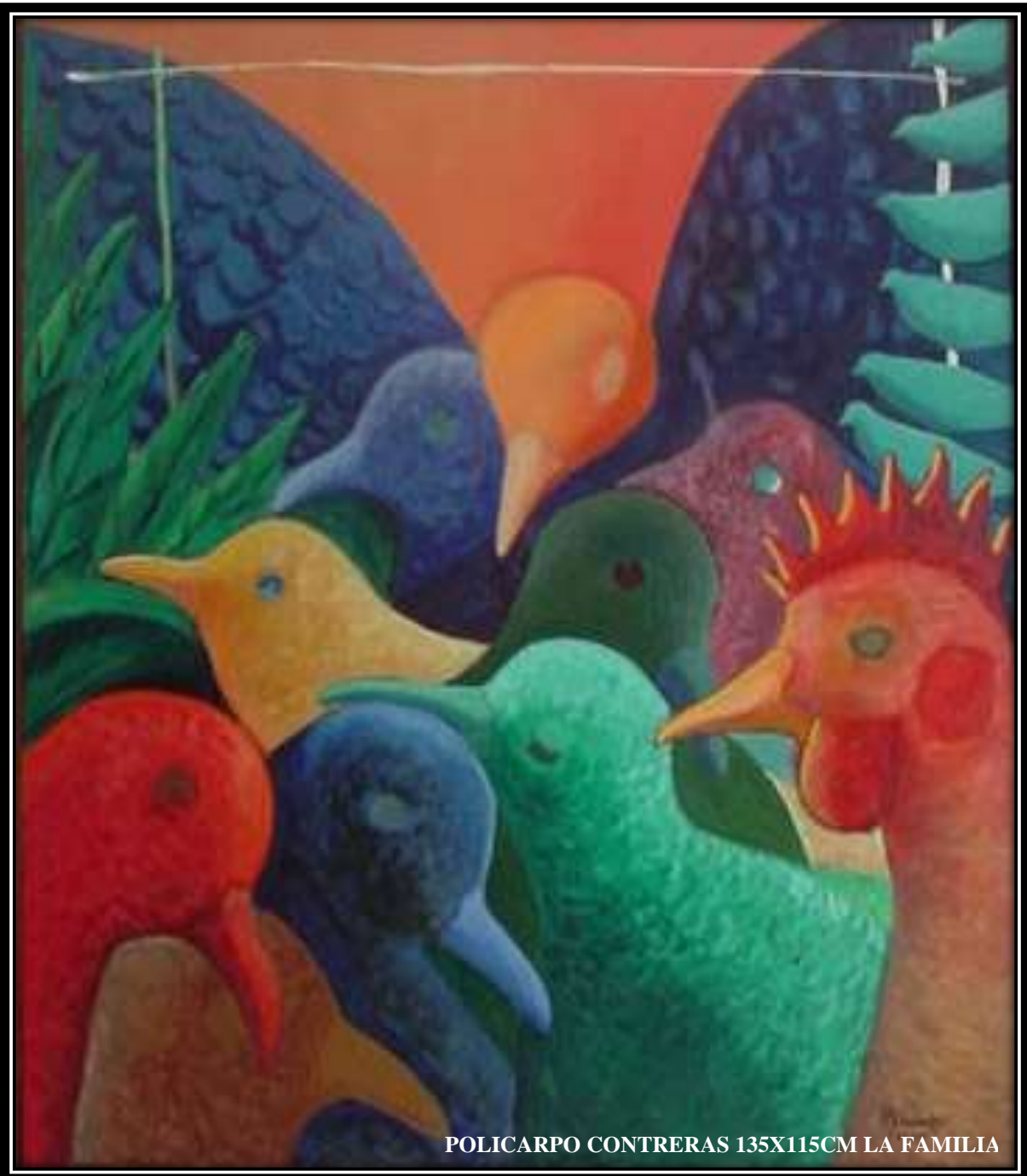


DE LA
CRÍTICA
REVISTA LITERARIA

CORO / Vol. 1, año 2012. CELYL – UNEFM

NÚMERO 1



POLICARPO CONTRERAS 135X115CM LA FAMILIA

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° 1

Coro - 2012

Maylen Sosa Silva
JEFA DEL CENTRO



DE LA
CRÍTICA
REVISTA LITERARIA

Omacel Espinoza
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)

PPI: 1201202FA4198
ISSN: 2343 6615

De la mano junto al muro de la culpa	5
Anais González	
El encanto del orfebre vs el funcionario de la carne	9
Omacel Espinoza	
La muerte como forma de vida en los cuentos “El destino un dios olvidado” y “Un destino cumplido” de Guillermo Meneses	17
Tania Oberto	
La música de la posmodernidad, la recuperación de lo dionisiaco. el reguetón revisitado	21
Emilis González Ordoñez	
La visión de la ciudad simbólica en la obra poética de Lydda Franco Farías	28
Daniela Rebeca Campos Atienzo	
Lo trascendente cotidiano en <i>Llamadas telefónicas</i> y <i>Putas asesinas</i> de Roberto Bolaño	51
Maylen Sosa Silva	
La luz erótica de Eugenio de Andrade	74
José Gregorio Vilcez Moran	
Perspectiva de un escritor: acercamiento a un ensayo de Guillermo Meneses	79
Emiro Colina	

De la mano junto al muro de la culpa

Anais González
Universidad Nacional Experimental "Francisco de Miranda". Coro, Venezuela
anaiszalez@hotmail.com

Resumen

Este trabajo intenta explorar el emblemático cuento del narrador Guillermo Meneses, "La mano junto al muro" desde la soledad y desarraigo que expresa, así como desde su reflejo de una realidad venezolana que se presenta desdibujada y transformada gracias al uso de un lenguaje distante del costumbrismo y abocado hacia nuevas técnicas expresivas.

Palabras clave: Meneses, soledad, lenguaje.

Hand along the wall of guilt

Abstract

This paper attempts to explore the iconic story of the narrator Guillermo Meneses, "The hand against the wall" from loneliness and uprooting expressed and reflected from a Venezuelan reality that appears blurred and transformed through the use of a distant language manners and doomed to new expressive techniques .

Keywords: Meneses , loneliness, language.

*Quien calumnia rameras: hurta al pobre la llama de su candil,
el pozo de su sed y el mendrugo de pan.
Es buey del alma. La conciencia es su yugo.
Labra el surco a la Siembra de Dios en su camino.
Si se desunce, se hace león de su destino".*

Elías David Curiel.
Al margen de mi vida, 1918.

UNO

Guillermo Meneses (1911-1978) es uno de los mayores prosistas de Venezuela. Su carrera literaria fue ejemplar en el sentido estricto del término. Su peculiar mirada del mundo contemporáneo hace de él un sagaz observador de sí mismo. Pero también la sociedad irriga de preocupaciones su tiempo vital y ciudadano, porque, al ser hombre político, desea encontrar la justicia social.

Nuestra lectura, esta vez, se circunscribe al emblemático cuento de 1951, “La mano junto al muro”. Desolado, íntimo, ominoso en muchos aspectos. Desolado, porque su autor exhibe la mirada que decimos por la soledad interior, y eso puede otorgar, al cuento, su voluble materia literaria. Íntimo, por la enemistada sinceridad que muestra el lenguaje creado, y eso puede otorgar, al cuento, la supremacía que nos resulta unánime en cuanto al uso del mismo lenguaje. Ominoso, en tanto que las gamas frías de sus colores narrativos aparecen en el estado de ánimo, y aquí, en el ánimo del narrador venezolano, necesitamos detenernos.

DOS

La obra de Guillermo Meneses es compleja por muchas razones que la crítica literaria aún dilucida. No es nuestro propósito encarar los aspectos subyugados al propio lector, pero no dejaremos de tomar en cuenta los temperamentos psicológicos que secuestran al escritor de ficciones.

En “La mano junto al muro” deseamos encontrar similitudes con la realidad, pero no las encontramos. La dislocación del tiempo narrativo apremia constantemente al narrador, y acaso por eso, el “hablante” de la historia aparece muchas veces, como anunciando el retorno de la trama.

Pero no hay trama de verdad. Hay, sí, lenguaje que se desprende de sus ataduras con la tradición venezolana. Dicho lenguaje, en cierta forma, es el personaje principal de la obra que leemos. Es de esperarse que se diga que no puede ser verdad lo que decimos. Es de

esperarse. Pero, en la espera, deseamos advertir que la ficción de Meneses puede otorgarnos muchas, y tantas lecturas como lectores hay de su cuento.

Así, reiteramos que la “palabra” es la representación de todo lo creado. Pero lo creado puede y debe llegar a ser evidente para quien lo merezca. La admirable belleza del cuento no “desdirá” lo que nosotros decimos.

TRES

La otra impresión extraordinaria que recibimos mientras leemos es la siguiente: Meneses recuerda la historia que escribe en ese momento. Por eso, sin duda, el sujeto o “hablante” que narra la historia no reconoce que “dijo” o que lo pensó solamente. La narración no avanza, como no avanza tampoco el recuerdo de la historia. Su tiempo literario es fugaz, impreciso, inerte. Fugaz, porque la vastedad del lenguaje le permite a Meneses “dilatarse” en páginas sucesivas y por eso, en el cuento, la meretriz es pequeña, y aún recién nacida. Impreciso, porque a fuerza de reiteraciones y retornos del sujeto o del “hablante” que se vuelve monólogo de su recuerdo, en el cuento, podemos entender que la infancia de la historia no es precisamente memorable. Inerte, porque la silueta de las cosas es sin movimiento como en el cuento lo son, también, la acción y sus justificaciones.

CUATRO

Un ejemplo curioso sería el siguiente: la mano fea, el muro defectuoso, el asimétrico lugar que es, en el tiempo, fortín o mazmorra. Porque, biográficamente, conocemos que Meneses es prisionero en el castillo de Puerto Cabello, en el año 1929. Tal vez allí, sin dudarlo mucho, desea que los muros se desintegren lo más rápido posible. Tal vez allí, ahora suponemos empíricamente las cosas, Meneses plantea su reconstrucción más humana y así, el hombre que padece prisión injusta por sentir cruel el régimen dominante, se “aúpa” para salir de allí en la forma menos común: algo más grande como ser humano. También la democracia recién nacida pudo haberle parecido, a Meneses, manirrota, absurda por sus desviaciones morales, inaplicable en la práctica de sus postulados idealistas. Pero en fin...

CINCO

El amor a una mujer de “oficio trágico” ha dado muchas obras de creación literaria. Meneses pudo haber sido literal. La literalidad de Meneses, sin embargo, es muy reducida. El recuerdo de un lupanar es simple: sordidez y vulgaridad por doquier. La cárcel es inolvidable para quien la padece, y es así descrita por eso como un lugar atroz para el ser humano. La cárcel y el lupanar, en el mismo sitio, no sería nada extraño. Hay constantes noticias de que la cárcel de Coro habilita, como manadas, a mujeres de oficio para el comercio de la carne presa. No es extraño entonces eso ahora, y seguramente que antes fue así también. Lo curioso, en el cuento, sería la mirada culpable del sujeto o “hablante” (¿de Meneses?) en la escena del crimen. Porque alguien murió, y sólo Meneses parece recordar las manos de esa mujer destinada a la cárcel perpetua de la literatura más honda de nuestro país.

SEIS

Otra cosa que merece nombrarse es la siguiente: Meneses huye del costumbrismo. Su paisaje interior resulta en “La mano junto al muro” completamente opuesto al paisaje creativo de sus coterráneos. Su singular visión del mundo lo “universaliza”, lo demanda con decadentes acentos, como son demandados los grandes escritores contemporáneos.

Al igual que los autores latinoamericanos de prestigio, Meneses busca refugio creador en Francia. Su modernidad estriba en que la “costumbre” y el “hábito” no se junten en la misma cama donde la inercia y el féretro descansan. Meneses es un gran escritor, y los jóvenes debemos leerlo como si él nos invitara a despertar de nuevo.

Referencias

Guillermo M. (1981) *Espejos y disfraces*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

El encanto del orfebre vs el funcionario de la carne

(Relaciones estéticas entre Pornografía y Erotismo)

Omacel Espinoza

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

omacel29@gmail.com

Resumen

Las relaciones entre pornografía y erotismo nunca han estado del todo claras. Este escrito propone algunas líneas de reconocimiento de ambas a partir de criterios estéticos. Las caracterizaciones que aquí se plantean refutan los criterios morales puritanos que han regido la discusión en el debate público sobre el erotismo de forma tradicional. El punto medular de diferenciación radica en que el erotismo profundiza en el trabajo estilístico, poético y en el tratamiento de lo sexual y amoroso inmerso en realidades y conflictos humanos que trasciendan la descripción en *close up* del mero encuentro de los genitales. La idea de *charme* venusino de Perniola (2000), refuta la asimilación a la muerte y los sentidos negativos que expone, en *El erotismo*, Bataille (1957). Se continúa en este escrito una forma de pensamiento muy influida por las ideas de *La llama doble*, de Paz (1995), con la diferencia de que si bien Paz habla del erotismo en general, en la vida pública y, en menor medida en el arte, por su parte, el escrito que aquí se ofrece intenta discutir, primordialmente, cuáles son los límites de la literatura y el arte eróticos, con respecto a la pornografía.

Palabras clave: Pornografía y erotismo, estética, literatura erótica.

The Goldsmith charm vs. the meat officer

(Aesthetic relations between pornography and erotism)

Abstract

To point out specific differences between erotism and pornography has never been an easy task. The objective of this paper is to discuss about the nature of erotism and pornography according to a esthetic point of view, instead of a moral one. Theoretically, Perniola (2000) and Octavio Paz (1995) support the ideas about erotism in constrast to Bataille's (1957) perspective. Instead of following the idea of death related to erotism, as Bataille sets it out, Perniola and Paz give definitions that help to set limits of erotism from a transcendent perspective of the subjects involved i the erotic experience. Out of this idea, it is possible to accept that pornography is a simplification, a mutilated and anonymous experience. On the other hand, erotism requires culture, personality, questioning the reality and a deep work on the style of the work opf art. In fact, erotism belongs to art; pornography involves only our dark passions, not caring about the problems of human existence nor the shape of the work of art.

Keywords: Pornography, erotism, esthetics, erotic literature.

Introducción

En el arte no existe consenso entre los límites de lo erótico y lo pornográfico. A continuación se plantearán, sin embargo, algunos indicadores que acaso orienten al lector en el reconocimiento de una u otra tendencia, si bien tal intento no siempre inequívoco. Un buen lugar de partida sería comenzar por aclarar que, según la perspectiva que acá se propone, una obra artística no es pornográfica en virtud de la explicitud que ofrezca con respecto al tratamiento de la sexualidad. En lugar de dar crédito a la creencia común, aún en pleno siglo XXI, de que ver genitales en acción implica pronografía, deberíamos dejar de aplicar los criterios de la moral puritana, en la que ya nadie cree, al arte. Para comenzar a revisar estos elementos se puede seguir el paso inicial en los estudios de este tipo: las etimologías.

El erotismo se define desde este punto de vista como lo relacionado con Eros, palabra griega que designa al “más amable de los dioses inmortales, que afloja las piernas y rige el ánimo de todos los dioses y hombres“. (Kerényi, 1999, p. 26). Pornografía viene de dos vocablos griegos: *pórne*, prostituta y *graphein*, escribir: tratado sobre prostitutas.

Ahora bien, el amor, como sentimiento, como sublimación de las posibilidades humanas, como núcleo integrado a la vida del ser humano, a su existencia total; ese amor está mucho más cerca del erotismo³ que la mera exposición de genitales enfrentándose en un ring (puede haber dicho, luego que llega el repartidor de pizzas, la porrista, el policía corrupto, etc.). Es decir, el erotismo puede, cómo no, recorrer la cortina y encender la luz cuando dos amantes se miran, se exhiben, se estimulan y hacen el amor o copulan, porque estos amantes no sólo se unen, sino que la unión los hace a ellos personas más llenas de vida, seres ascendidos, privilegiados, como dioses, en un mundo al cual pueden ver desde una cúspide. Un trabajo de Mario Perniola, titulado *Pensando el ritual: sexualidad, muerte, mundo*² (2000) reflexiona sobre el erotismo; de hecho, sobre una nueva erótica, ligada al concepto de *charme*, más que a connotaciones negativas (especialmente, se refirió a la muerte y a la disolución del ser de los amantes en los términos más destructivos). Parte de esta, para luego refutarla: si la existencia cotidiana, la del tiempo del trabajo y la razón, imponen al ser discontinuidad, sólo la muerte retorna al ser humano a la continuidad. El orgasmo parece sacar a los seres fundidos en el mundo, para insertarlos en la fiesta, el derroche, la disolución y, paradójicamente, en la continuidad del ser, en la que reina lo inmutable: la muerte. Este planteamiento fue esgrimido

por Bataille (1957), en su clásico libro *El Erotismo*. Ante éste, Perniola propone un giro a partir de la idea de *Charme*, un término francés que puede traducirse como encanto. Así, de alguien encantador se dice que es *charmant*. (Las connotaciones a la magia, encantamiento, etc., se mantienen tanto en francés como en español). Si el erotismo se plantea como algo ligado al *charme*, ya no es posible limitar a relaciones heterosexuales el erotismo, ni a las “prácticas normales” de las relaciones eróticas, pues el *charme* amplía el espectro del erotismo en el mundo, pues conduce a una plenitud, una sublimación divinizante de los sujetos eróticos, los amantes.

Junto al *charme* está la veneración. Vale la pena realizar algunas precisiones teóricas:

"La palabra *charme* (es) susceptible de un uso muy variado y apta para designar tanto las emociones divinas como la atracción sexual". (Perniola, 2000: 41)

Luego relaciona el *charme* con Venus, siguiendo el estudio etimológico de Robert Schilling quien deriva de *venus*: *veneratio*, *venia*, *venerium* y *venenum*. De estos términos, para los fines de este escrito, interesa detenerse sólo en el primero³:

La veneración es un movimiento silencioso porque suspende y hace callar los deseos subjetivos, las pasiones individuales, los afectos desordenados que pretenden imponerse ruidosamente contra lo dado divino, mundano, humano... (en Perniola, op., cit. 42)

La veneración es una especie de abandono, una rendición ante eso que cautiva. En la veneración, por un lado, se acepta la causa que atrae, y por otro lado se niega que esa causa sea algo común, alejada de lo sublime. Perniola lo dice citando a quien, según él, fuera quien mejor comprendió la noción de veneración en el siglo XX (Raymond Radiguet):

Veneratio: significa despreciar las cosas tal como son, desconocerlas, quererlas diferentes de aquello que son, incluso cuando sean éstas las más bellas.⁴
(en Perniola, op., cit, p. 42)

La insistencia en esta perspectiva de Perniola quiere abundar en dos frentes: el primero, recalcando que el erotismo no está necesariamente ligado a la muerte, sino, todo lo contrario, se asimila a la grandeza, a la divinidad, puesto que fusión no implica disolución, sino enriquecimiento. El otro frente tiene que ver con un intento por insertar una condición importante de las obras eróticas: la mirada atenta a las relaciones que llevan al encuentro, la consideración de estos procesos de veneración, de vivencia del *charme* ante aquello que gustosamente sojuzga y sublima.

No se quiere negar que la decadencia y el padecimiento estén involucrados con el erotismo, lo que se niega es la decadencia como absoluto que rige siempre destructivamente en el erotismo, como quisieran Sade y secundaria Bataille; antes bien, se

postula que la destrucción no es la condición inalienable del erotismo. De hecho, no basta pintar cuerpos o personajes colmados de horrores para presenciar el erotismo; la experiencia del mal y sus derivados son sólo una de sus posibilidades. Haría falta hacer arte de ese horror, del mismo modo como se puede hacer arte que exprese lo luminoso. Es cuestión de profundidad temática y estilo, sólo así se genera una dimensión humana compleja de lo representado. El trabajo estético que requiere la revelación de esta dimensión humana se reconoce en los detalles, en el cuidado de la mezcla del ingenio, el juego y la sabiduría. En oposición a esto, la pornografía se parece más al trabajo de la prostituta fría y maquinal⁸ que toma el pene del hombre sin importarle la felicidad propia ni la del cliente, pues sólo procura un rápido orgasmo en éste, a sabiendas de que el tiempo es dinero. En la pornografía se busca el efecto rápido, independientemente de los ejecutantes, siempre sustituibles. El erotismo (a diferencia del amor, que exige exclusividad, en Occidente, según nos recuerda Paz en *La llama doble*, p. 117) puede concebir intercambios de amantes, pero este hecho no es indiferente, pues siempre importan los sujetos, mejor dicho, las interesan las personas⁵; distinto a lo que ocurre con la unión de las piezas en el mundo del porno, donde interactúan los funcionarios del sexo. El erotismo debe cumplir con las prerrogativas del arte. Es propio de la narrativa, por ejemplo, que los personajes emprendan un viaje vital, luego del cual habrán sufrido transformaciones significativas. Al final del viaje de los personajes de los cuentos de hadas, el matrimonio corona el esfuerzo. En el caso de la novela policíaca, es la solución del caso la que premia al esforzado investigador. En los relatos eróticos, es la dicha de la carne y del espíritu fundidos en la cima de la plenitud el más dulce de los regalos que puede otorgarse a los héroes.

Las películas pornográficas son un buen ejemplo del olvido de la inmersión de la sexualidad en el universo de la existencia: aparecen unos personajes muy simples, más bien vacíos de personalidad; se desnudan y se acoplan. No tienen pasado ni futuro, no enfrentan problemas ni les preocupa nada de lo que ocurre a su alrededor; su universo se reduce a una cama o un mueble (cubierto de sábanas) de cualquier lugar alquilado. Lo que ofrece el porno es un sucedáneo esquelético del amor, o del erotismo, reducido a la pura sexualidad, sin más allá. Aunque una de las posibilidades del erotismo sea la pasión o “amor carnal”, sin afecto que devenga en compromisos ulteriores, no por ello es pura sexualidad (animal o maquinal).

