



DE LA
CRÍTICA
REVISTA LITERARIA

CORO / Vol. 7, año 2014. CELYL – UNEFM

NÚMERO 7



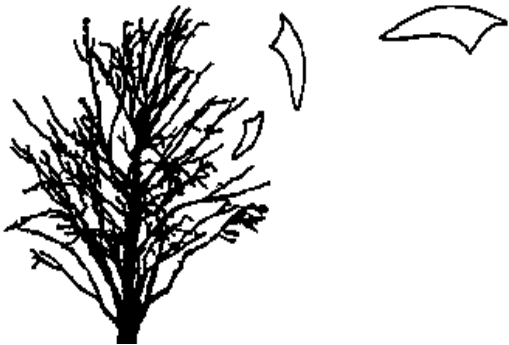
*Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”
Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Lydda Franco Farías”*

**Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”
Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Lydda Franco Farías”**

De la Crítica

REVISTA DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA N° 7

Coro – 2014



DE LA CRÍTICA REVISTA LITERARIA

Yaneida Franco
DIRECTOR

COMITÉ DE ARBITRAJE:

Prof. José Nava (UNEFM)

Prof. Jesús Madriz (UNEFM)

Prof. Wilmara Borges (UNEFM)

Prof. Omacel Espinoza (UNEFM)

Prof. José Gregorio Vílchez (LUZ)

Derivaciones desde José Martí, en torno al lugar del arte en la movilización actual de “Nuestra América” por un mundo mejor.....
Wilfredo Mesa

De la totalidad a la singularidad: acercamiento a la obra *Pirata* de Luis Britto García.....
José M. Nava

Naturaleza y artificio, trasgresión y objetualidad en Felisberto Hernández.....
Maylen Sosa

Una bala y una soga: análisis comparativo entre dos poetas suicidas, José Asunción Silva y Elías David Curiel.....
María de los Ángeles Lugo

Nueva novela histórica latinoamericana: aproximaciones a *Catalina de Miranda* (2012) de Xiomary Urbáez.....
Jesús Madriz

El problema de la muerte en la obra *La vida eterna* de Fernando Savater.....
Nohé Gilson

Derivaciones desde José Martí, en torno al lugar del arte en la movilización actual de “Nuestra América” por un mundo mejor

Wilfredo R. Mesa Ortega
UCP “Juan Marinello Vidaurreta”
Wilfredo@ucp.ma.rimed.cu

Resumen

Se presentan ideas para el debate con nosotros mismos, acerca del papel del arte en la unidad/diversidad latinoamericana y se argumentan la importancia de otorgarle los espacios y atenciones que su fomento merece como fuerza del desarrollo humano sostenible en nuestros pueblos, especialmente desde las escuelas. Estas ideas emanan del pensamiento de José Martí, referido al desarrollo cultural a nivel social y personal como una de las corazas más resistentes contra toda maldad, falta de espiritualidad e insensibilidad frente a los problemas que afectan la belleza del mundo.

Palabras clave: arte, desarrollo humano sostenible, escuelas, José Martí.

Derivations from José Martí, about the role of art on the current mobilization of “Nuestra América” for a better world

Abstract

This work presents a group of ideas to be analyzed and debated on the topic of Latin-American unity/diversity, it substantiates the importance of developing spaces and offering attentions to promote the theme as a way to propitiate the sustainable human development of our countries; especially from an educative perspective developed in our schools. These ideas come from José Martí’s thoughts related to the social and individual cultural development as one of the most resistant shields against life sufferings, the lack of human spirituality and sensibility towards the problems affecting the world’s beauty.

Keywords: arts, sustainable human development, schools, José Martí.

Introducción

El arte ha tenido un lugar notable en la conformación del sentido latinoamericanista que sostiene las ansias de libertad, unión, progreso e identidad de los pueblos de Nuestra América, no obstante su historia nos muestra que durante siglos, después de la conquista donde los europeos revelaron con sus conductas hacia las nuevas culturas encontradas, todos los hábitos de dominio, depredación, subestimación y autosuficiencia que de común

ha expresado Occidente ante lo diferente, el arte de nuestros pueblos latinoamericanos fue el de las metrópolis que nos colonizaron. Más adelante conquistamos una independencia política relativa, pues quedamos económicamente dependientes y culturalmente colonizados, con una manifiesta tendencia a copiar los modelos del mundo norte y de encontrar o buscar la aprobación de nuestras creaciones en los países del norte. Aun así, en lo más auténtico de nuestros pueblos se han cultivado industrias artísticas ancestrales, nativas o venidas del África, en una mixtura de años con lo ibérico y euroasiático, que ha conformado las culturas nacionales y las afinidades artísticas que nos caracterizan. A pesar de la dependencia y la práctica de una actividad artística seguidora durante mucho tiempo de estándares eurocéntricos, Nuestra América ha sido muy fecunda en la creación literaria.

Prácticamente todos nuestros países cuentan desde el siglo XIX con figuras que lograron reinventar los cánones literarios europeos y alcanzar una repercusión universal, a partir de una genuina autoctonía latinoamericana. Indudablemente ellos han hecho un importante aporte al fortalecimiento de eso que llamamos identidad latinoamericana y que José Martí caracterizó como la necesidad de darnos a conocer para ser respetados como espacio regional peculiar, llamado a ocupar un lugar digno en el concierto de las naciones del mundo, por las contribuciones a su equilibrio y prosperidad, sin exclusiones. La música también ha contribuido a desarrollar el sentido latinoamericanista, la mezcla ha sido la clave de esta aproximación musical, la mezcla de ritmos, sonoridades, instrumentos y sobre todo de los dolores y alegrías sintetizados a lo largo de siglos por los pueblos de nuestros países y en ese crisol del tiempo y la unión, a pesar de las diferencias, a través de la música y sus bailes populares se han fusionado los amerindios con los europeos y los afrodescendientes. Las artes plásticas también participan de esta tendencia unificadora; el color del trópico y lo ecuatorial, los barros andinos y las piedras guayano-brasileñas, los valles y pampas, las islas que navegan por el Caribe, nuestras ciudades y barrios, sus gentes, la rica historia de luchas, se han plasmado en obras pictóricas que nos identifican internacionalmente.

Las artes escénicas no quedan fuera de estas aportaciones a la identidad latinoamericana. Danzas, bailes nacionales y ritualidades perpetúan las culturas amerindias, afrodescendientes e ibéricas de cuya mixtura han nacido productos artísticos tan universales como el tango, la zamba o los ritmos bailables cubanos. Latinoamérica aportó al mundo excelentes dramaturgos y la legitimación del teatro del oprimido: comunitario, popular y emancipador, además de mantener y cultivar el gusto por este

lenguaje artístico, relegado en otras regiones. En cine, a pesar de la notable desventaja financiera, tecnológica y comercial con el norteamericano y europeo, hemos logrado abrirnos paso, desde una cinematografía localista de gran popularidad, florecida en México y Argentina fundamentalmente, hacia un nuevo y mucho más amplio cine latinoamericano, crítico y revelador de las realidades, nostalgias, heridas y conflictos que padecemos. Sin embargo, Hart, A. en su ensayo Bolívar y Martí tienen mucho que hacer en América todavía, nos alerta que:

En medio de impresionantes avances tecnológicos que revolucionan todo el sistema de comunicación de masas a escala planetaria, el sistema social dominante intenta hacer pasar de contrabando una concepción de cultura [y de arte] que combina el empleo mal intencionado de las formas del lenguaje con la manipulación de las imágenes para presentar la realidad de manera distorsionada e influir así en millones de seres humanos a través del engaño o del escamoteo de la verdad con el fin de perpetuar intereses egoístas y parciales (Hart, 2008, p. 4).

Por otra parte Zea, L. en La Cultura latinoamericana y su sentido libertario indicó un camino a seguir para completar la obra de la total independencia latinoamericana al afirmar:

Cultura de liberación frente a otra dominante y excluyente. Tal es la peculiar cultura que preocupa a los hombres de la región que trataron de completar la hazaña de la emancipación política con la de la libertad de la cultura; de emancipación mental hablarán los hombres que han de completar la hazaña de los libertadores (Zea, 1994, p. 5).

Estas ideas sueltas que aquí se apuntan, vagas e imprecisas, por eso llamadas derivaciones, y pensadas desde el ideario de José Martí en torno al lugar del arte en la autoconstrucción de nuestros pueblos, pretenden vigorizar la participación de las artes y los artistas en la emancipación mental latinoamericana, eterna batalla en la que los educadores, ya seamos artistas o por otras vías, tenemos un puesto destacado como soldados de la cultura más auténtica y humanista de nuestros pueblos, necesitados de potenciar los talentos

que aprendan y enseñen a facturar productos culturales legítimos, de alta calidad artística, estética y ética; con suficiente capacidad para comunicar nuestras verdades, aspiraciones y desvelos en el diálogo fraterno con los otros.

Desarrollo

El arte puede influir en los cambios sociales y por lo general para bien del hombre, porque al surgir como refracción personalizada de determinado contexto y alimentarse fundamentalmente de la fantasía creadora; al privilegiar la especialización de la forma que deberá estremecer los sentidos del hombre; al procurar la producción de la belleza, entendida esta belleza como la medida en que las cosas se aproximan a su ideal de perfección y al provocar emociones, reflexiones y descubrimientos, logra conquistar un espacio para la utopía, desde el cual la sociedad le va ganando terreno a lo imposible. Pero, en un plano más concreto de la vida social la función movilizativa y transformadora del arte se verifica cuando contribuye a agudizar la mirada sobre los problemas y peligros que asechan a los seres humanos y a poner en claro sus contradicciones a través del diálogo entre los artistas con sus obras y los receptores. Sin embargo, en el mundo actual se sobredimensiona la función hedonista del arte, comercialmente manejada como arte de evasión y entretenimiento fácil, en función del mercado, en tanto se relegan sus funciones cognitiva, crítica y educativa. En la actualidad se habla de crisis de valores, ecológica, alimentaria, financiera, de la literatura...en fin, de una gran crisis civilizatoria; pero insólitamente en los países más avanzados y poderosos disminuyen los presupuestos económicos para servicios de educación, salud y cultura, entre otras dimensiones del desarrollo integral humano y aumentan los presupuestos para las guerras y el mantenimiento de la hegemonía.

Al estudiar informes gubernamentales, declaratorias de múltiples eventos y cursos sobre los desafíos y problemas del mundo actual, se reconoce que el tema de la formación humanista de las nuevas generaciones está hoy en el centro de los debates y de la incertidumbre en torno a los destinos del hombre y la naturaleza, por constituir una de las soluciones a dicha crisis. La formación humanista de que hablamos exige la contribución de todas las esferas de la práctica y la espiritualidad humanas a la formación de una cultura ambiental que tienda a la armonización del hombre con su ambiente y le posibilite

garantizar su existencia y desarrollo viable y duradero, sin poner en riesgo las condiciones ambientales necesarias para la continuidad de vida de las generaciones futuras. La tarea antes planteada constituye un propósito ineludible a nivel global y deberá serlo también para todos los pueblos que conforman el concierto cultural humano, por tanto, considero que actualmente no hay nada más importante y totalizador para la humanidad y por supuesto para los pueblos latinoamericanos, que juntarnos desde todos los caminos, credos y miradas posibles en busca de replantearnos la cultura de manera que la esperanza de un mundo mejor se convierta en realidad. Este replanteo de la cultura, entendida como toda la obra de amor humano sobre la Tierra, es indispensable porque, según Mateo (2002), la interacción hombre-sociedad-naturaleza ha ocurrido desde una plataforma cultural en la que se combinan actividades socioeconómicas, medios de producción y herramientas de trabajo, formas de organización social y construcciones simbólicas humanas insostenibles a largo plazo, sin posibilidades de continuidad futura ya que tienden a explotar al máximo a la naturaleza y los seres humanos, dejando a un lado su restitución y recuperación, subestimando sus necesidades y las leyes que rigen su funcionamiento sistémico. Cuando despleguemos nuestra capacidad de unión frente a la inminencia de la catástrofe, por encima de identidades y diferencias; con los conocimientos, la reflexión colectiva, la percepción de los problemas y sus riesgos, cuando nos apliquemos en la formación de una espiritualidad que se contraponga a prácticas humanas no sostenibles; cuando logremos la globalización de comportamientos valiosos, sintetizados en una nueva cultura ambiental y adecuados procesos para educarla, estaremos en el camino de salvarnos de la autodestrucción.

El arte, desde sus propias esencias renovadoras, puede y debe ocupar un lugar en la movilización actual de Nuestra América para salvarnos. Comparto el criterio que caracteriza al arte como una actividad humana que opera con símbolos elaborados histórica y socialmente a partir de la percepción de la realidad, cuyos resultados se expresan y perciben libre e integralmente en forma muy personal; un modo de comunicación humana que sigue pautas específicas y singulares, con una elevada eficacia comunicativa y persuasiva. Ello explica su notabilidad en el contenido cultural de cada pueblo, así como la tradicionalista sinonimia entre arte y cultura. Regocija conocer que José Martí, uno de los más grandes próceres de Nuestra América y extraordinario artista, llamado por Gabriela

Mistral “el gran leal” de los espacios tropicales, pensaba parecido acerca de la importancia práctica del arte en la vida del hombre al afirmar: es “el modo más corto de llegar al triunfo de la verdad y de ponerla a la vez, de manera que perdure y centellee en las mentes y los corazones” (Martí, 1991, Obras Completas. Tomo 13. p. p. 395 – 396). El arte, a diferencia de otras prácticas humanas, manifiesta una vocación integradora y sincrética; procura unir, ligar, reordenar, más que parcelar o atomizar la realidad. Mediante las expresiones del arte, cualquiera que sea el tema abordado, el ser humano tiene la oportunidad de unificar, comunicar, compartir y meditar sobre sus visiones del mundo y sobre todo elaborar la utopía de un mundo a la medida de lo humano: bello, bueno, útil y seguro para todos. En mi experiencia de artista y educador profesional, de orientación humanista, dialectico-materialista y martiana, he vivenciado; tal como lo argumentó L. Vigotsky en su obra Psicología del arte (citado en Ortiz de Zárate, 2005), que la práctica artística se revela como una forma de expresión socializada de la subjetividad individual y constituye un espacio placentero de libertad dentro del contexto sociocultural compartido, a cuyas exigencias colectivas el sujeto debe ajustar su actuación.

La creación artística manifiesta también una vocación humanista, expresada en su capacidad de acoger y generar todo aquello que pueda contribuir al desarrollo y mejoramiento del ser humano, a su perfeccionamiento, al conocimiento y transformación del mundo en que participa. Esta vocación humanista, concretada en la preocupación por contribuir al crecimiento espiritual de las personas es un principio ético fundamental del arte que ningún creador artístico, ninguna institución cultural o ninguno de los ministerios de artes y cultura de nuestros países deberá soslayar. Otra de las vocaciones del arte es la de revelar las realidades del hombre. Según Sábato, E.:

El artista es un individuo dotado de una sensibilidad y de una inteligencia que no son ordinarias., que ve cosas donde los demás no ven nada. O donde los demás no veían nada. Porque, justamente, una de las misiones del arte es develar realidades que los otros inadvierten: un costado, una perspectiva, una trama, un esplendor, un matiz (Sábato, 2011. p.p. 18-20).

