacto. En días anteriores, había llegado hasta ensayar su maquillaje, como quien se prueba un vestido. Estudió la disposición de los colores, marcó, borró, remarcó la línea recta y delgada que en ningún caso tendría que desbordar los labios. Si por infortunio- no se atreve a decir error- ella tiene que, quien sabe, conseguirse en una sección reservada a los negros, su atuendo y su comportamiento les hará entender la distancia infinita que la separa de ellos. Tiene que mostrar la amplitud del abismo que existe entre la vulgaridad y su finesa innata.

Para esta primera entrada al Cotton Club, la perfección es una obligación, se repite Sigrid. Ella ha gastado sus últimas economías en la compra de un vaporoso vestido de satén negro, aunque un poco extravagante, lo sabe. Pero no supo resistir a la muselina de organdí, que parece dibujar una aureola alrededor de su rostro, y también valora su tinte claro. Pero es que Cab Calloway vale la pena.

Hace muecas mientras se balancea delante del espejo, se voltea, estira un poco más el trazo negro acentuando la línea de sus párpados.

¡Cuántas noches soñando con un encuentro con

Que de nuits à rêver d'une rencontre avec Calloway. Enjôleur, le sourire du musicien la hantait. Tant de soirées perdues à le guetter à la sortie du club, mais cette Lena Horne ne lui laissait, hélas, aucune chance de pouvoir l'approcher.

Vendredi dernier, blottie sous le porche d'un édifice, elle les vit passer, tous les deux. Enlacés, ils se dirigeaient vers le véhicule de Calloway garé dans une rue parallèle. Dans la pâleur de l'aube, transie de froid, seule, Sigrid avait regagné son logis, le regard fiévreux, un goût de fiel dans la bouche. Toute la journée, elle avait pensé à sa mère, Joséphine. Une colère inapaisable sourdait en elle. Comment se pouvait-il que cette femme si quelconque et si sotté l'ait portée, elle, Sigrid Des Rochants, dans son sein ? Comment était-ce possible, nom de Dieu ? Elle en frémissait. Elle avait pleuré longtemps et mordu ses poings. Pleurs de rage et d'amertume aussi contre cette malédiction héritée de Joséphine, qu'elle disait inscrite sur sa peau.

Elle devait avoir dix ans lorsqu'elle comprit que Joséphine, épouse de son père, respectait l'interdiction qui lui était faite d'accompagner son mari au Cercle Bellevue. Sans jamais broncher, elle avait su s'y conformer. Tous les samedis soir, Joséphine préparait, brossait, repassait les habits de son mari, elle lui cirait même ses chaussures pour qu'il se rende, sans elle, à ce club pour gens de l'élite. Semaine après semaine, Joséphine acceptait sans mot dire cette gifle des mains de son époux. En retour, elle crachait son mépris et sa hargne sur les domestiques, sur la lavandière, sur tous ceux qui, autour d'elle, lui rappelaient ses origines. Elle aurait voulu briser tous les miroirs, Joséphine.

« Mais moi, je n'ai rien d'une Joséphine », se dit Sigrid, tournoyant face au miroir, satisfaite de son image. Elle releva la tête. « Ici, nous sommes à New York, pas sur ce bout d'île où une petite élite ignorante singe ses anciens maîtres. Le Cotton Club a beau se déclarer "White Only", il est écrit que moi, Sigrid Des Rochants, je m'y rendrai pour voir Calloway. Qui sait ? À la fermeture, au petit matin, je serai peut-être la nouvelle passagère qui prendra place à ses côtés dans sa voiture. »

Jetant un dernier coup d'œil au miroir, elle s'humecta le bout de l'index, lissa ses sourcils. Ce geste lui rappela Joséphine, la dureté de son regard ; Joséphine, sa mère, momifiée depuis toujours dans cette réserve affectée qu'elle confondait avec l'élégance. Élégant aussi, le rouge criard dont elle parait ses lèvres, pour accentuer la pâleur incertaine d'une peau généreusement poudrée, ce qui faisait ressortir la moue dédaigneuse qui abandonnait rarement son visage canard.

Sigrid se remémora le cérémonial suranné des longs après-midi au salon familial, une atmosphère de théâtre oppressante et quelque peu hystérique. « Ce sont les plaisirs dignes de notre rang, les nourritures de l'esprit », susurrerait Joséphine en feuilletant distraitements un ouvrage sur l'art

Calloway! Seductora, la sonrisa del músico la persigue. Tantas tardes desperdiciadas viéndolo salir del club, pero esta Lena Horne no deja, lamentablemente, ninguna posibilidad de acercarse a él.

El viernes pasado, refugiada bajo el porche de un edificio, los vio pasar a los dos. Abrazados, caminaron hacia el vehículo de Calloway estacionado en una calle paralela. En la palidez del alba, tiritando, sola, Sigrid volvió a su casa, con los ojos febriles y un sabor amargo en la boca. Durante todo el día pensó en su madre, Josephine. Una ira infinita se apodera de ella. ¿Cómo podía ser que esa mujer tan ordinaria y tan estúpida la hubiera llevado a ella, Sigrid Des Rochants, en su vientre? ¿Cómo era eso posible, por Dios? Temblaba. Había llorado durante mucho tiempo y se mordía sus uñas. Lloro de rabia y amargura por esa maldición heredada de Joséphine, que ella decía tiene en su piel.

Debía tener diez años cuando comprendió que Joséphine, esposa de su padre, acataría la prohibición que le había hecho de acompañarlo al Cercle Bellevue. Sin jamás rebelarse, había aprendido a resignarse a eso. Todos los sábados por la noche, Joséphine, cepillaba y planchaba la ropa de su marido, incluso le lustraba sus zapatos para que se luciera, sin ella, en ese club para gente de élite. Semana tras semana, Joséphine aceptaba sin chistar esta bofetada de su marido. Para desquitarse, ella escupía su desprecio y su odio sobre las criadas, sobre la lavandera, sobre todos aquellos que, alrededor de ella, le recordaban sus orígenes. Hubiera querido romper todos los espejos, Joséphine.

« Pero yo no tengo nada de Joséphine », se dice Sigrid, contoneándose frente al espejo, satisfecha de su imagen. Levanta la cabeza. « Aquí en Nueva York, no en ese extremo de la isla donde una pequeña élite ignorante imita a sus viejos amos. El Cotton Club tuvo a bien decretar, "White Only", pero está escrito que yo, Sigrid Des Rochants, iré a ver a Calloway. ¿Quién sabe? Al cierre, en la madrugada, seré quizás la nueva pasajera que se sentará a su lado en su coche. »

Lanzando su último guiño al espejo, se humedece la punta de los dedos, alisa sus cejas. Ese gesto le recuerda a Joséphine, la dureza de su mirada; Joséphine, su madre, momificada desde siempre en ese reservorio ridículo que ella confundía con la elegancia. Elegante también, el rojo chillón con el que adorna sus labios, para acentuar la palidez incierta de la piel generosamente empolvada, que resalta el gesto desdenoso que rara vez abandona su rostro aplastado.