A estas alturas vale la pena formularse la pregunta: ¿qué busca quien se acerca a la pornografía? Al parecer, lo mismo que quiere satisfacer el lector cuando voltea

apresuradamente el periódico para saber de los muertos más frescos. En primer lugar se quiere alimentar el morbo. La pornografía es comida para el morbo, para las bajas pasiones; el erotismo es alimento para el espíritu y, sin duda también para el morbo (hay que reconocerlo). Lo importante es que el erotismo trasciende el morbo hasta llegar a involucrar a la persona (lector, espectador) en lo planteado, de modo que le despierta, no sólo los sentidos sino también la conciencia, con serios cuestionamientos a las costumbres, política, religión..., en fin, a la cultura.

Retomando lo que se dijo al inicio de este trabajo, con todo lo acá dicho debe ser reconsiderada la idea de que aquello menos explícito, *soft*, es erótico y lo más explícito, *hard*, es pornografía. Puede haber obras simples, experimentos infelices, completamente *soft*, sin elaboración estética que valga la pena, llena de clichés y no son eróticas por el solo hecho de contener sexualidad dosificada: son obras pseudoartísticas y punto. Igualmente, siguiendo esta perspectiva, pueden reconsiderarse obras que hasta hoy se catalogan como pornográficas, ejemplo de lo cual es la novela *Fanny Hill* 6. No debería llamarse pornográfica *Fanny Hill* por relatar pasajes como éste:

Convirtiéndome en la mujer destornillador, me encargué de la recepción de su instrumento, y lo hice con tanto arte que lo mantuve en medio camino y, por medio de contorsiones, dificulté su entrada, obligándolo a grandes luchas para avanzar centímetro a centímetro y quejándome además durante todo el proceso. Hasta que finalmente, después de muchos esfuerzos por abrirse camino, llegó al fondo, y, dando a mi virginidad, como seguramente pensó, el *coup de grace* y a mí la excusa de lanzar un gran grito, mientras él, ufano como un gallo que golpea sus alas sobre su hembra vencida, alcanzó su placer desfalleciendo su pequeña muerte con él...

No deben considerarse pornográficas esas palabras porque el amante, como se deja entrever al final de la cita, se cree un gran vencedor. En la burla que le hace Fanny Hill al hacerse pasar por virgen hay toda una crítica a la burguesía a la que pertenece este penoso y disoluto personaje, de quien se hace, por otro lado, la única referencia en la obra a un pene de corto alcance, por decirlo de alguna forma. Quizá extrañe que tilde de disoluto a este hombre, siendo que Fanny Hill es una “mujer de placer”. Claro, pero ella no vive para el dinero, ni sus valores son los acomodaticios de una sociedad que enmascara sus miserias. Además, ella es libre, dueña de sí, porque usaba sus artes (*charme*) para ganarse el mundo; mientras que este hombre (un joven envejecido a causa de sus excesos) era esclavo de sus vicios. Es notable que en la novela se le presta atención a la descripción, a los preparativos y las entrevistas entre Fanny Hill y sus clientes y/o amantes. Es importante para ella enamorarlos para obtener provecho de ello. Para lo que importa al arte, la descripción de

estos enredos e intrigas amorosas es lo más valioso, porque cada amante pertenece a un mundo diferente, y requiere que ella muestre una faz nueva de su *charme*.

Retomando el ejemplo anterior, interesa retener esto: el mecanismo de representación para una crítica seria contra la burguesía está contenido en el carácter de los personajes involucrados y en las experiencias que viven, en el humor, en la sátira, en el hecho de establecer correspondencias entre un órgano sexual pequeño y la pusilanimidad de su portador.

Para no dejar demasiados cabos sueltos, debe retomarse la idea del erotismo como fusión de sabiduría, juego e ingenio. La sabiduría garantiza el buen tratamiento de los temas intrincados de la vida dentro de la obra, con una madurez y un conocimiento del mundo que rebasa, con mucho, el arte de saber describir contorsiones orgásmicas. El ingenio permite hacer brotar plausiblemente, de las experiencias específicas de los personajes, los que hemos llamado los temas intrincados de la vida. Mientras que el juego se asocia con la gracia, lo ameno, el placer, el humor, etc. Este último aspecto (el juego) es el que condensa el tratamiento estético, el que le proporciona encanto a las ideas y sus relaciones dentro de la obra. Por eso, estaremos de acuerdo en que el juego erótico es uno de los más serios que existe (¿hay algún juego que no lo sea?). Para reiterar esta imagen del juego serio, léase un poema de Yesé Amory, titulado “Enigma”:

Pero¿ por qué diablos esa vieja dama de guantes blancos
de primera comunión compra en el drug store de Walnut
Street quince preservativos? 8

¿Juego? Sí. Pero, no es cualquier juego propiciar una reflexión sobre los límites de edad para el sexo; sobre la coincidencia de la sugerida moral de la vieja dama con sus guantes blancos de primera comunión. No es un juego baladí la siembra de una duda, como lo declara el irónico título del poema; sin olvidar que hay una clara sugerencia sobre la fogosidad de la vieja dama que se evidencia desde el primer momento. En fin, es un juego ameno y no por ello pierde seriedad. Tales son el amor y el erotismo: Un más allá, como dijo Octavio Paz; la pornografía, si bien puede recrear los sentidos, es una postal borrosa del viaje alucinante de la experiencia erótica.

Para ir concluyendo: El erotismo es una sublimación humana por fuerza de la potencia amorosa y todo lo relacionado con ella, que impacta notablemente la existencia de quienes lo experimentan. La pornografía consiste en reflejar el impacto de los genitales entre sí. A la pornografía le falta lo que Walter Benjamín llamara (con el perdón de la

analogía) el aura, con respecto a las producciones genuinamente artísticas, geniales. Acaso sea extrapolable ese encanto único e irrepetible que se alcanza artesanalmente (el aura), hacia la conjunción de dos entidades físicas y metafísicas complejas que giran en torno a un deseo común (erotismo). Esto se opone a simulacro, a la entidad sin identidad, como lo define Perniola. El *charme* venusino y la veneración fungen como el aliento de relaciones más que sexuales, reveladoras de mundos trascendentes, aunque se afinquen en los sentidos. De estos elementos se constituye el arte erótico, toda vez que inserta la sexualidad en un plano privilegiado de la existencia humana. El erotismo propone una metafísica de los sentidos y la existencia; la pornografía, un reflejo, un simulacro de un fenómeno físico.

Referencias

Bataille, G. (1957). *El Erotismo*. (Este documento, en la misma versión, está disponible en muchas páginas web. Remito a la leída: <http://es.scribd.com/doc/68996110/el-erotismo-v11> . Última fecha de consulta: 12/01/2012).

Kerényi, K. (1999). *Los dioses de los griegos*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana (2da ed.) (Obra originalmente publicada en 1951).

Paz, O. (1995). *La llama doble: Amor y erotismo*. Colombia, Seix Barral. (5ta reimpresión. La primera edición data de 1993).

Perniola, M. *Pensando o Ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo. Studio Nobel, 2000. (Las obras de las cuales proviene esta suerte de antología son *La società di simulacri* y *Transiti*. El libro aquí citado está disponible en <http://es.scribd.com/doc/33955558/Perniola-2000-Pensando-o-Ritual-Sexualidade-Morte-Mundo>. Última fecha de consulta: 12/01/2012)

Notas

1) La primera versión de este escrito apareció en la revista Cubile, año 1, N°. 14, pp. 6-11. El trabajo se titulaba entonces “Pornografía y erotismo”.

2) Este libro es una especie de antología extraída de dos libros de Perniola, publicada en portugués en Brasil. Las citas que de él se hagan corresponden a una traducción del autor de este artículo. Se ofrecerá al pie de página el texto en portugués, tal como fue consultado.

3) El *charme* como *venia* se relaciona con el *decir sí*, con la anuencia (*nuo*: asentir con la cabeza) a quien adora a Venus. *venerium* se asocia al favorecimiento en la lid; como *venenum*, tiene la significación del *phármakon* griego, es decir del remedio que, como aclara el mismo Perniola, puede usarse para sanar o matar, lo que adjudica una

multiplicidad de sentidos al *charme*. Lo interesante es que aunque señala la posibilidad del valor negativo del *charme* como veneno, Perniola siempre resalta su valor positivo del mismo. Con ello es fiel al principio del *charme* que también puede ser un encanto negativo. Sin embargo, a Perniola le interesa más resaltar el valor sublimador de la filiación con Venus.

4) “Veneración: «Significa depreciar as coisas e desconhecê-las, querê-las diferentes daquilo que são, até mesmo quando se quer que sejam mais belas»”. Radiguet. *Le gote in fiamme*. Parma. Guanda, 1960, en Perniola, op., cit., 42

5) Con respecto a la imposibilidad de la sustitución (mas no de la equivalencia o del intercambio sin atenuantes) de los amantes en el erotismo, las siguientes palabras de Octavio Paz resultan muy reveladoras: “Hay una pregunta que se hacen todos los enamorados y en ella se condensa el misterio erótico: ¿quién eres? Pregunta sin respuesta. Los sentidos son y no son de este mundo. Por ellos, la poesía traza un puente entre el ver y el creer. Por ese puente la imaginación cobra cuerpo y los cuerpos se vuelven imágenes”. Estas líneas de *La Llama doble* (pp. 9-10) dejan ver que esa gran pregunta [¿quién eres?], en la que se regodea la literatura erótica mientras desentraña la naturaleza humana (de esos seres siempre enamorados en mayor o menor medida cuando se miran, besan, copulan... y hacen surgir realidades eróticas) por medio de la indagación del ser interior y exterior de los amantes, aunque sea incontestable, propone una búsqueda del ser con quien se establece la relación. Importa el otro, y con él nos descubrimos y descubrimos lo otro: el amante es una gran puerta de entrada hacia el abismo que nos constituye y hacia el resto del mundo. Finalmente, nótese la coincidencia entre lo que plantea Paz sobre el ver y el creer y lo que dice Perniola sobre la veneración.

6) Novela del inglés John Cleland, publicada en 1749.

7) No debe escaparse el hecho de que la publicación de esta obra en el siglo XVIII es una verdadera provocación, pero sobre todo un desenmascaramiento (hiperbólico, ciertamente) para una sociedad que se desvivía por distinguirse a fuerza de su puritanismo. Pero, ya que me han permitido la referencia a un triste pene, denme licencia para citar la descripción de la triste constitución sexual de una vieja avara y miserable, de la primera ama de Fanny Hill. En esta descripción también destaco el paralelo entre la ruina humana y la física (de la acaudalada anciana): Los muslos gordos y oscurecidos de mi ama cayeron colgando, de modo que quedó ante mis ojos, por completo, el enorme y grasiento paisaje: una ancha abertura como una boca, cubierta por una mata grisácea, que parecía caer como la bolsa de un vagabundo pidiendo limosna.

8) Amory, Y., en *Versiones y diversiones*, de Paz, O. (2000). Círculo de lectores, Barcelona.

La muerte como forma de vida en los cuentos “El destino un dios olvidado” y “Un destino cumplido” de Guillermo Meneses

Tania Oberto
Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”. Coro, Venezuela.
Tuvoz1101@gmail.com

Resumen

El propósito de este trabajo es explicar el tema de la muerte en los cuentos “El destino un dios olvidado” y “Un destino cumplido” de Guillermo Meneses. La muerte es un destino común a todos los seres humanos que sucede de diversas formas y en ocasiones a muy temprana edad, es un suceso que las personas temen u odian, pero que no constituye una culminación plena de la existencia humana. A partir del análisis de los cuentos “El destino un dios olvidado” y “Un destino cumplido” de Guillermo Meneses se pretende explicar la manera como este hecho se presenta en la obra del autor. Para el estudio del tema de la muerte en los cuentos “El destino un dios olvidado” y “Un destino cumplido” de Guillermo Meneses se han seleccionado algunos de los planteamientos que realiza Arthur Schopenhauer en su libro “El amor, las mujeres y la muerte”.

Palabras clave: Muerte, vida, cuento, forma, destino.

Death as a way of life in stories “El destino un dios olvidado” and “Un destino cumplido” by Guillermo Meneses

Abstract

The purpose of this paper is to explain the theme of death in stories “El destino un dios olvidado” and “Un destino cumplido” by Guillermo Meneses. Death is a common destiny for all human beings that happens in different ways and sometimes at an early age, it is an event that people fear or hate, but not a full culmination of human existence. From the analysis of the aforementioned stories it is pursued to explain how this fact is presented in the author's work. To study the subject of death in stories “El destino un dios olvidado” and “Un destino cumplido” by Guillermo Meneses some of the proposals made by Arthur Schopenhauer in his book "Love, women and death" have been selected.

Keywords: Death, life, story, shape, destination.

La muerte es un destino común a todos los seres humanos que se da de diversas formas y en ocasiones a muy temprana edad, es un acontecimiento que las personas temen u odian y que inunda de tristeza el alma humana como le sucede al personaje de Julio Alvarado en el cuento "Un destino cumplido" de Guillermo Meneses, el cual pertenece al libro Diez cuentos: "Cuando llegó a ese convencimiento definitivo y doloroso fue el momento más alto de su llanto y su desesperanza. Lloró largamente, sin esfuerzos; como si una de las fuerzas enemigas dentro de él desatadas fuera esa de llorar". (1968: 103).

Julio Alvarado se aflige al confirmar que su muerte es inminente, deja que el dolor colme su alma por lo que no trata de reflexionar sobre ella para evitar el sufrimiento por el simple hecho de que es inevitable. Arthur Schopenhauer en su libro *El amor, las mujeres y la muerte* hace una aseveración relevante con respecto al tema de la muerte y es que para él: "Nacimiento y muerte pertenecen igualmente a la vida y se contrapesan. El uno es la condición de la otra." (1981: 64). Y justamente en "Un destino cumplido" a pesar de la actitud de Julio Alvarado la muerte no constituye el fin de la existencia humana por completo, sino más bien el inicio de una nueva forma de vivir al haber cumplido finalmente Julio Alvarado con la fortuna que la vida le deparaba, haciendo de esta manera que la muerte sea vista como un suceso natural y necesario en la vida de todo ser humano:

Las razones estaban perfectamente claras. Todo se debía a su nacimiento, a la dolorosa, encendida pasión que lo guiaba mientras existió su madre; a la voluntad de gastarse que tuvo clavada en él siempre; a ese querer morir que había en todos sus actos; a no haber podido fracasar definitivamente hasta ese claro momento. Un destino cumplido Julio Alvarado, FRACASO. Estaba destinado a fracasar y he aquí que su muerte marcaba el triunfante final de su fracaso. (Meneses, 1968: 104).

Se hace notoria así en "Un destino cumplido" esa función indispensable que cumple la muerte, la función de darle solidez de una vez por todas a la vida del ser humano. Para Schopenhauer, ese hecho es importante ya que él afirma en *El amor, las mujeres y la muerte* que:

(...) para conducir al hombre a un estado mejor, no bastaría ponerle en un mundo mejor, sino que sería preciso, de toda necesidad, transformarlo totalmente, hacer de modo que no sea lo que es y que llegara a ser lo que no es. Por tanto, necesariamente tiene que dejar de ser lo que es. Esta condición previa la realiza la muerte (...). (1981: 65 – 66).

Así pues, la muerte es el evento que ha de permitir en “Un destino cumplido” que Julio Alvarado sea por completo lo que ha sido desde su nacimiento y que al mismo tiempo se libere de lo que era.

Por otra parte, en el caso del cuento “El destino es un dios olvidado” el cual es también parte del libro *Diez Cuentos* de Meneses, la muerte no implica solamente una transformación y una liberación, sino además el abandono de la individualidad, esa individualidad que deja a un lado el indio Vencido para pasar a formar parte de ese colectivo, ese grupo de indios Vencidos que no van a desaparecer por más miembros que se vayan a los brazos de la muerte:

No le inquieta la idea de la muerte. Está seguro ahora de que morirá serenamente y de que su pueblo recordará a lo largo de las generaciones las palabras y los gestos que compondrán los instantes de su agonía. Las gentes morenas unirán esos momentos a los de las leyendas sagradas. (Meneses, 1968: 201).

Para entender esta perspectiva, resulta valioso lo expresado por Schopenhauer sobre la muerte y su verdadero impacto en las especies a través del tiempo:

¿Qué es, pues, lo que la muerte ha destruido a través de millares de años? No es el perro; ahí está, delante de nosotros, sin haber sufrido detrimento alguno. Solo su sombra, su figura, es lo que la debilidad de nuestro conocimiento no puede percibir sino en el tiempo. (1981: 67 – 68).

Schopenhauer expone que la especie no es la que desaparece cuando alguien muere sino el ser individual, por lo que la especie se mantiene, sin embargo, pocos comprenden ese hecho motivo por el cual para ellos mientras más muertes sucedan más cerca está el final. Pero en el caso del indio Vencido, este comprende ese hecho y dicho entendimiento lo hace sentir aliviado. Por consiguiente, en ambos cuentos de Guillermo Meneses se encuentra planteado el tema de la muerte y es que Meneses nunca ha dejado de lado las temáticas relacionadas con la existencia humana, tal como lo expresa Javier Lasarte en el prologo del libro *Diez cuentos* de Meneses:

Encontramos allí personajes narradores o la identificación de la perspectiva del narrador con la del personaje cuando aquel no está integrado a la historia; ironías y sarcasmos; personajes que se regodean en el fracaso de sus sueños; reflexiones sobre la condición humana marcadas por la negación nihilista, por el predominio de las nociones de fatalidad

y brevedad, de repetición de lo inútil en la vida de los hombres, de la duda y el misterio inaccesible, de la muerte como destino inevitable [...]. (1968: 19).

Así pues, Meneses expone en sus cuentos la muerte como una forma de vida, puesto que termina lo que la persona ha sido desde su nacimiento, ya no es él o ella, desde ese instante lo abandona todo y al mismo tiempo consolida lo que fue a lo largo de su vida. La muerte constituye entonces un suceso indispensable para que el ser humano pueda seguir adelante, para que la humanidad pueda continuar con su desarrollo debido a que consume de una vez por todas lo vivido por la persona a través de los años, permitiéndole de esa forma estar listo para empezar de nuevo.

Referencias

Meneses, G. (1968). *Diez cuentos*. Monte Ávila Editores Latinoamérica: Caracas.

Schopenhauer, A. (1981). *El amor, las mujeres y la muerte*. EDAF: ESPAÑA.

La música de la posmodernidad, la recuperación de lo dionisiaco. el reguetón revisitado

Emilis González Ordoñez
Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”. Coro, Venezuela
emi2go@gmail.com

Resumen

A partir de algunas ideas de Michel Maffesoli y Foucault, se analiza cómo algunos temas del género musical reguetón promueven una concepción del cuerpo vinculada con lo dionisiaco, y que ponen en evidencia la doble moral del mundo contemporáneo respecto al erotismo y a la libre expresión de la sexualidad.

Palabra clave: reguetón, erotismo, cuerpo.

The music of postmodernism , the recovery of the

Dionysian. Reggaeton revisitedAbstract

From some ideas of Michel Maffesoli and Foucault, this paper discusses how some topics from musical gender reggaeton promote a conception of the body linked to the Dionysian , and highlight the double standards of the modern world concerning eroticism and free expression of sexuality.

Keywords : reggaeton, erotism , body.

Introducción

Cuando Descartes dijo su famoso “Pienso, luego existo” le colocó la últimas pinceladas a un lienzo que tiempo a tras había comenzado a dibujarse. Y por esta y con esta frase célebre nos hemos regido en la cultura occidental desde entonces, todo ha sido razonado, pensado, evaluado, nunca sentido. La razón se entronó de esta cultura y desterró para siempre a la sensibilidad, a la pasión y al cuerpo.

Aunque he de reconocer que nuestra cultura occidental no siempre fue así, este pensamiento tan cerebral, tan razonado, tan sin cuerpo es propio de la modernidad, los griegos, por ejemplo, eran otro cantar. La modernidad trajo la razón, el avance tecnológico, el

psicoanálisis y la sospecha hacia todo lo que, como diría Foucault, estuviese fuera del orden del discurso. Y ya se sabe que el orden del discurso es delineado por el poder hegemónico, y que ese orden del discurso nos clasifica masa y nos indica qué hacer, cómo hacerlo y hasta cómo pensar. No en vano nosotros seguimos la moda al vestir (todos nos vestimos iguales para estar IN y no OUT), utilizamos los mismos modismos al hablar e incluso (en la academia o fuera de ella) leemos aquello que es bueno (y por eso media universidad, media academia odia tanto una electiva que se dicta en la UNEFM y que se llama Literatura: de la risa al sexo; y la odia con odio visceral puesto que toca dos puntos muy alejados de la razón: el erotismo, que es una de las formas de decir el sexo y el humorismo que no es más que una gran y estrepitosa carcajada que nos acerca al instinto y nos aleja de la tan amada razón).

La modernidad intentó dominar la pasión, la sensibilidad y al cuerpo, dominar el instinto animal y primitivo que llevamos dentro y nos recalcó, en numerosas ocasiones, que somos seres pensantes y del animal mamífero que somos ¿o que éramos? no quedó ni el recuerdo. El disfrute y el instinto, agonizantes, murieron con aquel “Pienso, luego existo” y su recuerdo fue despreciado, pisoteado y desaparecido de nuestras vidas con las tesis del bien amado Freud.

Para la modernidad ciertas prácticas sociales son satanizadas (el sexo adolescente, por ejemplo, o la anorexia, los viejos(as) verdes, la exhibición del cuerpo, entre otros), lo cual resulta paradójico porque es ella misma, la modernidad, quien las impulsa. Pedro Alzuru al referirse a esto, afirma:

La publicidad, a través de todos los medios que hoy maneja, es un claro ejemplo de la seducción que ejerce la adolescencia: todo se vende con la imagen del cuerpo idolatrado del adolescente; existe, como los más importantes críticos lo han constatado en la sociedad actual, una juvenilización de la cultura. Esto lo podemos ver en la creciente importancia del cuidado del cuerpo, las prácticas deportivas, las dietas, el uso de medicamentos y drogas con el fin de fortalecer y prolongar las capacidades físicas, las investigaciones médicas, los gustos vestimentarios, las modas, las actitudes, la estatización del mundo. Todos queremos ser jóvenes aún o adulto contemporáneos, algunos hablan hasta de dictadura de lo juvenil o en todo caso del mito que nos hacemos de la eterna juventud.(2005:25)

Entonces la sociedad moderna crítica y condena lo mismo que promueve. Quiero verme eternamente joven para lo cual debo asemejar mi imagen a la de un adolescente, que es la imagen de la belleza contemporánea, entonces me someto a rigurosas dietas y ejercicios para alcanzar tan anhelado icono, si tengo suficiente dinero asisto al cirujano, visto como los chamos (porque quiero ser uno de ellos) y obviamente deseo el cuerpo adolescente porque es el cuerpo de la suprema belleza, me transformo en una vieja verde. Este juego es perverso: exacerbo la sexualidad, pero la condeno cuando esta es ejercida. Esta situación perversa y condenable ha traído al ser humano descontento y desilusión, impotencia y esquizofrenia.