Por ello creo que nuestros gobiernos y sociedad en general, deben cuidar de los artistas como cuidan de científicos, soldados, maestros; pero para ello debemos ser capaces

de admitir que la realidad puede ser mostrada, expresada o transformada de diversas maneras y aprender a juzgar lo nuevo, no por lo viejo que es el pasado, sino por lo que vendrá, que es el futuro. Suárez Durán (2006) subraya acertadamente que una de las vocaciones más raigales del arte, también es la de construir utopías, elaborar los sueños que después se convertirán en nuestras realidades e historias, alimentar un fuego inextinguible que habita en el hombre, que es la esperanza. Los latinoamericanos nos destacamos por la amplitud de las esperanzas. A pesar de reveses, desgracias, padecimientos y horrores como la esclavitud, las guerras libertarias, epidemias, terremotos, deslaves de montañas, dictaduras militares y dependencias del norte, luchamos y nos revelamos en función de defender la vida, la alegría de existir y la belleza de crear. El arte debe nutrir esta infinita esperanza y nutrirse de ella, resaltar con sus obras el placer de estar vivos, transmitir la fe en la belleza de la existencia, como incentivo para preservar sus premisas. El arte es un espacio para la modelación emocionada de un mundo mejor, sobre todo más humano: justo y solidario, habitable y amable.

Muchos piensan hoy que es necesario contener el exceso de cientificismo en la formación de las actuales y futuras generaciones, por constituir una de las cualidades más notables de los tecnócratas. De nada sirven la ciencia y técnica, si se muestran indiferentes a los problemas del hombre y la búsqueda de su felicidad terrenal. Son precisamente la sensibilidad y la emoción las que prestan sentido a los productos de la razón. Por tal motivo considero, al igual que opina Suárez Durán (2006), considero que otra de las funciones del arte latinoamericano es cuidar de la emocionalidad humana, pues casi nadie se ocupa de su educación y desarrollo. Si los códigos éticos no se sustentan en la emoción y el sentimiento, no se convertirán en valores morales que sostengan nuestras prácticas de vida cotidiana. El arte deberá intervenir en la actualización de nuestras visiones sobre la identidad latinoamericana, pues la grandeza del espíritu humanista está en la capacidad de unirnos más que en la de diferenciarnos. El mundo está llamado a la unidad sinceramente democrática, lo cual exige considerar el respeto al otro para ser respetados. Hablo de respeto a otras interpretaciones, otras metodologías, otras formas, otras técnicas, otras estéticas, incluso otras ideologías; siempre que promuevan la sostenibilidad del desarrollo integral humano; de dar razón al valor de la multidisciplinariedad, de lo pluridimensional, de la síntesis electiva y creadora, de la integración fecundante de lo nuevo. La unidad y el

consenso de nuestros pueblos serán más productivos cuanto más reconozcamos la diversidad o cuanto más se establezcan a partir de las diferencias. Ello reducirá la incertidumbre y el estado de alerta ante lo distinto que poseemos y aumentará nuestras aproximaciones fraternales y solidarias. Suárez Durán (2006) opina que el arte; enarbolando lo diferente y único, lo irrepetible y no estandarizado, deberá contribuir a nuestro futuro, en la proliferación de la otredad y la profundización de nuestras cercanas identidades. El arte posibilita transmitir la herencia cultural y apropiarnos de ella vivencialmente, configurando nuestras identidades y otredades mediante el reconocimiento y recreación de nosotros mismos, además de lo valioso de otros pueblos del mundo. Entre las múltiples funciones del arte, Tejeda, L. nos recuerda en su artículo Investigación, desarrollo y comunicación cultural, que una de ellas es:

Recrear la realidad mediante la vivencia personal, resultado de la experiencia en los grupos humanos con los cuales el artista comparte su existencia. Por eso, muchas veces una obra de arte es capaz de explicitar emociones, sentimientos, incluso conceptos sólo al contemplarla o escucharla, porque representa en sí misma, además de las ideas y los afectos del autor, el espíritu de una época y algunas, tienen la extraordinaria virtud de simbolizar un pueblo (Tejeda, 2001, p. 6).

Si concebimos que el arte no se verifica totalmente en sus obras concretas, sino en las singulares individualidades de quienes lo reciben, porque es aquí donde se completa su finalidad y sentido humanista, será fácil entender que una de las tareas a realizar con el propósito de que contribuya más a la movilización de Nuestra América para salvarnos de la autodestrucción, es la construcción de una comunidad de receptores del arte, educada de modo que disfrute nutrirse espiritualmente con las creaciones de nuestros artistas. El destacado creador teatral Eugenio Barba declaró en una de sus visitas a Cuba: "siento sinceramente que hoy el arte debe priorizar la noble misión de educar" (Barba y Varley, 2004, p. 42), hagamos de este sentimiento nuestra responsabilidad. Todo artista es, aun cuando no se haya percatado, educador; al igual que todo buen educador es un artista: ambos son creadores. Visto en la perspectiva del receptor; del pueblo que disfruta el arte ya sea explorando sus códigos y técnicas, apreciando sus obras o expresándose en determinados lenguajes artísticos, me sumo al criterio de Montañó J. R., planteado en La

enseñanza-aprendizaje de las humanidades en el siglo XXI: retos y perspectivas, cuando afirma:

El arte es para el ser humano una parte esencial de su crecimiento personal y social, desarrollo físico y mental, ya que es el medio a través del cual se pueden expresar los sentimientos, aflorar los pensamientos, desarrollar la sensibilidad y el intelecto, acerca de la comprensión del medio socio-cultural en que habita, de una manera sensible, renovadora y polisémica (Montaño, 2011, p. 9).

En la historia humana el arte siempre ha cumplido la función de educar, cosa que la mayoría de los maestros, como profesionales creativos que somos hemos descubierto y utilizamos empíricamente en nuestros espacios; sin embargo su estudio y adecuada valoración como recurso psicopedagógico aún es insipiente, al ser percibido como ornamento, pasatiempo o complemento de la educación, en vez de una de las manifestaciones más complejas de la actividad psíquica superior del hombre mediada por signos, encaminada a transformar el mundo y en dicho proceso formarse y transformarse a sí mismo.

Sin embargo, en la actualidad y ante los desafíos de la globalización neoliberal capitalista, se ha redescubierto la importancia educativa del arte y en nuestros países crece la idea de promover la educación artística, como un saber cuya apropiación vivencial ayude a sentir el mundo, al autoconocimiento y a relacionarnos con los demás fraternamente. Esta educación a los receptores del arte y la cultura deberá contrarrestar el embate cotidiano y subliminal de la invasión cultural mediática desde los centros de poder imperialistas; hegemónica y hostil a la diversidad social, humana y cultural en general; difusora por demás, de códigos ético-estéticos deshumanizadores e insostenibles a largo plazo. El consenso actual sobre la educación artística socialmente orientada a la creación y desarrollo de una actitud crítica ante el arte, basada en la comprensión, apreciación, valoración y creación de la belleza en el arte y la vida, como resultado de privilegiar la experiencia perceptiva y el ejercicio de la expresión, más que la transmisión de información, es que el estudio de las artes sea concebido como otra forma de aprehender el mundo, diferente y no excluyente del saber científico; para ayudar a formar personas con inteligencias múltiples, capacidad expresiva, sensibilidad e imaginación; conscientes de sus potencialidades y capaces de disfrutar sus culturas. Entonces, el arte deberá estar presente en la educación

para todos. En esta coyuntura histórica favorable a los artistas y receptores del arte en Latinoamérica, se ha propagado la invitación a formar una cultura general integral en los ciudadanos, entendida no, “en aras de una supuesta competencia profesional exigida por el mercado” (Estévez, 2006, p. 14), sino como: la síntesis de cultura que debe ser educada para que obtengan como beneficio duradero, posibilidades reales de acceso independiente, autorregulado y con equidad, al disfrute y reelaboración de toda la cultura, lo cual viabiliza practicar la idea martiana que asevera “ser cultos es el único modo de ser libres (Martí, 1991, Obras Completas. Tomo 8. p. 291).

Conclusiones

Para que el arte latinoamericano se complete en su comunidad de receptores, deberá incentivar en ellos: autonomía, goce, respeto, expresión, participación, esperanzas, autorrealización, invención, vivencias, descubrimientos, encuentros, y la lucha tenaz por replantearse prácticas culturales que aporten a la continuidad de la existencia y el desarrollo humano sostenible.

Si tuviera que expresar muy brevemente mi opinión acerca del lugar del arte hoy en Nuestra América, me parece de extraordinaria vigencia, belleza y valía, la razón por la cual José Martí fundó y echó sobre sus hombros la escritura de uno de los libros clásicos y eternos del siglo XIX “La Edad de Oro”, y cito:

Para que ayude a lo que quisiera yo ayudar, que es a llenar nuestras tierras de hombres originales, criados para ser felices en la tierra en que viven, y vivir conforme a ella, sin divorciarse de ella, ni vivir infecundamente en ella (Martí, 1991, Obras Completas. Tomo 20. p. 147).

Inspiradas en estos anhelos martianos para las mujeres y hombres que habiten Nuestra América, han brotado en el 2012 estas reflexiones en torno al lugar del arte en la nueva hora que vive la región latinoamericana y caribeña, en la cual José Martí, a 160 años de su natalicio, nos llama con toda su energía revolucionaria a marchar “en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes” (Martí, 1991, Obras Completas. Tomo 6. p. p. 15-16).

Referencias

- Barba, E. y Varley, J. (2004): “Intervenciones de Eugenio Barba y Julia Varley”. Pág. 40-42. En: *Tablas: La revista cubana de artes escénicas*. No 2 / 2004 (abril-junio). La Habana.
- Estévez, P. R. (2006): *El papel de los valores estéticos en la formación cultural integral de la personalidad*. En: *Estudios culturales* (p.p. 14-20). Documento en soporte digital.
- Hart, A. (2008). *Bolívar y Martí tienen mucho que hacer en América todavía* (II parte). *Cubarte*. 15 de agosto de 2008.
- Martí, J. (1991). Cartas a Manuel Mercado: 3 de agosto de 1889. En: *Obras Completas*. Tomo 20 (p. 147). Editorial de Ciencias Sociales. La Habana.
- Martí, J. (1991). De la revista venezolana. *Propósitos*. En: *Obras Completas*. Tomo 7 (p. 198). La Habana. Editorial de Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1991). Desde el Hudson. *La Nación*. Buenos Aires, febrero de 1890. En: *Obras Completas*. Tomo 13 (p. p. 395 – 396). La Habana. Editorial de Ciencias Sociales.
- Mateo, J. M. (2002). *Medio Ambiente y Desarrollo*. Ministerio de Educación Superior de Cuba. Universidad de la Habana. Facultad de Geografía. Conferencias en soporte digital.
- Ortiz de Zárate, A. (2005): *La Psicología del Arte de Vigotsky: los límites de la Psicología Cognitiva*. Bogotá. Documento en soporte digital.
- Sábato, E. (2011). Acerca del estilo. *Revista literaria y cultural, SIC*. No 50, 18-20. Suárez, E. (2006). *Como un batir de alas. Ensayos sobre el teatro cubano*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.
- Tejeda, L. (2001). *Investigación, desarrollo y comunicación cultural*. Centro de Desarrollo y Comunicación Cultural. *Revista Espacio*. No. 6. La Habana. Ministerio de Cultura.
- Zea, L. (1994). La cultura latinoamericana y su sentido libertario. En: *Problemas 4. Identidad cultural latinoamericana. Enfoques filosófico – literarios* (p. 1-10). Sel. Enrique Ubieta Gómez. La Habana. Ed. Academia.

De la totalidad a la singularidad: acercamiento a la obra *Pirata* de Luis Britto García

José Manuel Nava
Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”. Coro, Venezuela
manueljnm@hotmail.com

Resumen

Es innegable la evolución del género Histórico Novelesco en comparación al esquema inicial derivado de las obras del escocés Walter Scott. De igual forma es incuestionable, como lo señala Márquez (1996), que fue en Hispanoamérica, en los últimos años, donde la Novela Histórica sufrió sus más atrevidas e interesantes transformaciones. Uno de los últimos textos históricos novelescos venezolanos publicado a finales del siglo pasado fue *Pirata* (1998) de Luis Britto García, en el que se retoma, de manera muy particular, una de las problemáticas históricas más perdurables y en el que se estaría hablando de un modelo histórico novelesco diferente, por lo que esta investigación se orienta hacia el análisis de la novela de Britto desde la totalidad novelesca, hasta lo que podría verse como la singularidad en la nueva narrativa histórica; ahondando teóricamente en algunos trabajos de Márquez (1996) y Medina (2005). De esta forma, *Pirata* da cuenta de lo que en las postrimerías del siglo XX e incluso inicios del XXI se ha venido cultivando en la literatura latinoamericana desde la narrativa histórica, respondiendo claramente a la evolución que puede darse en comparación al primer modelo derivado de las novelas scottianas y fundando, al mismo tiempo, una manera mucho más profunda y psicológica de mostrar realidades que han dejado de ser, desde hace tiempo, únicas e incuestionables.

Palabras clave: singularidad, Novela Histórica, personajes.

From the whole to the uniqueness: approaching *Pirata* by Luis Britto García

Abstract

The evolution of the historical novel genre compared to the initial scheme derived from the works of Scottish Walter Scott is undeniably. Likewise, it is unquestionable, as noted by Marquez (1996), that in Latin America, in recent years, the Historical Novel suffered its most daring and interesting transformations. One of the latest Venezuelan historical novel texts published late last century was *Pirata* (1998) by Luis Britto Garcia, where one of the most enduring historical problems is retaken in a very particular way, and where we would be talking about a different fictional historical model. That is why this research proposes to analyze Britto's novel from the fictional whole to what could be seen as the uniqueness in the new historical narrative; considering Marquez (1996) and Medina's (2005) theoretical work. Thus, *Pirata* portrays what in the late twentieth century and early twenty-first has been growing in Latin American literature from the historical narrative, clearly responding to changes which may occur compared to the first model derived from scottian novels and, at the same time, founding a much deeper and psychological way to show realities that are not longer unique and unquestionable.

Keywords: uniqueness, historical novel, characters.

De la totalidad a la singularidad: ¹
Acercamiento a la obra *Pirata* de Luis Britto García

Como muchos críticos lo han señalado, la Novela Histórica encontró en Latinoamérica el lugar en el que se perpetuarían los mayores logros y evoluciones en torno al esquema clásico que fundara el escocés Walter Scott, que se convertiría en modelo por excelencia del género histórico novelesco. Asimismo, en Venezuela, la narrativa histórica marcaría los cimientos de la literatura nacional y aunque sus inicios quizá escapan del modelo que caracteriza este tipo de novela, es indudable que representaría el precedente de lo que más adelante marcaría una serie de irrupciones novedosas respecto al modelo scottiano tradicional.

Uno de los últimos textos históricos novelescos venezolanos publicado a finales del siglo pasado fue *Pirata* (1998) de Luis Britto García, en el que se retoma, de manera muy particular, una de las problemáticas históricas que ha emanado en la literatura del continente un sinnúmero de producciones narrativas, sobre todo aquellas que han llegado a denominarse como novelas históricas. Hacemos referencia al “encuentro de los dos mundos” o proceso de colonización llevado a cabo en el continente americano desde finales del siglo XV, acotando que la novela abarca los acontecimientos sobrevenidos entre los siglos XVI y XVII mediante una trama totalmente bélica en la que figuras históricas, en nombre de las grandes potencias del mundo y movidas por obsesiones, sueños e intereses se disputan los más indómitos territorios, encontrando en la región americana y en exóticos lugares destinos fatídicos y adversos.