Sigrid recuerda la ceremonia anticuada de las largas tardes en el salón familiar, una atmósfera de teatro deprimente y un poco histérico. « Estos son los placeres dignos de nuestro rango, el alimento del espíritu », susurraba Joséphine hojeando distraídamente un libro sobre el arte de la hospitalidad, después de haber despedido a las últimas acompañantes- que habían pasado la velada haciendo

de recevoir, après avoir raccompagné les dernières visiteuses – qui avaient passé quelques heures à faire étalage de leur savoir et à échanger les derniers potins. Elle vérifia une fois de plus le fermoir de sécurité que Joséphine avait pensé faire ajouter au collier de perles, ces perles choisies pour elle par Joséphine, comme son rang dans le monde, désigné par le destin. Joséphine prononçait rang social ; elle avait élaboré une théorie des plus savantes sur les escaliers de la société, que l'on montait ou descendait au gré des alliances et des mésalliances. On aurait cru, à sa manière d'appuyer sur la dernière syllabe, que le mot social traînait six fois la consonne finale.

Dans ce remous de pensées confuses, Sigrïd se mit à dresser l'inventaire de cet héritage hétéroclite qui était le sien, cet héritage qu'elle n'avait pu abandonner sur l'île. Elle l'avait mis dans ses bagages pour en faire usage comme outil de survie dans cette jungle qu'était New York à la fin des années cinquante.

Elle se dirigeait vers l'arrêt du taxi, alors que ses pensées la haïaient loin, bien loin. Elle se revit petite fille, désinvolte et curieuse. Il fallait souvent que l'on vienne la quérir, la nuit tombée, dans la cahute d'un pêcheur ou face à l'étal d'une marchande de poissons frits qui gagnait sa croûte sur le trottoir, à la lueur d'une lampe à pétrole. Joséphine se faisait un plaisir d'accourir en personne, une occasion de plus d'exhiber sa cruauté opiniâtre. De loin, badauds et clients la voyaient arriver. « Ça va puer le soufre », disaient-ils, haussant les épaules. Sitôt qu'elle l'apercevait, sa mère se mettait à la houspiller : « Que tu as le sang sale ! Nom de Dieu, que tu as le sang sale ! Pourquoi, mais pourquoi ne peux-tu garder ton rang ? » éructait Joséphine, en levant les mains au ciel. Folle de rage, elle poursuivait : « Qu'ai-je fait au Créateur pour qu'Il me punisse de la sorte ? » Joséphine la traînait sans ménagement jusqu'à la maison ; elle la flanquait de force dans un bain parfumé de feuilles d'orange et de mélisse. Joséphine lui frottait la peau comme si elle voulait en faire surgir une autre, plus claire, beaucoup plus claire. Elle l'étrillait ainsi jusqu'à ce que son corps se zèbre de marques violacées.

Sigrïd suffoquait, demandait grâce. « Est-ce de notre faute si ces gens-là ne sont que ce qu'ils sont ; sommes-nous responsables du fait qu'ils ont moins d'intelligence que ces ânes qu'ils poussent devant eux ? », clamait Joséphine, insolente, sans pitié. Sa voix énonçait des verdicts, prononçait des sentences. La plupart du temps, souvent avec un grognement, le père renchérisait.

Le père semblait content de son sort, sinon de son rang. Il fréquentait le cercle Bellevue, où il n'emmenait jamais Joséphine. Elle n'osait pas s'en plaindre. Le père bombait le torse, récitait des vers ; on l'appelait Maître. Il se voulait l'égal de Dieu, malgré son teint caramel, mais il était riche et avait les yeux bleus. Il avait fait sa part en épousant cette femme de la campagne qu'il avait hissée au pinacle

alarde de su saber y de los últimos chismes. Ella verifica, una vez más vez más, el broche de seguridad que Joséphine había hecho ajustar al collar de perlas, esas perlas elegidas para ella, por Josephine, para resaltar su rango en el mundo, signado por el destino. Joséphine pronunciaba rango social; había elaborado una teoría de lo más erudita sobre los escalones de la sociedad, que se subían o se bajaban según las alianzas y las uniones entre rangos dispares. Se hubiese creído, por su manera de pronunciar la última sílaba, que la palabra social arrastraba seis veces la consonante final.

En este remolino de pensamientos confusos, Sigrïd se pone a hacer un inventario de esta abigarrada herencia suya, herencia que no ha podido abandonar en la isla. La ha guardado en su equipaje para usarla como herramienta de supervivencia en esta jungla que es Nueva York a fines de la década de 1950.

Se dirige a la parada del taxi, mientras sus pensamientos la arrastran muy lejos. Se ve a sí misma como una niña, desenvuelta y curiosa. A menudo tenían que buscarla, al anochecer, en la cabaña de un pescador o frente al puesto de un comerciante de pescado frito que se ganaba la vida en la acera, a la luz de una lámpara. Josephine prefería venir en persona, una oportunidad más para exhibir su implacable crueldad. Desde la distancia, espectadores y clientes la veían llegar. “Va a apestar a azufre”, decían, encogiéndose de hombros. En cuanto la veía, su madre empezaba a regañarla: “¡Cuánto has ensuciado la sangre!” Por Dios, ¡Cuánto la has ensuciado! ¿Por qué, por qué no puedes cuidar tu sangre?», sollozaba Joséphine, levantando las manos al cielo. Loca de rabia, proseguía: «¿Qué he hecho Dios mío para me castigues así?» Josephine la arrastraba sin piedad hasta la casa; la ponía a la fuerza en un baño perfumado de hojas de naranjo y de melisa. Joséphine le frotaba la piel como si quisiera hacer surgir otra, más clara, mucho más clara. Así la estrujaba hasta que su cuerpo parecía una cebrá, con marcas violáceas.

Sigrïd sollozaba, pedía piedad. « Es que somos culpables de que esa gente sea lo que son? ¿Somos responsables de que sean menos inteligentes que los asnos que avanzan delante de ellos? », gritaba Joséphine, insolente, sin piedad. Su voz enunciaba veredictos, pronunciaba sentencias. La mayoría de las veces, a menudo con un gruñido, el padre intervenía.

El padre parecía contento con su suerte, al menos con su rango. Frecuentaba el círculo Bellevue, a donde nunca llevó a Joséphine, que no se atrevía a quejarse. El padre sacaba pecho, recitaba versos; lo llamaban el Maestro. Se creía igual a Dios, a pesar de su tez acaramelada, pero era rico y tenía los ojos azules. Había hecho su deber casándose con esta mujer campesina a quien había elevado al pináculo del mundo, de todos los mundos. ¿El mundo? Esta isla, que parecía encontrar su sentido sólo en una sucesión de horrores que databan de la era de la esclavitud y del desconcierto.

du monde, de tous les mondes. Le monde ? Cette île qui paraissait ne trouver son sens que dans un enchaînement d'horreurs datant de l'ère de l'esclavage et dans le désarroi.

