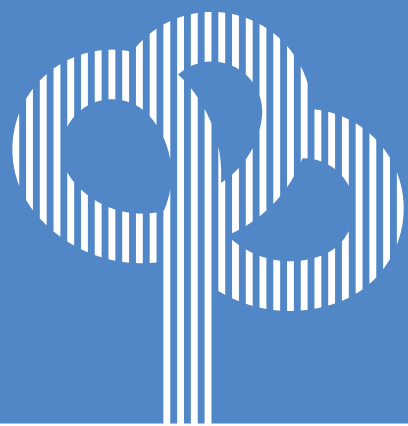


Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA

Revista de Literatura Hispanoamericana



Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA



Nº 77 Julio - Diciembre 2018



Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA



Nº 77 Julio - Diciembre 2018

*Revista de Literatura
Hispanoamericana*

*El Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas
y sus publicaciones aparecen reseñados en:*

- **Red Iberoamericana de Revistas Arbitradas de Comunicación y Cultura**
- **Registro de Publicaciones Científicas y Tecnológicas del Fonacit**
- **Registro y Catálogo de Publicaciones de Latindex**
- **Revencyt. ULA**

© UNIVERSIDAD DEL ZULIA. 2018
Revista de Literatura Hispanoamericana
Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas

*Esta publicación científica en formato digital
es continuidad de la revista impresa*

ISSN: 0252-9017

Depósito legal: pp 197102ZU50

Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela

Instituto de investigaciones literarias y lingüísticas

Fátima Celis

Directora

Editora-Jefe de la Revista de Literatura Hispanoamericana

Marlon A. Rivas S.

Secretario - Coordinador

Jesús David Medina

Coordinador de Extensión

Godsuno Chela-Flores

Editor-Jefe de la Revista Lingua Americana

Investigadores: Enrique Arenas Capiello (†), Steven Bermúdez, Fátima Celis, Godsuno Chela-Flores, Gloria Fuenmayor de Vélchez, Cósimo Mandrillo, Masiel Matera, Javier Meneses Linares, Alicia Montero Morillo, Mario José Morales, Jesús D. Medina F., Thaís Jiménez, Yeriling Villasmil, Gisela Swiggers, Donaldo García, Adriano J. Camacho Valbuena, Marlon A. Rivas Sánchez.

Revista de Literatura Hispanoamericana

Editora

Fátima Celis

Editores Asociados

Jesús Medina (LUZ)

Steven Bermúdez (LUZ)

Marlon Rivas (LUZ)

Comité Editorial

Cosimo Mandrillo (LUZ)

Orlando Chirinos (UC)

Jesús Medina (LUZ)

Marlon Rivas (LUZ)

Víctor Carreño (LUZ)

Víctor Azuaje (Mount Saint Mary College, USA)

Thaís Jiménez (LUZ)

Luis Moreno Villamediana (ULA)

Adelso Yáñez (University of Otago, NZ)

Steven Bermúdez Antúnez (LUZ)

Adriano Camacho (España)

Consejo Asesor

Godsuno Chela Flores (Venezuela)

Laura Antillano (Venezuela)

Douglas Bohórquez (Venezuela)

Luis Barrera Linares (Venezuela)

Antonio Isea (USA)

Francoise Del Pratt (Francia)

José María Paz Gago (España)

Coordinador de Publicación

Lic. Jesús Taborda

Fundador

José Antonio Castro

Correo electrónico de la revista:

revliteraturahispanoamericana@gmail.com

Diseño gráfico de portada

Guillermo Roa

Rubén Muñoz

Javier Ortiz



Contenido

Editorial. <i>Fátima Celis</i>	10
Mito y archivo en <i>El sueño del celta</i> de Mario Vargas Llosa <i>Myth and archive in Mario Vargas Llosa's <i>El sueño del celta</i></i> Ana Boller.....	11
Las Ruinas Circulares de Jorge Luis Borges como representación metafórica del concepto de mimesis <i>"Las Ruinas Circulares" of Jorge Luis Borges as a metaphorical representation of the concept of mimesis</i> Juan Dalvid Galves Socarras.....	36
Julio Ramón Ribeyro en tres tiempos <i>Julio Ramón Ribeyro in three times</i> Mario José Morales.....	47
Una lectura psicosemiótica de dos novelas de José Balza: <i>Largo y Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar</i> <i>A psychosemiotic reading of two novels by José Balza: <i>Largo and Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar</i></i> José Gregorio Vílchez Morán.....	82
Acercamiento a la Poesía de Rafael Arráiz Lucca. <i>El Guaire desde el Almacén (los 80)</i> <i>Approach to the Poetry of Rafael Arráiz Lucca. <i>El Guaire from the Almacen (the 80s)</i></i> Jesús Alberto Montero Velandia.....	96