1 Al intentar acercarse a una caracterización de la Novela Histórica, se habla de un tipo de obra en la que “se impone, pues, una ficción que abandona la totalidad y se detiene en singularidades; sigue trabajando con personajes históricos, pero ahora no los utiliza como telón de fondo, sino como centro de su ficción” (p.27). Celso Medina: **Historia y novela en Denzil Romero**. Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, 2005

A pesar de que vemos en el relato de Britto una cantidad de personajes que se pasean con sus conflictivas acciones y se tambalean entre el poderío y la ambición, no solo distinguiremos, como pasaba en el clásico modelo scottiano, al individuo histórico en

segundo plano, desplazado por las figuras que forman parte de la invención del escritor. En *Pirata* desfilan, mediante una profunda prosa poética, aquellos personajes registrados, en menor o mayor grado por la historiografía, con sus irritantes vacilaciones y angustias que proyectan al ser disperso y solitario de los tiempos postmodernos. En *El señor de las aguas*, escuchamos a Hugh:

De no poder verme salvo en los riachuelos en donde bebo, olvido cómo soy. De haber renegado del nombre, olvido ser distinto. A veces no recuerdo cómo existir separadamente de los árboles. Sin comprender ya las palabras canto perdido por el cauce de los ríos” (Britto; 2008, p.115).

Considerando que en la narración de *Pirata* convergen y divergen un caudal de voces, la de John Doe, la de Thomas Gage, la de Elizabeth Throckmorton, es incuestionable que el hilo conductor de la trama, nos atrevemos a decir que se asume al personaje muy al estilo de Alejo Carpentier², es Hugh Godwin el inocente paje que mostrará un complejo andar de transformaciones en torno a una identidad problematizada:

Ninguna voz me conforma: mi yo se derrama como el agua llenando una ensenada. Tengo por momentos la impresión de haberme esparcido por el bosque. Solo al despertar de nuevo acurrucado en las altas ramas de los árboles vuelvo a contenerme a mí mismo. (Britto; 2008, p.118)

Sabemos que en las obras de Walter Scott que dio pie al estudio de Lukács sobre la Novela Histórica se acentuaba con mayor relevancia la ficción, quien se encontraba por encima del telón histórico que actuaba de fondo. Por lo tanto, los personajes ficticios relumbraban: conocíamos su interior, sus dramas desplazaban los conflictos de los personajes históricos utilizados por el escritor, ya que estos solo aparecían desde su exterioridad, como lo han enfatizado Márquez Rodríguez (1996) y Medina (2005) en sus trabajos sobre el género que fundara el escritor escocés.

2 Se señala que el escritor cubano presenta al personaje Ti Noel como el hilo conductor del relato en *El reino de este mundo*. Alexis Márquez Rodríguez: **Historia y ficción en la novela venezolana**, Caracas, La casa de Bello, 1996.

La situación cambia cuando el esquema de Novela Histórica comienza a evolucionar. Se le da primacía al personaje histórico, como lo hizo Alfred de Vigny, según lo indican estudiosos del género, y como lo haría dentro de la literatura venezolana Miguel Otero Silva en *La piedra que era Cristo*. Incluso esta visión singular del personaje histórico apunta a que la novela tome los rumbos que ubican a muchas obras latinoamericanas dentro de los discursos históricos deconstructivos, paródicos e incluso grotescos, como lo hace, por ejemplo, Denzil Romero en muchos de sus textos.

En la novela de Luis Brito García notamos claramente un contexto histórico que no solo aporta el carácter plausible al texto sino que sorteja tajantemente el destino de cada uno de los personajes, por lo tanto lo que la historiografía ha registrado, y que es utilizado por el escritor, forma parte de la diégesis novelesca de manera concreta. Los personajes históricos y sus acciones, que aparecen reseñados al final del texto como “fuentes” remiten a momentos que ocurrieron en situaciones puntuales y determinadas.

Los elementos mencionados anteriormente, son utilizados por Britto García para dar rienda suelta a su imaginación, ya que como lo dice Medina (2005), citando a Karl Kohut, la Novela Histórica pretende una tarea más imaginativa que inventiva, por lo tanto en *Pirata*, valiéndose de fuentes de las que parte su relato, el escritor va más allá de lo que la historiografía le aporta, escudriña (de la mano de la ficción) en el interior de los personajes “históricos” trasladándonos de manera cruda y descriptiva hasta sus más bajos y latentes sentimientos: conflictos, ambiciones, obsesiones, lamentos que no solo proyectan el proceso de cambio que representó para el hombre de la tierra americana ser colonizado, sino también cómo el contacto (violento, vil y forzado) con el mundo americano cambió radicalmente la vida de los foráneos:

Acabas de devolverme a mi marido Walter Raleigh. Los señores que me negaron su vida me entregan su cuerpo. Que Dios me conserve en mi juicio. Se supone que yo (...) debería amar a este cuerpo dividido. Él a su vez a nadie amó, salvo a sí mismo (...) Estas son reflexiones que nunca una esposa debe decir en voz alta ante su esposo, ni siquiera muerto. Ante vos lo hago, Hugh Godwin, porque veintidós años pasados entre salvajes os han privado del entendimiento y hasta de la figura de humano. (Britto; 2008, p.75)

El personaje histórico aparece entonces como aquel individuo que inauguró Scott en sus novelas, medio y trivial, alejado totalmente de la fastuosidad de las grandes figuras de la historiografía. En *Pirata* no solo distinguiremos a este tipo de individuos sino que además viviremos dentro de ellos. El proceso de transformación de Hugh, por ejemplo, conducirá de manera zigzagueante la trama histórica novelesca a la par de las diversas voces que en ella se concentran, cuando no narra Godwin lo hace alguien que está cerca de él, por ello aparece y reaparece como el hilo conductor de la trama:

Los perros que siguen a toda banda de hombres vienen a oliscarme y se van mansos, suspendidos por la voz poderosa de los tambores que llena los horizontes y establece una presencia donde yo, Hugh –si es que ése es mi nombre- soy la única burbuja vacía de sonido en el pecho de la noche (Britto; 2008, p. 308)

Por otro lado, lo carnavalesco circunda el discurso de Britto al encararnos con personajes que son y no a la vez. Las imágenes geminadas de las que habla Bajtín (1979) unidas a ese carácter polifónico de voces que vienen y van, que perecen y que se mantienen eternamente, permiten vislumbrar el ambiente de carnaval presente en la trama novelesca:

Contemplo lo que esperaba. No una vanguardia del gobernador de Mérida, sino una multitud de esclavos fugitivos de las haciendas, la huida de sus amos los deja entregados a sí mismos. Libres del látigo, solo despiertan del olvido y del miedo con el tambor, que es para ellos fiesta (...) se abrazan, proceden al ritual de los hombres sin sacerdote y sin amo. En la oscuridad renace la fiesta que era el estado de gracia de los hombres antes de la esclavitud. (Britto, 2008, p.306)

El modo nuevo de relaciones humanas que aparece como categoría perenne de la visión carnavalesca del mundo es el nexo que conecta el discurso novelesco de Britto García con las nociones de carnaval que muchos críticos atribuyen a la Novela Histórica Contemporánea. No hay barrera que restrinja la relación entre los hombres, no existe atadura alguna de poder, de jerarquía. Así, con aires de fiesta, en medio de profanaciones, que anuncian al mismo tiempo muerte, resurrección y renovación muy al estilo carnavalesco, van apareciendo seres pero no de mármol como quizá en el algún momento los ha mostrado la historiografía, sino obsesionados, derrotados, engañados, cubiertos de una soledad perdurable que va mostrando en vaivén el reflejo de un hombre problematizado:

Esta faz inmemorial del mundo renace y es eterna: sé en ese instante, agazapado, que los siglos de la esclavitud no son más que pausas y hasta sueños: ese tiempo soñado renace para la eternidad en cada fisura del calabozo o la cadena y reinaugura en la tierra y por siempre el reino magnifico de la fiesta (Britto; 2008, p.307)

¿Qué percibimos entonces detrás de *Pirata*? Britto García nos habla desde una historia íntima que a pesar de contar con las fuentes que apoyan el fondo histórico de la trama novelesca, nos interna en el corazón y en la mente de sus protagonistas. Aquellos pesares en los que la historiografía no ahonda, se despegan en la novela gracias a la ficción mediante introspecciones confusas y complejas que trasladan al lector hacia interioridades singulares y polémicas:

Pero yo, Hugh, si acaso el nombre con el que me nombran es mi nombre, estoy separado por un súbito silencio y por la eternidad del corazón poderoso de toda fiesta: cuando la fiesta reine de nuevo sobre la tierra, seré yo, Hugh, su autor, su único réprobo, su desterrado. (Britto; 2008, p.307)

En la novela de Britto García se despliega todo el cuerpo elemental que caracteriza al género histórico novelesco, desde la intertextualidad (cuando nos paseamos por la alusión a relatos bíblicos, a poemas que escribieron algunos personajes históricos), hasta llegar a la metaficción y sus complejos caracteres, ya que a pesar de estar aludiendo a un pasado, por más registrado, la voz de *Pirata* se proyecta desde el ahora, pues reescribir o representar el tiempo pretérito es de alguna manera descubrir el presente como lo indica Linda Hutcheon, citada por Medina (2005), porque de alguna manera lo que interesa no es el acontecimiento histórico sino cómo llegamos a mirarlo. De esta manera, la constante lucha por aclarar identidades que problematizó a la voz guía de la trama (Hugh), hilvanada por Britto García, es el mayor reflejo de cómo la fusión de culturas, dadas notoriamente mediante un proceso de desolación y muerte, marcó la vida de quiénes se vieron inmersos en ello incluso sin haber pisado tierra americana.

Pirata da cuenta de lo que en las postrimerías del siglo XX e incluso inicios del XXI se ha venido cultivando en la literatura latinoamericana desde la narrativa histórica, _____

respondiendo claramente a la evolución que puede darse en comparación al primer modelo derivado de las novelas scottianas. Asumimos entonces que la novela escrita por Britto García responde a muchos elementos desarrollados en el discurso literario del continente pero al mismo tiempo ésta funda una manera mucho más profunda y psicológica de mostrar realidades que han dejado de ser, desde hace tiempo, únicas e incuestionables. *Pirata* tiene el sello de su creador quien ha sabido moverse en aguas delicadas para fijar y seguir problematizando la vida del ser latinoamericano más allá de la diégesis novelesca.

Referencias

- Bajtín, M. (1979). *Carnaval y literatura* [Documento en línea]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/68254332/Mijail-Bajtin-Carnaval-y-Literatura> [Consulta: 2013, octubre 20]
- Britto, L. (2008). *Pirata*. Caracas: Alfaguara.
- Márquez, A. (1996). *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: La casa de Bello.
- Medina, C. (2005). *Historia y novela en Denzil Romero*. Barcelona: Fondo Editorial del Caribe.

Naturaleza y artificio, transgresión y objetualidad en Felisberto Hernández

Maylen Sosa

Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”. Coro, Venezuela

maylensosa@gmail.com

Resumen

El trabajo que aquí se presenta es el resultado de una investigación desarrollada junto al Colectivo de Investigación de Literatura Latinoamericana Contemporánea, y en ella se abordan tres aspectos dentro de la obra del narrador uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964): la combinatoria entre elementos naturales y artificiales en sus relatos, la transgresión de la intimidad como violencia que busca imponer una voluntad y romper los límites privados de una individualidad otra y por último la exploración de cómo estos personajes felisbertianos se apoderan de algo de esos otros seres, por medio de la apropiación visual de sus objetos ornamentales. Para este estudio resultaron valiosas ideas de Blanchot, Eagleton, Lipovetski, José Luis Romero, Alejandro Rossi, entre otros.

Palabras clave: naturaleza, artificio, transgresión, objetualidad.

Nature and artifice, transgression and objectivity in Felisberto Hernández

Abstract

The work presented here is the result of a research developed by the Contemporary Latin American Literature Investigation Collective. Here, three aspects are addressed within the work of the Uruguayan narrator Felisberto Hernández (1902-1964): the combinatorial between natural and artificial elements in his stories, the intimacy transgression as violence that seeks to impose a will and break the private boundaries of individuality, and finally exploring how these felisbertianos characters take over some things from those other beings, through the visual appropriation of their ornamental objects. For this study Blanchot, Eagleton, Lipovetski, José Luis Romero, Alexander Rossi's among other ideas were valuable.

Keywords: nature, artifice, transgression objectivity.

Primeros apuntes

La ciudad latinoamericana ha sido el espacio de innumerables transformaciones desde la fundación de los primeros núcleos urbanos en el periodo colonial. Las guerras de independencia marcarán otro hito de profunda significación en la historia de nuestras ciudades, así como los procesos de modernización de finales del siglo XIX y comienzos del

siglo XX, y los acontecidos en la segunda mitad del siglo XX. Detenidamente, desde los iniciales reductos urbanos coloniales hasta las ciudades masificadas de la actualidad, da cuenta José Luis Romero en su obra clave *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*.

Por otro lado, también es cierto que la manera como las personas se relacionan con el espacio urbano viene definida por unos valores que se establecen en un determinado momento histórico y social. A este respecto Alejandro Rossi expresará en su lúcido ensayo “Plantas y animales”, del *Manual del distraído*, cómo a través del tiempo las relaciones entre el hombre y la naturaleza se han modificado, dando paso desde el siglo XIX a una relación de dominio que se ejemplifica en los zoológicos, jardines y parques. Esta dominación se hará visible en muchos relatos del narrador uruguayo Felisberto Hernández, ya que con frecuencia los árboles y plantas que aparecen en sus textos forman parte del trazado de las ciudades, están ubicados en calles, o bien forman parte de jardines de casas, se trata entonces de una naturaleza intervenida, modificada, que convive con pequeñas industrias, casas, calles, avenidas, carros y trenes, que ya forma parte de un conjunto urbano que en la mirada del escritor se mezcla, para crear por momentos un conjunto armonioso o bien una proximidad conflictiva.

Respecto a la mentalidad del hombre contemporáneo, *La era del vacío* de Gilles Lipovetski, sirve de punto de referencia para entender ciertas acciones y pensamientos de los personajes que pueblan la narrativa de Felisberto Hernández. En este libro, Lipovetski señalará que “la cultura postmoderna es un vector de ampliación del individualismo; al diversificar las posibilidades de elección, al anular los puntos de referencia, al destruir los sentidos únicos y los valores superiores de la modernidad, pone en marcha una cultura personalizada o hecha a la medida”. (2002- p. 11) Y aunque estos relatos de Hernández se circunscriben a la primera mitad del siglo XX, sus personajes se colocan intencionalmente fuera de los parámetros morales de la burguesía latinoamericana de esos años, al ir estructurando un espacio de realidad organizado según parámetros válidos sólo dentro de su órbita imaginaria, y por tanto circunscrito a los límites de una subjetividad. Apunta también Lipovetski que “en todas partes encontramos la soledad, el vacío, la dificultad de sentir”. (2002- p. 78) Por lo que no es casual que estos personajes felisbertianos sean radicalmente solitarios, siempre necesitados de apelar a sus fantasías para llenar una interioridad hambrienta, deseosa, urgida de poseer algo profundo y esencial de los otros, un

objeto o algo tal vez menos tangible pero que permita sentir intensamente, plenamente la vida.