De esta situación de caos, impotencia y descontento emerge la posmodernidad que según Maffesoli es el agotamiento del ideal prometeico, es la saturación de la racionalización tecnocrática de la naturaleza, es el fin del control social con las redes del racionalismo. La posmodernidad no es, como si lo es la modernidad, un todo monolítico y fácil de conceptualizar, puesto que no contempla el dominio de la razón. La posmodernidad está hecha de fragmentos, es un mosaico, una construcción plural que busca una “razón sensible”, como la definió Maffesoli. “Una sociedad dominada por la economía-economía de sí mismo y economía del mundo- está siendo sustituida progresivamente por otra donde lo cultural y lo estético resurgen para ocupar un lugar determinante”. Poder percibir esto: “ver la hierba crecer”, “entrar en contacto con la naturaleza”, “conocerme a través de mi relación con el mundo”, “percibir la carga aurática del otro”, “hacerme participe de la ‘comida lenta’ (de la slow food) y disfrutar todos los sabores”, “disfrutar del aquí y del ahora condenando a los adictos al trabajo” es lo que se puede llamar un saber dionisiaco. Dionisio ha sido condenado por ser el dios de los excesos, creo que esta es una percepción un poco extrema, él es el dios de los sentidos, del disfrute, del placer (el exceso va por cuenta de cada uno de nosotros). Pedro Alzuru al estudiar este asunto de la recuperación de lo dionisiaco afirma:

[Hablamos de] La ilusión erótica porque consideramos que la presencia de lo erótico en el arte y la estética contemporáneos es esencial, no porque lo erótico no esté presente desde el inicio mismo de lo humano, sino por los rasgos particulares que esta presencia adquiere en la contemporaneidad (...) estos rasgos

particulares los adquiere por diferentes motivos: 1) debido a los medios de comunicación de masas ahora en concurrencia y potenciados por nuevas tecnologías de almacenamiento y difusión de datos. 2) debido a las transformaciones sociales y culturales que suceden desde entonces y que han influido en el devenir de la civilización occidental desde sus formas de producción hasta las relaciones más íntimas y cotidianas entre las personas; en el marco de estas transformaciones particularmente los que han tenido que ver con las reivindicaciones de diversos movimientos culturales representativos de comportamientos sexuales no adscritos a la norma heterosexual. 3) la aparición y consolidación de nuevos lenguajes que han modificado el horizonte estético y sus reglas de funcionamiento. (2005:112)

Entonces podría afirmarse que la estética y las producciones estéticas se han redimensionado con la posmodernidad. Si hay una recuperación del cuerpo, de la sensibilidad, del instinto, de lo primitivo en esta cultura, sus producciones estéticas deben responder a estas nuevas reglas. La música de la contemporaneidad latinoamericana posee una expresión popular y juvenil llamada reguetón. Estas producciones estéticas han sido condenadas por la razón, por el orden, por lo establecido como bueno porque exacerbaban los sentidos. En este texto he decidido visitar ese género musical, pero he decidido hacerlo sin mirarlo desde el prejuicio que habita en mí. He decidido leerlo en otra clave, leyéndolo desde Maffesoli y su idea de una recuperación de lo dionisiaco. Iniciaré con dos filósofos del reguetón que se llaman Alexis y Fido y su canción El superhéroe:

... Si lo que vas a empezar no lo vas a terminar/ no la deje incompleta, que ella quiere la comic completa/ siempre hay un superhéroe si la deja caliente el tipo llega y te la resuelve y no es superman (bis)/ella sueña con un superhéroe que pueda sacarla de la depresión/que la pueda elevar a otros niveles de satisfacción/que cuando ella este sola le amarren a la cama con sogas/(...) ella quiere un hombre que la haga feliz sin tener que fingir/ella quiere decidir y encima de ti se quiere subir/ y no es que sea una ninfomaniaca/ ella es buena, pero saca/tu no la puedes dejar o sino un superhéroe te la va a partir.

Más allá de la obvia alusión a la infidelidad femenina este reguetón toca varios puntos bien interesantes: 1) ella quiere decidir. 2) ella quiere un hombre que la haga feliz sin tener que fingir. 3) no es que ella sea una ninfomaniaca/ ella es buena. La sociedad

moderna aún hoy critica a la mujer que ejerce libremente su sexualidad. Por tanto debe parecer un objeto deseable. Ella debe estar, como dirían mis amados alumnos, explotada, pero ese grado de deseabilidad no debe ser ejercido. La fémica es simple objeto para exhibirse, nunca para ejercer su sexualidad, tan exacerbada hoy día, o puede ser penalizada y tildada de ninfománica, para utilizar el eufemismo que manejan Alexis y Fido. Y el hecho que utilicen un eufemismo y no la palabra exacta con la que popularmente se le designa en la sociedad a una mujer que ejerza su sexualidad sin tapujos también habla del grado de censura que la sociedad moderna ejerce tanto que incluso en el reguetón se puede percibir.

En ese mismo estilo que habla sobre la mujer que decide con respecto a su sexualidad, hay otro reguetón que expresa: “Bailando ella te hipnotiza/ el cuello te agarra y rompe tu camisa/ después que a todos envicia y se creen que ganan/Tengo una noticia: ella no suelta naaa, naaa, dice naaa, naaa y naaa/ que no hay naaa”. Este reguetón repite, palabras más palabras menos, un famoso discurso feminista que dice: que yo puedo y debo tener la última palabra. Y que esta última palabra puede ser no, que a pesar que baile reguetón de la manera más sensual del mundo, con la ropa más provocativa que pueda existir eso no significa que soy un objeto que se debe necesariamente tomar. Soy sujeto y decido.

Otro hermoso reguetón dice: “Tengo un carro del 69 ahí podemos hacer lo que no se debe/ te quiero ver montada en mi carrito”. Esta canción es de Chino, Nacho y los Cadillac. La alusión al sexo es obvia con ese 69, el automóvil no podía ser de otro año. Luego ese pequeño detalle de “hacer lo que no se debe”, no hay que olvidar que el canon, el pensamiento occidental ha dicho que somos pensamiento, somos razón, no cuerpo, el instinto y la sensación, el placer y el cuerpo son tabú. Estos cantantes comprenden que la cultura moderna critica y condena el cuerpo, “lo que no se debe”, pero iconoclastas al fin afirman que ellos podrán hacerlo.

Dos populares cantantes del reguetón, como lo son Wisin y Yandel poseen una canción que dice: “Le gusta que Wisin la jale por el pelo/grítalo: (una voz femenina grita) Papi dame lo que quiero”. Wisin y Yandel. Nuevamente la recuperación del instinto, del cuerpo, del espacio animal que nos aleja de la razón, y esta música es acompañada con un perreo. Porque el reguetón no se baila, se Perrea, se imita al animal, se ritualiza el acto

sexual e instintivo del animal, se recupera el instinto, lo dionisiaco.

El reguetón ataca a las instituciones, las golpea, las escandaliza, nos escandaliza. Nuevamente cito a Wisin y Yandel: “No me importa que usted sea mayor que yo, yo la quiero en mi cama. Y no mal interprete mi intención. Es que no aguanto las ganas”. Wisin y Yandel. Son obvias las intenciones, no sé cual podría ser la mal interpretación. Es evidente el detalle de la filiación ¿gerontofílica? ¿El complejo de Edipo? Lo que si es evidente es que estos “detalles sociales” no son importantes para este par y por tanto escandaliza.

Esta canción tiene su respuesta por parte de una cantante que se autodenomina “La caballota”: “No me importa que usted sea menor que yo porque esto me hace sentir bien y mis amigas sienten envidia”. Ivy Queen. Los dos textos hablan desde un desvestirse de prejuicios sociales, de un adentrarse en el placer y el goce, esto sin duda es difícil de tragar.

Como difícil de digerir es una canción que dice: “En una esquina te voy a ser tra, tra, tra bailando, sudando”. Tito el Bambino. No sólo la canción, los gestos con los cuales se acompaña la canción, tan gráficos por demás, llevan al escándalo de la razón. Hay temas, situaciones y actitudes que no se tocan por ser tabú, explicitarlos en una canción y escenificarlos en un baile, convirtiéndolos en espectáculo es verdaderamente una trasgresión.

Hay otra canción, ya para finalizar esta pequeña muestra, que toca un tema que es verdaderamente espinoso: el sexo adolescente y el cuerpo del adolescente que es deseado. “No se como ella aquí entró. Ella es una shortie. Su cuerpo y maquillaje te envolvió, pero es una shortie. Con su movimiento impresionó siendo una shortie. Ella no habla mucho cuidado con la espina de esa rosa. Ella no se desvía, se enfoca en su flow. No quiere que la compare, que rompa esquina, que rompa calle”. Si se exagera el cuerpo del deseo y si el cuerpo del deseo es el de una niña (no olvidemos que todas las modelos tienen una vida de trabajo de los 15 a los 25 años, luego son viejas y desechadas por el mercado) es lógico que las niñas, las nuestras, las del vecino decidan ejercer esa sexualidad a las que se les somete. Y las niñas se visten (diría que son vestidas) como mini-mujeres, es lógico que quieran comportarse como tales. De allí la proliferación de las lolitas. No podemos criticar

lo que promovemos. El reguetón lo pone en evidencia, lo denuncia, y hasta se aprovecha de ello para vender (no olvido que este género es un producto del mercado). Pero en todo caso, venden al ofender a las rectas e hipócritas conciencias que por un lado exacerban la sexualidad y los sentidos y por otro lado los reprimen.

Y es que fue una ilusión moderna el creer que podíamos deshacernos de nuestro lado “oscuro” de nuestro instinto animal, de nuestra violencia o de nuestra sexualidad al razonarlo todo. Y la concreción de que esto no fue sino una ilusión torpe son: las guerras, los genocidios, las sofisticadas armas de guerra, los crímenes sexuales, el saqueo de la naturaleza, los crímenes ecológicos, entre otros que son producto de nuestro lado oscuro y también de la razón desmedida que nos domina.

La posmodernidad piensa de otra forma, cree que hay que asumir nuestro lado oscuro, nuestra sensibilidad. Pregona que nuestra parte animal nos constituye naturalmente y su aceptación en lugar de negación y su espectacularización en lugar de privación nos permitirá canalizarlo. Aceptar el desbordamiento festivo, lo erótico, los excesos del comer o del beber, el relajamiento de las costumbres, el sentirse parte del cuerpo colectivo puede restaurar el orden global, pues son también parte del espíritu iluminado que el hombre pensante en su prepotencia creyó poder eliminar. De modo que entreguémonos al perrero colectivo, en ello quizá está la salvación del mundo.

Referencias

- Alzuru, P. (2005). *Por una ética inmoral*. Cuadernos del GIECAL N°1
- Focault, M. (1978). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI
- Maffessoli, M. (1976). *Logique de la domination*. Paris: PUF. Trad. Esp. Barcelona: Península

La visión de la ciudad simbólica en la obra poética de Lydda Franco Farías

Daniela Rebeca Campos Atienzo
Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”. Coro, Venezuela

danielacampos87@gmail.com

Cristina Dayana Gutiérrez Leal
Universidad de los Andes. Mérida, Venezuela

cdgl19@gmail.com

Resumen

El estado Falcón ha sido cuna de un gran número de escritores que han plasmado en sus obras un estilo único y particular que los define y diferencia de los escritores de otras zonas del país. Junto a estos escritores, se incluye el nombre de Lydda Franco Farías, (1943-2004), quien vivió la década de los sesenta, época difícil en el ámbito político, tanto a nivel regional como nacional, puesto que se presentaba el conflicto entre el gobierno y las guerrillas. Ahora bien, se han realizado muchos estudios en la poesía de Lydda Franco Farías, sin embargo, quedan temáticas sin abordar, por ejemplo, la presencia de la ciudad simbólica en su obra poética. Este estudio se enmarcó sobre la base de una investigación documental, situando este tipo de investigación por la Universidad Pedagógica Libertador (2006) y se consolidó bajo los parámetros de un diseño bibliográfico, definido por la Universidad Nacional Abierta (1995). Se desarrolló esta investigación siguiendo los postulados de la Teoría del Símbolo de Northrop Frye (1977), así como también las definiciones de ciudad que plantea Noé Jitrik y la diferencia de ciudad especificadas por María Antonieta Flores. En este estudio se desligó la ciudad de Lydda Franco Farías de la literatura urbana, porque se considera que se puede estudiar explícitamente desde otros enfoques sin necesidad de asociarla con la urbanidad. Se pudo demostrar las ramificaciones del tronco central de la investigación, la visión de ciudad simbólica, por un lado, una ciudad íntima desde una perspectiva femenina, emitida por medio de un discurso sugerente, que a su vez, configura una ciudad melancólica, un universo doméstico y una ciudad que remite al lugar de origen y, por el otro, una ciudad opresora, construida de forma tajante, producto de la turbulencia donde la poeta se encontraba sumergida.

Palabras clave: ciudad, símbolo, inmaterial.

The vision of symbolic city in the poetic book of Lydda Franco Farías

Abstract

Falcon state has been the cradle of a lot of writers who has exposed in their books a unique and particular style that defines them and make them different from writers from different zones of our country. To these writers joins the name of Lydda Franco Farías (1943-2004)

who lives the 60's decade, a hard age at the political context, as regional level as national level, because of the conflict between the government and the guerrilla. So, many studies have been made about Lydda Franco Farías poetry, however, there are many topics which have not been touched, for example the presence of the symbolic city in her poetic book. This study was based on a documental research and it was made following the work of the symbol theory of Northorp Frye (1977), such as the concepts of city expounded by Noe Jitrik and the difference of city explained by María Antonieta Flores. In this work, the city of Lydda Franco Farías was separated from the urban literature, because it may be studied from others points of view without the need of associating it or binding it to the politeness. The brandings of the central trucks of this research were shown; an intimate city from a female point of view, emitted by a suggestive speech, which also shows a gloomy city in a domestic universe, which turns back to the origin place. And an oppressor city built in a cutting way, product of the turbulence where it was submerged.

Keywords: city, symbol, inmaterial.

Introducción

Desde las adyacencias de un país desestabilizado política y socialmente en la década de los 60, surge el discurso poético de la falconiana Lydda Franco Farías (1943-2004) que se yergue como punta de lanza aperturando el camino de nuevas temáticas y estilos dentro de las producciones femeninas de la época. Como lo apunta Sosa (2004), su poesía viene cargada de denuncia y crítica social, marcada por los enfrentamientos entre los simpatizantes del gobierno y los grupos subversivos, hechos que le aportaron fuerza a esta voz poética inminentemente arraigada en ideologías revolucionarias.

La poesía de Lydda Franco Farías está matizada por diferentes temáticas, la más recurrente es la inclinación hacia una postura de ideales izquierdistas, pero también se encuentran temas como el erotismo, el canto al pasado, al cuerpo y a la figura femenina.

Se nota la diversidad de fondos que engloba esta poesía, sin embargo, se pueden identificar otras líneas discursivas entre las cuales se encuentra el tronco temático ciudadano, puesto que la ciudad ha sido un tema de estudio desde tiempos antiguos, iniciando a mediados del siglo XIX y a lo largo del siglo XX. La primera concepción de ciudad que se manifestó, partía desde el proceso de la civilización, donde se percibía la ciudad como un ente material, constituida sólo por calles, edificios, monumentos; dejando de lado los sentimientos y las emociones que corresponde a la segunda concepción de ciudad, que

engloba una ciudad pensada, mental y utópica. Como nos enuncia Junieles:

“La ciudad en la literatura se erige por encima de los límites invisibles que marcan los edificios, calles, parques, puentes, carreteras y la actitud acelerada de quienes conviven en sus entrañas.

Ella es, por encima de todo, un personaje con personalidad propia; en ocasiones el más importante de todos...” (Junieles, 2005)

En este sentido se desarrolló el presente estudio bajo la segunda concepción de ciudad, basándose en algunas ideas expresadas por María Antonieta Flores, en su ensayo “El vínculo inevitable: la ciudad en la poesía del siglo XX” (2006), en el cual se concibe la ciudad entremezclada con el yo-poético, una ciudad inmaterial, es decir, simbólica y mental, ausente de toda estructura física.

Con relación a estas dos posturas, Frye conduce sus ideas hacia la concepción de un simbolismo que crea un vínculo emocional entre la obra y el lector:

“... de ahí que el impacto inmediato que el symbolisme produce en el lector sea el encantamiento, una armonía de sonidos y el sentido de una creciente riqueza de significado no limitada por la denotación” (Frye, 1977:112)

Se observa cómo la denotación coarta un discurso y su trascendencia, pues si se estudia la ciudad de forma denotativa se estaría abordando sólo los aspectos inherentes a sus características físicas, obviando las emociones y significaciones que ella engloba. En el caso de Lydda Franco Farías se puede reflejar estas posiciones, pues si se estudian sus versos denotativamente se estaría perdiendo parte de lo que pudiera significar, por ejemplo uno de los versos del libro de *Armas Blancas* (1969): “en esta ciudad nadie mata”, si se estudia este verso en forma literal, se estaría haciendo referencia a una ciudad perfecta e idealizada, sin tomar en cuenta la enunciación irónica y de reclamo a una sociedad que se destruye día tras día.

Otro de los postulados de Frye aborda este tema de las significaciones, aseverando que las obras literarias tienen la característica de poseer pluralidad en cuanto a sus ejes interpretativos:

“Parece inevitable la conclusión de que una obra de arte literaria contiene una diversidad o secuencia de significados” (Frye, 1977:100)

Es por ello que resulta imposible desligar un discurso poético de una simbología, puesto que la poesía se construye a partir de imágenes y cada una, aisladamente, posee una carga semántica y se complementan para desembocar en una variación de significados.

Con correspondencia al tema de la ciudad simbólica en la poesía de Lydda Franco Farías se muestra un tronco central del análisis, la ciudad, y sus ramificaciones serían: una ciudad íntima desde una perspectiva femenina y una ciudad opresora, que engloba una ciudad turbulenta e irónica.

Primeramente, se puede observar una ciudad íntima, enunciada de manera sugerente, que conceptualiza una idea de recinto interior, pues sus inicios en la poesía son un canto a la figura femenina, donde trata de definir y describir un ideal de mujer, como se evidencia en *Poemas Circunstanciales* (1965), *Bolero a media luz* (1994), *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada* (1994) y *Una* (1998), mostrando una enunciación particular en cada obra, comenzando con el primer poema de *Poemas Circunstanciales* (1965):

La mujer que soy, canta.
Mi génesis: la escoria, la ceniza, los agrarios sudores
Mi elemento: la palabra, piedra del camino para ser lanzada,
vínculo secreto que madura sus claros volúmenes,
cópula exacta, donde el amor germine.
(...)
(Franco Farías, 1965:4)

Este poema es una especie de canto a la esencia de lo femenino, pero no se trata de una descripción física propiamente, sino que trasciende al ser, al sentir de esta mujer que irrumpe con el estereotipo femenino que concebía los parámetros sociales reinantes para la época. Es una mujer activa y comprometida con sus ideales: “Mi génesis: la escoria, la ceniza, los agrarios sudores / Mi elemento: la palabra, piedra del camino para ser lanzada...”, expone la constitución de su espíritu luchador, además se percibe cierta violencia, producto de los acontecimientos turbulentos ocurridos en el país. La autora muestra su rebeldía a través de la escritura, siendo ésta arma letal en toda circunstancia, pero también muestra un espacio para el sentimiento: “cópula exacta donde el amor germine”. Se evidencia un individuo completo capaz de sentir diversas emociones, ya sean violentas o afectivas. La voz poética que representa a Franco Farías, crea, de alguna

manera, sus propias normas, fundando así una ciudad íntima, concibiendo la voz griega de ciudad “pólis” que plantea Jitrik:

“La idea ‘de pólis’ es, por lo tanto, trascendencia (...) se constituye donde haya asociación aunque no haya recinto...”
(Jitrik, 2002:346)

Apoyando las ideas de ciudad que va más allá de estructuras físicas, y que puede adaptarse al modo de comportamiento de un individuo, en este caso femenino, dentro de una ciudad, pues en este texto se percibe la forma de actuación de la voz poética, concibiéndose tal conducta como un símbolo que configura esa ciudad interior.

Otro de los poemas donde se evidencia cierta rebeldía por parte del sujeto poético, se encuentra en su primer libro *Poemas Circunstanciales*:

(...)

*Me tocó ser mujer y no me quejo,
me tocó caer en la humedad del tiempo,
en la inhóspita sequedad de los caminos*

(...)