Une enfance heureuse ? Sa mère disait l'élever dans le respect, sans pouvoir donner la définition de ce que, pour elle, impliquait ce terme. Si ses parents avaient les moyens de satisfaire tous ses caprices, avait-elle appris très tôt, c'était certainement parce que les dieux tutélaires veillaient sur elle, tranchait Joséphine, jusqu'au jour de l'outrage. L'outrage, celui qui ne s'efface ni ne se rachète.

La voiture parcourut un long boulevard jouxtant Riverside Park, puis elle remonta Broadway et Amsterdam. Sigrid avait, pendant ce temps, remonté le cours de son enfance ; elle avait parcouru, affolée, les chemins de son adolescence et tous les efforts déployés pour faire sienne la passion que nourrissait son père. « La terre, les terres, nos terres », répétait-il avec délectation, son accent empreint d'une sorte de férocité, tandis qu'il fouettait son cheval, le regard à l'abri de son casque colonial. Par la fenêtre ouverte, les voix s'engouffraient en elle : celle du Maître, se mêlant au vent : « Il s'agit de centaines et de centaines d'hectares, tu sais, et tout cela est à toi, à toi seule. » La douleur du père n'était pas feinte ; un fils aurait sans doute été beaucoup plus digne de tout cet héritage, un fils n'aurait pas pensé à une romance abjecte avec un travailleur aux pieds nus. Il aurait, le front haut, engrossé quelques femmes, pondu quelques bâtards qui, plus tard, auraient sans aucun doute expié à sa place. À croire qu'une fraternité secrète les unissait au Tout-Puissant.

Sigrid revit le soleil, implacable, et se rappela les coups de fouet et leurs morsures sur sa peau ; son corps qui s'éveillait, impatient, sous le regard de ces jeunes gens couverts de sueur, dans ces champs que le Maître l'obligeait à parcourir à sa suite. Elle entendait aussi la voix de Joséphine, ces mots irrévocables : « N'oublie pas, tu es la fille d'un notable, un notable, le sais-tu ? » Sa mère ne connaissait jamais le doute, sa voix aigre raclait jusqu'à l'os son existence, elle raclait ses chagrins, ses plaisirs, écorchait jusqu'à son âme. Elle avait bien fait de prendre un taxi. Pour rien au monde elle n'aurait voulu se retrouver dans le métro à une heure aussi tardive, même lorsqu'elle se répétait les maximes de Joséphine : « Les Noirs, aux États-Unis, ne vivent pas comme nos gens de "l'en-dehors", totalement hors du temps. Ils ont pris le temps de devenir civilisés ! », pérorait-elle avec cet air savant et ce ton irrévocable qu'elle empruntait dans l'espoir de clore le bec à certaines péronnelles.

Sigrid eut tout à coup l'impression d'évoluer dans un songe, elle flottait dans un magma de sensations ; elle était irréelle, elle n'existait pas, il n'y avait que les souvenirs. Ils étaient là, vivants. Le présent, cette douleur atroce, tout cela n'était qu'un cauchemar. L'enseigne du Cotton Club scintillait et semblait un avertissement ou peut-être une menace, mais elle n'avait certainement rien compris. Elle

¿Una infancia feliz? Su madre decía haberla criado en el respeto, sin poder dar la definición de lo que, para ella, implicaba ese término. Si su familia tenía los medios para satisfacer todos sus caprichos, lo había aprendido muy temprano, sin duda, era porque los dioses tutelares la cuidaron, dijo Josephine, hasta el día del ultraje. Indignación, que no se desvanece ni se redime.

El coche hace un largo recorrido del bulevar adyacente a Riverside Park, luego sube a Broadway y Ámsterdam. Sigrid ha recorrido, durante este tiempo, su infancia; ha recorrido, aterrorizada, los caminos de su adolescencia y todos los esfuerzos desplegados para hacer suya la pasión que alimentaba su padre. «La tierra, las tierras, nuestras tierras», repetía con deleite, su acento impregnado de una especie de ferocidad, mientras azotaba a su caballo, la mirada al abrigo de su casco colonial. Por la ventana abierta, las voces en torbellino la aturdían: la del Amo, mezclándose con el viento: «Se trata de centenares y centenares de hectáreas, ya sabes, y todo esto es tuyo, sólo tuyo.» El dolor del padre no era fingido; podría decirse que un hijo habría sido mucho más digno de toda esa herencia, un hijo no habría pensado en un romance abyecto con un trabajador descalzo. Habría, con orgullo, embarazado a algunas mujeres, engendrado unos bastardos que, más tarde, sin duda habrían expiado en su lugar creyendo que una hermandad secreta los unía al Todopoderoso.

Sigrid revive el sol, implacable, y recuerda los latigazos y los moretones sobre su piel, su cuerpo se despertaba, impaciente, bajo la mirada de estos jóvenes cubiertos de sudor, en los campos porque el Amo los obligaba a seguirlo. Escuchaba también la voz de Joséphine, esas palabras irrevocables: « No lo olvides, eres la hija de un notable, un notable, ¿lo sabes? » Su madre no conocía nunca la duda, su voz áspera raspaba hasta los huesos su existencia, raspaba sus penas, sus placeres, despellejaba hasta su alma.

Ella ha hecho bien en tomar un taxi. Para nada en el mundo ella hubiese querido conseguirse en el metro a una hora tan tardía, aunque se repetía las máximas de Joséphine: « Los negros, en los Estados Unidos, no viven como nuestra gente "en las afueras", totalmente fuera de hora ¡Ellos han tenido tiempo para civilizarse! », decía con ese aire de sabia y ese tono irrevocable que toma prestado del esposo con la esperanza de cerrarle la boca a ciertos personajillos.

Sigrid tiene de repente la impresión de estar en un sueño, flotando en un magma de sensaciones; es irreal, no existe, no hay en ella sino recuerdos. Están allí, vivos. El presente, este dolor atroz, todo esto no es sino una pesadilla. El aviso del Cotton Club parpadea y parece una advertencia o quizás una amenaza, pero no comprende realmente nada. Sabrá que está tendida sobre el asfalto: hay algunos guijarros bajo sus codos o bajo su espalda. Está demasiado adolorida para gritar. Alza a duras penas una esquina de su párpado izquierdo; el ojo derecho parece demasiado amoratado.

sut qu'elle était étendue sur le macadam : il y avait quelques cailloux sous ses coudes et sous ses omoplates. Elle avait trop mal pour crier. Elle souleva à grand-peine un coin de sa paupière gauche ; l'œil droit semblait trop amoché. Elle sentit un liquide tiède dans son cou, elle le sentit ruisseler dans les plis de sa chair. Elle tressaillit. De tous côtés, des regards d'inquiétude et de stupéfaction étaient fixés sur elle.