EDITORIAL

Desde el ser humano que ve en el firmamento un espejo terrestre hasta el hombre que conoce la textura de la luna, su belleza o su forma y que ha establecido una nomenclatura para nombrarla (el mar de la soledad, por ejemplo) va cambiando la mirada de los seres humanos como cambia la imagen versátil de las piedras de colores en un calidoscopio cuando le damos la vuelta y la hacemos girar. Y todas ellas son belleza. Y todo es belleza. El ser humano ha descubierto que ya no está solo de pie ante el abismo del mundo, sino que es universo en el universo, tan inmenso e inabarcable como un grano de arena. ¿Qué es pues el arte de narrar como expresión de este ser humano que lleva dentro de sí el universo? Siendo el instante también universo. Diríamos con Rodin, en Conversaciones sobre el arte, que el arte no existe sin la vida y que la contemplación, que es la comunicación, “es el goce de la inteligencia que ve claro en el universo y lo recrea al proyectar sobre él la luz de la conciencia”. En tiempos en los que el ser humano no debe ya estar solo, esta parece ser la vía única de la reconciliación de las diferencias y de la transformación de las realidades, por duras que estas sean. La literatura, iniciándose desde lo oral, recorre los caminos del encuentro del ser humano con el universo y el franco, sentido y amoroso encuentro de las palabras y las cosas en el espíritu y pensamiento de lo que vivir significa: la narración de nuestra vida, reservorio y fuente del pensamiento humano. Las anécdotas y situaciones vividas, los consejos, las reuniones familiares donde comienza a cobrar forma el mundo y a sumergirse en el placer de la primera de las lecturas que es, precisamente, la del mismo mundo.

Agradecemos como siempre, la paciencia, comprensión y apoyo de nuestros colaboradores en esta entrega de la Revista de Literatura Hispanoamericana.

Fátima Celis

E-mail: marlonfatima@gmail.com



Mito y archivo en *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa

Ana Boller

*Western University. Department of Modern Languages and Literatures.
Hispanic Studies, London
Email: agonza6@uwo.ca*

RESUMEN

En este estudio se analiza la novela de Mario Vargas Llosa *El sueño del celta* (2010) bajo el concepto de novela archivo de Roberto González Echevarría según el cual la narrativa latinoamericana evoca la historia de Latinoamérica y sus mitos, y desarticula las narrativas previas para crear otras nuevas. En esta lectura, propongo que la novela archivo ha cambiado como consecuencia del proceso de globalización, y que la novela *El sueño del celta* es un ejemplo de una nueva novela archivo que hace apertura hacia nuevos espacios geográficos, que no se centra únicamente en la historia latinoamericana, sino que expande sus horizontes y abarca la historia de otros continentes como Europa y África. *El sueño del celta* desmitifica la historia alrededor del Irlandés Roger Casement, el Rey Belga Leopoldo II, el explorador Henry Morton Stanley, y la localización del espacio colonial americano como el terreno predilecto de los escritores latinoamericanos. Asimismo, afirmo que las razones de tal mutación son el proceso de desterritorialización de la literatura latinoamericana y el progresivo abandono del proyecto de identidad en la narrativa de los escritores latinoamericanos del siglo XXI.

Palabras clave: archivo; mito; novela archivo; desterritorialización; multiterritorialidad

Myth and archive in Mario Vargas Llosa's *El sueño del celta*

ABSTRACT

The present study provides an analysis of the novel *El sueño del celta* (2010) written by Mario Vargas Llosa using the archive novel concept of Roberto González Echevarría, which states that Latin American narrative invokes the history of Latin America and its myths while disassembling previous narratives to create new ones. I propose that the archive novel has changed as a consequence of the process of globalization, and that the novel *El sueño del celta* is an example of a new archive novel that opens itself up to new geographical locations, a novel that is not centered only on Latin American history but expands its outlook to cover the history of other continents such as Europe and Africa. *El sueño del celta* demystifies the history around Roger Casement, King Leopold II, explorer Henry Morton Stanley, and the location of the American colonial space as the predilect field of Latin American writers. I put forward that the reasons behind this change are the process of deterritorialization of Latin American literature and the continuing withdrawal from the identity project in the narrative of writers of the XXI century.