Perfilando al narrador

Este escritor y músico uruguayo (1902-1964) desarrollará una obra caracterizada por el extrañamiento en la escritura, extrañamiento creado por un uso arriesgado de la imagen y de las analogías, así como por la constante incursión en lo absurdo y lo fantástico. Sobre él dirá Victor Bravo que: “El `extraño` mundo felisbertiano [...] desde una estética del absurdo, nos presenta por lo menos tres instancias deslindables del relato: la presencia del yo dividido, las formas de la representación, y la postulación de una estética” (1993; 90), por otro lado, Frank Graziano señalará que “la normalización de lo extraño [es] la estrategia más fructífera de la obra felisbertiana”, ya que en casi toda su obra acontecen hechos que a pesar de su obvia rareza, se van a mostrar en su narrativa con gran naturalidad, como si fuesen lo más normal del mundo.

Su literatura nos ubica en la primera mitad del siglo veinte, las ciudades y pueblos del cono sur que se dejan ver en sus relatos sugieren una atmósfera urbana más bien de naturaleza provinciana, y donde unos personajes curiosos, cuando no bizarros, ejercen los más diversos oficios y presentan los más extraños rasgos fantásticos a la vez que se entretienen de maneras en no pocas ocasiones retorcidas. Interesa entonces abordar tres aspectos que forman parte de esta narrativa, como lo son la combinatoria entre elementos naturales y artificiales en sus relatos, la transgresión de la intimidad como violencia que busca imponer una voluntad y romper los límites privados de una individualidad otra y por último la exploración de cómo estos personajes felisbertianos se apoderan de algo de esos otros seres, por medio de la apropiación visual de sus objetos ornamentales.

En un trabajo clave para entender el tránsito vital de este narrador y músico, “Para que nadie olvide a Felisberto Hernández”, Tomás Eloy Martínez se pasea, con un discurso afectivo y plagado de datos y anécdotas de muy variada naturaleza, por diferentes momentos de su vida y de su creación, delineando la figura de un artista sui géneris en cuanto a existencia y en cuanto a la forma de comprender, percibir y expresar el arte. El texto se inicia con el periodo previo a su muerte, por leucemia, y luego avanza hacia su infancia y madurez. Felisberto Hernández nace en 1906 en el barrio de Atahualpa, en

Montevideo y desde niño explora juegos que prefiguran sus ludismos literarios y musicales. Serán esos años de infancia fuente de innumerables relatos, “Felisberto, cuya escritura se parece tanto a la Proust por el encadenamiento de los objetos con los recuerdos que suscitan, dejó pocos espacios de la infancia sin narrar” (1991- p. 43), puntualmente aludirá Martínez a las figuras definitorias de su abuela Deolinda, y de su profesor de piano, Clemente Colling.

Celina, tres vecinas longevas que chupaban la bombilla del mate a través de un agujero que había en el tul de sus tocados, la tía Petrona que había aprendido a reirse durante más tiempo que los demás mortales, y sobre todo el maestrociego Clemente Colling, son paisajes naturales de una fauna infantil a la que Felisberto Hernández consagró la mayor parte de su escritura. (1991-p. 45)

Fue en Maldonado, en el verano de 1922 que confluyen el músico y el narrador, a través de la escritura de un diario, ya que según afirma Martínez “Parece que Felisberto veía las palabras de su diario como otra forma de música” (46) y ya en esas páginas se vislumbran muchos de los hilos temáticos que constituirán su narrativa: “Allí asoma la idea del cuerpo como un doble del propio ser, y el sentimiento de que las partes del cuerpo pueden vivir separadas; allí despunta también la noción de que los objetos con criaturas complementarias de los humanos, y que puede aludirse a ellos como si tuvieran una biografía” (1991-p. 46). tras su matrimonio con Maria Isabel Guerra, el músico y escritor vivió en la pobreza, dando conciertos, “honró los pianos de cuanto pueblo sin musica quedaba en Uruguay” , (1991-p.48) de la mano del empresario Don Venus González Olaza. En medio de esas giras escribió los libros de cuentos *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1930,1931), para Martínez estos “son años tan colmados por la música y la escritura, que la felicidad mal cuidada por Felisberto acabará rompiéndose” (1991-p.48). A la separación de María Isabel empezaría a salir con Amalia Nieto, con quien tendrá un matrimonio turbulento que se extenderá por tres años, y de la que nacerá su hija Ana María. La librería “El burrito blanco” creada con apoyo de la familia de Amalia, se irá a la ruina por mala administración, y al poco tiempo también culmina su afecto por ella.

De nuevo viviendo junto a su hermana Calita escribirá “El caballo perdido” y sus amigos publicarán por suscripción el relato sobre Clemente Colling, texto que al ser leído por el escritor francés de origen uruguayo Jules Supervielle, consigue los más encendidos elogios: “usted consigue la originalidad sin buscarla para nada, por una inclinación espontánea hacia lo profundo” (1991-p.49) Esta amistad sería de gran valor para Hernández y la siguió frecuentando en su posterior estadía en París.

En este periodo de sosiego estuvo de amores con Paulina Medeiros y fueron años de pobreza y tranquilidad: “Felisberto no pensaba más que en escribir. Imaginaba que la creación era un movimiento solitario del alma, sobre el que no influían los procesos políticos ni las congojas sociales. Amaba el aislamiento, la pereza, el cuchicheo de las plantas y de los objetos, la respiración de todo lo que no fuera animal y no acudiera a perturbarlo” (1991-p.50) Sobre su manera de escribir, dirá Medeiros que era tortuosa y agónica, menos una forma de gozo que un padecimiento lento: “le costaba tanto escribir que al verlo sentado en la mesa del comedor, sumido en la oscuridad y el silencio, [...] no dejaba de pensar en los dolores de una parturienta. Al menor ruido Felisberto se distraía, y tardaba un rato largo en volver a concentrarse.” (1991-p.50)

A París viaja entre 1946 y 1948, gracias a una beca que le concede el gobierno francés, y de esa estancia son “Las hortensias”, “La casa inundada”, “El cocodrilo” y parte de “Tierras de la memoria”. Ahí conoce a la modista española Maria Luisa Las Heras y se casan antes de regresar a Uruguay, pero ya para 1953 comienza a distanciarse de ella. Para 1954 ya esta en amores con Reyna Reyes, con quien también contraerá matrimonio, y de quien posteriormente se separará, por lo que a finales de 1958 andará con la que sería su último amor, María Dolores Roselló. La muerte lo alcanza hacia 1964, bajo la figura de una leucemia que velozmente lo aniquila.

Pasó entonces gran parte de su vida en pensiones y hoteles pequeños, viviendo pobremente, junto a su madre, su hermana y espasmódicamente junto a cada uno de esos amores que así como lo arrebatan luego lo llenaban de hastío.

Para acceder al universo ficcional

Apoyándonos, por otro lado, en lo que Michel Maffesoli llama “una ética de las situaciones” intentamos “comprender el crecimiento específico y la vitalidad propia” _____

(1997-p.13) de muchas de los acontecimientos narrados en los relatos de Hernández, dejando de lado puntos de vista prejuiciados o moralistas, porque se trata de adentrarnos en su universo ficcional para mostrar los mecanismos enunciativos que lo componen, los engranajes artísticos que lo constituyen, en su genuina especificidad y particularidad. Siguiendo a Maffesoli, aspiramos a “trazar la topografía de la incertidumbre y el azar, del desorden y de la efervescencia, de lo trágico y de lo no racional, de todas las cosas incontrolables e imprevisibles” (1997-p.14) que forman parte del discurso narrativo del uruguayo. Porque uno de los rasgos más definidos de esta narrativa es lo irracional, que Maffesoli describe como un elemento cada vez más claro en nuestras sociedades contemporáneas: “en nuestras sociedades civilizadas es donde lo irracional se afirma con una fuerza cada vez mayor” (1997-p.23), y es justamente este entramado de líneas de errancia hacia lo extraño, absurdo, retorcido o irracional lo que le confiere a la narrativa de Felisberto Hernández su intensidad y originalidad, ese asumir el riesgo de mirar la realidad desde un ángulo que la altera, enriquece y profundiza. Sus imágenes, siguiendo de nuevo a Maffesoli, “no busca[n] la verdad unívoca, sino que se contenta[n] con subrayar la paradoja, la complejidad de cualquier cosa” (1997-p.25). Sin lugar a dudas adentrarse en este mundo narrativo desemboca en un saber raro, un saber que simultáneamente revela y esconde aquello mismo que describe. Un saber que encierra, para los espíritus finos, unas verdades múltiples bajo los arabescos de las metáforas. Y aunque el crítico francés expresa con estas palabras su manera de percibir la cotidianidad de nuestras sociedades actuales, se ajustan también a la naturaleza tan particular de los textos del uruguayo.

Por otro lado, Juan Carlos Santaella explora en “Las ciudades interiores” el hecho de que cada ser humano lleva dentro de sí una ciudad imaginaria, conformada por una topología de calles y casas que en parte son reales y en parte pertenecen a la fantasía, a nuestras particulares necesidades y obsesiones, por lo que alude en este ensayo al carácter enigmático que poseen casi siempre estas ciudades: “Ninguna ciudad se muestra tal cual es, puesto que ellas conservan un misterio infranqueable, una resistencia a dejarse descubrir con completa nitidez” (1991- p.32), y esto justamente acontece con las ciudades de los relatos de Felisberto Hernández, los personajes se desplazan por espacios públicos y privados de estas ciudades, algunas grandes como Montevideo, otras de provincia, pero en todos los casos se establece un juego de relaciones entre los personajes y estos espacios que

van forjando el hilo discursivo, acercando al lector a límites, a fronteras donde los objetos emanan una nueva realidad, y donde accedemos a nuevas capas de intimidad y privacidad, muchas veces cubiertas por secretos que se intuyen o sugieren, sin mostrarse nunca completamente.

Otro rasgo que destaca Santaella de estas ciudades interiores, es que el espacio exterior de estas ciudades, sus formas y edificaciones incide en la interioridad de sus habitantes, los empuja hacia la armonía o hacia el caos, porque “una significativa parte de la armonía urbana reside en la poderosa luminosidad de sus formas, en el sentido coherente de sus trazados verticales y horizontales” (1991- p.33), por ello no es casual que las ciudades que transitan los personajes del uruguayo muestren tranvías, casas antiguas y grandes, cafés, pequeñas y lúgubres pensiones y hotelitos, como espacios estrechamente vinculados a los acontecimientos que se narran, a sus situaciones y hechos.

También Luis Britto García en “La ciudad como escritura” señalará que “al erigir la urbe iniciamos la construcción de un espacio y un tiempo inauditos, que son los de la mente humana. La ciudad nos separa del orden natural y le fija límites” (2006-p.258) Con lo que se reafirma la profunda conexión entre la manera como son materialmente las ciudades y nuestro propio modo de pensar y sentir, el espacio físico nos condiciona, pero a la vez recibe nuestros deseos y límites imaginarios, que adquieren en el trazado urbano una nueva carnalidad. Por ello no impresiona que algunos personajes felisbertianos a medida que caminan por las calles de estos relatos, vayan realizando la operación de poseer elementos de ese entorno como mecanismo para alimentar una subjetividad que se apoya en estos elementos, que al ser extraídos de su entorno primero de realidad y pasar a formar parte de una subjetividad, se ven alterados, violentados, subsumidos a una nueva forma de narración visual. Más radical aún es la afirmación de Britto García de que “ninguna ciudad existe verdaderamente sino como ficción” (1991- p.261) y al entrar la ciudad y su diversa objetualidad en el ámbito del relato su ser se puede modificar de tal modo que se convierte en un espacio inédito, que adquiere resonancias nunca antes poseídas, gracias al poder de la ficción. En las ciudades que enuncia Hernández se perciben, junto a los contornos de las casas, sus objetos, las calles, las pensiones, los cafés, un movimiento de morosidad que emana de los personajes, que se confunden íntimamente con los lugares que habitan.

Mecanismos enunciativos

Aunque en un primer momento, la tesitura narrativa de Felisberto Hernández parece sencilla, en el sentido de que se presenta un engranaje narrativo casi realista en su manera de forjar las imágenes, de estructurar las frases, su extrañeza proviene más bien de lo que se cuenta, más que de la manera de contar. Es el caso por ejemplo de esta frase proveniente de “Por los tiempos de Clemente Colling”: “No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos”. (P. 9) Lo que se revela con estas palabras es cierta posición del narrador de no fijar con precisión y claridad las ideas, el texto se propone como un orbe de potencialidades de las que el narrador no tiene total control, y por ello el desconcierto al observar (se es sujeto pero también objeto) que del tronco inicial de la historia que se piensa narrar, se derivan ramas de enunciación no esperadas, no previstas. Hay un componente de incertidumbre que forma parte indisoluble de la trama de estos relatos.

En el cuento “El balcón” hallamos un rasgo muy particular del estilo felisbertiano para construir las imágenes, se trata de conferirle a un hecho sensorial, como el silencio, la propiedad de materializarse en una estancia: “El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano.” (1985; p. 134) El personaje principal, de nuevo con matices autobiográficos, es un músico que viaja tocando el piano por pequeñas ciudades, y en el juego literario el autor configura esa circunstancia del silencio por medio de la imagen de una presencia que aunque no se define completamente se va extendiendo sobre la tapa negra del piano, y queda al lector completar la visión de si es como un ave oscura que cubre con sus alas el instrumento musical, o bien cualquier otra cosa.

En “El acomodador”, otra imagen referida al silencio sirve para observar el modo tan peculiar como el autor, por medio de cualidades vegetales o animales, forja la visión de un personaje que progresivamente se va internando en su interioridad, con cada vez mayor separación de su realidad inmediata exterior:

Al poco tiempo yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano. Mis compañeros de trabajo tropezaban conmigo, y yo empecé a ser un estorbo errante. Lo único que hacía bien era lustrar los botones de mi frac. Una vez un compañero me dijo: ¡Apúrate, hipopótamo!. Aquella

palabra cayó en mi pantano, se me quedó pegada y empezó a hundirse.
(1985; p. 147)

Se trata de un personaje que viene de un pueblo y aunque al comienzo de su estancia en la ciudad se deslumbra por ella, luego cae en un estado de abatimiento que es el caldo de cultivo para el surgimiento, desde sus ojos, de una luz que le permite ver en la oscuridad. Pero es interesante como Hernández escoge la imagen del pantano para referirse a un ámbito subjetivo en el cual van entrando elementos del mundo exterior que luego se hunden en esa suerte de espesura silenciosa que es la interioridad del personaje. Y también es curioso el modo como la palabra “hipopótamo” lanzada como un insulto, se mezcla con ese espacio pantanoso interior del personaje, creándose una situación narrativa de matices cinematográficos, pero también de gran riqueza imaginaria.