Malgré la brume qui emplissait lentement son cerveau, Sigrid se surprit à énumérer : « Meticuleuses et savantes tactiques de dissimulation, encroûtement tenace dans la médiocrité des petites sociétés secrètes, rapports malsains avec l'autre monde » – ceux que Joséphine désignait par « ces gens de l'en-dehors ». Faiblement, elle marmonnait : « Rapports corrodés par le mépris, entravés par la méfiance. » Voilà, se dit-elle, amère, ils m'ont toujours nourrie de ces fables grossières, mensonges pathologiques sur une soi-disant supériorité, présentée tel un patrimoine fabuleux. Mes droits inaliénables en tant que fille légitime d'un homme dont le père était issu de la haute bourgeoisie de l'île, bourgeoisie assise et bien assise, qui avait fait ses armes et acquis ses droits en se battant pour l'indépendance de ce pays aux côtés de valeureux généraux. « Ne t'avise jamais de perdre la conscience de ce droit », semblait la mettre en garde Joséphine. Un droit qu'elle, Joséphine, avait acquis par la porte de service avec, dans son baluchon, son patronyme et son lignage obscurs, instruments de torture dont se servaient allègrement les membres de la société secrète. Son tourment, ce coup dur du destin : un teint pas assez dilué ! Des bras aux muscles saillants la soulevaient, des voix hurlaient des ordres : « Par ici, comme cela. » « Le St. John's Hospital ne l'acceptera jamais ! » criait l'un. « Ils vont la laisser crever sur le trottoir ! »

Combien de fois vais-je devoir expier ? se demanda-t-elle avant de fermer les yeux, épuisée. En guise de réponse, sa mémoire lui rejoua la scène. Celle que Joséphine désignait comme crime et avilissement, mais qui n'était qu'un incident dont l'incongruité n'en diminuait pas moins la banalité ; tout au plus l'œuvre d'une jeune fille désœuvrée. Le jeune homme se nommait Charles, qu'il prononçait Châle, comme pour parler de cette pièce d'étoffe dont les femmes se couvrent les épaules. Cette prononciation enrageait Joséphine. Sigrid s'était promené nue sous le regard de Charles, qui, à maintes reprises, le lui avait demandé. « Rien que deux minutes, suppliait-il, juste pour voir. » Les gouttes de sueur perlaient sur son front, sa peau couleur nuit brillait, dégageant une délicieuse odeur de feuillage et de terre sèche. Il la désirait sans doute, en dépit de son prénom royal et de son héritage princier. Sigrid avait vu son désir, palpable, nu et si âpre. Il la voulait dans sa case, même en sachant qu'elle était fille de colon, née trois siècles après la fin de l'esclavage, sur cette île où rien n'avait changé dans les rapports entre les gens – les vrais et ceux

Siente un líquido tibio en su cuello, lo siente gotear en el pliegue de su carne. Se estremece. Por todos los lados, las miradas de estupefacción están fijas en ella.

A pesar de la bruma que llena plenamente su cerebro, Sigrid se sorprende describiendo lo que siente: « Meticulosas y sabias tácticas de disimulo, costra tenaz en la mediocridad de pequeñas sociedades secretas, relaciones malsanas con el otro mundo » – las que Joséphine designaba por “esta gente de afuera”. Débilmente, murmura: « Relaciones corroídas por el desprecio, entrabadas por la desconfianza. ». Allí, se dice con amargura, ellas me han alimentado siempre de estas fábulas groseras, mentiras patológicas sobre supuesta superioridad, presentada como una herencia fabulosa. Mis derechos inalienables en tanto que hija legítima de un hombre cuyo padre había salido de la alta burguesía de la isla, burguesía asentada y consolidada, que había guerreado y adquirido sus derechos batallando por la independencia de este país al lado de los valerosos generales. « No te atrevas nunca a perder la conciencia de este derecho », le advertía a Joséphine. Un derecho que ella, Joséphine, había adquirido por la puerta de servicio con, en su bulto, su apellido y su linaje oscuro, instrumento de tortura de los que se servían alegremente los miembros de la sociedad secreta. Su tormento, este duro golpe del destino: ¡una tez insuficientemente diluida!

Brazos con músculos salientes la levantan, voces gritan órdenes: «Por aquí, así. » « ¡El St. John's Hospital nunca la aceptará! », gritaba uno. « ¡La van a dejar morir en la acera! »

¿Cuántas veces tendré que pagar esta penitencia? se pregunta antes de cerrar los ojos, agotada.

En respuesta, su memoria reproduce la escena. Aquella que Joséphine designaba como crimen y degradación, pero que no era sino un incidente cuya incongruencia no disminuía menos la banalidad; a lo sumo, obra de una joven ociosa. El joven se nombraba Charles, a quien llamaban Chale, como para hablar de esta pieza de ropa con la que las mujeres se cubren las espaldas. Esta pronunciación enfurecía a Joséphine. Sigrid se paseaba desnuda bajo la mirada de Charles, que, repetidamente se lo había pedido. « Nada más dos minutos, suplicaba, justo para ver. ». La gotas de sudor perlaban su frente, su piel color noche brillaba, desprendiendo un delicioso olor a follaje y a tierra seca. Él la deseaba sin duda, a pesar de su nombre real y de su herencia principesca. Sigrid había visto su deseo, palpable, desnudo y tan áspero. Él la quería en su cabaña, incluso sabiendo que ella era hija de colonos, nacidos tres siglos antes del fin de la esclavitud, sobre esta isla donde nada había cambiado en las relaciones entre la gente- los reales y que ellos llamaron gente, o más comúnmente, los de “afuera”. Ella lo había conseguido irresistible a causa de ese deseo.

Esta historia, que no era la única, había dado la vuelta a

qu'ils appelaient ces gens-là, ou, plus communément, ceux de « l'en-dehors ». Elle l'avait trouvé irrésistible à cause de ce désir.

Cette histoire, qui n'en était pas une, avait fait le tour de l'île. Pour la punir – Joséphine prétendait que c'était pour la forcer à choisir –, on l'avait expédiée à New York. Cependant, depuis son arrivée, elle se sentait engagée dans un marathon insensé, vers un état de nudité dont elle découvrait à présent toute l'horreur. Engluée dans son brouillard, Sigrid sentit qu'on prenait son pouls ; des mains tâtaient son corps, devenu l'objet premier de la condamnation. Sous les draps rêches, elle se sentit frissonner, car elle était tellement nue ; nue dans son exil, nue dans sa peau, nue dans son cerveau farci d'horreurs depuis l'enfance, nue dans l'incommensurable bêtise du monde. « Ceux qui l'ont attaquée ont pris soin d'aller à la racine des cheveux. Ils sont ainsi sûrs de ne pas se tromper. Il y a aussi une autre entaille profonde au cou. » Elle ouvrit un instant les yeux. Celle qui parlait avait la peau aussi noire que celle de Charles. Elle sentit ses mains moites sur son corps. Elle ne pouvait pas répondre, mais elle se sentait lentement revenir à elle, car elle entendait tout.