*Destruyan mi epidermis resentida,
despedacen mis sueños, mi alegría,
aniquílenme
mas no pretendan sancionarme
porque un día aparecí sobre la tierra
y tuve voz y grité
y tuve fronteras y no quise despertar sin ellas
y tuve armas y allí están
perfiladas, inmóviles, ariscas.*
(Franco Farías, 1965:7)

Siguiendo con la idea de ciudad íntima, existe cierta ilación entre el texto anterior de Franco Farías y éste, pues el yo poético también describe una figura femenina, pero aquí exige un protagonismo dentro de la sociedad, más allá de la estampa familiar y hogareña. Se nota cómo la forma de vida que exigía la sociedad de los sesenta se coartaba por el hecho de ser mujer, sin embargo, ésta no fue una excusa para no luchar por sus ideales hasta las últimas consecuencias: “Me tocó ser mujer y no me quejo / me tocó caer en la humedad del tiempo / en la inhóspita sequedad de los caminos”. Se evidencia una rebelión contra un grupo que se oponía a su modo de comportamiento y, además, se percibe una postura firme ante la

idea de quedarse y seguir en una lucha continua: “y tuve armas y ahí están / perfiladas, inmóviles, ariscas”. El sujeto poético se presenta victorioso ante las circunstancias, mostrando sus armas como elemento triunfador, pues “en el complejo simbólico del héroe y de su lucha, las armas son en cierto modo el oponente a los monstruos (...) caracteriza tanto al héroe que la utiliza como al enemigo que éste debe destruir”. (Cirlot, 2004:94). Notándose cómo la autora es una luchadora constante en una batalla de ideales donde las armas se mantienen atentas a los ataques enemigos.

Veinte años después, aún continúa en la poesía de Lydda Franco Farías la aparición de un discurso enunciado desde una ciudad que trasciende en cuanto a estructuras físicas, pues el germen poético de la autora radica en la intimidad, en la evocación de emociones y pensamientos internos, expuestos en su segundo libro *Summarius*, substancialmente en el poema “Día de sin”:

*Mañana día de San José
nadie trabaja
te quedan tres días para no hacer nada
tres días tuyos
tres días para leer un capítulo
de cada uno de los libros que nunca
[terminas
Las noticias atrasadas
mañana será día de San José
para mí hoy es día de sin José
y sin Emilio
y sin Mirna
y sin Milton
y sin los amigos que todavía quedan si es
[que quedan
y sin derecho para sentirse así con unas
[ganas de llorar
día de sin una lágrima
es estúpido
(Franco Farías, 1985:60)*

En primera instancia, la poeta utiliza fechas inherentes al círculo religioso: “día de San José”, para llevarlas al plano de sus propios días de conmemoración, que se basan esencialmente en la ausencia de las personas de su entorno sentimental. Se puede observar claramente la construcción de dos ciudades paralelas, una real, prevista de sus tradiciones en las cuales se

encuentran inmersas celebraciones eclesiásticas y otra, dibujada desde los espacios íntimos, las desapariciones físicas y la ausencia producto de la distancia y de hechos que separaban a la poeta de sus seres queridos. Es un canto hacia las personas que ya no forman parte de su cosmos tangible, una oda a la rememoración con la finalidad de acercar sus recuerdos y hacerlos parte de su naturaleza poética. También hace alusión a la insensibilidad: “día de sin una lágrima, es estúpido”, este sentimiento que se alberga en el yo poético como consecuencia del dolor, es así como se puede notar la ciudad melancólica.

Dentro de la ciudad íntima, también se observa la ciudad que se transcribe desde los hechos cotidianos de la mujer, el universo doméstico, en su libro *Una*:

Estás oyendo cama el edicto de mi pereza?

(...)
voy a atragantarme periódico con tus crónicas violentas

(...)
de par en par ventanas
muéstrenme lo que sin mí despierta
sacúdete ropa inmunda los dobleces
espanta con lejía la penumbra
soliviántate plancha
aplata en un desliz las pérfidas arrugas
a volar escoba sin bruja que respire el polvo
dancen muebles al ritmo que los aviente
púlete piso en redención de no empañado espejo
arde sin paz cocina del infierno
tápate olla impúdica
cuece a la sazón luego evapórate
suenen cubiertos en estampida muda
a fregarse platos les llegó su hora
la carta por favor
quiero probar el albedrío
(Franco Farías, 1985:63)

Este discurso se enmarca dentro de la monotonía hogareña que encierra y somete a las protagonistas de los hogares, explotando su ira hacia esta circunstancia: “arde sin paz cocina del infierno”, enumerando los instrumentos y sus oficios dentro del hogar, ridiculizando los quehaceres domésticos, invitando a las féminas a lastrarse de los mismos. Sosa apunta: “En el discurso de Lydda Franco Farías se observa esa búsqueda para rehacer desde la poesía los espacios de la mujer, sus territorios simbólicos...”. (Sosa, 2006:60).

Se afirma entonces la recurrencia de la autora en describir y situar a la mujer dentro de los espacios domésticos criticando la actuación en su entorno. Este tópico se percibe en este poemario *Una*, donde no sólo describe a la mujer en la sociedad, sino a ella dentro de su propia ciudad. Frye, concuerda con esta idea de los “territorios simbólicos”:

“... vale más pensar, no simplemente en una secuencia de significados sino en una secuencia de contextos o relaciones en la que puede ubicarse la obra entera del arte literario” (Frye, 1977:101-102)

Por lo tanto, se pueden relacionar los postulados de Sosa y Frye en el sentido de lo necesario que resulta la producción poética desde los espacios definidos, ubicando al lector en una época fijada. Estos símbolos que sitúan el discurso poético, ayudan a la construcción del eje principal de este estudio, la ciudad.

Entre los libros que Franco Farías publicó en el año de 1994, *Recordar a los dormidos*, *Bolero a media luz* y *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada*, hay una relación estrecha entre algunos poemas que remiten a la ciudad, donde el origen y la niñez son el principal fondo del discurso, empezando con *Recordar a los dormidos*:

*Entro en jaula
vibro pájaro
en canícula de sed
ya mediodía
montaña mágica
de donde nunca debí salir
lustra mis rodillas
río de la infancia
salamandra
hasta que vuelva
(Franco Farías, 1994:131)*

Este poema alude a la privación de la libertad, al encierro que se le presenta a la figura poética fuera de su ciudad, la situación de entrar a un lugar o espacio, “Jaula” adoptando una posición de enclaustramiento bajo la imagen del “pájaro” sufriendo una especie de tortura: “en canícula de sed / ya mediodía”, donde la ausencia del líquido vital y el calor sofocan la necesidad que tiene de extender sus alas hacia una “montaña mágica”. Esta última frase

sugiere el añoramiento por su lugar de origen, idealizando ese espacio donde transcurrió su niñez, además del arrepentimiento por la emigración hacia otro lugar donde los recuerdos inician nuevamente un proceso de suplicio: “lustra mis rodillas”, sin embargo muestra una sentencia que dictamina un comportamiento rebelde: “salamandra / hasta que vuelva”. Este término se asocia, según el diccionario de símbolos, con el fuego. En este caso el fuego enfatiza la actitud desafiante y activa por parte de la imagen poética.

En *Bolero a media luz*, se expresa:
*Si soy capricornio
algo de cabra he de tener
si vengo de la neblina
de la roca caliza
del haitón donde el eco avaricia
el hilo de voz que no devuelve
si desnuda me bañé en los canjilones
si la montaña sigue allí
(...)*
(Franco Farías, 1994:143)

La denominación astral “capricornio” da una idea de dualidad, puesto que, obedeciendo a la definición del diccionario de símbolos se tiene que “...alude a la doble tendencia de la vida” (Cirlot, 2004:125), es decir, a la elevación de su esencia pura que caracteriza a las personas provenientes de las montañas en contraste con el espíritu luchador sumergido en la rebeldía.

La descripción del paisaje recuerda el lugar de origen de la poeta, son indicios característicos de la sierra falconiana: “neblina”, “haitón”, “canjilones” y “montaña” que construyen las imágenes de su infancia, agregándole cierto tono nostálgico al texto.

Para finalizar con esta idea de ciudad íntima desde lo telúrico, se presenta un poema del libro *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada*:

*Yo venía de los bosques húmedos
en mi equipaje la inocencia
en sí misma dobladita
olorosa a preguntas
me quitaron
bosque y humedad
el equipaje revolvieron
las preguntas me las fui respondiendo*

*con el tiempo y de a poquito
ahora no sé de qué sirve la inocencia
ni me importa
(Franco Farías, 1994:194)*

La nostalgia nuevamente acompaña al discurso poético, ahora para representar sentimientos de odio y repulsión en contra de una sociedad que se encargó de aniquilar la inocencia, por medio de acontecimientos que sublevaron el carácter inofensivo para matizarlo ahora con tonos de malicia e insurrección. Este poema está estructurado narrativamente, es una suerte de relato que describe su ser interno, el desarrollo interior de un yo poético que incursiona en nuevos ambientes y es víctima de ellos. Con este poema se puede hacer una vinculación en cuanto a lo que representa el desplazamiento de una población venezolana, netamente rural, hacia las ciudades ya afectadas por el surgimiento del petróleo y el ineludible cambio en la economía del país, afectando así las estructuras mentales y emocionales de una masa campesina e inocente que ahora se muda de escenario para adoptar una nueva actitud más acelerada y urbana.

Este discurso poético despierta diversas emociones como la melancolía y la tristeza. La figura se ve desposeída de dos grandes elementos que configuran su existencia: “me quitaron / bosque y humedad” donde bosque, según el diccionario de símbolos, corresponde al “principio materno y femenino” (Cirlot, 2004:112), y la humedad se relaciona con el “elemento pasivo y de disolución” (Cirlot, 2004:253). Esa simbología del *bosque* hace referencia al estado acogedor tanto del lugar que habitaba como de las personas de su entorno, especialmente el símbolo de la madre. La de *humedad* se enmarca en el hecho de la tranquilidad e inocencia que remiten a la infancia, lo que conllevó a la adaptación de una figura altiva y desafiante. También devela destellos de amargura que se evidencian en los versos finales: “ahora no sé de qué sirve la inocencia / ni me importa”.

Los temas telúricos han ido perdiendo protagonismo dentro de la producción poética contemporánea, esto debido al surgimiento del escenario urbano, María Antonieta Flores afirma: “Para los poetas venezolanos del siglo XX, el tópico de la ciudad, se hace más imperioso. Esto responde a una situación mundial: las ciudades se constituyen en el centro

de las actividades políticas, sociales y culturales. En torno a ellas surgió una cultura urbana con nuevos valores y concepciones. Tal situación trajo consigo el abandono del campo y la desvalorización de lo rural...”. (Flores, 2006:505).

En el caso de la poesía de Lydda Franco Farías sucede lo contrario, existe cierta recurrencia a los espacios rurales, para ambientar su discurso desde los sentimientos de añoranza y descripción de su lugar de origen, que se puede ver a lo largo de su obra, específicamente en los textos publicados en el año 1994 como *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada*, *Bolero a media luz* y *Recordar a los dormidos*, haciendo una especie de alabanza y reconocimiento a esos lugares que logran perpetuar los recuerdos de su infancia.

En el análisis de los siguientes poemas se evidenciará cómo la ciudad se muestra más explícita, sin descuidar su enunciación y su fuerza poética, así como se concibe en este poema perteneciente al libro “Poemas Circunstanciales”:

*No pudieron
moldearme a su antojo,
ni darle la forma requerida a mis palabras,
ni templar los metales de mi risa con sus martillos de odio,
ni siquiera lograron meterme de cabeza
en un canon infesto
por eso
vaciaron su rabia sobre mi sustancia imperturbable
por eso me entregaron un salvoconducto amargo
desde entonces
paseo mi insolencia por las plazas
y no me quejo
de ser expósita,
de andar babeando intransigencia y embriaguez.
(...)*

(Franco Farías, 1965:7)

En estos versos se evidencian una especie de conversación entre el yo poético con los miembros de esa ciudad coriana conservadora, que, de alguna manera, intentan dogmatizar su conducta y amoldarla a los parámetros sociales y moralistas que imperaban en la sociedad de la época de los sesenta, como el machismo, que estaba muy enfatizado y regía sobre todas las reglas establecidas, dejando de lado a la mujer, coartando así sus derechos

como ciudadana libre. Con respecto a esta posición María Antonieta Flores enuncia: “La ciudad ensombrece al yo y es un peso que lo oprime”. (Flores, 2006:506).

Observándose así cómo la ciudad agobia, de manera trascendental, a la voz poética. Sin embargo, y a pesar de esta opresión, se percibe, por encima de la hostilidad e inflexibilidad de la ciudad, una actitud de satisfacción por parte del sujeto poético, cuando enuncia: “No pudieron moldearme a su antojo...”. En relación a este aspecto, María Antonieta Flores expresa: “El hombre goza de la eternidad y gracias a él la ciudad existe. De esta forma, el ser humano es valorado por encima de la ciudad”. (Flores, 2006:511).

Es importante resaltar que esta posición de triunfo del yo poético en cuanto a la ciudad es un aspecto particular de su obra, en semejanza con la visión del aspecto citadino que tienen algunos de los poetas venezolanos del siglo XX, como por ejemplo Juan Calzadilla, quien en uno de sus poemas enuncia:

*Mis movimientos son tuyos, ciudad,
me habitas cruelmente
hostigas mi éxodo
orientas mis pasos hacia los estados de postración.*

Aquí se puede observar a la voz poética entregándose a la opresión de la ciudad, esclavizado y resignado a lo que ella le impone. Entonces se puede evidenciar la diferencia entre la actitud triunfante en el poema de Franco Farías y la entrega resignada en el poema de Calzadilla.

La poeta hace uso de metáforas para aludir a una ciudad que trata de condicionar al individuo, pero de forma rígida y, si se quiere, violenta: “...martillos de odio... / salvoconducto amargo...”. De igual manera se observa la violencia cuando enuncia: “...vaciaron su rabia sobre mi sustancia imperturbable...”. Notándose así cómo la ciudad se muestra implacable sobre el sujeto poético.

Esta misma línea de violencia se puede relacionar con otro de sus poemas, del mismo libro, donde se evoca una ciudad caótica: “Camino vertiginosamente / me desplazo en la

violencia excesiva / de estos días en desorden...”. En este mismo poema, también se alude a la época de los enfrentamientos entre los grupos subversivos contra los simpatizantes al gobierno: “...el intolerable olor a gases... / de acontecimientos infructuosos...”

Esta violencia, generada por los enfrentamientos, fue produciendo un ambiente monótono que afectaba al sujeto poético, convirtiendo sus días en una pesadez insoportable: “...Quiero huir deliberadamente... /...estoy enferma de circunstancias”. Por consiguiente, la figura poética ansía, desesperadamente, una libertad que la alejase de una ciudad donde se le hacía imposible vivir en plenitud.

Ahora, la ciudad se define menos insinuante, pero más imponente y de igual forma nace de los espacios íntimos. La poeta construye a partir de ellos la figura de la ciudad opresora y turbulenta, en este sentido, resulta pertinente hacer una vinculación de la ciudad con una secuencia de poemas que aparecen en el tercer apartado del libro *Poemas circunstanciales* (1965), entremezclados por una incertidumbre “Qué hacer”:

*Qué hacer con la ciudad chorreando orines milenarios,
espermatozoides puestos a secar en las esquinas,
genitales de cópulas frustradas.*

*Qué hacer con la frigidez incipiente de los templos,
con la impotencia manifiesta de los dioses desterrados.*
(Franco Farías, 1965:24)

En primera instancia, vemos la preocupación por una ciudad que no termina de concretarse en cuanto a sus normas y funciones, distinguiéndose un desorden que evoca a la sexualidad masculina de forma negativa, pues entrelaza la interrogante con el uso de términos sexuales de una forma reiterativa para construir el discurso: “espermatozoides”, “genitales”, “frigidez” “impotencia” y el “qué hacer”. Es relevante acotar que para la época de los sesenta la mujer tenía poca participación y los hombres poseían protagonismo en todos los espacios tanto políticos, sociales, económicos, religiosos y culturales. Además se percibe cierto tono de reclamo que invita a un discernimiento de lo que representa la labor religiosa y su apatía para con el escenario ciudadano: “Qué hacer con la frigidez incipiente de los templos / con la impotencia manifiesta de los dioses desterrados”, y la inutilidad de las

oraciones que no llegan a la resolución de los núcleos centrales de los conflictos.

Más allá del comportamiento y el abandono religioso, también se avista una inquietud por el comportamiento de la ciudadanía:

*Qué hacer
por esta generación parturienta de migajas
sifilítica de odios
anémica de cantos verdaderos
desahuciada parcialmente*

Qué hacer con estas crónicas angustias epilépticas.
(Franco Farías, 2002:25)

Cuando se habla de la actuación ciudadana, es necesario ubicar en el poema la primera concepción de ciudad “civitas” que describe Jitrik: “...digamos que ‘civitas’, o, en castellano, ‘ciudad’, que en principio designa un hecho físico, un recinto (...) da lugar a una serie de metonimias vinculadas con una cualidad o condición de sus habitantes ‘ciudadano’ ‘ciudadanía’...” (Jitrik, 2002:344)

Este postulado se asocia al poema porque a través de la imagen “generación parturienta de migajas”, se observa que los miembros de la ciudad son personas inertes, que no producen ninguna acción de cambio ante los acontecimientos. En este texto la enunciación de la incertidumbre difiere de la anterior, porque la primera se vuelca hacia lo que está dentro de la ciudad y la disfuncionalidad eclesiástica y, la segunda hacia el comportamiento de sus habitantes.

La utilización de términos como “sifilítica”, “anémica”, “desahuciada”, “epilépticas” sugiere la concepción de una ciudad enferma, que padece de emociones negativas: “odio” y se descompensa de sentimientos genuinos: “cantos verdaderos”, conllevando a unas “crónicas angustias...” las cuales anuncian el fin de este espacio desolado agonizante, víctima de sus pobladores.

Ahora la voz poética describe una ciudad asechada por la violencia, pero enunciada desde las emociones, cuando enuncia:

Qué hacer si no hay espacio para el grito postergado si la violencia está incubada en las axilas, si el amor se está licuando en la saliva. Qué hacer para conciliar el llanto y la sonrisa (Franco Farías, 2002:26)

Aquí se evidencia un espacio coartado para la expresión libre, pues está en una posición de amenaza donde la libertad se ve afectada por una persecución de “violencia”. Los sentimientos están enjaulados: “si el amor se está licuando en la saliva” y no logran aflorar sino que se desvanecen en un mundo de represión. El dilema ahora se enfoca en la búsqueda de armonía entre el sufrimiento y la felicidad para así alcanzar la plenitud del alma.

Siguiendo con la secuencia de los poemas, se encuentra una ciudad amenazada:

*Qué hacer
para no despertar los vientres jubilosos,
para que el hijo no nazca desvelado.*

*Qué hacer
para sofocar el ronquido persistente de fusiles
y las voces que nos vienen de la sangre.*
(Franco Farías, 2002:27)

Es ineludible la vinculación existente entre este texto y la década de los sesenta, pues viene a demarcar una situación de amenaza por parte de “los vientres jubilosos” que representan al poder dominante el cual asechaba a la población creando una angustia donde es casi imposible “sofocar el ronquido persistente de fusiles”. La inserción de palabras como “hijo” y “voces” remiten a la inocencia, al estado indefenso de las víctimas de la imposición del poder. La enunciación de este poema vislumbra melancolía, una preocupación por el devenir de las futuras generaciones.

Concluye esta secuencia de poemas, con un discurso que busca una solución definitiva:

*Qué hacer
del tiempo canceroso que crece como un golpe en la
[esperanza,
en el
corazón impermeable a la cizaña.*

Qué hacer

*para que la luz se filtre en las conciencias,
para que llegue intacta.*

Qué hacer para que la luz se haga.

(Franco Farías, 2002:28)

La voz poética recurre nuevamente a un término que implica enfermedad “canceroso”, pero ahora con mayor ahínco, pues funciona como adjetivo para el tiempo que se convierte en factor amenazante y maligno. La preocupación se eleva y se transforma en un sentimiento de desesperación, un clamor insistente por la pureza, por la necesidad que tienen las “conciencias” de resplandor, conocimiento, cambio, luz; una luz netamente purificada dentro de las fuentes de la condición humana errante y desorientada. El elemento “luz” forma parte de una interesante significación: “La palabra hebrea *luz* tiene varios significados (ciudad-centro, como *Agarttha*, mandorla o lugar de la aparición), y también, según Guénon (*II Re del Mondo*), significa ‘una partícula’ humana indestructible...” (Cirlot, 2004:293).

Según la primera definición se observa la necesidad de un centro estable, totalmente concretado; de una ciudad organizada donde los conflictos se desvanezcan. Y en segunda instancia, se puede vincular esta partícula “humana indestructible” con las “conciencias” que deben consolidarse y librarse de influencias que no edifican unas sólidas bases idealistas “para que llegue intacta”. Se puede hacer una analogía con el aspecto religioso, específicamente la historia bíblica de la creación del mundo, donde Dios dictamina un orden al cosmos: “que se haga la luz” como inicio a lo que sería la existencia terrenal y humana; en el caso del discurso, la poeta hace uso de las mismas palabras: “que la luz se haga” pero no con sentido imperativo sino de petición.

Estos discursos poéticos parecen englobar un texto completo con una idea concreta y que en su mayoría terminan con frases finales conducentes a una reflexión específica, en este caso, el verso final parece ser la conclusión de la secuencia poética, haciendo una última sentencia que encierra las anteriores incertidumbres. Ahora bien, frente a tantas inquietudes se divisa una especie de respuesta a los discursos anteriores, ésta aparece en el

discurso número trece del libro *Armas Blancas*:

*Olvidé la fecha en que mi entusiasmo era un razón para el
(nafragio (...))*

*mordí cada manzana y las entregué a los crédulos
grité las malas palabras de que dispongo
incluso mi oración a lucifer era un bello canto erótico
mi estupor no tuvo fronteras
cayó como un árbol y me aplastó los escrúpulos
ante el primer disparo
explotó el barril donde se añejaba el odio
en esa huelga de párpados caídos
deduje una pequeña luz.
(Franco Farías, 1969:12)*

Nuevamente recurre al énfasis, esta vez con la utilización de paréntesis para resaltar una situación de supervivencia en una ciudad hostil simbolizada por el “nafragio”. En este primer verso expresa una sentencia que se rebela contra la postura pasiva adoptada en los textos anteriores, donde la actitud se manifestaba como una simple preocupación inerte carente de acción.