De la combinatoria entre las máquinas y la naturaleza

Apunta Maurice Blanchot en *La conversación infinita* (1969/2008) que “La escritura está convocada a deshacer el discurso en el que, [...] seguimos estando cómodamente instalados” (2008; XIV), expresando con esto que habitamos una atmósfera lingüística que sentimos como natural, comfortable en sus significaciones, y que el texto literario viene a sacarnos de ese estado de seguridad y conformidad, para empujarnos hacia otros ámbitos de sentido. Eagleton al referirse a *La novela inglesa* dirá que “la narrativa procede reuniendo fragmentos de la realidad que estaban dispersos” (2009; p. 29), lo cual nos ubica en una situación de realidad compuesta por una multiplicidad de elementos que no guardan vínculos entre sí y el trabajo del narrador consiste en tomar de ese magma dinámico las partes que al juntarse en la ficción, constituyen un nuevo estado de realidad. Ambas citas nos ayudan a penetrar en la obra narrativa de Felisberto Hernández, caracterizada por la extrañeza y el absurdo, ya que no en vano, señalará Maffesoli que “en nuestras sociedades civilizadas es donde lo irracional se afirma con una fuerza cada vez mayor” (1997; p. 23).

Una de las aristas de sentido que queremos explorar, se deriva de la peculiar visión y entrelazado que ocurre en estas narraciones entre lo urbano expresado como maquinaria industrial o transporte urbano y una naturaleza ya acomodada a este ámbito de ciudad, por ejemplo como se observa en la siguiente cita de “Las Hortensias”: “Al lado de un jardín

había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles” (1985; p. 217), esta situación inicial del relato se enuncia como afirma Yurkievich, como “una mostración sin interpretación, apenas concatenada” (2002; p. 282), por lo que no hay un juicio ni negativo ni positivo sobre lo natural o lo industrial, simplemente se entrelazan la fábrica y sus ruidos con plantas y árboles con una sencillez y naturalidad forjada por el cuento.

En otro momento de la misma narración, cuando el personaje de Horacio está por ver la segunda escena creada con las muñecas de su tienda siente “más intensamente el latido de las máquinas; y cuando corrió la tarima le pareció que las ruedas hacían el ruido de un trueno lejano” (1985; p. 221), ya en este momento de la historia la máquina adquiere rasgos de humanidad, al poseer “latidos”, y el sonido de las ruedas le sugiere a Horacio “el ruido de un trueno lejano”. Ambas caracterizaciones revelan la fusión entre humanidad/naturaleza/máquinas y objetos que será propia de los textos del escritor uruguayo. De igual forma esa concatenación entre la escena artificial creada con muñecas de tamaño natural (imitación de la vida, recreación de la vida) y esa sonoridad que en el relato se intensifica cuando Horacio mira la escena, para establecer una relación con sonidos de la naturaleza, tales como un latido o un trueno, muestra el entramado ficcional del uruguayo, su flexibilidad al momento de urdir en el texto elementos que aunque señalan, no explican la psicología misteriosa que guía las acciones y pensamientos del personaje central de “Las Hortensias”, Horacio.

Estos relatos surgen dentro de un espacio urbano que se define como pequeña ciudad, con árboles, a veces con río, con fábricas, con calles, con cafés, con ferrocarril, con carros. En ocasiones, de un modo casi cinematográfico, la narración se cuenta desde la mirada en movimiento de los personajes, es el caso del texto semiautobiográfico “Tierras de la memoria”: “Un poco antes de la noche y cerca de la estación, cuando el ferrocarril disminuía la velocidad, el cielo que daba en mi ventanilla fue sorpresivamente tapado y destapado varias veces por unos grandes y oscuros vagones-tanques que estaban parados en la vía contigua a la nuestra” (1985; p. 87) De nuevo se muestra un paisaje sucesivamente de natural a artificial, entretejido por la hábil artesanía de Hernández, y esta articulación se presenta como algo que no sorprende, que posee el carácter de lo cotidiano. El viaje por tren se narra desde un espacio dinámico en el que se confunden el cielo y los vagones. Sin embargo, en el caso de esta narración, el relato si manifiesta una simpatía por el cielo:

Aquella noche tuve una repentina antipatía por los tanques y una apasionada simpatía por el cielo. Y cuando el ferrocarril dejó atrás todos los tanques y volví a mirar el cielo no me parecía que él perteneciera a las tierras que tenía debajo, sino que era el cielo de otros lugares que había más adelante y que todavía no conocía. (1985; p. 87)

El cielo se expresa como una promesa de novedad, de diferencia, ya que el sujeto narrativo le confiere esos atributos de punto de fuga o de línea de errancia, y de hecho este impulso en el relato se radicaliza cuando el personaje manifiesta una completa identificación con cierta energía natural que se enunciará como una marca de resistencia frente a la ciudad: “Además nunca sentiría del todo que estaba en la ciudad; llevaría alrededor un poco de selva como si fuera un convencimiento íntimo; haría los mismos movimientos que haría entre los árboles” (1985; p. 91). No es casual que los personajes de los relatos de Felisberto Hernández actúen de manera ritual o enigmática, ya que funcionan dentro de realidades que poseen una potente carga imaginaria, muchas veces combinada con elementos fantásticos.

De esta manera, el mezclaje de elementos naturales con componentes urbanos, objetuales o industriales en las narraciones del escritor uruguayo se presenta en esta obra como un gesto más del ludismo propio de su escritura, sin apuntar mayores razones sobre las motivaciones de esta vinculación, y puede leerse como parte de una pulsión imaginaria que se regodea en la manera como la modernidad ha generado esta combinatoria ya habitual entre las creaciones del hombre y una naturaleza conformada por plantas, árboles, cielos y tierras, y es la mirada del narrador la que actúa como punto de inflexión por el que estos elementos se entretajan no siempre de manera armónica.

El cielo se expresa como una promesa de novedad, de diferencia, ya que el sujeto narrativo le confiere esos atributos de punto de fuga o de línea de errancia, y de hecho este impulso en el relato se radicaliza cuando el personaje manifiesta una completa identificación con cierta energía natural que se enunciará como una marca de resistencia frente a la ciudad: “Además nunca sentiría del todo que estaba en la ciudad; llevaría alrededor un poco de selva como si fuera un convencimiento íntimo; haría los mismos movimientos que haría entre los árboles” (1985; p. 91). No es casual que los personajes de los relatos de Felisberto Hernández actúen de manera ritual o enigmática, ya que funcionan

dentro de realidades que poseen una potente carga imaginaria, muchas veces combinada con elementos fantásticos.

De esta manera, el mezclaje de elementos naturales con componentes urbanos, objetuales o industriales en las narraciones del escritor uruguayo se presenta en esta obra como un gesto más del ludismo propio de su escritura, sin apuntar mayores razones sobre las motivaciones de esta vinculación, y puede leerse como parte de una pulsión imaginaria que se regodea en la manera como la modernidad ha generado esta combinatoria ya habitual entre las creaciones del hombre y una naturaleza conformada por plantas, árboles, cielos y tierras, y es la mirada del narrador la que actúa como punto de inflexión por el que estos elementos se entretujan no siempre de manera armónica.

La trasgresión a la intimidad

Una cita que muestra con gran claridad esa idea de erotismo vinculado con restricciones es la siguiente, cuando el personaje de Horacio explica a los que trabajan construyendo las escenas de las muñecas lo que significa para él ver esas escenas: “Cuando miro una escena me parece que descubro un recuerdo que ha tenido una mujer en un momento importante de su vida; es algo así -perdonen la manera de decirlo- como si le abriera una rendija en la cabeza. Entonces me quedo con ese recuerdo como si le robara una prenda íntima”. (1985; p. 231) Las palabras del personaje aluden al acto de robar un recuerdo, que se analogo con una prenda íntima, por el carácter de cercanía de esa visión respecto a la mujer que forma parte de la escena.

En muchas ocasiones los personajes masculinos de Felisberto Hernández revelan una intensa necesidad de separarse de la forma de realidad empírica que, en los relatos, se distancia del universo subjetivo del personaje, que para él posee mucha más carne de realidad, y que con frecuencia, ante sus ojos sustituye esa realidad otra, diferente de la creada por sus pulsiones imaginarias. Es el caso del cuento “El acomodador”, donde un personaje emite, a través de sus ojos, una luz con la que ilumina objetos. Logra entrar en las madrugadas en una casa llena de objetos hermosos y una sonámbula aparece cambiando el norte de su mirada y de sus pensamientos: “Cada noche los hechos eran más parecidos; pero yo tenía sentimientos distintos. Después todos se fundían y las noches parecían pocas. La cola del peinador borraba memorias sucias y yo volvía a cruzar espacios de un aire tan

delicado como el que hubieran podido mover las sábanas de la infancia”. (1985; p. 152) La joven que camina dormida pasa sobre el personaje que, acostado en el suelo, vive la experiencia de sentir esa cola del traje de dormir como un suave y encantador sueño de amor y deseo, a través del cual el personaje crea una historia paralela a su ámbito de realidad empírica, por eso el impacto cuando ve a la joven despierta junto a otro, caminado como dos enamorados por la ciudad: “Yo pensaba que el mundo en que ella y yo nos habíamos encontrado, era inviolable; ella no lo podría abandonar después de haberme pasado tantas veces la cola del peinador por la cara; aquello era un ritual en que se anunciaba el cumplimiento de un mandato” (1985; p. 154), el personaje que narra revela con estas palabras la certeza de habitar un espacio de realidad donde los encuentros entre él y la joven que camina dormida han creado un vínculo de intimidad, sin embargo el relato forja una atmósfera de prohibición y sensualidad, porque el sujeto narrativo tiene la certeza de poseer algo que está vedado a todos los demás: “con mi luz había penetrado en un mundo cerrado para todos los demás.” (1985; p. 154) y más aún, se alude a la violación de ese ámbito de privacidad que es el cuerpo de una bella sonámbula al expresar que “yo recorría su cuerpo con mi luz como un bandido que le registrara con una linterna” (1985; p. 154) y ya el extremo de esta situación se deriva del hecho de no sólo observar algo vedado o prohibido, sino además tomar de esa intimidad algo de tangibilidad casi física: “Mi luz no sólo iluminaba a aquella mujer, sino que tomaba algo de ella” (1985; p. 154).

De esta manera, la narración juega con las prohibiciones, se permite experiencias trasgresoras de una importante carga erótica, pues estas invasiones a la privacidad femenina se revelan como voluntades de deseo que se imponen sobre la realidad convencional, por encima de los límites naturales de cada ser, hasta alcanzar la satisfacción de personajes que se regodean en esa penetración de intimidades vedadas a los demás.

La posesión de los objetos

Pareciera que la única forma de que los personajes felisbertianos se relacionen con otros seres de manera profunda y cercana es a través de mediaciones que conduzcan de modo indirecto hacia esa interioridad ajena. De la distancia habitual de los personajes de Felisberto Hernández con los otros sujetos que pueblan sus relatos, de una intimidad en el sentido convencional de empatía, surge una mirada de los otros como si fuesen objetos y

paradójicamente una aproximación a los objetos como si fuesen mucho más que figuras inmóviles y sin vida. En “El caballo perdido”, el personaje que narra desde la voz de un niño expresa esa particular cercanía respecto a los objetos de la casa de Celina: “Yo tuve bastante tiempo para entrar en relación íntima con todo lo que había en la sala.” (1985; p. 48) El personaje a través de su mirada se va apropiando del universo objetual que lo rodea, y esa posesión adquirida desde su vista no abarca sólo el ámbito privado de la sala de su maestra de música, porque ya de camino hasta esa casa se habla de la mirada como una suerte de baúl que recoge durante el trayecto toda una diversa gama de imágenes: “En el instante de llegar a la casa de Celina tenía los ojos llenos de todo lo que había juntado por la calle” (1985; p. 48), como una suerte de juego de apropiación selectiva del entorno, realizada por el personaje como una manera de establecer una conexión entre el afuera y su interioridad.

Por medio de las figuras de porcelana que están en la sala de Celina, el personaje inicia correrías imaginarias que tienen como punto de partida esos objetos: “En aquella mujer se confundía algo conocido -el parecido a una de carne y hueso, lo de saber que era de mármol y cosas de menor interés-; y algo desconocido -lo que tenía de diferente a las otras, su historia (suponía vagamente que la habrían traído de Europa)” (1985; p. 49), pero no se trata sólo del hecho de insuflar a estos objetos de un sentido, de un pasado, sino que además pueden ser también puentes para penetrar subrepticamente la intimidad de los que habitan la casa de Celina:

Aunque los secretos de las personas mayores pudieran encontrarse en medio de sus conversaciones o de sus actos, yo tenía mi manera predilecta de hurgar en ellos: era cuando esas personas no estaban presentes y cuando podía encontrar algo que hubieran dejado al pasar; podían ser rastros, objetos olvidados, o sencillamente objetos que hubieran dejado desacomodados por apresuramiento. (1985; p. 51)

El universo de los adultos se presenta para la voz narrativa del niño como un espacio vedado, al que le abre un portal por mediación de los objetos que adornan sus casas, se trata de encontrar un agujero en ese muro de diferencia que separa a los mayores de los niños, y el personaje lo hace mirándolos desde sus objetos, burlando esa distancia a través de esos rastros dejados al descuido.

En otro relato, “Lucrecia”, el personaje alude a ese ritmo interior al que obedece cuando su mirada se apodera de algún objeto al que enuncia como una materia de la que se apropia con la voracidad de un alimento: “Ahora yo aprovechaba a sumergirme en la tranquilidad de aquellos lugares y esperaba que mis ojos -los pobres habían tenido que vivir como bestias acosadas- eligieran un objeto cualquiera y se lo fueran tragando despacio.”(1985; p. 284) En ese gesto de complacencia animal, este sujeto narrativo se apropia voluptuosamente de objetos que escoge en un acto de volición que lo reafirma como individuo, como ser diferenciado de los demás, y que se regodea en tomar lo que se encuentra fuera de sí para conferirle una nueva naturaleza una vez conducido hacia su subjetividad.

En “Menos Julia” observamos primero cómo el personaje que narra se separa de su amigo, al percibir su imagen como algo diferente de lo humano, con cualidades de paisaje, mientras viajan en tren hacia su casa de campo: “Yo también puse los ojos en la ventanilla; pero atendía a la cabeza negra de mi amigo; ella se había quedado como una nube quieta a un lado del cielo y yo pensaba en los lugares de otros cielos por donde ella habría cruzado.” (1985; p.159) Cualquier visión puede ser el detonante para nuevas correrías imaginarias en estos sujetos narrantes, así de la cabeza negra del amigo el personaje pasa a ver una nube detenida junto a un cielo, que le sugiere la multiplicidad de cielos que puede haber cruzado. El amigo hace colocar en un túnel a oscuras una serie de objetos que deben ser reconocidos a través del tacto, de nuevo, los personajes felisbertianos crean mundos alternos en los que relacionan de maneras inéditas con los elementos ahí dispuestos:

Los objetos que yo había reconocido, estaban en este orden: una cáscara de zapallo, un montón de harina, una jaula sin pájaro, unos zapatitos de niño, un tomate, unos impertinentes, unas medias de mujer, una máquina de escribir, un huevo de gallina, una horquilla de primus, una vejiga inflada, un libro abierto, un par de esposas y una caja de botines conteniendo un pollo pelado. (1985; p.163)

Como una serie de elementos inconexos, el túnel contiene estos objetos diversos que deben ser extraídos de su misterio por mediación del tacto, pero el relato preserva un aire de ludismo, ya que como bien afirma Yurkievich, en los relatos del uruguayo, “Los objetos, antes personalizados, apenas se subordinan a una función utilitaria, su condición de utensilios es ocasional. Despojados de sometimiento instrumental, constituyen presencias

enigmáticas” (2002; p. 289). Así, objetos que en el ámbito de lo empírico poseen una función definida, precisa, en el cuerpo del relato se alejan de esta significación y pasan a conformar una coreografía misteriosa y enigmática, acorde con la atmósfera de irracionalidad que tanto agrada al narrador uruguayo, siempre dispuesto a dejar ver una sonrisa de monalisa al comienzo, a mitad o al cierre de sus relatos.