« Comment pouvait-elle espérer se faire servir au Cotton Club ? » demanda quelqu'un d'autre. « Qu'est-ce qui a bien pu lui passer par la tête ? Elle ne sait pas qu'ici, l'œil de chacun est exercé à reconnaître le pourcentage de sang noir dans les veines de chacun ? Pauvre petite ! » Sigrid pensa un instant qu'il aurait mieux valu qu'elle soit morte. Elle aurait ainsi échappé à cette nudité absolue. Elle ferma les yeux, décidée à expier pour tous les siècles d'inhumanité et de bêtise.

la isla. Para castigarla, Josephine afirmó que para obligarla a elegir la habían enviado a Nueva York. Pero después de su llegada, se sentía como si estuviera en un loco maratón, marchando hacia un estado de desnudez que ahora estaba descubriendo con horror.

Atrapada en su niebla, Sigrid siente que le toman el pulso; unas manos palpan su cuerpo, convertido en el principal objeto de la condena. Bajo las ásperas sábanas, siente un escalofrío, porque está tan desnuda; desnuda en su exilio, desnuda en su piel, desnuda en su cerebro atiborrado de horrores desde la niñez, desnuda en la inconmensurable estupidez del mundo. “Los que la atacaron se cuidaron de llegar hasta la línea del cabello. Por tanto, seguro que no se equivocaron. También hay otro corte profundo en el cuello”. Abrió los ojos por un instante. El que habla tiene la piel tan negra como la de Charles. Siente sus manos sudorosas sobre su cuerpo. No puede responder, pero se siente lentamente volver en sí, porque escucha todo.

« ¿Cómo podía ella esperar que la atendieran en Cotton Club? », pregunta alguien. « ¿Qué diablos estaba pasando por su cabeza? ¿No sabe que aquí, el ojo de cada quien está entrenado para reconocer el porcentaje de sangre negra en las venas de cada uno? ¡Pobre niña! »

Sigrid piensa un instante que habría sido mejor que ella hubiese muerto. Al menos así hubiese podido escapar a esta intemperie absoluta. Cierra los ojos, decidida a expiar por todos los siglos de deshumanización y de estupidez.

Dos poemas de Marie- Célie Agnant

Traducción: Maritza Jiménez

POEMA EN DESVÍO PARA UNA PASIÓN ABORTADA

yo no sé el tamaño de las palmeras ni reconocer
el soplo del Alisio
su curso en el cielo
su canto en el follaje

una rama roza el tejado temblorosa acecho al animal que
busca entrar a la choza

es necesario pedir perdón oh, tierra de mi madre allá donde
sus huesos descansan
es necesario regarte con lo que me queda de lágrimas soy
sorda a la llamada de tu carne
a lo que queda de esa carne a lo que queda en despojos
pero hace tanto tiempo que lloré ya no sé cómo
componer en mi lengua las sílabas de tu nombre yo no sé
yo ya no sé

encogida en lo más profundo del sufrimiento era necesario
que desaprendiera a amarte
aquí estoy, el corazón cansado, el corazón vacío
mis manos vacías golpean el vacío y mis ojos vacíos
ya no saben la altura de tus palmeras

sin embargo he soñado tanto contigo tenido tanta necesidad
de ti
tantas y tantas noches y tantos años

pero era necesario dejar de amarte
para aprender finalmente todas esas cosas
esos subterfugios indispensables
que me permiten adormecer el exilio
olvidar la vergüenza cambiar mi hambre de ti
contra una oleada de palabras

e intentar construir una morada sobre las ruinas de mi
pasión

pero yo quiero creer creer todavía
que en los ruidos de la noche
uno logra volver a escuchar los acordes de los gritos
sobre la respiración lejana del tambor

GONAÏVES (*)

nada más que los recuerdos
de los días de antes de la muerte el océano
y su canción suave el océano
y el vacío

vacías las barcas regresan
traídas por el viento que bracea el vacío

vacía la esperanza
y las chozas vacías de los pescadores
con sus manos vacías

y los ojos de los niños llenos hasta los párpados del horror de un
mundo vacío de toda compasión

nada más aquí que lo que fue y el cielo
para acoger los rencores
de los que no tienen ya la fuerza de gritar

nada más aquí
que las almas sin reposo de los muertos

esas que intentan enterrar bajo las losas del tiempo
los paraísos son desde entonces casas para los muertos

yo quisiera tanto escribir otra historia rasgar el velo negro /de
la noche

encontrar una ruta al comienzo de la noche
pero no hay nada más aquí sino la noche sin fin

y el gran sol desnudo
en la inmensidad vacía del cielo

(*) Ciudad de Haití, en el golfo de la Gonave, donde
Dessalines proclamó la República en 1804

Guerpo del afuera

Luz Marina Cruz

Universidad de Oriente

alasenlalluvia@hotmail.com

Los dolores que nos alejan son dolores perdidos.

La Iliada o el poema de la fuerza (1940)

Simone Weil

La primera vez que escuché hablar de la escritora haitiana Marie-Célie Agnant fue hace algunos años, durante una conversación con Amarilis Guilarte y Celso Medina. Este había traducido del francés el cuento “Una casa frente al mar”¹ y ambos comentaban con entusiasmo su calidad literaria. Pese a ello -me explicaban- era poco conocida en los países hispanohablantes, quizás debido a que tenía un solo título en español, *El libro de Emma*, novela publicada en el 2003 por la editorial Txalaparta. Esa noche me aproximé a una autora que atendía de manera poética los reclamos del lenguaje. Además, valiéndose de la fuerza y de la tensión interna de su relato exhibía las crueldades de un poder que borraba sentimientos entrañables, inclusive, los de la víctima y su represor en el pasado.

En este momento, después de haber releído la traducción de *Cuentos de aquí, de otra parte y de allá* vienen a mi mente las palabras de Sophia de Mello Breyner Andresen, quien nos confiesa las altas exigencias de la poesía: “Me pide que arranque de mi vida que se quiebra, corrompe y diluye una túnica sin costuras. Me pide que viva atenta como una antena, me pide que viva siempre, que nunca me olvide. Me pide una obstinación densa y compacta”. Agnant también arranca su túnica sin costuras y se transfigura en conciencia. Ella sabe mucho de intemperie porque a los diecisiete años partió de Haití -abatido por la dictadura de François Duvalier- para radicarse en Canadá, donde ha creado una digna obra literaria, sin olvidar su historia personal de mujer negra, inmigrante y feminista. No es casual, entonces, que las ficciones de este libro ahonden en personajes marcados por diferencias raciales, culturales, políticas, sociales, que no poseen derecho de pertenencia. Son cuerpos expulsados a la otredad: cuerpos del afuera.