Este poema detecta un cambio en la enunciación, notándose la diferencia entre el conjunto de textos anteriores que se presentaron con una voz pausada y muy sugerente, donde los sentimientos se enfocaban hacia la nostalgia y la preocupación, mientras que en éste emana una voz activa y tajante que desata un lenguaje violento: “grité las malas palabras de que dispongo (...) / ante el primer disparo / explotó el barril donde se añejaba el odio...”, además muestra un comportamiento rebelde en contra de las normas establecidas, deja aflorar la ira que “se añejaba” desde los tiempos turbulentos donde no había “espacio para el grito postergado” y que ahora se expresa con irreverencia y “sin mordazas”.

Existe de nuevo la relación entre el discurso poético y el tema religioso: “mordí cada manzana y las entregué a los crédulos”, “oración a lucifer” y “luz”; el primer verso le otorga al poema más fuerza al tono rebelde y desafiante del discurso. Es una burla hacia lo que representa el pecado para los creyentes, tomando una actitud “indebida” pero de forma intencionada y espontánea. También plantea una especie de adoración a lo que los demás temen, la figura satánica como un dios al que se le eleva las peticiones. En medio de toda

esa rebelión, se encuentra la respuesta a su angustia y preocupación por encontrar la “luz”, consolidando su existencia e identificándose como una “partícula humana indestructible”, partícipe de la construcción de una nueva ciudad idealizada según sus necesidades.

Siguiendo con los poemas presentados en *Armas Blancas*, se observa nuevamente la presencia de la ciudad turbulenta:

*Comienza mi poema para nadie porque nadie es la
[absolución
todos llevan parches oscuros
aquí las cosas no suceden se dicen con naturalidad
esta gente tiene la piel de las victorias pasadas no asimila
esta gente feliz sueña con héroes de la independencia
(...)
en esta ciudad nadie mata
(...)
esta orgía de cuerdas es un cerco continuo
en verdad no me lamento
en alguna parte de la vida sale de su retiro
evaporando los fantasmas de la víspera
en alguna parte no aquí esta gente es feliz
(Franco Farías, 1969:12)*

En este texto la voz poética expone una ciudad enunciada desde un lenguaje irónico: “en esta ciudad nadie mata”, elemento fundamental en la obra de la autora, como lo afirma Arenas: “enunciados y asumidos desde la ironía y la burla que son resultados a su vez de un hondo y detenido trabajo desde el texto mismo” (Arenas, 2003:2). Describe un espacio caótico, donde la justicia se desvanece: “todos llevan parches oscuros”. Los habitantes recurren al pasado y no asumen los problemas que los circundan: “esta gente tiene la piel de las victorias pasadas no asimila / esta gente feliz sueña con héroes de la independencia”. Se percibe una burla directa contra el gobierno imperante de Rómulo Betancourt, pues remontando en la década de los 60, los enfrentamientos y con ellos la muerte eran frecuentes día tras día. Enuncia un anhelo de libertad, pues se infiere que está encerrada, un encarcelamiento reiterado, sin embargo no muestra sentimientos de dolor a causa de este aislamiento, pues aún queda esperanza en que la justicia prevalecerá y, cuando ello ocurra los “fantasmas”, asociados éstos a los sujetos enemigos de la justicia, desaparecerán. En el mismo poemario de “Armas blancas”, se puede identificar nuevamente la ciudadopresora:

*Cuando los días pesan
y hay que subir a pie
combinar los actos de bestialidad con el beso
hacer el amor sin titubeos
(...)
cuando la ciudad obstruye y nos evacúa
no sé qué fiebre asecha los averíos
mientras nos rotamos me insitas
el delirio nos cubre como un bosque
(...)
(Franco Farías, 1969:19)*

En este texto la opresión puede verse actuando en contra del sentimiento amoroso, se evidencia la lucha por lograr un equilibrio entre los ideales y el deseo. Por encima de la opresión de esta ciudad turbulenta, prevalece el tono victorioso de la voz poética, pues alcanza su realización interna al imponerse sobre esta situación “cuando la ciudad obstruye”, interponiendo imágenes que sugieren movimiento, roce; para construir un discurso erótico, un tópico sugerente en su obra literaria. Otra vez delinea el término *bosque* para dar un efecto de evasión.

Otro poema que comprende esta ciudad explícita y opresora es uno incluido en el libro “Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada” (Franco Farías, 1994:196), el cual comienza con una frase inicial: *Ciudad que me rechaza y a la que siempre vuelvo como una peregrina enamorada de tu hosca hostilidad*

Se puede sentir la presencia de un yo poético, casi, resignado a la opresión y alejamiento de esa ciudad, pero también consciente de su encantamiento y recurrencia hacia esa tierra hostil. Al colocar el adjetivo “enamorada” a ese peregrinar constante, hace que el lector evoque la sensación de ceguera que produce el estar enamorado, ceguera que permite, en ciertas ocasiones, comportamientos desfavorables y que producen en ella un “volver” o regresar al estado inicial de resignación. Adentrando a lo que es la representación de la ciudad es este poema, se observan una serie de indicios que dan la visión explícita de lo que se quiere percibir, a lo que se llamará primera descripción: *ciudad patas de cabra altar de tunas*. Al igual que los poetas falconianos analizados anteriormente, como Rincón y Miranda, Lydda Franco Farías también caracteriza una zona específica del país, haciendo alusión al

legado natural de Coro: “patas de cabra / altar de tunas” .

El poema continúa describiendo, ahora, el regreso: *he vuelto para traerte mis insomnios las cosas que no tuve y las que perdí.*

Aquí, la autora plantea dos aspectos: el primero alude a un regreso lleno de “insomnios”, que pueden simbolizar las experiencias, las nuevas emociones y urgencias con las que viene cargando la figura poética a lo largo del camino y, en segundo lugar, a parte de la carga de las nuevas experiencias, surge esa necesidad de dar explicaciones de esas “cosas que no tuve y que perdí”, colocando a la ciudad en una posición de receptora de ese caudal de situaciones nuevas.

Ahora bien, todo regreso supone un encuentro y, este poema no está exento de profundizar en cómo es ese encuentro:

*hay gestos antiguos
gentes que me ignoran
me arañan cuando paso
me rasgan el vestido*

Cuando la poeta plasma “gestos antiguos” se puede evocar a una ciudad o un lugar ya visitado y, además, conocido por ella. En ese encuentro se tropieza con “gentes que me ignoran / me arañan cuando paso / me rasgan el vestido”. Es aquí donde también se percibe la ciudad mental que se propone en el ensayo de Flores, porque se trata de personas que realizan todas estas acciones y que, por supuesto, no son ni edificios, ni avenidas sino individuos pensantes que se dedican a aturdir la estabilidad de esa voz poética.

Lo próximo, es lo que se ha llamado: segunda descripción y fase final:

*ciudad ingrata
solicito tu venia
una audiencia
para hablar de cosas sin importancia*

Ya, en última instancia, el poema vuelve a mostrar otra característica de la ciudad, presentándola como “ingrata”, llena de egoísmo y de rencores. Aún así, la poeta “solicita” una “audiencia”, es decir, personas, personajes tangibles que sean capaces de satisfacer la

necesidad de comunicarse, así sea hablando de “cosas sin importancia”.

Los poemas de Lydda Franco Farías casi permanentemente están enunciados con un tono belicoso donde el yo poético impregna sus voces con fuerza y precisión. Tal es el caso del poema del libro “Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada”:

*Con la debida circunspección
digo que tengo sed y que me turba
el alfabeto solar de esta ciudad
cuesta burlar las ordenanzas
pero bastaría con ser desdeñosos
fabricar un caballo de reciclada certidumbre
entrar a saco por la puerta trasera
donde los filisteos ejercitan el estiramiento
la sorpresa abanica la hirviente moneda
el mando se desdobra en estertores
cuando ya es tarde para pulir el arcabuz
la metamorfosis instala el contrapunto
otrora vacío odre
repujada estación para recomenzar*
(Franco Farías, 1994:207)

Se puede observar una atmósfera de desahogo donde se deja clara la perspectiva de una ciudad interna vista desde los espacios de una habitante que siente la necesidad de expresarse y lo hace “Con la debida circunspección”. Este primer indicio evoca a la postura mental que supuestamente debe asumir un ciudadano para desempolvar algún sentimiento. Este poema hace referencia a la “sed”, que es un elemento sugerente con respecto a lo que significa el cansancio y el agotamiento, no tanto físico como mental o espiritual, inherente a un “alfabeto solar” de una ciudad donde “cuesta burlar las ordenanzas”. Con esta afirmación empieza la construcción de una serie de pensamientos enfocados a la dificultad de vivir y existir en una zona que coarta las posibilidades de buscar una vía de escape a las “ordenanzas” que muchas veces son meras aseveraciones dogmáticas que no conducen a un verdadero sendero de libertad.

Aunado al desahogo, se encuentra un tono reflexivo que hace como una especie de recorrido donde indica actitudes y posiciones que bastarían tomarse para alcanzar un poco de independencia: “pero bastaría con ser desdeñosos”. Pudiéndose observar la

necesidad de salir de los espacios donde el yo es oprimido. El desdén, como posible escape deja ver de forma diáfana los pensamientos llenos de ansias que adornan los lugares internos de la voz poética donde el sentimiento reinante es la rebeldía que se enfoca en el hambre por ser diferente, de salir victoriosa en un cosmos guiado por preceptos convencionales de la ciudad; un contexto atiborrado de represión y un ser íntimo ansioso por libertad y personalidad auténtica donde se logre “entrar a saco por la puerta trasera” y de esta manera tener una visión del universo donde dificultosamente se puede desenvolver la voz poética.

La “puerta trasera” evoca el rechazo, la discriminación y en este poema viene a formar parte de una concepción de entrada a la ciudad desde un lugar reservado, poco visible, donde la labor dictadora de esa ciudad se ve acordonada por la repulsión del yo poético que diseña sus propios estatutos y ahí sucede que “el mando se dobla en estertores”, y las fuerzas dominantes decaen frente a la fortaleza de su mundo. Con esta serie de afirmaciones, la poeta logra ubicar al lector en un nuevo campo de percepción donde ahora los versos funcionan como rieles de un tren que conduce a una “repujada estación para recomenzar”.

Una vez abordado los discursos de la obra poética de Lydda Franco Farías se vislumbraron los matices que proveen las dos percepciones de ciudad: íntima y opresora. La primera, enunciada de forma sugerente y que hace un recorrido por los libros de *Poemas circunstanciales*, *Armas blancas*, *Summarius*, *Una*, *Recordar a los dormidos*, *Bolero a media luz* y *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada*; la segunda, pudiéndose evidenciar la ciudad de forma explícita, donde se siente una voz poética activa y violenta, y que se encuentran en *Poemas circunstanciales*, *Armas blancas* y *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada*.

Referencias

Arenas, E. (2003). *El disparate y el enigma / dislocación, ritual y absurdo en la poesía de Lydda Franco Farías*. Ponencia presentada en la IV Bienal de Literatura Juan Beroes, San Cristóbal, del 23 al 27 de junio.

- Cirlot, J. (2004) *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela. Madrid.
- Franco Farías, L. (1969) *Poemas circunstanciales*. Ediciones del Ateneo de Coro. Coro.
- Franco Farías, L. *Las armas blancas* (inédito)
- Franco Farías, L. (1958) *Summarius*
- Franco Farías, L. (1985) *Una*
- Franco Farías, L. (1994) *Recordar a los dormidos*. Maracaibo.
- Franco Farías, L. (1994) *Bolero a media luz*.
- Franco Farías, L. (1994) *De descabros en obertura mientras ejercito mi coartada*. Maracaibo
- Franco Farías, L. (2002) *Antología poética*. Fondo editorial del Estado Falcón-INCUDEP. Coro
- Frye, N. (1977) *Anatomía de la crítica*. Monte Ávila Editores. Caracas
- Jitrik, N. (2002) *Línea de flotación. Voces de ciudad*. El otro, el mismo. Mérida.
- Pacheco, C. (2006) *Nación y Literatura. El vínculo inevitable: la ciudad en la poesía del siglo XX. María Antonieta Flores*. Fundación Bigott, Banesco y Equinoccio. Caracas.
- Sosa, M. (2004) *La abundancia de los márgenes: tres poetas del Estado Falcón (Venezuela) en los 60: Lydda Franco Farías, Rafael José Álvarez y Hugo Fernández Oviol*. Trabajo de Grado. España. Universidad de Salamanca
- Sosa, M. (2006) *Exploración de líneas de significación en la poesía de Lydda Franco Farías: La enunciación de lo femenino*. Revista de Literatura Hispanoamericana. Número 52. Maracaibo.
- Vásquez, D. (1998) *Metáforas Urbanas: Representación de la ciudad en la poesía de Juan Calzadilla y William Osuma*. Ponencia presentada en el XXIV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, homenaje a Elena Vera. Maracaibo. Universidad del Zulia, del 23 al 27 de noviembre.

Lo trascendente cotidiano en *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas* de Roberto Bolaño

Maylen Sosa Silva
Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”. Coro,
Venezuela
Universidad de Salamanca. Salamanca, España
maylensosa@yahoo.es

Resumen

El presente estudio se propone analizar lo que hemos designado como lo trascendente cotidiano en dos libros de cuentos del narrador chileno Roberto Bolaño: *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, y que se expresa como cierto rasgo fantástico o extraordinario que en los relatos se superpone a formas de cotidianidad. Para alcanzar este fin, se ha revisado cuáles son las circunstancias políticas, sociales, económicas y culturales que condicionan la producción de estos textos en el ámbito literario hispanoamericano, algunos rasgos filiatorios entre los textos de Bolaño y los de otros cuentistas latinoamericanos del siglo XX, el modo cómo están construidos formal y temáticamente estos relatos y por último dos elementos destacados de su literatura, como lo son el sexo y el humor. Entre los teóricos que apoyan el presente estudio se encuentran Jean Baudrillard, Gilles Lipovetsky, Néstor García Canclini y Julio Cortázar, entre otros.

Palabras clave: Roberto Bolaño, Trascendencia, cotidiano, urbano, fantástico, literatura hispanoamericana.

Transcendent daily in *Llamadas Telefónicas* and *Putas asesinas* from

Roberto Bolaño Abstract

The present study aims to analyze what we have designated as the transcendent daily in two books of short stories by Chilean narrator Roberto Bolaño: *Llamadas Telefónicas* and *Putas asesinas*, and it is expressed as a great or extraordinary feature that in the stories overlaps with forms of everyday life. To this end, the social, political, economic and cultural circumstances have been revised that condition the production of these texts in the Latin American literary world, some filiatory features between the texts of Bolaño and other Latin American storytellers of the twentieth century are, how they these stories are formally and thematically built, and finally two prominent elements of their literature, such as sex and humor. Among the theorists who support this study are Jean Baudrillard, Gilles Lipovetsky, Nestor Garcia Canclini and Julio Cortázar, among others.

Keywords: Roberto Bolaño, Transcendence, daily, urban, great, Latin American literature.

Condiciones de producción

Esta investigación se propone el estudio de lo que hemos enunciado como lo trascendente cotidiano en dos libros de cuentos de Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas* (1997) y *Putas asesinas* (2002). Con esta imagen designamos una manera particular de expresar acontecimientos cotidianos que por un instante desbordan su carácter banal, para revelar diferentes formas de trascendencia. Para ello comenzaremos con un análisis de las condiciones bajo las cuales el narrador chileno produce su obra, para luego revisar los mecanismos particulares de funcionamiento de su discurso, y poder explicar mejor ese rasgo de lo trascendente cotidiano en sus relatos.

Para el estudio de las condiciones de producción de la narrativa de Roberto Bolaño ¹ (Chile, 1953-2003) es necesario enfocar las circunstancias políticas, sociales y económicas de los países latinoamericanos en las décadas clave (1960 y 1970) para la gestación de su obra, lo que posibilita entender dos rasgos que atraviesan la obra de Bolaño transversalmente: el aspecto político y derivado de este hecho, la migración como modo de vida de los personajes. Al respecto, Paula Aguilar va a destacar en “Pobre memoria mía. Literatura y melancolía en la postdictadura chilena” que “Considerar el contexto histórico en el cual Roberto Bolaño ha escrito su obra es explorar el escenario de los debates en torno a las herencias de las últimas dictaduras latinoamericanas” (P. 127). Resulta insoslayable, por tanto, aludir al gobierno de Allende y a posterior dictadura de Pinochet ya que ambos han definido la historia contemporánea de Chile, y fundamentalmente esta última, incidirá en el exilio de gran parte de la población, al respecto García Canclini afirmará: “son dos millones, según las cifras más tímidas, los sudamericanos que por persecución ideológica y ahogo económico abandonaron en los setenta la Argentina, Chile, Brasil y Uruguay” (*Culturas híbridas*, 290). En lo que respecta a las transformaciones económicas y sociales más importantes de estas décadas, también García Canclini destacará que entre los años cincuenta y setenta del siglo XX ocurren los cambios más importantes de la modernización socioeconómica en América Latina, tales como un desarrollo económico más sostenido y diversificado, lo que permitirá la emergencia de industrias de tecnología avanzada, el aumento de las importaciones y de los asalariados, lo que a su vez incidirá en el surgimiento y la consolidación de una clase media directamente

vinculada a la expansión del crecimiento urbano iniciado en la década de los cuarenta. Todos estos factores tienen como consecuencia una ampliación del mercado de bienes culturales, debido al aumento de las ciudades, la reducción del analfabetismo y el incremento de la población universitaria. También la aparición de nuevas tecnologías comunicacionales, como la televisión, serán determinantes en la formación cultural de estas generaciones en Latinoamérica, así como el avance de movimientos políticos radicales, que buscan cambios profundos y una redistribución más justa de los bienes básicos, y que generarán en estos jóvenes un compromiso político que muchas veces los llevará a formar parte de guerrillas o de grupos de resistencia. Se puede afirmar que la conjunción de estos factores permite comprender la emergencia de una narrativa como la de Bolaño, que va a producir una obra de carácter marcadamente urbano, en la que se movilizan unos personajes definidos por su inmersión en las sociedades de consumo que con tanta claridad perfilará Gilles Lipovetsky en ensayos como *La era del vacío* (1983) y *La felicidad paradójica* (2007). En el primero de estos libros, el crítico francés expresa que nuestra época se caracteriza por nuevas formas de alienación e indiferencia que se manifiestan en aburrimiento y monotonía, precisando que “El hombre indiferente no se aferra a nada, no tiene certezas absolutas, nada le sorprende” (44), mientras que en *La felicidad paradójica* analizará el hiperconsumismo de la sociedad actual, en la que domina el “apetito de evasión y sensaciones, de regreso y renovación incesante de los placeres” (58) y esta es la atmósfera psicológica preponderante en los cuentos de Bolaño, ya que sus personajes se identifican con ese vacío que no comporta, sin embargo, tragedia ni apocalipsis, y que se expresa como una ausencia de valores espirituales y una búsqueda incesante de nuevos espacios, nuevas sensaciones y nuevas experiencias.

Tanto en *Llamadas telefónicas* (1997) como en *Putas asesinas* (2002) el tema político será tratado a veces de manera indirecta, otras de modo extenso y detenido, bajo las formas de presidio político, torturas, nazismo, guerras brindé por los *luchadores chilenos errantes*, una fracción numerosa de los *luchadores latinoamericanos errantes*, entelequia compuesta de huérfanos que, como su nombre indica, erraban por el ancho mundo ofreciendo sus servicios al mejor postor” (13). Esta suerte de agrupación o particularización de los sujetos de la reunión, coincide con las formas de individualismo que Lipovetsky (1986) apunta como propias de la contemporaneidad: “La última figura del individualismo no reside en una

independencia soberana asocial sino en ramificaciones y conexiones en colectivos con intereses miniaturizados, hiperespecializados” (13), como lo serían estos personajes de origen latinoamericano, chileno específicamente, obligados a desplazarse por muchos países para poder trabajar y vivir, y que se describen como grupos de perfiles similares. En lo que respecta a la migración de los personajes, un caso representativo aparece de nuevo en el cuento antes mencionado, “El Ojo Silva”, relato en el que se aborda la experiencia límite de un fotógrafo chileno en la India, y que en sus primeros párrafos alude al periplo latinoamericano del personaje: “En enero de 1974, cuatro meses después del golpe de Estado, el Ojo Silva se marchó de Chile. Primero estuvo en Buenos Aires, luego los malos vientos que soplaban en la vecina república lo llevaron a México, en donde vivió un par de años y en donde lo conocí” (11). Se plantean en los relatos con suma naturalidad las circunstancias políticas, como dimensiones inseparables de la condición humana, y ante las cuales los personajes definen acciones, asumen posiciones e inician migraciones. Sobre este tema en la narrativa de Bolaño ha ahondado Alma Durán Merk, en su artículo “Representaciones de la experiencia migratoria en la literatura : *los Detectives Salvajes* de Roberto Bolaño” analizando desde un punto de vista antropológico este carácter trashumante propio de muchos personajes presentes en esta obra, ya que los mismos “hablan de sus propias trayectorias de vida que casi siempre tienen como telón de fondo los viajes, la migración tanto voluntaria como forzada o el exilio”, hecho este común a los seres que pueblan los dos libros de cuentos aquí revisados, pero lo más resaltante de este estudio, aparte de poner en evidencia las huellas de heterogeneidad o nomadismo cultural en estos sujetos urbanos ficticiales, es el reconocimiento de “la disolución del determinante categórico de la territorialidad como sinónimo de identidad”, afirmando con esto que la identidad de los personajes de la narrativa de Bolaño no se encuentra vinculada a un espacio físico, ya que el movimiento continuo es una constante de sus devenires mundiales, resistencia y colaboracionismo. De tal manera que en muchos de los relatos van a aparecer las diferentes facciones del universo político del siglo XX en Occidente, como una circunstancia común de las experiencias de los personajes. Una muestra de ello aparece en “El Ojo Silva” de *Putas asesinas* (2001) donde un personaje recordando una reunión expresará: “Recuerdo que terminamos despotricando contra la izquierda chilena y que en algún momento yo vitales, insertos como se encuentran en un nomadismo intrínseco que condiciona otras maneras de construir o preservar la identidad, por intermediación de rituales nuevos de

reconocimiento.