Por medio de estos tres puntos de fuga (la combinatoria natural-artificial, la trasgresión a la intimidad y el asedio a los objetos) hemos intentado leer algunas de las coordenadas de sentido y sin sentido que recorren la narrativa de este autor uruguayo, que nos sigue desconcertando con unos relatos en donde naturaleza y objeto creado se entrelazan de manera a veces fluida, a veces entrechocando, de modo violento, y en los que sus personajes masculinos se permiten atravesar los límites íntimos de los personajes femeninos, en un gesto de agresión y posesión en el que se afirma la libertad distante de la moral convencional de estos sujetos, libertad que también se fijará en el acto de apoderarse, por medio de la mirada, de los objetos que lo rodean, posesiones de otros, y por tanto reveladores de la subjetividad de sus dueños.

No es gratuito entonces que muchas de estas narraciones transcurran en espacios privados, casas burguesas llenas de objetos decorativos que aunque puedan por un lado sugerir la presencia de una convención, de una tradición, de un modo de vida recogido y privado, este estado de realidad se presenta en los relatos de Felisberto Hernández como una invitación a trasgredir esos límites de la privacidad de los otros, para apoderarse por medio de la absorción visual de sus objetos de su intimidad, de una suerte de materia esencial y misteriosa que el autor ha querido colocar en esas piezas ornamentales, a las que infunde una vida rica y compleja, y es como si estos personajes sólo pudiesen acercarse a los otros utilizando estas retorcidas mediaciones, porque la cercanía plena y absoluta con otro ser humano parece un imposible o bien un tedio, no nos queda del todo claro como lectores. En todo caso, se trata de una narrativa fascinante para su exploración, por todas las sugerencias nuevas de sentido que va creando sobre elementos o hechos ya conocidos, y esa mirada original nos introduce en espacios imaginarios donde todo es novedoso, fresco, asombroso, mágico y encantador.

Referencias

- Bravo, V. (1993): *Ironía de la literatura*, Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia, Maracaibo.
- Britto García, L. (2006): *Por los signos de los signos*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas.
- Calvino, I. (1985): “Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández”, en Felisberto Hernández: *Novelas y cuentos*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Fuentes, C. (1970): *Casa con dos puertas*, Joaquín Mortiz , México, 1970.
- Hernández, F. (1985): *Novelas y cuentos*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama.
- Maffesoli, M. (1997): *Elogio de la razón sensible*. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo. Paidós, Barcelona.
- Martínez, T.E. (1991): “Para que nadie olvide a Felisberto Hernández, en Gabriel Jiménez Emán (Compilador, prólogo, notas): *El ensayo literario en Venezuela*, Ediciones La casa de Bello, Caracas.
- Romero, J. L. (2005): *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Rossi, A. (1987): *Manual del distraído*, Caracas, Monte Ávila Editores.Santaella, J. C.

Una bala y una soga: análisis comparativo entre dos poetas suicidas, José Asunción Silva y Elías David Curiel

María de Los Á. Lugo
Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela
maria_lugo89@hotmail.com

Resumen

La poesía es una tendencia a la cual se conectan sólo los espíritus sensibles de algunos escritores, y a partir de esta circunstancia podría ser explicado un fenómeno bastante habitual, que desde los poetas malditos hasta otros más cercanos como José Asunción Silva o Elías David Curiel se ha visto de forma recurrente. Así el suicidio aparece como único remedio para vencer al *mal del siglo*; pero éstos escritores no se irían de éste mundo sin antes haber dejado una huella, su obra poética. La vida de estos poetas se vincula, más allá de pertenecer a naciones hermanas, ellos están emparentados por un lazo más sublime y fatal.

Palabras clave: poesía, modernismo, Silva, Curiel, suicidio.

A bullet and a rope: a comparative analysis between two suicide poets, José Asunción Silva and Elias David Curiel

Abstract

Poetry is a trend in which only the sensible spirits of some writers get connected, and from this circumstance a fairly common phenomenon could be explained, which has been seen recurrently since the damned poets to others closer such as Jose Asuncion Silva or Elias David Curiel. So suicide appears as the only remedy to overcome the evil of the century; but these writers would not depart from this world without first leaving a footprint, their poetry. The lives of these poets are linked beyond belonging to sister nations, they are related by a more sublime and fatal loop.

Keywords: poetry, modernism, Silva, Curiel, suicide.

Cuando se ha perdido todo, ya no se tiene esperanza, la vida es una calamidad y la muerte es un deber.

Federico Nietzsche.

En este estudio nos proponemos abordar el caso de dos escritores, el colombiano José Asunción Silva (1865 – 1896), y el venezolano Elías David Curiel (1871 – 1924), ambos con una vida turbia, una obra emblemática y una muerte trágica. Intentar establecer

analogías entre estos autores quizá parezca disímil en el tiempo y el espacio, pero creemos posible trazar una relación entre ambos escritores, señalando ciertos puntos de convergencia que pueden ser observados si se estudian con detenimiento las similitudes entre su poesía y se presta atención a la personalidad paradigmática, polémica, o si se quiere anormal de cada uno, tomando en cuenta el comportamiento de estos sujetos frente a las convenciones y las exigencias del medio social en el cual se desarrollaron.

La figura de estos personajes aparece en el escenario de la literatura latinoamericana del siglo XIX como una especie de “figura-con-texto (a medio camino entre persona histórica y personaje de ficción) que hace excepción - en la vida y en el discurso literario o artístico”. Esta cita es extraída del estudio *Casos de autor. Anormales/originales de la literatura y el arte* (2011) realizado por Eleonora Cróquer, donde la autora destaca la existencia de *casos* donde es posible observar “cierto lugar excéntrico de autoría literaria y artística, donde lo extraño de la figura del autor - o de los avatares de su existencia - se continúa con la extrañeza que concita su obra” (Cróquer 2011: 2).

Tanto José Asunción Silva como Elías David Curiel, podrían ser considerados un *caso de autor*, atendiendo a ciertos indicadores que “se verifican entre el discurso y la vida del autor; y la “cosa” turbia y enigmática que los envuelve y amalgama”. (Cróquer 2011:3). La vida, la obra y muerte de estos escritores son un enigma que solo puede ser dilucidado a través de un enfoque que reformule la manera en que la crítica concibe las relaciones entre el autor y la obra. La relación tan intrínseca, vida – obra de estos sujetos obliga a “problematizar y pensar”, de nuevo la concepción de autor. E

El investigador literario que emprenda el estudio de la obra de un escritor paradigmático, necesariamente deberá sumergirse en el universo del autor para poder entender su obra. En la mayoría de los casos un análisis estructural del poema puede decir mucho, pero en el caso de escritores como José Asunción Silva o Elías David Curiel, dado que vida y obra son indisolubles, se hace necesario profundizar en el comportamiento manifiesto, en lo cotidiano del autor, pero también en las experiencias, los testimonios inscriptos en su obra, estudiándolas como un todo, como una alternativa para desenmarañar el *caso de autor* en el cual se convirtieron, pero para ello es necesario leer entre líneas este

funcionamiento conjunto e indisociable a partir de nuevos modelos de análisis, que consideren y permitan estudiar el “caso” en toda su complejidad.

Consideremos que tanto José Asunción Silva como Elías David Curiel, son escritores del modernismo literario, pertenecientes si se quiere a la corriente decadentista; su poesía está repleta de ironía, muerte, inconformidad con el entorno en el cual se desenvolvían, pero también de sensualidad, deseos reprimidos, ansias y misticismo que hacen de sus poemas un cúmulo de símbolos y acertijos, en los cuales sin embargo es posible encontrar mucho de ese poeta incomprendido, luces que evidencian un espíritu inquieto y perturbado, y todo esto permite entender e inferir que más tarde cada uno decidiera dar término a su vida.

La noche de su muerte, Silva organiza una tertulia en su casa y, al finalizar la velada, colocó una esponja entre su pecho y el frac que llevaba para luego dispararse en el corazón. (José Asunción Silva: el dandy y la muerte).

Decidió un día colgar su cuerpo y pendular eternamente. Lo hizo en su habitación, en la vieja casa de la calle Garcés... (Elías David Curiel, Ebrio de Soledad)

El suicidio es una tendencia que se observa con frecuencia entre los poetas, y aún más entre los decadentistas, a diferencia de sus colegas del modernismo tradicional, que hasta entonces había tenido una inclinación progresista que “servía a los propósitos y valores de la clase dominante y tenía clara intención didáctica y moralizante” (Martínez, 2012: 2); los poetas decadentistas latinoamericanos irrumpen en el contexto literario y modifican la poesía que hasta el momento se estaba realizando; mostrarán en cambio una concepción pesimista del mundo a partir de una “perspectiva individual que manifiesta inconformismo y busca la belleza empleando un lenguaje exquisito, pero enfocado también a veces hacia la sátira y el cinismo” *Ibíd*, lo que demuestra una filiación que con razón sería denominada decadentista, pero que sin embargo es considerada una de las escuelas literarias más importantes del siglo XIX.

Pero es un hecho que esa tendencia decadente es heredada de la escuela de los simbolistas franceses. El decadentismo como movimiento literario germinó la sociedad latinoamericana cuando ésta se encontraba fragmentada por las continuas guerras e influenciada por los ideales de progreso de París y Londres, a donde nuestros poetas

escapaban (o se avocaban) con frecuencia, para luego regresar a una realidad nacional que no cumplía sus expectativas. En el caso de José Asunción Silva, éste realizó un viaje a París donde conoció a renombrados poetas y asistió a clases con Stephane Mallarmé. Por su parte Elías David Curiel nunca salió de Venezuela, sin embargo era un lector acérrimo, los libros fueron para él una ventana al mundo, e igualmente se mostraría inconforme ante una ciudad que no le proporcionaba todo lo que su alma le demandaba, dirá en uno de sus poemas:

“Vivo vida monótona, la calma
De la muerta ciudad que fue mi cuna,
En donde emparedada, como en una
Bóveda ardiente, se me asfixia el alma”

(Curiel, 2003: 306)

Por su parte José Asunción Silva mostrará una necesidad de escapar del tedio de la vida y la ciudad y va a manifestarlo en sus poemas:

...y torna en fuerza de siniestras leyes
A un peregrino estado.
Se aproxima al gañán por el fastidio
Al monstruo por lo malo. Huyamos de Soloña.

(Silva, 1985:16)

Destacaremos ahora ciertas coincidencias que se presentan entre ambos escritores, algunos paralelismos entre sus planeamientos. Es importante destacar que Elías David Curiel estudió en su momento los poemas de José Asunción Silva; en su texto I de *Apuntes Literarios* Curiel escribe:

El extrañísimo poeta psicológico José Asunción Silva, sin menoscabo de su resaltantísima originalidad, versificó al castellano idealmente la idea de Wilde, de modo completamente a como yo lo hago ahora. En la obra poética del lírico colombiano aparecen como orijinales (sic) algunas traducciones. Y lo son en efecto. Él les imprimió el sello característico de su personalidad estética (Curiel, 2003:429).

En el texto anterior, Curiel está hablando del rapto literario y del replanteamiento de las ideas, luego dice: “se pueden expresar distintas ideas con distintas palabras y resultar

semejantes o aún más, idénticas” (Curiel, 2003:432), refiriéndose a dos poemas, uno de Bécquer y otro de Peón y Contreras. Nos encontramos frente a un hecho innegable, Curiel leyó a Asunción Silva. Cuando Elías David Curiel estudia las ocasiones en que una obra puede ser similar a otra sin que necesariamente haya habido plagio, queda explicada y descartada la posibilidad de copia, podremos decir que las concordancias entre su poesía y la de José Asunción Silva responden a otra naturaleza.

En sus poemas ambos escritores hacen homenaje a sus familiares ya muertos, los fantasmas o el recuerdo de sus difuntos queridos aparecen y les hablan desde el más allá, quizá por la certeza de que “cuando el cuerpo perece, nace el alma”:

Se recuerdan las caras adoradas
De los queridos muertos
Que duermen para siempre en el sepulcro
Y hace tanto que no vemos.
(Silva, 1985: 25)

La supervivencia de amados difuntos
que miro, me hablan y tocan.
Qué puntos suspensivos puestos sobre el alma...
(Curiel, 2003:17)

Como si en el más allá lo aguardaran sus seres queridos o en verdad el eterno descanso, nuestros poetas esperan la hora de la muerte con ansias:

... impertérrito sigue su tarea,
De pensar en la muerte, en la consciencia
Y en las causas finales!
(Silva 1985 : 100)

Enjunto el cuerpo que la edad encorva,
Un poeta en su mísera buharda,
Con la mirada , en apariencia torva,
La hora sombría del sepulcro aguarda.
(Curiel, 2003: 260)

Darle fin a la vida de forma voluntaria, es una tendencia o una decisión que no pocas personas a lo largo de la historia, principalmente artistas, han decidido consumir, atendiendo a este fenómeno la religión y la ciencia lo han estudiado desde hace siglos. El

suicidio ha sido señalado desde la perspectiva religiosa como un pecado; sin embargo, ambos poetas manifiestan en su escritura ciertos elementos que permiten afirmar que estaban lejos de coincidir con dicha percepción social, es entonces como “el acto mismo del suicidio, podemos leerlo ahora como una “confirmación o refrendamiento de su elección de una escritura difícil, hermética y por qué no decirlo suicida” (Arenas, 2003:36). La sociedad de entonces lamenta la pérdida de estos dos valiosos escritores, sobre todo por sus condiciones trágicas. Pero atendiendo a esto, se podría uno preguntar:

¿Cuándo mueren los poetas? Al decidir que ya expresaron todo lo que tenían que decir, o al tomar conciencia de que su sensibilidad contrasta con la banalidad del mundo. O, tal vez, al ver la realidad reflejarse en el espejo de su propia crueldad. ¿Por eso se suicidan los poetas? (Entiene, 2012).

En el año 1897, Émile Durkhem en su estudio *Le Suicide* (1960) postuló que el suicidio era un fenómeno sociológico más que un puro acto de individualismo. Lo consideraba como una consecuencia de una mala adaptación social del individuo y de una falta de integración. La psicología ha realizado avances y esta teoría se ha desestimado, sin embargo si se considera el hecho de que el humano es un ser bio-psico-social, al menos en el caso de estos poetas esta teoría de Durkhem parece ser muy pertinente.

Uno de los elementos que signa el retraimiento de José Asunción Silva es su precocidad intelectual, la cual lo hace ir “creciendo aislado, sin amigos, encerrado en la jaula de su propia hermosura y de la delicadeza de sus modales, dominado por una creciente timidez y atrincherado en la conciencia de su inteligencia precoz, superior a la de quienes lo rodeaban y hacían mofa de él”. (Vidales: 1996). Por su parte Elías David Curiel “en su vida intelectual, no tuvo realmente interlocutores para sus ansias más profundas, para la interpretación y comprensión de sus visiones, de sus incursiones en la vertiente hermética y ocultista de su poesía” (Arenas, 2002:42). Se encontraban aislados de la sociedad por sus preferencias, se les criticaba su comportamiento, por la excentricidad en Silva, por la timidez y extrañeza en Curiel, no eran lo que la sociedad esperaba. Cuando debieron cumplir un rol en la sociedad distinto a ser poeta, se mostraron fuera de lugar, contra la corriente.