De toda esa galería de lo humano extrañado, fuera de lugar, quisiera detenerme en la protagonista del cuento “La herencia”. Sigrid Des Rochants es la hija de un adinerado terrateniente haitiano que contrae matrimonio con una mujer de familia campesina. Sigrid quisiera extirpar de sí misma cualquier rasgo heredado de su madre. Reniega de

¹ Véase en el primer número de *Entreletras*, la traducción de Celso Medina y la nota crítica de Amarilis Guilarte. <https://entreletras3.wixsite.com/entreletrasinicio/numeros-antiores>



ella por su vulgaridad y arribismo, pero sobre todo, maldice el legado de su tez oscura:

Durante todo el día pensó en su madre, Joséphine. Una ira infinita se apodera de ella. ¿Cómo podía ser que esa mujer tan ordinaria y tan estúpida la hubiera llevado a ella, Sigrid Des Rochants, en su vientre? ¿Cómo era eso posible, por Dios? Temblaba. Había llorado durante mucho tiempo y se mordía sus uñas. Lloraba de rabia y amargura por esa maldición heredada de Joséphine que ella decía tiene en su piel. (Agnant; p. 23)

La joven, que se encuentra viviendo desde hace poco en Nueva York, anhela entrar al célebre club nocturno Cotton Club para conocer a Cab Calloway, un famoso músico y cantante de jazz afroamericano. Sueña con seducirlo y ser su amante por una noche. Si bien el club está localizado en Harlem, barrio negro de Manhattan, solo permite la admi-

sión de consumidores de raza blanca. Paradójicamente, la mayoría de los artistas son negros de gran talento. Es el caso de Louis Armstrong, Ella Fitzgerald y el mismo Calloway, lo cual nos dice mucho sobre las inconsistencias ideológicas del racismo. La aversión que siente el dueño del establecimiento hacia el otro racializado se tuerce a conveniencia para sacar utilidad de los espectáculos musicales preferidos por el público. No debemos olvidar que durante la época de segregación racial, regímenes discursivos y emocionales operaban como mandatos sociales para decidir, entre otros aspectos, cuáles cuerpos tenían derecho a ocupar determinados espacios de diversión y cuáles cuerpos formaban parte de las presentaciones artísticas dirigidas a los blancos que podían pagarlas.

Nuestro personaje no desconoce estas fronteras internas que se levantan sobre categorías raciales en gran parte del territorio de Estados Unidos. Es más, en el Haití de los cincuenta se trazan líneas divisorias que responden a discriminaciones de clase, con un trasfondo racial histórico innegable. Todo ello insta una diferencia de derechos, deberes y experiencias que forman parte de la biografía de nuestro personaje. En su propia familia, el padre le ha negado a su esposa acompañarlo al club campestre Cercle Bellevue; exclusivo para los integrantes de las élites. Sigrid también denigra de su madre por aceptar la humillación sin rebelarse y tomar represalias contra los sirvientes:

Todos los sábados por la noche, Joséphine cepillaba y planchaba la ropa de su marido, incluso le lustraba sus zapatos para que se luciera, sin ella, en ese club para gente de élite. Semana tras semana, Joséphine aceptaba sin chistar esta bofetada de su marido. Para desquitarse, ella escupía su desprecio y su odio sobre las criadas, sobre la lavandera, sobre todos aquellos que, alrededor de ella, le recordaban sus orígenes. (Ibíd., 23-24)

La protagonista del relato supone que el cartel divisionista no impedirá su entrada al renombrado club newyorkino: “El Cotton Club tuvo a bien decretar, ‘White Only’, pero está escrito que yo, Sigrid Des Rochants, iré a ver a Calloway” (24) No se reconoce en la “...palidez incierta de la piel generosamente empolvada...” (24) de su madre, ni acepta con docilidad ninguna regla que le prohíba disfrutar de sus extravagancias. Para darse confianza -en su interior parece tener dudas-, se dice a sí misma: “...yo no tengo nada de Joséphine...” (24). Pertenece a la clase intelectual y de rancio abolengo de Haití, está acostumbrada a una existencia de privilegios y a ser bien recibida en su elegante círculo de conocidos. Es cierto que no es blanca de piel, pero sí de mente y espíritu, pues sus experiencias vitales son parecidas a las de una acomodada mujer blanca occidental. Repite de forma automática, sin detenerse a reflexionar, las ideas caducas de su contexto familiar y social, los conceptos colo-

niales que tantas veces había ridiculizado cuando vivía en Haití. Mediada por este imaginario clasista con ínfulas de superioridad, se siente distinta a los negros y conjetura que podrá satisfacer las expectativas raciales del local:

Si por infortunio -no se atreve a decir error- ella tiene que, quien sabe, conseguirse en una sección reservada a los negros, su atuendo y su comportamiento les hará entender la infinita distancia que los separa de ellos. Tiene que mostrar la amplitud del abismo que existe entre la vulgaridad y su finesa innata. (23)

Siguiendo a la filósofa feminista australiana Sara Ahmed, nuestra joven es una universalista melancólica porque, al igual que otros individuos o colectivos de la periferia, realiza un trabajo discursivo-corporal para minimizar su alteridad y ser incluida en un mundo que no acepta sus diferencias. Dirigiéndose personalmente a un otro foráneo -considerado sospechoso y anómalo-, la intelectual explica el fenómeno con un estilo que rompe los rígidos esquemas de la academia anglosajona: “Quiero describirlo como un requisito o como una obligación: *debes* identificarte con la misma cosa que te rechaza para poder estar en el mundo sea como sea.” (Ahmed; 2018, p. 6). Unas líneas más adelante advierte en los siguientes términos: “Para aquellos que tienen que abandonar algo para entrar en algo: tu entrada es melancólica. Abandonas la misma cosa que hace que la entrada no esté abierta para ti...” (Ibíd., 7). Ahmed habla directamente a las personas catalogadas como extrañas por el acuerdo social de Occidente -sean extranjeras, desplazadas, mestizas, negras, sexo-diversas-, cuya subalternidad genera fobias y políticas de eliminación cultural.

En efecto, Sigrid intenta asimilarse al cuerpo femenino universal, no racializado, con el propósito de entrar, de forma melancólica, al territorio vedado donde Calloway canta y baila para sus espectadores blancos. Debe suavizar cualquier marca étnica que evidencie su fisicalidad de mujer mulata. Por ello, ensaya varios maquillajes antes de ir al club, poniendo cuidado en no desbordar los labios y hasta se tiñe el cabello de un color claro. No obstante, se sale de lo apropiado al seleccionar el vestido, que es “...un poco extravagante, lo sabe.” (Agnant; op. cit., 23).