Key words: archive; myth; archive novel; deterritorialization; multiterritoriality

Latin American history is to Latin American narrative what the epic themes are to Spanish literature: a constant whose mode of appearance may vary, but which is rarely absent.
Roberto González Echevarría (1990: 6)

A partir de un estudio de novelas como *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, Roberto González Echevarría desarrolla una hipótesis acerca de la narrativa latinoamericana según la cual ésta recoge e imita documentos históricos que funcionan como subtextos en la novela, y que simultáneamente genera

una intertextualidad que re-articula los textos y temas que la fundamentan. González Echevarría explica que la producción de la novela y la producción de documentos históricos están sujetas al uso de estrategias similares, y a esto se debe su afirmación de que la novela imita este tipo de documentos o archivos (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 1990: 8). Sin embargo, para González Echeverría, no es hasta la publicación de *Los pasos perdidos* de Carpentier que se origina una nueva relación entre los documentos que imita y la novela. A este nuevo tipo de narrativa latinoamericana González Echevarría lo define como

novela archivo. Primero, resumimos los conceptos de archivo y mito para luego emplearla en el análisis de la novela *El sueño del celta* de Vargas Llosa.

Para González Echevarría (1990: 29) el archivo¹ es “first of all, a repository for the legal documents wherein the origins of Latin American history are contained, as well as a specifically Hispanic institution created at the same time as the New World was being settled”. Por ejemplo, el gran Archivo General de Simancas es el primer archivo y probablemente más grande depósito en Europa (González Echevarría, 1984: 379). Las cartas de relación de Hernán Cortés, por ejemplo, forman parte de ese archivo al que hace referencia González Echevarría.² Estos primeros textos de base legal exigidos por la Corona Española a los colonizadores, textos que contienen la historia de América Latina, constituyen el primer medio para la fundación de la literatura latinoamericana

al momento de escribir, por ejemplo, textos como *Verdadera historia de la conquista de Nueva España* escrito por el cronista Bernal Díaz del Castillo. Según esta definición, la novela archivo es asimismo un contenedor o almacén en el que se acumulan modalidades de narrativas previas, con la finalidad de producir una narrativa original (González Echevarría, 1990: 4). Es decir, de acuerdo con González Echevarría, en la narrativa latinoamericana se evoca la historia de Latinoamérica por medio del uso de alusiones a diferentes épocas, eventos, y mitos propios de la cultura de la región. Por lo tanto, la narrativa latinoamericana es un archivo que encierra su historia desde los inicios de la colonización.

Lo siguiente que deseo aclarar es la definición que trabaja González Echevarría de mito en su teoría. Para el crítico, los mitos “are stories whose main concern is with origins”... “hermeneutic tool for probing human nature” (1984: 359). Además, son “fictions Latin American culture has created to understand itself, the myths about the origin of its history” (1984: 368). González Echevarría explica que, por ejemplo, la novela *Cien años de Soledad* posee un carácter mítico general, aunque es posible también enumerar diferentes tipos de mitos. Lo describe de la siguiente forma:

It seems clear that myth appears in the novel in the following guises: 1) there are stories that resemble classical or biblical myths, most notably the Flood, but also Paradise, the Seven Plagues, Apocalypse, and the proliferation of the family, with its complicated genealogy, has an Old Testament ring to it; 2) there are

1 En su teoría González Echevarría explica que el origen de su concepto de Archivo proviene de la epistemología de la palabra y comenta que “Archive suggests not only that something is kept, but that which is secret, encrypted, enclosed, and also the common, though old-fashioned Spanish word for chest”. Además, comenta que fue inspirado con la versión de archivo de Michel Foucault que el autor presenta en *The Archeology of Knowledge*, pero que es un concepto distinto (1990: 32-34)

2 Acerca de este tipo de documentos, González Echevarría explica que “These cartas de relación were not simply letters nor maps, but also charters of the newly discovered territories. Both the writer and the territory were enfranchised through the power of this document which ... is addressed to a higher authority” (1984: 361).

characters who are reminiscent of mythical heroes: José Arcadio Buendía, who is a sort of Moses, Rebeca, who is like a female Perseus, ...; 3) certain stories have a general mythic character in that they contain supernatural elements, as in the case just mentioned, and also when José Arcadio's blood returns to Ursula; 4) the beginning of the whole story, which is found, as in myth in a tale of violence and incest. ... No single myth or mythology prevails. Instead the various ways in which myth appears give the whole novel a mythical character without being a distinct version of one given myth. (1984: 368-9).