José Asunción Silva sufrió el alto costo de tener que dejar sus deleites por asumir la dirección de los negocios paternos; cuando su padre murió descubrió que hasta entonces su familia había vivido en una falsa bonanza, tras la muerte de su hermana Elvira y el lamentable episodio en que José Asunción no tenía para pagar ni los seiscientos pesos de una deuda, la situación económica de la familia de Silva se vio en crisis, haciendo que se achacara la ruina de la familia al afán de Silva por ser poeta.

Elías David Curiel no tuvo tantas vicisitudes económicas, quizá por eso no mostraba interés en satisfacer la preocupación central de sectores importantes de la clase dominante: “la de hacer dinero, ampliar sus intereses económicos y fortalecer la red de extensión de sus mercados”... Se dedicó con esmero a publicar sus artículos en el diario local, puesto que del mundo utilitario y pragmático prefería estar “ausente, alejado, por su misma forma de entender y concebir la vida, por su fuerte atracción por la poesía y otros valores radicalmente adversos al mercantilismo... (Arenas, 2002: 41)

Ante la realidad de un mundo corroído y superfluo, que no combinaba con los espíritus sensibles de estos dos poetas, sin amor, sin dinero, o sin una razón real que motivara su existencia en éste mundo, será explicable que estos seres ansíen la muerte, la vean como único remedio para contrarrestar el tedio del cual eran víctimas:

Irá a pasar diez años con los locos,
Y él no se curará hasta el día
En que duerma a sus anchas
En una angosta sepultura fría,
Lejos del mundo y de la vida loca,
Entre el negro ataúd de cuatro planchas,
Con un montón de tierra entre la boca.
(Silva, 1985:102)

...único, cierto y eficaz remedio
Para curar la enfermedad del tedio,
El estremecimiento momentáneo
Que precede al instante del suicidio;
Porque en esa tremenda sacudida
Debajo de la bóveda del cráneo
Hay una gran concentración de vida.
Fragmentos de un poema inconcluso.
(Curiel, 2003:262)

La muerte va a ser un tema bastante abordado en la poesía de ambos escritores, quizá porque ambos tuvieron contacto con este hecho desde una temprana edad: en la familia de José Asunción Silva existen antecedentes de asesinatos y suicidios de diversos parientes, además, la muerte de su hermana Elvira va a ser muy significativa para el autor; en el caso de Elías David, éste pierde a su padre cuando solo contaba con un año de edad, lo que fomentaría la sobreprotección por parte de su madre. La ausencia del padre lo marcaría de forma importante, aunado a esto, se encontró desde su infancia alejado de los niños de su edad, sin poder jugar, ni tener mayor contacto con la sociedad, motivado en parte por el hecho de pertenecer a una familia judía que habita en una ciudad profundamente cristiana.

Influenciados por estas experiencias, a estos escritores se les conoció como seres tímidos desde su infancia y juventud, nunca dieron a conocer compromiso o amorío con mujer alguna; siendo espíritus solitarios, no sorprende que ambos en el descubrimiento de su sexualidad acudieran a los servicios de damas de dudosa moral, cuyo amor no satisfacía las expectativas del ideal de mujer que ambos hubiesen querido, y entonces la compañía y los cariños de mujeres carnales o dedicadas a trabajos sexuales, lejos de satisfacerlos, solo servirá para a herir el “chancro sentimental”; en el caso de Asunción Silva, este hecho que se va a manifestar en su poesía a través de la “asociación explícita de las enfermedades venéreas con el amor comprado a prostitutas o simplemente con las relaciones carnales promiscuas” (Vidales Carlos, 1996:1) y en Curiel se verá cómo estos “amores” no iban a satisfacerlo. Así, lo que parece generarse en ambos poetas es un gran vacío, tal como se manifiesta en sus poemas:

Dio el primer beso hambriento de ternura
En los labios sin fuerza, sin frescura.
El éxtasis divino que soñó con delicia
Lo dejó melancólico y mohíno
Al terminar la lúbrica caricia.

(Silva, 1985:114)

Desde entonces, como niño
Delirante, mi cariño
En praderas submarinas
Ve desnudas las ondinas

Que arropadas vio de niño!
Onda turbia
(Curiel, 2003, 88)

Esta frustración se manifiesta en el rechazo hacia la musa, los reclamos y exigencias personifican de alguna forma a ese tipo de sentimientos hacia la mujer ingrata.

...Pero tú me prometes no conversarme
De horrores y de dudas, de rotas liras
De tristezas sin causa y de cansancios
Y de odio a la existencia y hojas marchitas...
¡Si me das mariposas te daré rimas!
(Silva, 1985: 137)

¡Oh, si como antes, mi rebelde musa,
Tu espíritu soplara!
Rompería mi cántico en blasfemias,
resolvería mi cólera en borrascas
De nuevo.
(Curiel, 200, 311)

En cambio, con respecto al amor puro, aunque ambos tienen muchos poemas donde hablan de la mujer ideal, que es también la mujer fatal, esa doncella pálida y de rizos dorados, la timidez de ambos haya sido quizá un impedimento para que se desarrollaran dichos amores. Ya lo dice Curiel en su poema *Toda el alma*

Cuando una jardinera de ternura,
Pretendió empradizar mi existencia,
Mi timidez no cortó la ventura
en los rosales de mi adolescencia.
(Curiel, 2003:78)

En cambio parecen amar desde la lejanía través de sus libros:

Al través de los libros amó siempre
Mi amigo Juan de Dios,
Y tengo presunciones de que nunca
Supo lo que es el amor.
(Silva, 1985:112)

No he sentido pleno amor
Yo por ninguna mujer,
Ni plenitud del placer

Ni plenitud del dolor
(Curiel, 2003: 153)

Es interesante estudiar estas coincidencias, pues nos muestran desde esta perspectiva la obra de dos escritores de la poesía colombiana y venezolana que desde el carácter decadentista de sus obras, hicieron un aporte incuestionable a la literatura, a tal punto que, en Colombia, José Asunción Silva es considerado uno de los escritores más representativos, inclusive el billete de 5000 pesos hace un homenaje a este escritor, no solo a su cara y a lo que significó para la historia, sino a su obra, mostrando la imagen de un joven paseando por una alameda en una noche de luna llena, en clara alusión a su poema “Nocturno”, y también de una luciérnaga, dos elementos que se destacan en su poesía.

El caso de Elías David Curiel es también significativo, aunque su obra no ha sido estudiada de una forma tan amplia, aunque existen algunos trabajos que desde diferentes casas de estudio en Venezuela se vienen realizando. Son destacables los estudios realizados por Enrique Arenas Capiello, “El discurso del insomnio” (2003), o “*La poesía de Elías David Curiel, rasgos de modernidad*” (2002), así también el estudio comparatístico con la obra de Ramos Sucre realizado por Beatriz Hernández Santana, el cual se titula *Dos poetas – dos ciudades y un imaginario maldito, Coro y Cumaná (1990 – 1935)*. También el esfuerzo que desde el Ateneo de Coro y la Universidad de Los Andes se hizo para la publicación del poemario *Ebriedad de Nube*.

Leer a José Asunción Silva o a Elías David Curiel es identificarse con el lado más profundo y más lúgubre, más desesperanzado y a la vez místico que hay en cada uno de nosotros; reconocerse en sus poemas es inevitable, puesto que sus poemas llegan a lo más profundo y oculto del espíritu. La lectura de estos poetas deja un sabor amargo en la boca, ya que después de todo ¿quién no ha pensado lo que ellos? Nietzsche afirma que “el pensamiento del suicidio es un poderoso medio de consuelo: con él se logra soportar más de una mala noche. (Nietzsche, 1886:33), pero nuestros poetas fueron un poco más allá, decidieron consumir esa necesidad que habían plasmado en tantos poemas, y dar término a una vida que sin sentido, ya no podían soportar más tiempo.

Referencias

Arenas Capiello, E. (2002). *La poesía de Elías David Curiel, rasgos de modernidad*. Revista de Literatura Hispanoamericana No. 45 Escuela de Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.

_____. (2003). *El discurso del insomnio. Lectura de algunos textos poéticos de Elías David Curiel (1871 -1924)*. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.

Cróquer, E. (2011) *Casos de Autor: Anormales / Originales de la literatura y el arte latinoamericanos*. Universidad Simón Bolívar

Curiel, Elías David. 2003. *Ebriedad de Nube. Poesía*. CO.N.A.C. Biblioteca Nacional. Ateneo de Coro. Ediciones El otro, el mismo. Venezuela.

Durkheim, E. (1960) *Le Suicide*. Disponible en <http://www.angelfire.com/planet/danielmr/Emile%20Durkheim/El%20suicidio.htm> Fecha de consulta 02/12/2013

Etienne, J. Alfonsina Storni (1892-1938): Es un soplo la vida. [Documento en línea]. Disponible: <http://mitosyreincidencias.blogspot.com/2010/09/alfonsina-storni-1892-1938-es-un-soplo.html>. Fecha de consulta: 02/12/2013.

Martínez M, C. Capítulo Oriental 11, la historia de la literatura Uruguaya. Centro editor de América Latina. Disponible en: http://www.periodicas.edu.uy/Capitulo_Oriental/pdfs/Capitulo_Oriental_11.pdf 08/07/2010 Fecha de consulta: 02/12/2013

Nietzsche, F. (1886). *Más allá del bien y del mal*.

Silva, J. A. (1985). *Obra poética*. Editorial La Oveja Negra. Bogotá, Colombia.

**Nueva novela histórica latinoamericana: aproximaciones a *Catalina de Miranda* (2012)
de Xiomary Urbáez**

Jesús Madriz
Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”. Coro, Venezuela
jmadriz04@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo buscó analizar la obra *Catalina de Miranda* (Obra finalista del V premio iberoamericano Planeta-Casa de las Américas de narrativa 2012) de Xiomary Urbáez (Maracay, Estado Aragua, 1963), atendiendo a los postulados de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana; esquema que contempla diversas características que resultan inherentes a este tipo de discursos; a saber: intimidad, dualidad oralidad-escritura, intertextualidad, subalternidad, abyección, entre otros. Para ello, he considerado diversas posturas críticas y teóricas como las de Mata (1995) y Medina (2011), quienes han empezado sus esfuerzos en conceptualizar y caracterizar la NNHL. Entre las diversas conclusiones a las que he llegado, destaca que: La NNHL es desacralizadora e irreverente, al reflejar la vida del personaje histórico desde su condición más íntima y vulnerable, estableciendo con ello ciertas distancias respecto al sujeto histórico mitificado e inalcanzable.

Palabras clave: Nueva Novela Histórica Latinoamericana, periferia, intimidad, subalternidad.

**New Latin American historical novel: approaches to *Catalina de Miranda* (2012) by
Xiomary Urbáez**

Abstract

This study sought to analyze the work *Catalina de Miranda* (finalist in the V American Planeta-Casa of narrative Iberia-American Award 2012) by Xiomary Urbáez (Maracay, Aragua State, 1963), based on the principles of the New Latin American Historical Novel; scheme that includes various features that are inherent in this kind of discourse; such as privacy, orality-writing duality, intertextuality, subordination, abjection, among others. To this end, I have considered various critical and theoretical positions such as Mata's (1995) and Medina's (2011), who have started their efforts to conceptualize and characterize NNHL. Among the various conclusions I have reached, it stands out that: The NNHL is irreverent, reflecting the life of the historical figure from his most intimate and vulnerable condition, thereby establishing certain distances from the mythologized and unattainable historical subject.

Keywords: New Latin American Historical Novel, periphery, intimacy, subordination.

La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla
1

Gabriel García Márquez

La ficción de hoy día en su imperiosa necesidad por deslastrarse y distinguirse del ya anticuado canon moderno, intenta hacerse de una voz única y particular que halla su nicho, al parecer, en el cuestionamiento. Así intenta afirmarlo el caleidoscopio de obras, sin importar la tipología discursiva asumida, escritas en la actualidad; sucede así con aquello que se ha llamado Nueva Novela Histórica Latinoamericana, en tanto discurso abyecto, carnavalesco, subalterno y desacralizador; que acude al hecho historiográfico para desmontarlo. Valga pues esta reflexión para aproximarnos a la creación de Xiomary Urbáez; obra que nos impele a revisar bajo qué líneas de sentidos esta se erige y acopla al esquema de Nueva Novela Histórica Latinoamericana.

1

Para contextualizar, comenzaremos diciendo que esta obra, que podríamos denominar como una *biografía novelada*, nos adentra en la vida de una de las mujeres más determinantes e influyentes en la historia de Venezuela. Sevillana de nacimiento, *Catalina* – 1527-1610 - destacó por su carácter ambicioso que le instó a recorrer un inmenso periplo al mejor estilo del relato de aprendizaje que inició en *La Gran Canaria*, pasando por *Santa María*, *el Mar Caribe*, *Cartagena de Indias*, *Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa*, *La Habana* y *Venezuela*, específicamente *El Tocuyo*, *Maracaibo*, *Coro* y *Caracas*; este último el lugar de su fallecimiento.

[1] Este epígrafe es tomado del texto *Vivir para contarla* 2002 de García Márquez, a propósito de la reciente muerte del maestro colombiano, además de significar, una suerte de panorama de la obra *Catalina de Miranda* de Xiomary Urbáez, reconstruida a partir de los recuerdos de su protagonista "Ella había borrado de un plumazo sus humildes orígenes. En ocasiones le llegaban retazos de memoria. Suspiraba recordando aquellos campos sevillanos salpicados de molinos a donde a la salida del sol se dirigían los jornaleros a trabajar las viñas y las huertas./ Estas reminiscencias brindaban a sus nietos y bisnietos algunas pistas del díscolo pasado de la respetada matrona" (Urbáez; 2012, p. 16-17)

Decíamos que el deceso de formación vislumbrado en estas líneas, posibilitó a Catalina hurgar en su insaciable sexualidad, lidiar entre amores y desamores, arraigar entrañables amigos de paso, aprender. Vemos pues de primera mano que el mundo histórico-narrativo recreado por Urbáez, que es el período colonizador entre 1520 y 1545, pese a estelarizar la vida de Catalina de Miranda, nos traslada de manera directa a las fronteras de una suerte de microhistoria que delinea al sujeto protagonista desde los espacios de su intimidad.

Catalina tenía un único dolor secreto. – Ser hombre es más fácil – se quejaba muy seguido con las pocas niñas de edad que tenía como amigas, mientras recorrían el casco histórico a la orilla del río Guadalquivir. Con cierta lástima las observaba conspirar y contonearse más de la cuenta para obtener los favores de algún zagaletón que se les cruzaba en el camino. «¿Qué pueden comprender. ¡Pobrecitas!», pensaba, fatigada de antemano ante la idea de tener que explicarles cosas tan obvias. «A nosotras lo único que nos espera en el futuro es un burdel!», reflexionaba distraídamente. (Urbáez; 2012, p 16-17)

No perdamos de vista que este tipo de tramas posmodernas, al eludir los intentos que otrora se hacían por representar una perspectiva totalizadora, solo concentra sus esfuerzos en llenar las hendijas y en relativizar – aspecto que profundizaremos más adelante -. Sin lugar a dudas la notable carencia de documentos historiográficos sobre la matrona sevillana, así lo atestigua la crítica, posibilita a Urbáez erigir una obra sobre la base de la especulación. Ello permite la coexistencia de ambos cosmos, el histórico y el ficcional, con cierta predominancia e interdependencia.