El cuento contemporáneo en Latinoamérica y en Chile

Por otro lado, para estudiar con mayor precisión lo cotidiano trascendente en *Llamadas telefónicas* y *Putas Asesinas* de Roberto Bolaño resulta imprescindible ubicar su obra en el conjunto más amplio de la narrativa latinoamericana y chilena contemporánea, y para ello servirá como visión estructuradora el ensayo de Julio Ortega referido a “El nuevo cuento hispanoamericano”. Una vez definidas las narraciones fundacionales en las que se exploran diferentes modos y temas del relato, destaca Ortega dos grandes referentes que servirán como modelos al cuento latinoamericano contemporáneo, Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984) y Juan Rulfo (México, 1917-1986) señalando que “Cortázar parte de la relativización del punto de vista; que deduce ambigüedad, transición, correspondencia, ironía y empatía” (576) mientras que en los cuentos de Rulfo se va a presentar un “punto de vista sin alternativas, la representación no tiene otro modo posible porque el mundo persiste tal cual es, lo cual deduce carencia y violencia inherentes, y la pobreza de recursos humanos en el drama del desarraigo y el extravío” (577) Con toda claridad estos dos estilos van a incidir en la obra de Bolaño, en primera instancia porque el chileno, al igual que el argentino ubicará a sus personajes en un entorno urbano y ambos narrarán desde ámbitos de una cotidianidad que da paso al terror, a lo fantástico o bien al misterio. La incidencia de Rulfo puede observarse en las carencias profundas de los personajes, en la expresión de la violencia y del drama que supone el desarraigo y su consecuente extravío, eso sin dejar de observar que Rulfo enuncia desde un universo rural que delimita otras circunstancias vitales.

Otro aspecto importante para la comprensión de las particularidades de la narrativa de Roberto Bolaño, se deriva del contraste establecido por Ortega entre el cuento tradicional latinoamericano y el contemporáneo, para el cual Borges funciona como ejemplo idóneo: “Ayer la fábula era tramada por la estructuración del relato; y esa plenitud descifrada era un saber ganado en los cuentos de Borges. Hoy la fábula está en el discurrir del sujeto, no siempre capaz de descifrar sus acciones” (579). Cada cuento de Bolaño estará fundado en las

acciones y pensamientos de unos personajes mirados desde cierta distancia, ya que el sentido de sus actos permanece casi siempre en un estadio de incompreensión, cuando no de indiferencia o sin sentido. Esto coincidirá con lo señalado por Lipovetsky en *La era del vacío* como un elemento característico de la literatura que se produce en la contemporaneidad, y de la que citará como ejemplo la obra de Peter Handke.

Lo que Ortega define como “profunda simpatía por la conducta antiheroica” es otro rasgo del cuento latinoamericano contemporáneo evidente en los relatos de Bolaño, y también común a otros autores como Juan Carlos Onetti (Uruguay, 1909-1994) y Luis Britto García (Venezuela, 1940), entre otros, aunque como enfatizará Anita Arroyo, en Onetti los personajes acostumbran ser seres “acorralado[s], víctima[s] de la fatalidad, enclaustrado[s] entre las paredes de la abigarrada ciudad” (259) mientras que en los cuentos de Bolaño el drama de estos sujetos grises y fracasados no posee esta connotación fatalista, se enuncia de un modo más natural. Profundizando en este elemento propio de la narrativa contemporánea, Arroyo afirmará que el cuento actual “Ha liquidado al héroe tradicional [ya que] los protagonistas y demás personajes son seres débiles [...] desorientados y confundidos [...] el antihéroe es un vicioso, un pecador, un fracasado” (269). Toda esta fauna de seres oscuros emergerá con voz propia en la narrativa chilena contemporánea, en la que se encuentra toda una serie de puntos concordantes con la literatura de Roberto Bolaño.

La figura de José Donoso (1925-1996) resulta insoslayable cuando se explora el panorama de la narrativa chilena actual, y en concordancia con Donald L. Shaw se puede afirmar que “El gran tema de Donoso en todas sus obras, es la desintegración del individuo (y de la familia), el núcleo social de la sociedad (y no sólo de la sociedad burguesa) y la del sistema de valores y creencias en que se fundamentaba tradicionalmente la vida individual y social 176-177”. Tradicionalmente visto como un narrador realista y cuestionador de los valores burgueses, en Donoso ya están presentes la ciudad como escenario de sus historias y los personajes fracasados, así como un pesimismo permeado de ironía. Por otro lado y más cercanos cronológicamente a Bolaño, Antonio Skármeta (1940) y Diamela Eltit (1949) erigirán una obra en la que, por una parte, existe una reacción contra el boom, por otra parte, una posición ante el gobierno de Allende y la dictadura de Pinochet. Las novelas de Skármeta se desarrollan dentro de un registro realista (en lo que difiere de Bolaño), y en su

primera novela *Tiro libre*, de 1973, así como en las posteriores, estarán presentes los valores socialistas del gobierno de Allende, así como el rechazo por la dictadura de Pinochet. Diamela Eltit publica su primera novela en 1983, *Lumpérica*, y en ella también resultará visible la denuncia social y política contra Pinochet. Sobre su obra Shaw afirmará que “El mundo de Eltit es un mundo de total desolación, perversidad y degradación, lleno de odio, envidia, soledad, violencia y miedo”. 351, por lo que la semejanza con el universo de Bolaño es evidente, aunque en general sus relatos no aborden estos extremos de degradación humana, y en lo que respecta al estilo narrativo coinciden en el manejo de recursos novedosos, ya que Eltit utilizará la estructura de escenas para filmar en *Por la patria*, en una búsqueda de registros renovadores para un relato de tipo testimonial.

Mención aparte de este cuadro sucinto de la nueva narrativa chilena, merecen Nicanor Parra (1914) y Enrique Lihn (1929) ya que se debe destacar que Bolaño los nombra con gran frecuencia al hacer referencia a la literatura chilena, como dos poetas de gran importancia en su obra. De Parra reivindica el humor, y respecto a Lihn afirmará en una Entrevista con Alvaro Matus que “fue importante para mí [...] por su poesía”, y que además sostuvieron una relación epistolar, en la que se puso en evidencia que compartían “una visión negra de la literatura chilena y de la literatura en general”, sobre su poemario *París, situación irregular* (1977) dirá Carmen Foxley que se caracteriza por una escritura fragmentada y discontinua, con lo que si recordamos que Bolaño comenzó escribiendo poesía, proporciona una clave para entender este rasgo de su estilo narrativo. Es además el único escritor que aparece de manera explícita en un cuento de Bolaño, “Encuentro con Enrique Lihn” de *Putas asesinas*.

Mecanismos de funcionamiento

Los dos libros abordados para la presente investigación, *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, corresponden al primer y segundo libro de cuentos de Roberto Bolaño, y una mirada detenida a los textos permite agruparlos bajo diferentes parámetros temáticos, obviamente enlazados unos a otros. *Llamadas telefónicas* se estructura en tres partes, la

primera, reúne bajo el mismo título del libro, cinco relatos, de los cuales los cuatro primeros aluden al mundo de lo literario y están referidos a escritores: “Sensini”, “Henri Simon Le prince”, “Enrique Martín” y “Una aventura literaria”. En Putas asesinas serán seis los cuentos vinculados de manera directa a universos literarios: “Gómez Palacio”, “Vagabundo en Francia y Bélgica”, “Dentista”, “Fotos”, “Carnet de baile” y “Encuentro con Enrique Lihn”. Otra línea de agrupación puede observarse en los relatos donde las llamadas telefónicas suponen un hecho determinante dentro de la trama, un punto de quiebre o una forma enigmática de comunicación, es el caso de “Llamadas telefónicas”, del libro del mismo nombre y “El ojo Silva” y “Vagabundo en Francia y Bélgica” de Putas asesinas.

Por otra parte es común a muchos de estos textos lo que se podría designar como un uso nominal kafkiano, ya que los personajes se identifican con letras. Se observa en “Una aventura literaria” (B y A) y “Llamadas telefónicas” (B-X, A-Z) del primer libro y “Últimos atardeceres en la tierra” (B), “Días de 1978” (B-U-K) y “Vagabundo en Francia y Bélgica” (B-M) del segundo. Será habitual que el personaje protagónico y la voz narrativa asuman siempre la letra “B”, que ejerce como especie de alter ego del autor, que también en algunos relatos será designado como Belano y en otros como Arturo Belano, como aparecerá en “El gusano”, “Detectives” (LL. T.), y “Fotos” (P. A.). No es casual que este personaje aparezca también en la novela Los detectives salvajes (1999) y se podría entender el uso nominal de letras como un gesto de complicidad con Kafka, por lo que se puede comprobar que es uno de los escritores que admira, sobre todo porque relatos como “Una aventura literaria” están explícitamente enunciados como un homenaje a Kafka y a otro de los autores que considera afín, el chileno Enrique Lihn.

Otro rasgo definitorio de esta narrativa es la escritura por capas, continuamente los relatos se inician en un plano de narración que luego pasa a otro, como capas que se van superponiendo, porque un personaje empieza a narrar algún hecho, film o historia que le han contado, como se observa en “William Burns” (Llamadas Telefónicas.), que comienza de esta manera: “William Burn, de Ventura, California del Sur, le contó esta historia a mi amigo Pancho Monge, policía de Santa Teresa, Sonora, que a su vez me la refirió a mí” (105), pero también en “Joanna Silvestri” (Llamadas Telefónicas), donde una enferma y ya mayor ex-actriz

pornográfica le relata a un hombre que investiga a otro, algunos episodios de su vida cinematográfica. En otra entrevista, ahora con Gabriel Agosín, Bolaño señalará la importancia de las voces, de la oralidad para la literatura: “La literatura se alimenta de la oralidad, del habla de la tribu, de la jerga de la tribu” y esta multiplicidad de voces entrelazadas e interconectadas en sus relatos generan un estilo de narración, siguiendo a Bajtin, dialógica, en el sentido de que buscan crear un diálogo que aunque no siempre apunte a una comunicación y a un entendimiento, produce una impresión de veracidad, de verosimilitud propia de la estructura de estos relatos y fundamental para entender la idea de literatura que está se evidencia en la narrativa de Bolaño.

También aparece como elemento característico el uso de frases imprecisas, un juego ya manejado por Borges ⁸ que consiste en ir agregando frases que lejos de contribuir a precisar una imagen, buscan desdibujarla. Así en “Sensini” de Llamadas telefónicas es posible ubicar varias evidencias de este manejo, el personaje que narra, y que vive un periodo depresivo de su vida, entabla una relación epistolar con un famoso cuentista argentino que vive en Madrid, y este hecho le despierta una suerte de nueva vitalidad o entusiasmo: “Aquella mañana fue como si recuperara, sino la felicidad, sí la energía, una energía que se parecía mucho al humor, un humor que se parecía mucho a la memoria.”(20) Si bien en un primer momento, la imagen remite a una forma compleja de felicidad, luego este hecho se matiza o transforma en vivencias más imprecisas, o bien diferentes, como el humor y la memoria, aunque de igual manera, al ser sólo palabras que aluden a una semejanza, el lector permanece o se mantiene en esa enunciación que se realiza en su difuminación o borrado. En Bolaño, como también en gran parte de la literatura propia del siglo XX, diluir los datos parece restar importancia a hechos de la anécdota que se expresan como situaciones borradas. De igual manera en “Dentista” de Putas asesinas aparece un personaje (de nuevo el que narra) que pasa por un momento difícil de su vida y va a un pueblo de México a visitar a un amigo de la universidad, un dentista, y que haciendo memoria de una de las noches en ese pueblo, piensa: “Recuerdo a un ciego cantando una canción en una esquina del local o una canción que hablaba de un ciego.” (179), lo destacable de este manejo tan peculiar de los datos circunstanciales de la anécdota es que la frase parece encaminarse hacia una precisión, y en cambio, el juego narrativo conduce hacia una alteración o conversión en otro hecho, que sólo tiene semejanza

con el previo por una conexión un tanto demencial, ya que en ambos casos hay una canción y un ciego, pero enunciados de modos bastante diferentes, aunque tal vez este juego con los datos circunstanciales podría expresar una memoria de la ebriedad.

Otro mecanismo habitual en la narrativa de Bolaño, es el uso paradójico de ciertas frases, lo que de nuevo lo vincula a la técnica narrativa borgiana, donde frecuentemente se juega con hechos que se presentan de un modo e inmediatamente del opuesto. “Sensini” muestra uno de estos casos, cuando se alude a la naturaleza de algunas revistas literarias: “revistas madrileñas cuya sola existencia era un crimen o un milagro, depende.” (16) Será habitual en sus obras la referencia irónica al mundo de la literatura y de los literatos, por lo que adjetivar como criminal la existencia de algunas de estas revistas, para luego definir las como milagros, apunta a la enunciación de una referencia de carácter lúdico, donde cabe en una misma frase el sentido disparatado o imposible de las mismas, así como su naturaleza providencial. Seguramente por ello también, en otro momento, al referirse Sensini al mundillo literario dirá: “El mundo de la literatura es terrible, además de ridículo”, (19) lo que hace pensar en algo trágico, pero que también produce risa. Este rasgo de su narrativa contribuye a forjar una visión podríamos caracterizar como más “enfocada” de la realidad, al ajustar el visor expresivo por medio de estas torceduras semánticas, generando así una mirada más compleja, distante de cualquier simplificación, y donde se manifiesta, en trazos magistrales, una parcela de realidad desde diferentes, pero complementarias, aristas de significación.

Dos núcleos temáticos resaltantes: el sexo y el humor

En lo que respecta a los temas presentes en *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, se puede afirmar que en estos dos libros hay cuentos alusivos al mundo literario, es decir, al de las publicaciones, las revistas, los concursos, los grupos y las diferentes jerarquías entre los escritores, a historias de amor conflictivas y vinculadas a las drogas, la locura, el presidio político, y a una sexualidad compleja y frustrante, incluso dos fundados en experiencias juveniles en México (“El gusano” (*Llamadas telefónicas*) y “Últimos atardeceres sobre la tierra” (*Putas asesinas*) y los que podríamos denominar como “de otra naturaleza”, pero asociados a la violencia, como “La nieve” y “Otro cuento ruso”. Dos aspectos, sin embargo, se

destacan dentro del abanico de temas abordados en estos relatos, el sexo y el humor. Las formas de sexualidad expresadas en estos textos se construyen desde ángulos como la perversión, la pornografía y parecen expresar la distancia insalvable establecida entre los seres humanos, y también la imposibilidad de vínculos profundos y duraderos en unas sociedades urbanas caracterizadas por la migración constante de sus habitantes y la mutación permanente de sus espacios, así, los personajes van de un cuerpo a otro con sus traumas, sus frustraciones y sus carencias crónicas, como se puede observar en la tercera parte de *Llamadas telefónicas*, donde hay cuatro cuentos referidos a personajes femeninos, “Compañeros de celda”, “Clara”, “Joanna Silvestri” y “Vida de Anne More” y con nitidez se enuncia esta sexualidad conflictiva en “Joanna Silvestri” y “Vida de Anne More”. De igual modo se observará en “El ojo Silva”, “Prefiguración de Lalo Cura”, “El retorno” y “Putas asesinas” del libro del mismo nombre.

Un ejemplo puntual de sexualidad frustrante aparece en “Compañeros de celda” (*Llamadas telefónicas*) donde la voz narrativa, que aquí, como en muchos otros casos no tiene nombre ni seña alguna de identificación, cuenta la vida de Sofía y sus encuentros íntimos: “Cuando hacíamos el amor comenzaba con un aire ausente [...] Luego se dejaba ir y terminaba corriéndose innumerables veces. Entonces se ponía a llorar” (141), se observa en este fragmento del relato la situación de paradoja emocional que expresa el personaje de Sofía, y que radica en el hecho de que aunque su alma o espíritu no participe del acto íntimo, el cuerpo sí vive su más profunda animalidad, y por esta separación parece padecer el personaje. También en “Vida de Anne More” (*Llamadas telefónicas*) cuando habla de la sexualidad de una de sus parejas, el personaje de Anne afirmará: “En verano Paul solía ser impotente, en invierno tenía eyaculación precoz, en otoño y en primavera el sexo no lo interesaba” (179), mostrándose así la forma de sexualidad anómala y conflictiva del personaje de Paul. En algunos de estos cuentos el sexo aparecerá vinculado a la locura y a la violencia, y quizá donde se nota con mayor precisión esta mezcla es en “Putas asesinas”, pero también “La nieve” y “Otro cuento ruso” del primer libro, serán violentos en otro sentido, uno más cercano a mafias y entornos políticos. En “Putas asesinas” una mujer que

ha visto por televisión a un joven bailando en las gradas de un estadio, durante un partido, lo busca para llevarlo a un encuentro sexual en su casa, este sexo entre desconocidos finaliza

con la locura del personaje femenino, que concluye asesinando al joven, y este será entonces otro rasgo temático común a varios de los relatos, ya que la locura emergerá en algunos momentos de “Vida de Anne More” , “William Burns”, “Compañeros de celda”, “Enrique Martín” de *Llamadas telefónicas*, y “Días de 1978”, “Prefiguración de Lalo Cura”y “Buba” de *Putas asesinas*. Podríamos observar este elemento de la demencia como una amenaza constante en unos personajes que frecuentemente se ubican en un límite, en un margen de su racionalidad, o bien se ven empujados por las circunstancias hacia estos linderos psicológicos. Bolaño afirmará sobre el sexo ante Javier Azpúrua, en una entrevista, que “es una entrada a zonas en donde se ponen en funcionamiento otros factores, otras emociones, casi todas negativas, como la posesión, los celos o la uniformización”, por lo que no resulta una sorpresa que este tema surja en su obra asociado a situaciones extremas, frustrantes o violentas.

Por otro lado, el humor 9 emergerá en esta narrativa, como un componente necesario del licuado vital, y servirá de nuevo para ridiculizar el ámbito de los concursos literarios, otra vez en “Sensini”, cuando el personaje que narra se aboca a la búsqueda de estos concursos en los periódicos concluye que: “en algunos, ocupaban una columna junto a ecos de sociedad, en otros aparecían entre sucesos y deportes, el más serio de todos los situaba a mitad de camino del informe del tiempo y las notas necrológicas, ninguno, claro, en las páginas culturales”. (17) También en otro cuento de *Llamadas telefónicas*, “Henri Simón Leprince” cuando se presenta al personaje que da título al relato se satiriza sobre su ejercicio en el ámbito literario: “Por supuesto, es un escritor fracasado, es decir sobrevive en la prensa canalla parisina y publica poemas (que los malos poetas juzgan malos y que los buenos poetas ni siquiera leen) y cuentos en revistas de provincias.” (30), de esta cita se puede destacar, en primera instancia, esa falta de convención respecto a los límites entre el lector y el texto, derivado de iniciar la frase con esas palabras “por supuesto” que dan por sentado que sus cuentos no podrían tratar de otro tipo de personajes, diferentes de los fracasados, y su labor en la escritura es una burla directa al enunciar los medios en los que publica, ubicando claramente a su personaje en el borde de ese campo literario tan definidamente jerarquizado.

Lo trascendente cotidiano

Para entender el funcionamiento de los personajes que pueblan los relatos de *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, y que van desde escritores fracasados hasta actores de cine

porno envejecidos, es necesario comenzar por ubicarlos en el territorio donde desplazan sus miserias y melancolías, y respecto a este espacio urbano propio del mundo contemporáneo las teorizaciones de Jean Baudrillard proporcionan algunas ideas claves sobre su significación:

La ciudad, lo urbano, es al mismo tiempo un espacio neutralizado, homogeneizado, el de la indiferencia y el de la segregación creciente de los guettos urbanos, de la relegación de los barrios, de las razas, de ciertas edades: es espacio parcelado de los signos distintivos. Cada práctica, cada instante de la vida cotidiana está asignado por múltiples códigos a un espacio-tiempo determinado (90-91)

Confrontando estas ideas con los cuentos de Bolaño, se observa que muestran elementos referenciales que ubican al lector en un entorno urbano, a veces más o menos metropolitano, pero en el que los personajes revelan de nuevo distanciamientos insalvables, se enfocan desde la soledad, la rutina, pero por momentos también el encanto, la momentánea magia que los trasciende, como en el caso del cuento “Gómez Palacio” de *Putas asesinas*, donde un joven escritor se va a dictar un taller de poesía a un pueblo del interior de México, y en un recorrido por las afueras del pueblo, junto a la persona que lo acoge ocurre la conversión de lo gris y cotidiano, en universo fantástico:

Y después vi cómo la luz, segundos después de que el coche o el camión de transporte hubiera pasado por aquel lugar, se volvía sobre sí misma y quedaba suspendida, una luz verde que parecía respirar, por una fracción de segundo viva y reflexiva en medio del desierto, sueltas todas las ataduras, una luz que se asemejaba al mar y que se movía como el mar, pero que conservaba toda la fragilidad de la tierra, una ondulación verde, portentosa, solitaria, que algo en aquella curva, un letrero, el techo de un galpón abandonado, unos plásticos gigantescos extendidos en la tierra, debían de producir, pero que ante nosotros, a una distancia considerable, aparecía como un sueño o un milagro, que son, a fin de cuentas, la misma cosa. (35)

Los personajes se encuentran mirando un atardecer, y de repente, ocurre el hecho extraordinario, y esa luz a la que aluden se desprende del objeto que la ha generado y adquiere una suerte de vida propia, autónoma, y el relato avanza por medio de una serie de analogías que aproximan al lector la visión de esa luz, que de manera un tanto paradójica,

pero sin duda compleja “se asemejaba al mar [...] pero conservaba toda la fragilidad de la tierra”, en mitad de ese espacio a las afueras del pueblo acontece esa experiencia, que se expresa como “un sueño o un milagro”. Se observa entonces como estos personajes, antes neutralizados, separados a pesar de pertenecer al mismo ámbito literario, se ven conectados ante la presencia de lo extraordinario, que emerge de lo más cotidiano y aparentemente anódino, como es el hecho del paso de los camiones por esa carretera en la hora crepuscular. Una teoría que arroja luz sobre este acontecimiento que hemos designado como lo trascendente cotidiano, es la del “sentimiento de lo fantástico” planteado por Julio Cortázar en una conferencia dictada en la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas, Venezuela). El argentino alude a intersticios o momentos de extrañamiento, por los que se introduce lo fantástico, así, “en cualquier momento que podemos calificar de prosaico [...] hay como pequeños paréntesis en esa realidad, y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a este tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, [...] lo que podemos llamar lo fantástico”. En el relato de Bolaño esa línea que divide un plano de realidad (la prosaica) y la emergencia de lo mágico o milagroso se encuentra desdibujada, ya que ambas dimensiones se hallan entretajadas una con la otra. También explica Cortázar estos instantes de realidad diferenciada que se expresan luego en sus cuentos como “Irrupciones, [o] coincidencias en que de golpe nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad tienen la impresión de que las leyes a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de una manera parcial, o están dando lugar a una excepción”, de tal manera que de la visión de un crepúsculo en un pueblo de la provincia mexicana, el relato nos sumerge en una suerte de fantasía onírica donde una luz empieza a funcionar como un mar psicodélico, desbordando el prosaísmo de lo cotidiano e insignificante.