González Echevarría provee el ejemplo de *Cien años de soledad*, que para él constituye el arquetipo de la novela archivo. Explica que al inicio "Macondo is inhabited by a de jure aristocracy made up of the founding families, which is analogous to towns in colonial Latin America where the first conquistadors and their descendants enjoyed certain privileges and exemptions" (1990: 20). En la novela de García Márquez no hay referencias directas a eventos históricos que describen la colonización, aunque sí predomina la alusión a la historia de la colonización. La novela archivo posee un carácter fundador porque contiene la historia de Latinoamérica desde su fundación, y porque esta historia fundacional es la historia del origen de la cultura latinoamericana.

Según el modelo de González Echevarría, las funciones de la novela archivo son dos. En primer lugar, almacenar la historia del origen de América Latina y, por lo tanto, de sus mitos. Engloba la historia de Latinoamérica colonial o postcolonial, que es supuestamente más reciente o

"nueva" que la historia del viejo mundo, y representa la búsqueda y el anhelo de una identidad propia y única (1990: 6). La segunda función de la novela archivo es generar nuevas narrativas a partir de las diferentes modalidades narrativas que enriquecen la obra (1990: 12).

La novela archivo desarticula las narrativas previas acerca de la historia para crear otras nuevas; "the previous writings of history are undone as the new one is attempted", explica González Echevarría (1990: 15). El autor afirma que la novela archivo genera un espacio meta-ficcional en el que se desmantelan los constructos que regían la sociedad latinoamericana de una determinada época para demostrar su relatividad y supeditación al momento histórico en el que prevalece tal concepto (1990: 18). De tal forma, los escritores generan novelas de realidades que son ficción (Ídem). González Echevarría afirma que el archivo posee una cualidad para encubrir, y explica que:

It is this dissembling quality, this empty space where the novel's capacity for retention and loss balance out, that leads to the series of breaks in history, breaks where the novel's mimetic desire leads it to choose a different form in reaction to changes in the textual field in which it is inscribed. A new non-literary document will acquire the legitimating powers lost by the previous model, and the novel will follow that form as it had done originally in relation to the legal documents of the Archive. This mimetic displacement is more important than superficial, aesthetic changes, such as those that novels outside of the core of the tradition will undergo. (1990: 37-8)

La base de la novela archivo es la negación de las narrativas previas, es el

cuestionamiento de lo que ya no existe, del pasado histórico latinoamericano que permite comprender su origen y su cultura.

Sin embargo, la propuesta de González Echevarría, que tan bien analiza las novelas de la segunda mitad del siglo XX, no parece ser ya suficiente para explicar importantes obras latinoamericanas publicadas a inicios del siglo XXI, como por ejemplo la novela de Mario Vargas Llosa *El sueño del celta*

(2010).³ En esta obra del escritor peruano, la historia de Latinoamérica, como el mito fundacional de la narrativa, deja de ser el centro o el archivo central de la ficción. *El sueño del celta* es una representación literaria de la historia del irlandés Roger Casement y su vida en tres lugares del mundo: Irlanda, el Congo, y la Amazonía del Perú.