El proceso de identificación de nuestro personaje con el mundo occidental está determinado, en parte, por la estirpe sin historia propia del padre, es decir, sin el reconocimiento de los procesos fundacionales de la diáspora africana y de sus experiencias ancestrales. Bien lo expresa el pensador haitiano Jean Casimir: “La historia que comparten es la del imperio, no la suya. Son personajes de diaria invención que se adaptan sin cesar al entorno internacional en donde nacen y que evolucionan conforme a la dinámica de ese entorno.” (2008, 812). El padre de Sigrid proviene de los notables o élites más cultas -descendientes, a su vez, de los libertos

de vieja cepa-, que sentían una admiración, rayana con el servilismo, hacia Francia: "...sacaba pecho, recitaba versos; lo llamaban el Maestro. Se creía igual a Dios a pesar de su tez acaramelada, pero era rico y tenía los ojos azules." (Agnant; op. cit., 25). Además, posee centenares de hectáreas de tierra y las administra con mano implacable, al estilo de los colonizadores blancos del pasado: "La tierra, las tierras, nuestras tierras, repetía con deleite, su acento impregnado de una especie de ferocidad, mientras azotaba a su caballo, la mirada al abrigo de su casco colonial." (Ibíd., 25). Por otro lado, la madre de Sigríð es una campesina que ha subido de rango debido a su providencial matrimonio con el respetado latifundista. El afrancesamiento exagerado de sus ceremonias, costumbres, gustos, es motivo de burla en la isla. Su identidad, semejante a la atmósfera del salón familiar, tiene algo "...de teatro deprimente y un poco histérico." (24).

Los padres de la protagonista eligen para ella el nombre de la princesa escandinava del siglo XVI, Sigríð Erikdotter Vasa. Tiene nombre de princesa y la tratan como a una de ellas, con sus prerrogativas y exigencias. Aunque de niña le gusta pasearse junto a los pescadores y vendedores errabundos de la ciudad, su madre se lo prohíbe porque considera que el contacto con la gente pobre "ensucia" su sangre. Para Joséphine, esos otros eran "...menos inteligentes que los asnos que avanzan delante de ellos." (25). Con frecuencia, Sigríð se salta los límites maternos, pero es atrapada en sus andanzas y recibe un castigo: "...la ponía a la fuerza en un baño perfumado de hojas de naranjo y de melisa. Joséphine le frotaba la piel como si quisiera hacer surgir otra, más clara, mucho más clara." (25). A pesar de tanto blanqueamiento, de adolescente siente atracción por los trabajadores negros de su padre: "...su cuerpo se despertaba impaciente bajo la mirada de estos jóvenes cubiertos de sudor en los campos..." (26). Las "palabras irrevocables" de la madre sobre sus altos deberes morales como hija de un notable, no impiden que ceda a los deseos de Charles, quien le ha rogado que se desnude unos minutos para contemplarla:

Las gotas de sudor perlaban su frente, su piel color noche brillaba, desprendiendo un delicioso olor a follaje y a tierra seca. Él la deseaba sin duda, a pesar de su nombre real y de su herencia principesca. Sigríð había visto su deseo, palpable, desnudo y tan áspero. Él la quería en su cabaña, incluso sabiendo que ella era hija de colonos, nacidos tres siglos antes del fin de la esclavitud sobre esta isla donde nada había cambiado en las relaciones entre la gente... (27)

Joséphine descubre el devaneo erótico de Sigríð, que "...designaba como crimen y degradación..." (27). Decide enviarla a Nueva York para que expie su culpa y calmar, además, las murmuraciones de la gente. Al principio, el viaje se

le presenta a la joven como una oportunidad para alejarse de la isla, con "...su sucesión de horrores que databan de la era de la esclavitud y el desconcierto." (25). Se encuentra al tanto de la involución económica y social de la mayoría de los pobladores de su país, afincado en modelos neocoloniales que aumentan el círculo vicioso de la pobreza. Así lo confirman las condiciones miserables de los peones de su padre y el trato que les da. No está ajena a los conflictos clasistas y raciales de larga data. Una muestra de ello es la discriminación hacia Joséphine, la actitud de la madre con respecto a las personas de origen similar al suyo, el escándalo social ante su "...romance abyecto con un trabajador descalzo." (26). Sin embargo, no siente ningún compromiso cívico, ni pretende actuar para corregir tales situaciones. Tampoco se conecta emocionalmente con su familia, que renueva concepciones de un pasado obsoleto para ella y en cuyo ambiente no ha sido feliz, aunque se cumplieran muchos de sus caprichos. Incluso, en la adolescencia no logra vincularse a la pasión del padre por sus tierras, con el propósito de hacerse cargo del patrimonio familiar cuando estuviera preparada.

La realidad es que la ciudad cosmopolita y civilizada no la recibe como lo había imaginado, ni puede dejar atrás su historia personal y colectiva: "En este remolino de pensamientos confusos, Sigríð se pone a hacer un inventario de esta abigarrada herencia suya, herencia que no ha podido abandonar en la isla. La ha guardado en su equipaje como herramienta de supervivencia en esta jungla que es Nueva York..." (24). Sentada en el taxi que la lleva hasta el Cotton Club, divaga sobre su presente y las próximas acciones a ejecutar. En esta gigantesca urbe no la tratan como a la única heredera de los Des Rochants. Contra todo eso, hará valer la "finesa innata" del linaje paterno para complacerse con el último de sus antojos.

Se niega a aceptar que en Estados Unidos las narrativas de las facciones poderosas haitianas no tienen peso simbólico. Por ello, no advierte los peligros a los que se expone cuando decide desafiar las normas de ingreso del club nocturno. Los estadounidenses racistas que se encuentran cerca de la entrada la reconocen como una extraña. Creen que no le corresponde ese espacio social, segregado para el uso y la diversión de los blancos. Su sentido común se apoya en discursos previos que dan cuenta de lo diferente y de lo no diferente. Para todos es razonable agredirla; se sienten respaldados por documentos legales. Entre ellos, recuerdo vagamente las Leyes de Jim Crow, que se resumen en una frase absurda: "separados pero iguales". No quieren cerca a Sigríð porque incumple sus estrictas normas somáticas; visualmente es distinta. Según las creencias compartidas por este grupo racial, debe relacionarse con otros cuerpos semejantes a ella, en un lugar del afuera.