Por otro lado, en este caso los elementos de segregación entre estos dos personajes serían, por un lado que el joven viene del D.F. y que la persona que lo recibe es de provincias, lo que ya crea una suerte de diferencia jerárquica entre ambos, y por otro lado sus edades, mientras el joven es un veinteañero, la señora es de mediana edad:

Fui a Gómez Palacio en una de las peores épocas de mi vida. Tenía veintitres años y sabía que mis días en México estaban contados. [...] Una mañana partí del DF en un autobús atestado de gente [...] La directora, una mujer de ojos saltones, regordeta, de mediana edad, que llevaba un

gran vestido estampado con casi todas las flores del estado, me instaló en un motel de las afueras, un motel espantoso en medio de una carretera que no llevaba a ninguna parte. (27, 28)

El personaje que narra expresa, de manera un tanto lacónica, las circunstancias emocionales que le confieren el tono gris y deprimente al relato, pero no deja de advertirse la burla soterrada al personaje de provincias, en la alusión al “gran vestido estampado con casi todas las flores del estado” así como tampoco la visión del pueblo como una atmósfera opresiva, debido al estado anímico del sujeto narrante: “me instaló en un motel [...] espantoso en medio de una carretera que no llevaba a ninguna parte”. Resulta un elemento recurrente en estos relatos de Bolaño, que la ciudad sea enunciada como un espacio de vacío, de derrota, de frustración, enfocada siempre por el visor trágico o lúgubre de los personajes.

No será casual que estos sujetos narrativos se desplacen por lugares de México, España, Rusia, La India u otros países del mundo, dejando en cada uno la huella más bien borrosa, diluida, de sus historias mínimas, de sus acontecimientos cotidianos, las pequeñas tragedias, los atisbos de plenitud, las urdimbres de sus relaciones amorosas, amistosas, laborales con otros sujetos, que se presentan a un mismo tiempo precisos, discontinuos y numéricos, intercambiables. La ciudad contemporánea conjuga la paradoja feroz de lo neutral y homogéneo de sus habitantes, así como sus signos de diferenciación y segregación. Se trata de un estado conflictivo de participación, pero también de distancia respecto a los demás, así como de indiferencia respecto a sus circunstancias.

Por otro lado, se trata de personajes que se relacionan confusamente con los medios televisivos, cinematográficos, con las líneas telefónicas, con las tecnologías de la información que también realizan la paradoja de vincular y separar, a la vez que muestran como en un espejo distorsionado los rostros de los seres comunes y corrientes:

La ciudad es el guetto de la televisión, de la publicidad, el guetto de los consumidores/consumidos, de los lectores leídos de antemano, de los descifradores cifrados con todos los mensajes, de los circulantes/circulados del metro, de los que se entretienen/entretenidos por el tiempo del ocio, etc. Cada espacio/tiempo de la vida urbana es un guetto, y todos están conectados entre sí. (Baudrillard, 1993; 91-92)

Lo que Baudrillard expresa como ciudades guetto puede evidenciarse en el relato de Putas asesinas “El ojo Silva”, cuando este fotógrafo, que es personaje principal del relato, se lleva a unos niños hindúes que iban a ser castrados dentro de un ritual antiguo y cruel hacia una zona rural de la India, para esconderlos de sus supuestos perseguidores: “el Ojo recordaba el rostro de los niños mirando por la ventana un paisaje que la luz de la mañana iba deshilachando, como si nunca nada hubiera sido real salvo aquello que se ofrecía, soberano y humilde, en el marco de la ventana de aquel tren misterioso. “ (22) En el cuento, dos parcelas de realidad se conectan a través de la mirada de los niños desde la ventana del tren, la de ese submundo cruel y supersticioso del ritual y la del espacio natural hindú, que se ofrece “soberano y humilde”, como contraste diametral de lo otro. De nuevo, un viaje en tren posibilita la conversión de un hecho rutinario de movilización en un acontecimiento de belleza sobrecogedora, que trasciende lo cotidiano para revelar un universo contiguo a lo gris, de sublime encanto.

Resulta clave la noción de guetto utilizada por Baudrillard para pensar la manera como Bolaño presenta a sus personajes, que vienen a formar parte de un colectivo, pero que a fin de cuentas, este colectivo dentro del conjunto de la ciudad, constituye algo aparte. De igual manera es iluminador ese ángulo de contradicción, o bidireccionalidad que muestra el modo complejo cómo se relacionan los individuos de las ciudades con los medios masivos de comunicación, con los medios de transporte, los múltiples códigos simbólicos que consumen y los diversos modos de ocupar el tiempo del ocio. Por ello, en estos seres de ficción, podríamos afirmar que “el cuerpo no tiene sentido sino marcado, revestido de inscripciones”. (Baudrillard, 1993; 123) y los relatos nos van mostrando los diferentes surcos o líneas o trazos de estas inscripciones, que se mezclan anárquicamente con cada imaginario forjando en cada caso nuevas tonalidades de realidad.

Un aspecto clave en estos relatos de Roberto Bolaño es la manera cómo se presenta el hecho de las llamadas telefónicas, su sentido dentro del conjunto significativo de las historias, el carácter de extrañeza que adoptarán en muchas ocasiones, y sobre esto arroja alguna luz lo apuntado por Baudrillard en **La transparencia del mal:**

En el espacio de la comunicación, las palabras, los gestos, las miradas, están en estado

de contigüidad incesante, y sin embargo jamás se tocan. Y es porque ni la distancia ni la proximidad son las del cuerpo al cual rodean [...] están a la vez demasiado próximas y demasiado lejanas: demasiado próximas para ser verdaderas (para tener la intensidad dramática de una escena), demasiado lejanas para ser falsas (para tener la distancia cómplice del artificio). (62-63)

Las tecnologías de la información, tales como el teléfono o el internet han creado la ficción de unas cercanías que de hecho no son tales, así, junto al gesto que busca anular la soledad del que llama o se conecta al internet se le suma el hecho de que no se está estableciendo una intimidad o cercanía física, más allá de que en el plano emocional si puedan ocurrir proximidades, lo que las ubica en un renglón nuevo de la experiencia, propio y particular de los seres de la contemporaneidad, aunque con el antecedente diferenciado sin embargo, de la comunicación epistolar en otras épocas. En el cuento queda título al libro *Llamadas telefónicas* se puede observar a unos personajes kafkianamente designados por las iniciales de unas letras, que entablan una relación amorosa a través de un más o menos amplio lapso temporal, y desde unas distancias espaciales, por lo que las llamadas telefónicas van a funcionar a veces de elemento conectivo, pero otros de elemento distanciador, dependiendo de la vivencia del instante entre los personajes: “El tiempo -el tiempo que separaba a B de X y que B no lograba comprender- pasa por la línea telefónica, se comprime, se estira, deja ver una parte de su naturaleza. B, sin darse cuenta, se ha puesto a llorar. Sabe que X sabe que es él quien llama. Después, silenciosamente, cuelga.” (65) El climax del relato se funda en una confusión, ya que se sugiere que el personaje femenino (X) ha muerto asesinado por alguien que le hacía llamadas telefónicas en las que no hablaba, y B se percata al final que X creía que era él el que llamaba. No obstante la cita antes referida sirve para mostrar las diversas percepciones asociadas al acto aparentemente tan fútil y común de hacer una llamada telefónica, Bolaño hace de este hecho un rasgo intensivo de su narrativa, ya que entre sus personajes aislados y oscuros, sumidos en pensamientos de fracaso y derrota, este acto adquiere nuevos sentidos, como el trascender la simple comunicación mecánica, para revelar la condensación de un tiempo flexible, dinámico que oprime al amante rechazado, y lo entrega no a las palabras de su objeto amoroso, sino a su silencio.

Emana de los textos una idea de trascendencia que se genera de los acontecimientos

cotidianos, de las rutinas que desarrollan estos personajes marginales en las ciudades de nuestra contemporaneidad, ya que tal y como afirma Chris Andrews: “es precisamente ese desamparo lo que le interesa al narrador Bolaño, tal como le interesan mucho más las historias de fracaso que las historias de éxito”, (Paz, Faveron, 65), es el caso del cuento “El retorno” de *Putas asesinas*, donde el personaje principal es un fantasma que comenta cómo era su vida antes de morir, cuáles eran sus diversiones: “Además, mi rutina de cuadro medio en FRACSA contribuía a que cada noche buscara en los locales de moda de París aquello que no encontraba en mi trabajo ni en lo que la gente llama vida interior: el calor de una cierta desmesura.”(29) Las palabras del fantasma aluden a las circunstancias rutinarias de cualquier personaje urbano, donde las horas de trabajo se alternan con las de un ocio regulado, que encuentra sus canales de desfogue en las discotecas y locales nocturnos. El personaje expresa una insatisfacción y un vacío que compensa con diversiones nocturnas, que le generan: “el calor de una cierta desmesura”, En una entrevista que le hizo al escritor británico J. G. Ballard (1930-2009) un diario argentino éste afirmaba: “La naturaleza ha diseñado brillantemente nuestros cerebros para que puedan lidiar con ambientes hostiles y peligrosos, salvajes. Esto es totalmente diferente al mundo que habitamos hoy. Es un milagro que podamos sobrevivir 24 horas. Entonces el capitalismo y la cultura del entretenimiento nos mantienen bajo control.” (www.lainsignia.org/2005/agosto/cul_009.htm) [28/03/2011] Lo que se sugiere en la imagen del cuento de Bolaño, hace pensar en un movimiento vital, una suerte de desequilibrio necesario, asociado a la desmesura, y al calor, tal vez como temperatura opuesta a la frialdad de las sociedades actuales. No obstante, luego de morir de un infarto mientras baila con su pareja en una discoteca el flujo de sus pensamientos cambia de dirección, sus preocupaciones se modifican:

Siempre nos damos cuenta de las cosas cuando ya no hay remedio. En vida tuve miedo de ser un juguete (o algo menos que un juguete) en manos de Cecile y ahora que estaba muerto ese destino, antes origen de mis insomnios y de mi inseguridad rampante, se me antojaba dulce y no carente incluso de cierta elegancia y de cierto peso: la solidez de lo real. (135)

Las elucubraciones del personaje van desde sus temores en vida, poseedores de “la solidez de lo real”, hasta esa nueva condición en la que mira con nostalgia las menudencias propias de los seres humanos, el relato se va elaborando así entre dos dimensiones de realidad, fundadas en una vida que no tiene nada de destacable o de extraordinaria y el hecho de

permanecer, luego de morir, en una suerte de contemplación impasible de su nueva condición fuera de la vida “real”.

En otro relato de *Putas asesinas*, “Dentista”, el personaje que ha viajado desde el DF para visitar a un antiguo compañero de universidad, que ejerce de dentista en ese pueblo de provincia mexicano, observa desde un ángulo semejante la idea de la muerte, luego de una noche de peligros y riesgos inútiles: “La certidumbre de que te mueres y de que te mueres por nada, por estupideces, y de que tu vida, la vida que estás a punto de perder, es también una sucesión de estupideces, es nada. Y hasta la certidumbre carece de dignidad.” (178). En el relato acaba de ocurrir un incidente que podría haber derivado en la muerte, lo que le genera al personaje una conciencia de la insignificancia de la vida, de ser un número dentro de una estadística, el texto destaca también el carácter incidental, absolutamente azaroso e intrascendente de las circunstancias humanas, de sus actos, y esa mirada del personaje es profundamente desencantada, desnuda de ilusión o simulacro, por lo que apartir de un hecho cotidiano, como salir a distraerse en bares o lugares nocturnos, la cercanía de la muerte genera en el personaje la visión de una trascendencia, un más allá de lo inmediato, que sin embargo, carece de encanto o belleza, por lo que revela más bien la insignificancia vital en su más triste dimensión.

Así pues, concluimos que estos dos libros de cuentos de Bolaño, *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, proponen una manera novedosa de construir los relatos, en el sentido de que reelaboran técnicas estilísticas como las borgianas, así como procedimientos más actuales como los del borrado de los datos de la anécdota, para la edificación de unas historias eminentemente urbanas, donde se desplazan personajes más bien fracasados, grises y anodinos, que sin embargo rozan por instantes formas diversas de trascendencia. Consigue el escritor chileno, en consecuencia, avanzar un paso más adelante de las ya renovadoras técnicas de la llamada literatura del boom latinoamericano, que si bien significó la consolidación indiscutible de la literatura latinoamericana en el mundo, generó también la interrogación sobre hacia dónde derivaría la literatura de Latinoamérica luego de esos trazados tan magistrales y contundentes. En ese sentido, la obra de Bolaño significa una nueva propuesta y un nuevo discurso, que sin negar a sus antecesores, consigue el desarrollo de una nueva manera de enunciar, que lo coloca junto a los nombres ya reconocidos de la literatura de habla hispana, de un modo genuino y

original, gracias a una literatura irónica, desencantada y que se expresa desde los registros de lo antiheroico y cotidiano, así como la enunciación de los rasgos sorprendentes o misteriosos que poseen las vidas de estos personajes comunes, a los que perfila dentro de su enigma, paradoja y contrastes tanto circunstanciales como psicológicos.

Referencias

- Agosín, G. *Entrevista*. (2002) en www.letras.s5.com/bolano060502.html [10-05-2011]
- Aguilar, P. (2008). *Pobre memoria mía. Literatura y melancolía en la postdictadura chilena*, en Paz Soldán, Edmundo y Faverón patriau, Gustavo. *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya.
- Arroyo, A. (1980) *Narrativa hispanoamericana actual. América y sus problemas*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- Azcona, J. (2005). *Historia del mundo actual (1945-2005)*. Madrid, Universitas.
- Azpúrua, J. (2001). *Entrevista en Últimas noticias*, en www.letras.s5.com/bolano1210.htm [15 de mayo de 2011]
- Bolaño, R. (1997). *Llamadas telefónicas*. Barcelona; Anagrama.
- Bolaño, R. (2001). *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, R. (2000). *Tres*. Barcelona, El Acanalado
- Bolaño, R. (2003). *El humor en el rellano*, en Las Últimas Noticias del lunes 20 de enero de 2003 y ubicado en www.letras.s5.com/rb330504.html [15 de mayo de 2011]
- Campos, J. (2001). *Bolaño y los poetas Infrarrealistas* en www.letras.s5.com/rb200404.htm [8 de mayo de 2011]
- Durán Merk, A. (2011). *Representaciones de la experiencia migratoria en la literatura : los Detectives Salvajes de Roberto Bolaño*. Universitat Augsburg. De en www.letras.s5.com/rb221110.html [10-05-2011]
- Foxley, C: Paris (1988). *Situación irregular de Enrique Lihn*, en Goic, Cedomil: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. III. Época contemporánea*. Barcelona, Crítica.

- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. México,
- Grijalbo. Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío*. Barcelona,
- Anagrama. Lipovetsky, G. (2007). *La felicidad paradójica*.
Barcelona, Anagrama.
- Matus, A. (2001). “Entrevista”, en *Qué pasa*, 22 de septiembre de 2001, en www.letras.s5.com/bolano1811.htm [10-05-2011]
- Ortega, J. (1995). *El nuevo cuento hispanoamericano*, en Pupo Walker, Enrique (coord.) *El cuento hispanoamericano*. Madrid, Castalia.
- Shaw, D. L. (2003). *Nueva narrativa hispanoamericana. Bom, Posbom, Posmodernismo*. Madrid, Castalia.
- Swinburn, D. (2003). *Catorce preguntas a Bolaño* en *El Mercurio*, 2 de marzo de 2003, en www.letras.s5.com/bolano010403.htm [10-05-2011]

Notas

1 Roberto Bolaño es considerado uno de los escritores de habla hispana más influyentes de la contemporaneidad, y del postboom. Parte de su juventud transcurre en México, donde participa del movimiento poético infrarrealista (que buscaba oponerse a la poesía de ese momento en México y escribir desde preceptos vanguardistas) y luego emigra a Barcelona, España, donde finalmente se consolida y consagra como escritor. Entre sus obras más importantes están las novelas *Los Detectives salvajes* (1998) con la que gana los premios Herralde y Rómulo Gallegos y *2666* (2004) y los libros de cuentos *Llamadas telefónicas* (1997) y *Putas asesinas* (2001).

Salvador Allende (1908-1973) fue presidente de Chile desde noviembre de 1970 hasta septiembre de 1973, cuando es derrocado por el General Augusto Pinochet. Respecto a las características de su gobierno, afirma José Manuel Azcona, en el apartado “Las nefastas dictaduras militares” de su *Historia del mundo actual (1945-2005)* que entre las reformas de Allende estaban “la nacionalización completa de la minería y producción de cobre [...] agilizó y profundizó la reforma agraria, reforzó el sector público y el Estado, y multiplicó los programas sociales especialmente los destinados a los más desfavorecidos (368). Por otro lado, destaca este autor que la falta de capitales, la exagerada inflación y la inquietud de las clases medias serán hechos claves para generar su derrocamiento, por lo que “Pinochet se hizo con el control del país iniciando una durísima política represiva con más de diez mil desaparecidos atrocemente asesinados por militar en la izquierda marxista o democrática” (368). El hecho más relevante, en materia económica, del gobierno de Pinochet será la transformación de las estructuras

productivas laborales, lo que convertirá a Chile en el más radical modelo neoliberal de economía de América Latina. Finalmente en 1989 a través de un plebiscito sobre su continuidad en el poder, Pinochet abandona el gobierno y se inicia la transición hacia la democracia, así como también una serie de procesos judiciales contra los crímenes de su gobierno.

1 Para más información sobre este tema véase también : Echevarría, Ignacio (2005): "Bolaño Extraterritorial". En: *Textos de Trabajo del Congreso Narrativa Hispanoamericana hoy*. München: Instituto Cervantes, y José Manuel López de Abiada (2007): "Literatura y trashumancia en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. Migración, desarraigo y perdición como paradigma". En: Bodgan, Potrowski (ed.): *Miradas axiológicas a la literatura hispanoamericana*. Bogotá.

2 Aparece en *El cuento hispanoamericano*, Enrique Pupo Walker (Coordinador), Castalia, Madrid, 1995. Ortega inicia su trabajo delineando el corpus de los primeros narradores hispanoamericanos: Esteban Echeverría (Argentina, 1805-1851) con el relato alegorizado realista, visible en *El matadero* (1871); Ricardo Palma (Perú, 1833-1919) y la "tradición" (*Tradiciones peruanas*, 1872); Leopoldo Lugones (Argentina, 1878-1938) y el cuento fantástico, notorio en sus libros *Las fuerzas extrañas* de 1906 y *Cuentos fatales* de 1926 y Horacio Quiroga (Uruguay, 1878-1937) y las variantes ilimitadas del relato criollista evidente en obras como *Cuentos de amor de locura y de muerte* de 1917 y *Cuentos de la selva* de 1918.

3 En un artículo referido a la poesía de Bolaño, "Bolaño y los poetas infrarrealistas", Javier Campos hace referencia al primer manifiesto del grupo, que aparecerá publicado en la Revista INFRA o revista mensual del movimiento infrarrealista, de octubre-noviembre de 1977 y escrito íntegramente por Bolaño, también editará una antología del grupo titulada *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego*, (1979) algunos de los integrantes del grupo eran Juan Esteban Harrington, Piel Divina, Cuauthemoc Méndez, Oscar Altamirano, José Peguero, Pedro Damian, Elmer Santana, Ramón Méndez, Mará Larrosa, Vera Larrosa, Mario Santiago y Héctor Apolinar, entre otros, en www.letras.s5.com/rb200404.htm [8 de mayo de 2011]

4 La segunda parte se titula "Detectives" y reúne cinco relatos vinculados por los comunes denominadores del misterio y la violencia, y la tercera parte, "Vida de Anne More" agrupa cuatro cuentos conectados porque sus personajes protagónicos son mujeres.

5 Este cuento "Un paseo por la literatura" de *Tres* (2000), está organizado como fragmentos numerados donde se hace mención de muchos escritores, y donde prima el sin sentido y el absurdo, el número 31 incluye a Kafka: "Soñé que la tierra se acababa. Y que el único ser humano que contemplaba el final era Franz Kafka. En el cielo los Titanes luchaban a muerte. Desde un asiento de hierro forjado del parque de Nueva York veía arder el mundo", en www.letras.s5.com/rb150304.html [8 de mayo de 2011]

- 6 En una entrevista realizada por Daniel Swinburn del 2 de marzo de 2003 Bolaño expresará la importancia de Borges para la literatura de habla hispana y su cercana vinculación con la misma: “He leído toda la obra de Borges, al menos dos veces, y casi todos los libros que se escribieron sobre él, [...]probablemente es el mejor escritor en lengua española después de Quevedo”, en www.lettras.s5.com/bolano010403.html [8 de mayo de 2011]
- 7 Sobre la presencia (o más bien la ausencia)del humor en la literatura latinoamericana ,ver el trabajo de Bolaño titulado “El humor en el rellano”, publicado por primera vez enLas Ultimas Noticias del lunes 20 de enero de 2003 y ubicado en www.lettras.s5.com/rb330504.html

La luz erótica de Eugenio de Andrade

José Gregorio Vílchez Morán
Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela
elpoetajos@gmail.com

Resumen

Tomando como perspectiva las teorías de Jung y de Octavio Paz, este trabajo busca indagar en la experiencia erótica que se expresa en la poesía del portugués Eugenio de Andrade, deteniéndonos en particular en dos elementos de gran significación simbólica, como lo son las imágenes asociadas a la luz y a lo líquido.