2

Bien podríamos destacar el carácter histórico de esta obra sólo por el hecho de acercarnos a un personaje vagamente registrado por el dato oficial, sin embargo, nos resulta provechoso revisar bajo qué condiciones la obra de Urbáez acude al documento historiográfico para revisarlo y, como se dijo en anteriores líneas, para refutarlo. De allí que osemos ubicar a *Catalina* en la periferia de la narración, al mostrarse ajena de las pomposidades inherentes a la vida pudiente de la época ² pues por el contrario, esta se deslastra para mostrar sin miramientos su irreverencia y desenfado.

No era precisamente la versión que los moralistas del siglo XVI esbozaban de la mujer ideal. Catalina ni siquiera cabalgaba de lado sino a horcajadas. Ella no entraba dentro de los códigos del programa de comportamiento adecuado de las jóvenes damas, las vírgenes, las adolescentes, las casadas o las viudas. «Es que no pertenezco a ninguna de las categorías, reflexionó, atrevida. Un hombre tiene ocupaciones: Rey, príncipe, militar, artesano, humanista, mercader o clérigo. Nosotras sólo aspiramos a ser madres, hijas, viudas, vírgenes o prostitutas, santas o brujas. ¡Qué barbaridad! (Urbáez; 2012, p. 245)

De igual forma, vale exaltar lo allegado e igualitario del personaje humanizado quizá producto de la impronta en la ficción histórica de aquello que Medina afirma como *dialéctica marxista*. Sobra decir que la personalidad desmesurada y sugestiva de *Catalina* hacía de esta un sujeto subalterno mirado de reojo.

3

Como rasgo distintivo de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana destacamos además no sólo la mera presencia de lo oral, sino también la coexistencia de esta con lo que pudiese significar un ámbito de la escritura. Esta relación dual oralidad/escritura debe entenderse en este particular, desde su sentido más figurado. Así pues, en base a un marco histórico signado por la conquista, señalamos por oralidad las voces silenciadas en todas sus manifestaciones, los aborígenes y su politeísmo, los negros esclavos y sus rituales, *Kitty*, la amiga prostituta de *Catalina*, entre otros sujetos intrahistóricos.

Por su parte, el plano escritural se aprecia a partir de la impronta marcada por los colonos y filibusteros, como el francés Jean François de la Roque amante de la sevillana, entre otros sujetos hegemónicos como los clérigos y su obstinada necesidad de evangelización. No obstante, más allá de las relaciones de poder avizoradas en la obra, constatamos que en *Catalina* se produce en perfecto equilibrio la antítesis oralidad-escritura; detalleemos el siguiente enunciado de la obra.

[2] Esto se vislumbra en la segunda mitad de la narración cuando se verifica un cambio notable en la vida del personaje.

«Parece más una torre de Babel que una isla de escasos kilómetros enclavada en el Caribe», pensó Catalina. Electrizada, recibió la luz viva del sol que la cegó por breves instantes. Una alquimia de estirpes con múltiples derivaciones se apreciaba en los rostros alegres de los chiquillos que correteaban. Mulatos, mestizos, zambos y pequeños *doogalas* (estos últimos, resultado de las uniones entre africanos y orientales), se zambullían en el tranquilo mar, refrescándose del tórrido clima tropical. Catalina aprendería durante su estadía que las religiones eran una muestra más de la diversidad cultural. La católica España nada podía hacer frente al protestantismo, la santería, el vudú o el shangú. (Urbáez; 2012, p. 62)

Al reflexionar sobre esto podemos destacar la polifonía y la atmósfera carnavalesca que se perciben en la creación Urbáez.

4

Si nos diéramos a la tarea de escudriñar en ciertos aspectos que permitan establecer convergencias entre los discursos literarios desde todas sus manifestaciones, deberíamos aludir al anacronismo y a la intertextualidad. Ambos elementos se hallan en las novelas históricas, en las de ayer y en las de hoy. *Catalina de Miranda* al hacerse eco de ello, no escapa a esta irrefutable verdad. No obstante, más allá de importarnos la distancia existente entre la narración y el dato, personaje o suceso histórico evocado, nos compete analizar hasta qué punto esto pudiese entorpecer la labor del escritor, o por el contrario, si esto le posibilita el arbitrio suficiente para omitir, ensanchar o exagerar el dato oficial.

En el caso que ocupa caemos en cuenta que la distancia entre ambos planos temporales, el evocado y el presente de la narración, es lo suficientemente amplia – siglo XVI – como para permitir a Urbáez jugar con la diégesis, más aún si le sumamos, como ya se dijo, la notable carencia de asidero documental existente sobre la magnífica vida de *Catalina de Miranda*. Las evidencias de lo antes reseñado pecan de obvias y omnipresentes; es suficiente con hojear el texto, sin intenciones de hiperbolizar. Respecto a la intertextualidad, creemos que este texto conforma un rico e interesante palimpsesto.

5

Ahora bien, en líneas precedentes hemos intentado sentar que *Catalina de Miranda* responde al modelo de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana, amén de las particularidades que hacen de esta, como diría Octavio Paz, una obra única y autosuficiente. Sin embargo queda suelto un elemento, quizá el más importante, relacionado al mundo de la ficción y al mundo histórico.

Ya vimos que ambos universos coexisten en la trama, pero llegado el final de la obra nos preguntamos ¿*Catalina de Miranda* resulta ser una mera historia de amor? ¿Acaso el dato historiográfico funge en la obra como un simple fondo? ¿Se resuelve la problemática histórica, esto es, la revuelta acaecida durante el período de conquista, luchas de poder, imposiciones por parte del colono y resistencias del aborigen? Todas estas interrogantes sólo alcanzan la negación en tanto advertimos, al término de la obra, que si bien la trama ficticia da cuenta de un ciclo que cierra con la muerte de *Catalina de Miranda*, la enunciación histórica sigue abierta y problematizada

A las 3 y media de la tarde, del 3 de febrero de 1610, murió la matrona, la última de las conquistadoras. A esa misma hora, un intenso terremoto sacudió a Los Andes y causó la muerte de por lo menos sesenta personas entre Mérida y Trujillo. Fue como si la naturaleza la estuviera despidiendo. Yaima, que traía su bordado, dispuesta a compartir con ella como todas las tardes, la encontró sentada en la mecedora en el solar principal, con los ojos abiertos deleitados con el bello espectáculo del Ávila (Urbáez; 2012, p. 264)³

Advertimos pues a la matrona ya anciana, felizmente casada con Don Rodrigo de Ochoa, querida y mimada por sus hijos y nietos y en compañía de su fiel amigo aborigen, Yaima; pero también advertimos que el conflicto histórico no se disipó, por el contrario, se mantuvo férreo, resistente.

Para 1600, tanto Caracas como algunas ciudades del interior como El Tocuyo, Coro y Cumaná, habían adquirido categoría de metrópolis. Lograron el sitial en medio de encarnizadas luchas entre conquistadores y aborígenes; en medio de saqueos por parte de los piratas, azotados por enfermedades y hasta por fenómenos naturales (Urbáez; 2012, p. 250)

De lo anterior podemos destacar las siguientes reflexiones finales:

- La Nueva Novela Histórica Latinoamericana se jacta de ser cuestionadora del esquema scottiano, al ser irreverente, desmitificadora y carnavalesca.
- *Catalina de Miranda* responde al esquema de Nueva Novela Histórica Latinoamericana, en tanto refleja al personaje epicentro de la trama desde su condición más vulnerable e íntima, lo que posibilita un alejamiento del sujeto histórico magnánimo e inalcanzable.
- La oralidad como elemento distintivo de este tipo de novelas, además de significar la posibilidad de configurar un elemento de identidad al que podemos asirnos como latinoamericanos, también rivaliza con su antítesis – ámbito escritural -.
- La anacronía y la intertextualidad resultan inherentes a los relatos históricos; la creación de Urbáez no es la excepción.
- *Catalina de Miranda* responde al arquetipo de sujeto periférico.
- Ambos mundos, el histórico y el ficticio, conviven, se superponen, se confunden en la obra. Ambos cosmos acompañan la narración hasta el final. La ficción, pudiéramos decir, cierra su ciclo. El problema histórico persiste.

Referencias

- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Editorial Norma
- Medina, C. (2005). *Historia y Novela en Denzil Romero*. Barcelona: Fondo Editorial del Caribe
- Paz, O (1996). *El arco y la lira*. México: Lengua y estudios literarios
- Urbáez, X. (2012). *Catalina de Miranda*. Caracas: Planeta

[3] Una vez más Urbáez manifiesta el sentido lúdico de la obra, al hacer coincidir la muerte de *Catalina de Miranda* con un hecho registrado por la historiografía. Hablamos del terremoto que el 03 de febrero de 1610, día de San Blas, sacudió gran parte del occidente venezolano. Es conocido como *El terremoto de San Blas*.

El problema de la muerte en la obra *La vida eterna* de Fernando Savater

Nohé Gonzalo Gilson Reaño
Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”. Coro, Venezuela
nohegilsonr@yahoo.com

Resumen

La muerte para Savater no es un hecho aislado de la vida sino que es un meditar sobre los problemas acontecidos entorno a lo que el ser querido, ahora muerto, hizo en vida, comprenderlo desde su acto humano, filosófico y hasta religioso. La reflexión sobre el problema de la muerte se tomó de algunos párrafos del capítulo II titulado la “Autopsia de la inmortalidad” del libro *la vida eterna* de Fernando Savater. Y se recurrió, para completar la idea, a algunas citas de filósofos antiguos y contemporáneos que narran sobre la muerte como acontecimiento de la vida diaria.

Palabras clave: muerte, reflexión, problema, vida, filosofía.

The problem of death in Fernando Savater’s work: *La vida eterna*

Abstract

Death to Savater is not an isolated fact of life but a meditation on the problems that occurred around the loved one, now dead, when he was alive; to understand it from their human, philosophical and even religious act. The reflection on the problem of death was taken from some sections of chapter II titled "autopsy of immortality" from *La vida eterna*, a book by Fernando Savater. And also some quotations from ancient and contemporary philosophers who talk about death as an event of daily life were used to complete the idea.

Keywords: death, reflection, problem, life, philosophy.

**“lo peor de los muertos es que, aún ya muertos... ¡siguen
pareciéndose tanto a los
vivos!
(Savater)**

La terminología muerte no es algo claro, “_detrás de la palabra, detrás de la cosa-, ni siquiera sé si hay algo” (Comte, 2002). Quizás nos confundimos más al leer los textos y diccionarios filosóficos: “como ningún vivo ha experimentado la muerte, ninguno puede decir que es ella o en qué consiste” (Epicuro). Esta afirmación suena comprensible desde nuestro mundo racional y espiritual, en cambio Albornoz (1990) nos lo explica de otra manera: “sólo es el deceso de un ser vivo”. ¿Será la muerte la razón de ser de cada filósofo?

(Savater, 2007: 45) Savater lo ve como un problema que no tiene solución, o quizás ya no es problema sino preocupación de los filósofos en búsqueda de respuestas. Y se pregunta él: ¿por qué nos preocupan con tanta insistencia, de donde nos vienen esas inquietudes?. El idealista platón nos plantea que la filosofía es una meditación de la muerte, es decir, que toda meditación se hace parte de la historia de la filosofía.

Todo filósofo antiguo, medieval, moderno y contemporáneo se ha preguntado y ha indagado sobre la existencia de aquel ente llamado muerte, y que ha ocupado un lugar particularmente destacado en la mente de los sabios. Savater (2007:27), lo explica diciendo que no sólo debemos pensar o “meditar sobre la muerte” (Ferrater, 2001:591), desde el punto de vista práctico, sino también como desafío intelectual. De allí que se busca comprender la muerte desde lo humano y lo religioso, es decir, primero: como iniciación de un ciclo de vida (separación del alma cuerpo), segundo, como fin de un ciclo de vida (reposo o cesación de los cuidados de la vida) y tercero, como posibilidad existencial (la muerte es siempre una posibilidad presente en la vida humana). Ya no es una reflexión del hecho muerte, ahora, es un análisis de la existencia corporal y mental del ser, lo que realizó bien o mal o lo que no pudo hacer.

Desde un punto de vista filosófico es desde donde Savater (2007: 47) plantea el tema en su libro *la vida eterna*, analizando la muerte como algo natural de pensar y la ve desde el nacimiento del hombre, ya que la muerte se ve tanto como un problema como una inquietud; pero la muerte, mejor dicho el ser humano muerto, sale de esta vida, para muchos con escándalos y protestas en los que se llora su partida, pero para otros, en la alegría que les supone su ausencia.

Por tal razón, se busca “guardarlo” de esta vida, por medio de un ritual llamado entierro por su presencia embarazosa, pero a pesar de todo, la gente lo despide con respeto y afecto: unos gritan otros lloran. La idea, dice Savater, no es deshacerse del cadáver, sino, ¿qué hacer con su personalidad o espiritualidad?, es decir, lo que él hizo y dejó en vida. Son recuerdos que se llevarán en la mente de los parientes y cercanos a él. Su presencia saldrá a la luz nuevamente en conversaciones y analogías con otros, “porque en parte está dentro de quienes nos relacionamos con él”. Una parte de él se pierde (su cuerpo) pero otra de él (sus

recuerdos) se mantiene vivo y sigue en nosotros. Como lo describe Spinoza citado por Comte, (2002: 58) “en nada piensa menos el hombre libre que en la muerte... su sabiduría es una meditación de la muerte sino de la vida”

Ya no se puede ver a la muerte como un problema, es decir, la muerte como un problema que no se ha resuelto, sino que se tiene que afrontar y vivir con él. Afrontarlo desde todo punto de vista hasta acostumbrarse a estar sin el ser querido, “se habla bien de los muertos, incluso se fueron y ahora hablamos solos” (Savater, 2007:51). Es un acontecimiento doloroso y triste a la vez, el de perder alguien que se amó y que se sigue amando, se espera de una fuerza sobrenatural que es dios que “nos rescate” de ese gran dolor. Cristianamente se promueve a un dios o “persona divina” que sufrió y murió por todos, un ser humano que es dios que por sus hechos heroicos salvó a la humanidad de su dolor.

Referencias

- Comte, A. (2002). *Invitación a la filosofía*. Paidós ibérica, s.a. Barcelona. España. Ferrater, J. (2001). *Diccionario de filosofía de bolsillo 2*. Alianza editorial. Madrid. Híjar, E. y Chávez, E. (2010). *Diccionario filosófico*. Limusa. México.
- Savater, F. (2007). *La vida eterna*. Editorial Ariel. S.A. Madrid.

ESTA REEDICIÓN DE LA REVISTA *DE LA CRÍTICA* FUE REALIZADA EN 2023 POR LA COMISIÓN RESPONSABLE DEL ÁREA CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN DEL FONDO EDITORIAL UNEFM, BAJO LA COORDINACIÓN DEL CELYL:

Dr. Freddy Rodríguez
Decano de Investigación

MSc. Yudyth Revilla
Directora del Instituto de Investigación del Área Cs. de la Educación

Dr. Jesús Madriz
Director del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas

MSc. Wilmara Borges
Responsable de la Comisión del Área Cs. de la Educación del FEU

Dr. José Nava
Coordinador de la Revista De la Crítica