Después de sufrir un ataque bastante violento, nuestra protagonista es rescatada por afroamericanos que viven

en los alrededores. Se encuentra abatida por el dolor, pero puede ver y escuchar todo lo que sucede: “Brazos con músculos salientes la levantan. Voces gritan órdenes. Por aquí, así. ¡El St. Jhon’s Hospital nunca la aceptará!, gritaba uno. ¡La van a dejar morir en la acera!” (27). Sigrid comprende que por tener “...una tez insuficientemente diluida...” (27) no tiene derecho a recibir servicio médico en un centro hospitalario separado para los blancos. Por otro lado, los hombres que la llevan en brazos no entienden que haya sido tan ilusa: “¿Cómo podía ella esperar que la atendieran en Cotton Club?, pregunta alguien. ¿Qué diablos estaba pasando por su cabeza? ¿No sabe que aquí, el ojo de cada quien está entrenado para reconocer el porcentaje de sangre negra en las venas de cada uno? ¡Pobre niña!” (28).

Casi a punto de desvanecerse, Sigrid se interroga sobre los signos que no había querido descifrar para simplificar sus días en Nueva York: “...después de su llegada, se sentía como si estuviera en un loco maratón, marchando hacia un estado de desnudez que ahora estaba descubriendo con horror.” (27). Se encuentra malherida en un país extranjero donde no tiene el respaldo de su familia; solo es una mujer negra que se pierde en el anonimato de millones de personas. Es la primera vez que se siente en el destierro, expulsada de la isla antillana por haber cometido un “ultraje” contra su clase. Se mira más adentro que nunca. Intenta despojarse de las capas de prejuicios que la cubren desde su nacimiento. Busca respuestas y en el fondo escucha unas palabras. Su propia voz es la que habla: “Meticulosas y sabias tácticas de disimulo, costra tenaz en la mediocridad de pequeñas sociedades secretas, relaciones malsanas con el otro mundo.” (26). Rememora el envanecimiento de sus padres; evoca imágenes de su soberbia al relacionarse con los cuerpos del afuera, que consideraba inferiores a ella por ser

más oscuros de piel: “Relaciones corroídas por el desprecio, entrabadas por la desconfianza.” (26). Esa voz no muestra indulgencia hacia las farsas que han sido parte de su vida, es firme cuando asegura: “...me han alimentado siempre de estas fábulas groseras, mentiras patológicas sobre supuesta superioridad, presentada como una herencia fabulosa.” (26-27) La sensación de desamparo es abrumadora: “Bajo las ásperas sábanas, siente un escalofrío, porque está tan desnuda; desnuda en su exilio, desnuda en su piel, desnuda en su cerebro atiborrado de horrores desde la niñez, desnuda en la inconmensurable estupidez del mundo.” (27-28).

BIBLIOGRAFÍA

- Agnant, Marie-Célie. (Libro digitalizado sin publicar). *Cuentos de aquí, de allá y de otra parte*. Traducción de Celso Medina y revisión de Amarilis Guilarte. Maturín, Venezuela.
- Ahmed, Sara. “Universalismo melancólico”. *Otras Modernidades*, núm. 20, 2018, pp. 1-11. Traducción de Mayte Cantero Sánchez. Università Degli Studi Di Milano. Milán.
- Casimir, Jean. “Haití y sus élites: el interminable diálogo de sordos”. *Foro Internacional*, vol. XVIII, núm. 4, 2008, pp. 807-841. El Colegio de México, A.C. Distrito Federal-México.
- Mora, Belvy; Montenegro, Marisela. “Fronteras internas, cuerpos marcados y experiencias de fuera de lugar. Las migraciones internacionales bajo las actuales lógicas de explotación y exclusión del capitalismo global. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, núm. 15, 2009, pp. 1-19. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, España.

Normas para los Autores:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las siglas van sin puntos.

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

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

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

Normas para los Árbitros

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Libros:

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

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

Artículos de revista:

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

Referencias de la Web:

Debe ponerse el APELLIDO (S), Nombre (s) del autor o entidad (si lo señala). "Título del documento entre comillas" (si lo hay), en: título de la página en cursivas, dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación, si existe deben señalarse. Así, por ejemplo: TRUJILLO MARÍN, Oscar. "Acerca del peso de la tradición, los campeones de estronados y las princesas sin reino", en: blog *Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*, <http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/>

[default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i](http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i) (recuperado el 16 de enero de 2009 a las 10:45 a.m.). VALLESPÍR, Jordi. "Interculturalismo e identidad cultural". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 36 (1999), pp. 45-46, en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432 (recuperado el 3 de diciembre 1999 a las 3:30 p.m.). En caso de que el autor deba hacer una autocita, en el archivo destinado a referato la hará como si fuese cita a una tercera persona, de manera tal que se garantice el anonimato.

8. Normas de citas y referencias.

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

Textos citados varias veces:

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

Citas textuales:

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

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

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

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

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

Contactos

Dirección de Entreletras:

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

Correos electrónicos:

entreletras@gmail.com

upelentreletras@gmail.com

Consejo de Redacción:

* Director-Celso Medina / medinacelso@gmail.com

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

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

Autores

Celso Medina. Poeta, crítico y profesor universitario. Director de la revista *Entreletras*.

José Guerra Carrasco. Profesor de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Asesor del Centro Bíblico Verbo Divino y del Centro de Educación Audiovisual Francisco Xavier.

Diego Rojas Adjmad. Ensayista y narrador. Doctor en Letras. Director de la revista *Carcava*. Profesor de la Universidad Nacional Experimental de Guayana donde dirige el Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes Universidad Nacional Experimental de Guayana Ciudad Guayana estado Bolívar.

Antje Zielhen. Profesora asistente de estudios franceses, hispanos e italianos de la University of British Columbia, investiga nuevos conocimientos sobre la compleja dinámica de la migración del continente africano a las Américas: <https://bit.ly/2KuMMwB>.

Amarilis Guilarte. Profesora, narradora e investigadora del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del Instituto Pedagógico de Maturín, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, en Venezuela.

Roger Viláin. Ensayista e investigador venezolano, actualmente residente en Quito (Ecuador), donde de profesor y universitario en la Universidad Pontificia Católica de Quito.

Luis González. Artista plástico y Promotor cultural. Forma parte de la Fundación “Claudio Perna”.

Maritza Jiménez. Poeta, traductora e investigadora de la literatura venezolana. Periodista.

Enrique Hernández D’Jesús. Poeta, fotógrafo y promotor cultural. Editor de la publicación literaria. *Unión Libre*.

Lucie Lequin. Profesora e investigadora de literatura de la Universidad de Concordia (Montreal, Canadá). Miembro del comité de redacción de *Revue des lettres et de traduction (Liban)* et de *Carnets (Portugal)*. Especialista en Literatura Comparada.

Luz Marina Cruz. Profesora, investigadora y ensayista. Docente de la Universidad de Oriente, en su núcleo de Monagas. Obtuvo el VI Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas con su trabajo *Entre repeticiones sin origen y diferencias insumisas. Escrituras, reescrituras del signo mujer en la prensa femenina de habla hispana (1826-1889)*.