Palabras clave: erotismo, símbolos, poesía.

Eugenio de Andrade Erotic Light

Abstract

On the perspective of Jung 's theories and Octavio Paz's, this paper seeks to investigate the erotic experience that is expressed in the poetry of Portuguese author Eugenio de Andrade , stopping on two elements in particular of great symbolic significance , as they are the images associated to light and the liquid.

Keywords : eroticism , symbols, poetry.

Introducción

Para todo artista, toda alma tocada por la revelación plausible del crear, lo erótico trasciende lo puramente genital y físico, y puede convertirse en esencia y experiencia cognoscitiva en la celebración absoluta de los sentidos, hasta acceder así al luminescer sensible de lo perceptivo, poseíble y real. Bajo esta experiencia, todos los cuerpos, sustancias, texturas, miradas...; adquieren la erótica tonalidad que, proyectada, va y vuelve hacia el mundo desde el Ser, desde la sensibilidad. Así la música es caricia de cuerdas y teclas, los efluvios evocan y erizan, las palabras poéticamente dejan de ser sólo tinta y sonido para ser también sensuales, significativamente amorosas.

Una vez más, Octavio Paz, privilegiadamente nítido, encuentra ese punto de cópula amorosa y complementaria entre creador y mundo, entre poema y deseo: “La idea del parentesco de los hombres con el universo aparece en el origen de la concepción del amor. Es una creencia que comienza con los primeros poetas, baña a la poesía romántica y llega hasta nosotros. La semejanza, el parentesco entre la montaña y la mujer o entre el árbol y el hombre, son ejes del sentimiento amoroso. El amor puede ser ahora, como lo fue en el pasado, una vía de reconciliación con la naturaleza. No podemos cambiarnos en fuentes o encinas, en pájaros o en toros, pero podemos reconocernos en ellos” (Paz, 1993:217). Esa reconciliación natural entre poesía y mundo es la que irradia y nos apropia desde obras como “Las manos y los frutos”, “Oscuro Dominio”, “Víspera del agua”, “Blanco en lo blanco”; y otros cautivantes títulos, atrayentes, seductores, lumínicos del poeta Eugenio de Andrade (Beira Beixa, Portugal, 1923).

Cuerpos, elementos, luces, mar, rocas y viento significan el deseo, lo traducen y expresan, en consonancia con la energía cósmica, el develar inocente, a veces violento, de una sensualidad adquirida en el pronunciamiento y el sentir. Las manos, aves, colinas promueven en la dermis sensitiva de su fabla expectativas y respuestas en la influencia de lo eróticamente vivo, de aquello que en nosotros y el paisaje pulsa, erecciona, eyacula y retumba con el eco arropante del instinto y la luz. El Amor aquí es conocimiento y asumir de la existencia, de la plenitud y urgencia de la entraña, de lo orgánico y humanamente anhelado:

“ÚNICAMENTE UN CUERPO”

“ RESPIRA. Un cuerpo horizontal, tangible, respira.
Un cuerpo desnudo, divino,
respira, ondula, infatigable.
Amorosamente todo lo que queda de los dioses.
Las manos siguen la pendiente
del pecho y tiemblan,
pesadas de deseo.
Un río interior espera.
Espera un relámpago,
un rayo de sol,
otro cuerpo.
Si apoyo el oído en su desnudez
una música sube,

se yergue de la sangre,
prolonga otra música.
Un nuevo cuerpo nace,
nace de esa música que no cesa,
de ese bosque rumoroso de luz,
debajo de mi cuerpo desvelado.”(De Andrade, 1981:101)

Aun cuando la escritura de Eugenio de Andrade proviene de la maternidad melodiosa de la Lengua portuguesa, uno como hablante de hispanos acordes percibe en ella esa tonalidad sensualísima del Español, de sus cadencias “afectadas”, pasionales en la recitación y la forma. De hecho, las lecturas de otro gran poeta sensitivo y dionisiaco como García Lorca, han sido señaladas como influencias inspiradoras y originarias de la escritura andradiana.

Considero entender y apreciar en esta poesía una festividad ritual y simbólica relacionada a una esencia órfica, copuladora del alma escribiente con la (su) naturaleza, con el paisaje originario y engendrador en la totalidad íntima de la memoria (espiritual y corporal).

La mitología y simbolización órfica baña renovada e inéditamente la visión y sentido de Eugenio De Andrade en correspondencia con la perspectiva jungueana:

“Los árboles y hasta las piedras iban detrás de Orfeo, el tigre y el león se echaban junto a él, al lado de la oveja, y los lobos junto al ciervo y el corzo. Pero, ¿qué significa esto? Seguramente significa que mediante un conocimiento profundo y divino del significado de los acontecimientos naturales... los sucesos de la naturaleza quedan armoniosamente ordenados desde el interior. Todo se hace luz y todas las criaturas se aplacan cuando el mediador, en el acto de adoración, representa la naturaleza”.

(Jung, 1980:143)

Poesía órficamente libre de dogmatismos y artificialidades. En ella, la pulsión sexual, el cosmos erotizado, el cuerpo como imagen natural del mundo, son umbrales donde el ser surge semejantemente en celebración y premura de vitalidad. Quizá, dos elementos se entregan engendradoraamente en su versear: El agua, lolíquidamente femenino, la lluvia epidérmica, el sudor de la hierba y la página, el semen fundador y extático, el mar

matriz. La luz: la penetración de la energía sobre el cuerpo físico y astral, la festividad de la contemplación, la rotura fálica de las sombras, la clarividencia de lo naturalmente conquistado a fuerza de latir:

“VÍSPERA DEL AGUA”

“ TODO le dolía
de tanto que los quería:
la tierra
y su muro de tristeza,
un rumor adolescente,
no de avispas
sino de tilos
la respiración del trigo,
el fuego reunido en la cintura,
un beso abierto en la sombra,
todo le dolía:
la frágil y dulce y mansa
masculina agua de los ojos,
el carmín derramado en los espejos,
los labios,
instrumentos de la alegría,
de tanto que los quería:
los dulcísimos melancólicos
magníficos animales tímidos,
un verano difícil
en altos lechos de arena,
el tallo de un suspiro,
el comercio de los dedos caídos,
el arpa inacabada
de la ternura,
le dolía:
en la víspera de ser hombre,
en la víspera de ser agua,
el tiempo ardido,
ruiseñor estrangulado,
mora blanca,
el río
inclinado
para las aves,
la desnudez compartida, los juegos matinales,
o si se prefiere: nupciales,
el silencio torrencial,
la reverencia de los mástiles,
en el intervalo de las espadas,
un niño corre

corre en la colina
tras el viento,
de tanto que los quería,
todo le dolía.”
(De Andrade, 1981:189-93)

La vida siempre en víspera del poema, la música del agua, la melancolía y la cicatriz del recuerdo, pólvora y sándalo, saudades de marzo y pronunciación del viento y su piel. Poesía imprescindible a mis ojos y afectos, cuyo conocimiento agradezco destinatariamente. Poemas-panes, poemas-cuerpos a auscultar, celebrar; poesía-corpus donde nos reencontramos en la orgásmica respiración de las imágenes, poesía inacabable como páginas que restan, repletas de deseo.

Referencias

- De Andrade, E. (1981). *Antología poética*. Plaza y Janes Editores. Barcelona. España.
- Jung, C. G. (1980). *El hombre y sus símbolos*. Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, España.
- Paz, O. (1993). *La llama doble*. Seix Barral. Biblioteca Breve. 10ª Edición. Bogotá. Colombia

Perspectiva de un escritor: acercamiento a un ensayo de Guillermo Meneses

Emiro Colina
Universidad Nacional Experimental "Francisco de Miranda". Coro, Venezuela
Emiroalf93@gmail.com

Resumen

La literatura venezolana es rica en temas y escritores que se han encargado de promoverla de una forma única y original utilizando como inspiración la sociedad, y todos los aspectos inmersos en ella: política, cultura, economía, costumbres y valores, una de las figuras más representativas de las letras nacionales ha sido **Guillermo Meneses**, distinguiéndose como novelista, cuentista y ensayista. Atendiendo a este último aspecto, el objetivo que persigue esta investigación es dar a conocer los lineamientos característicos que rodean la producción de un verdadero escritor y precisamente la fuente para realizar este análisis crítico es un ensayo de Meneses que forma parte de su obra *Espejos y Disfraces (1981)*, titulado "El hecho de ser escritor". Por lo que se pretende reflejar las características o cualidades de un literato y la forma que éste da a lo escrito, buscando la originalidad y forma del contenido. Constituyendo todo un trabajo documental apoyado en ideas del destacado ensayista **Mariano Picón Salas (1983)**, contenidas en *El arte de escribir*, en el que se plantea el papel que ejerce el ensayo y el ensayista en el ámbito literario. así, dentro del discurso ensayístico de Meneses pueden vislumbrarse aspectos que caracterizan principalmente la producción de un auténtico escritor atendiendo a sus cualidades, sin dejar atrás otros elementos significativos: visión y comprensión del mundo, y como éste lo revela en sus producciones, indicando de manera evidente y calificativa la forma ideal de expresión, forma, contenido y lenguaje deleitable.

Palabras clave: Escritor, cualidades, ensayo.

Perspective of a writer: an approach to a Guillermo Meneses' essay

Abstract

Venezuelan literature is rich in topics and writers who have been commissioned to promote a unique and original form using society as inspiration, and all the aspects immersed in it: politics, culture, economy, customs and values, one of the most representative figures of national literature was Guillermo Meneses, distinguishing himself as a novelist, short story writer and essayist. In attention to the latter, the objective of this research is to reveal the characteristic lines surrounding the production of a real writer and precisely the source for this critical analysis is a Meneses' essay, part of his work *Espejos y Disfraces (1981)* entitled "El hecho de ser escritor." As it is to reflect the characteristics or qualities of a writer and the shapes he gives to his writing, looking for originality and content form. This represents a documentary work supported by the ideas of the prominent essayist Mariano Picon Salas (1983), contained in the art of writing, in which the role played by the essay

and in the literary essayist arises. So, within the essay speech Meneses can glimpse aspects which mainly characterize the production of a real writer, considering their qualities and not missing other significant elements: vision and understanding of the world, and as he revealed in his productions, indicating in a clear and qualifying way the ideal form of expression, form, content and delightful language.

Keywords: Writer, qualities, essay.

Introducción

Al pensar en un concepto de escritor encontramos que se define como “aquella persona que escribe y produce obras literarias”. La RAE proporciona dos acepciones para éste: la primera “persona que escribe” y la segunda: “autor de obras escritas o impresas”. Definiciones precisas y acertadas, ahora analicemos ¿sólo es aquel que se limita a escribir y a producir obras literarias? Detengámonos a pensar en los aspectos que caracterizan a éste para calificarlo como autentico literato, muchos escriben, pero no con ese lenguaje deleitable. En Hispanoamérica existen y han existido muchos escritores que a través de sus obras han cautivado al mundo, entre algunos a quien citar tenemos a Ernesto Sábato, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Augusto Roa Bastos etc. Y sin dejar atrás a nuestros literatos venezolanos, entre ellos: Miguel Otero Silva, Rómulo Gallegos, Teresa de la Parra, Mariano Picón Salas, Guillermo Meneses entre otros importantes escritores, poetas y ensayistas.

Partiendo de lo planteado por Sergio Pitlor “Para el escritor el lenguaje lo es todo. Aun la forma, la estructura y todos los componentes de un relato, trama, personajes, tonalidades, gestualidad, revelación o profecía, son producto del lenguaje” (1996; 98). Un escritor no es solamente aquel que se que limita a escribir y a crear obras, sino aquel que consigue atrapar, cautivar y deleitar a través de su lenguaje, logrando de esta manera que muchos se entreguen a la lectura apasionada y activa, logrando cambiar criterios y modos de comprender la vida, es como afirma André Maurois “leer es encontrar la vida a través de los libros y, gracias a ellos, comprenderla mejor. Un lector puede salir completamente transformado” (2003; 36). Un escritor auténtico es aquel que utilizando su visión del mundo, es capaz de despertar conciencias y modificar criterios. Es allí principalmente donde radica la importancia del literato, que por medio de su lenguaje cautiva. Y es cierto que *nuestra literatura* es rica en temas y escritores que se han encargado de promoverla de una

forma única y original utilizando como inspiración la sociedad, y todos los aspectos inmersos en ella: política, cultura, economía, costumbres y valores. Una de las figuras más representativas de las letras nacionales ha sido Guillermo Meneses, distinguiéndose como novelista, cuentista y ensayista. Meneses en su ensayo “El hecho de ser escritor” que forma parte de su obra ensayística *Espejos y Disfraces*, plantea perfectamente las cualidades de un auténtico literato, teniendo en cuenta su capacidad interpretativa del mundo, su vocación, su expresión, sobre todo su lenguaje; y nos plantea lo siguiente: “La certeza de tener la vocación de escritor, reside en la creencia errónea o verdadera de poseer un instrumento especialmente destinado a comprender y a expresar esa comprensión”(1981; 423).

Esta certeza de tener el don de escribir, puede hallarse en cualquier persona, pero qué pasa cuando esa escritura abarca planos más profundos, cuando trasciende más allá de las páginas, cuando es capaz de deleitar, de modificar ópticas de vida, partiendo de dos aspectos importantes: comprensión y expresión. Todo escritor está destinado a comprender la vida, una realidad, un hecho etc.; lo relevante es que esa comprensión del mundo se exprese, dicha facultad es suficientemente imprescindible para transmitirla. Por ello es importante que la expresión sea también suficiente para dar forma a la imagen del mundo concerniente al escritor. Estos dos aspectos surgirán de un estilo único y particular, de sus experiencias, creencias, modos de ver y de interpretar la vida. Afirma Mariano Picón Salas: Y la mejor lección que puede dar un escritor a quien ya se le fue la juventud y marcha a la otoñal meditación desolada es trabajar su instrumento expresivo con la misma exactitud y variedad configuradora con que el mismo ebanista convierte su pedazo de madera en objeto hermoso y socialmente útil(1983; 502).

No es suficiente comprender y expresar como nos plantea Meneses “Quedarse en la comprensión simple o en la pura expresión implicaría una actividad absurda o egoísta” (1981; 423). La comunicación de una experiencia personal y única es esencial; para esto no es necesario que el escritor tenga que ser un explicador magnífico, ni un maestro ni tampoco lo contrario, *un hermético*. Cuando alguien escribe siente la necesidad de comunicar su experiencia, su razonar, su comprender, puede que sea un lenguaje simple pero cautivante, hay quienes por el contrario sobrecargan el lenguaje con palabras incomprensibles que sólo obstaculizan la comprensión. Hay ocasiones en las que surge en

la obra un monólogo compuesto por palabras delirantes en las que resulta imposible penetrar, o tal vez sí, pero haciendo un gran esfuerzo. Otro aspecto a considerar es que el escritor tiene la noción del público a quien escribe, hay quienes dicen lo contrario, que el escritor desconoce completamente a su público. Todo escritor debe imaginarse a sus lectores al secretar una obra y más cuando aborda algún tipo temática. Y lo confirmo con Meneses en lo siguiente: “La pregunta que todo escritor puede hacerse (luego de suponer que tiene algo que decir y una expresión que se acomoda a las exigencias de su comprensión del mundo) es para quién escribe, y a quién va dirigida su obra”(1981; 424). Cuando el escritor emplea un lenguaje dialógico y digo dialógico donde se conciba una interacción, ya que en toda obra debe de existir un vínculo entre escritor y lector, como bien expresa Augusto Roa Bastos “[...] leer es resucitar libros, devorarles la palabra a los autores y empezar a dialogar con ellos” (2003; 36). Porque como también ha dicho Antonio Pérez Esclarín “es asombroso poder conversar con Platón, Cervantes, Shakespeare, Santa Teresa, Freinet, García Márquez, Miguel Otero Silva”(2003; 36).

Se parte entonces de que la lectura es un diálogo: diálogo entre lo que el autor manifiesta y el lector sabe. El escritor autentico es todo aquel que logra reunir las cualidades necesarias para llevar un contenido más allá de las páginas de su obra, un contenido que sea significativo al público, que logre modificar y evaluar criterios, pensamientos, ideas, opiniones y ópticas de vida. Un libro puede llegar a las manos de cualquiera que sepa leer, y evidentemente su contenido puede ser bien o mal recibido por uno u otro de sus lectores.

Si tomamos en cuenta que el escritor cumple con una función comunicativa, el problema es grave si ésta es insuficiente y puede que hasta impenetrable, claro todo parte de la complejidad, peculiaridad y originalidad del lenguaje. Es a partir de estos elementos que el escritor es calificado. Prueba de ello nuestro más célebre ensayista Mariano Picón Salas, quien dijo:

A mí ya me pusieron el título de “ensayista”, lo que para muchas gentes que tengan la paciencia de leerme o la mayor paciencia de comprenderme, significaría que cada mañana que me siento junto a la máquina de escribir debo secretar un ensayo para no desmerecer de tan honrosa

calificación (1983; 501).

Cuando el escritor manifiesta su comprender se compromete. No quiere decir esto que vaya a servir a determinado partido político, y es muy fácil en esta sociedad tan política, que cualquier palabra y contenido comprometa, pero no es a ese tipo de compromiso al que hago referencia, sino al compromiso vocacional, honesto, en decir con sinceridad lo que es necesario, lo que forma la razón o el motivo esencial de su rol como literato. Contra él y a favor de él actuarán los que se sientan ofendidos y los que se sientan apoyados. No se parece la expresión del poeta a la del novelista o a la del autor de teatro, pero sí tienen un elemento en común, que los une como escritores "*la vocación*". Y en palabras del propio Meneses: "Esto claro está, se refiere a los verdaderos escritores. A los auténticos. A los sinceros. Aquellos quienes la literatura es la actividad esencial, así sea necesario ejercer muchas otras actividades para vivir"(1981; 426).

Así, la función del escritor implica una relación con los demás, aceptables para unos, insoportable para otros, relación que implica tomar posición y comprometerse. También es cierto que la comprensión del mundo obliga al escritor a expresarse puesto que sino hubiera comprensión no existiría expresión y viceversa. El escritor, el artista en general, puede llegar a comprender el mundo a través de muy diversas ópticas, ya que cada quien posee una percepción distinta. La unión absoluta entre comprensión y expresión es la que los hace inútiles para los demás, dado que han hecho sencillamente un acto personal, un hecho literario propio, una vivencia necesariamente artística y humana. Por eso, en determinadas circunstancias son considerados como difíciles, herméticos, porque su personal ejercicio no admite la comunicación sin el esfuerzo para acompañarlos en el acto personal de su creación. Y es como expresa Meneses:

Muchos locos han sido también escritores excepcionales, aunque les haya sido especialmente difícil la comunicación con los demás y hayan encontrado escasos lectores capaces de aceptar la expresión de su delirio. Sin embargo se habla de literatura "hermética" y ello implica un uso especial (1981; 423).

Otro aspecto a considerar, es la situación del escritor en el ámbito social, y es que,

ya no basta comprender y expresar, además de esto ¿Podemos ver la literatura como un trabajo? En este sentido, existe una complicación: la de comparar la tarea literaria con las características de otras profesiones liberales, es decir aquellas en las que no existe una relación entre empleado y jefe. El médico, el abogado, el ingeniero, pueden llegar a ser trabajadores sin patrón, poseedores de una técnica individual. Técnica que les permita ser originales pero a la vez profesionales y éticos en su ejercicio; vinculado a esto surge otra problemática, la que se deriva del tan nombrado salario. Si el escritor rinde su trabajo individual a un público ¿Debe ser pagado por éste? Es allí donde se forma el escollo. Ahora ¿Para quién escribe el escritor? Por lo tanto ¿Quién debe pagarle y en qué forma? Tendremos que ver primero que hay escritores que rinden tareas a determinados organismos, periódicos, radio y televisión y, otros que se dedican a la labor literaria que establece una relación directa con los lectores: el poeta, el novelista, el dramaturgo, así como también los escritores que son investigadores y científicos: El historiador, el divulgador de sus experiencias y de sus estudios no exclusivamente literarios.

Por eso el escritor podría considerarse como el más libre de los profesionales, un profesional que no espera del pago o que sólo crea para vender y recibir un salario, un verdadero escritor escribe para él y para su público, para saciar la necesidad de expresarse y comunicarse. Opina Meneses: “Los escritores estamos listos para obtener los goces de la vida. No nos creemos en manera alguna destinados a la zozobra, no deseamos sacrificio alguno y sentimos que tenemos derecho a justa remuneración por el valioso trabajo que realizamos” (1981; 423).

Esa expresión que se vuelve valiosa y útil como nos plantea Picón Salas. Un verdadero escritor posee todas las cualidades antes expuestas y planteadas por Guillermo Meneses en su ensayo “El hecho de ser escritor”. Es de capital importancia considerar a nuestros escritores, que poseen tanta calidad y belleza. ¡Basta de García Márquez! Gran escritor, no es de dudar. Es necesario que indagemos en nuestros literatos, en sus obras, en las que existen y en las que hay por descubrir, por deleitar, por valorar, por criticar. Así, dentro del discurso ensayístico de Meneses pueden vislumbrarse aspectos que caracterizan principalmente la producción de un auténtico escritor atendiendo a sus cualidades, sin dejar atrás los elementos significativos: expresión y comprensión del mundo, y cómo éstas se revelan en

sus producciones, indicando de manera evidente y calificativa la forma ideal de expresión, contenido y lenguaje; estos elementos son los que de manera objetiva permiten calificar a un literato.

Referencias

Meneses, G. (1981). *Especios y Disfraces*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

Salas Picón, M. (1983). *Viejos y Nuevos Mundos*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

Esclarín Pérez, A. (2003) Revista Brújula N° 36, Caracas.

Pitol, S. (1996). *Arte de la Fuga*. Editorial Anagrama, Barcelona.

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