Paradójicamente, el contexto geográfico de casi toda la novela no es América Latina, ni el personaje principal

3 Haciendo referencia a información general acerca de Vargas Llosa y su rol en la literatura hispanoamericana, la época entre finales de la década de los 50 e inicios de los 60 marca el inicio de una carrera literaria para Vargas Llosa, en especial por su inclusión al grupo de los grandes escritores latinoamericanos, la generación del Boom. Durante su estadía entre París y Madrid, Vargas Llosa comienza a escribir una novela que representa su experiencia en Perú y en especial en la academia militar Leoncio Prado, *La ciudad y los perros* publicada en 1963, novela honrada con el Premio Biblioteca Breve en el mismo año, momento a partir del cual su nombre resuena como uno de los mejores escritores de Hispanoamérica. De allí en adelante su producción literaria será como una lluvia sin descanso, y es reconocido por afamadas novelas como *La casa verde* (1966), *Conversación en la Catedral* (1969), *La tía Julia y el escribidor* (1977), *La guerra del fin del mundo* (1981), *Travesuras de la niña mala* (2006), y *El sueño del celta* (2010), entre otras obras. Este trayecto como escritor le remitirá a ser el ganador del Premio Nobel de Literatura en el año 2010, luego de la publicación de *El sueño del celta*. La generación simultánea de excelentes obras literarias por parte de diferentes escritores de Hispanoamérica, como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, y Julio Cortázar, así como el apoyo que estos escritores recibieron de la Editorial Seix – Barral en Barcelona, España, aunado a la crisis política y represión literaria en España producto del Franquismo, acarreó que la atención internacional se volcara sobre estos escritores que fueron agrupados como la generación del Boom que ofrecían nuevos temas y nuevos estilos. De acuerdo con Ángel Rama, Vargas Llosa definió el Boom como “un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico” (citado en Rama 59). Una suma de factores permitió, en última instancia, que el nombre de Vargas Llosa se incluyera en este selecto grupo de escritores de gran reconocimiento internacional, justificado por su excelente calidad narrativa.

es latinoamericano.⁴

Se han realizado diversos estudios de esta novela. Ana Pizarro, por ejemplo, analiza la novela en términos de su carácter reduccionista y critica la homogeneización que se observa en el desarrollo de los personajes que representan a los trabajadores del caucho en la Amazonía y en África. La autora argumenta que la novela carece de una descripción detallada de los mismos como seres humanos, así como sus diferencias. Otro estudio es el realizado por Nicholas Birns quien analiza la visión tricontinentalista en la novela y examina la posición de Vargas Llosa frente al Eurocentrismo y al neocolonialismo. Adicionalmente, Desimarie Quintana

González en su Disertación de Tesis lleva a cabo un estudio del concepto de héroe en la novela *El sueño* a través del análisis del personaje de Casement. Se presenta como un héroe moderno con características heroicas y antiheroicas. Igualmente, se hallan estudios acerca de la novela *El sueño del celta* en cuanto a temas como fanatismo, como ocurre en el análisis de Luigi Guarnieri Calò Carducci; la sexualidad o “pecado nefando” presentado por Dieter Ingenschay; y la relación entre periodismo y la novela, estudio que lleva a cabo Juana Martínez Gómez. Entre los numerosos estudios que se realizan de la novela, hasta el momento no se ha analizado como novela archivo en términos de la teoría

- 4 Cabe destacar lo siguiente. El estudio de los ambientes en los que Vargas Llosa contextualiza su obra arroja interesantes resultados. De acuerdo al análisis de Rosa Boldori de Baldussi, en las obras de Vargas Llosa existe un determinismo ambiental, es decir, una preferencia geográfica centrada en Perú y principalmente Lima, la selva amazónica, y Piura, debido a que en estos lugares transcurrieron momentos importantes en su vida (16). Asimismo, comenta Boldori de Baldussi, en estos ambientes literarios impera la representación de la violencia que caracterizó a Perú a mediados del siglo XX. Esta afirmación es irrefutable si se analizan las primeras obras de Vargas Llosa, como por ejemplo *La casa verde* o *Conversación en la Catedral*. Sin embargo, con la publicación de *La fiesta del chivo* (2000) se develan otros intereses del autor. En tal novela Vargas Llosa comienza a modificar el contexto histórico de su novela y crea un espacio novelístico para la historia del dictador Rafael Trujillo en República Dominicana. Luego, en el año 2003, publica *El paraíso* en la otra esquina, que relata la historia del pintor Paul Gauguin y su abuela Flora Tristán contextualizada en Francia, Tahití y Gran Bretaña. *El sueño del celta*, publicada en el año 2010, provee la confirmación de una transición y ruptura de ese determinismo ambiental sugerido por Boldori de Baldussi, pues nos encontramos ante una novela que narra la historia del Congo Belga, Irlanda, y la Amazonía del Putumayo, entrelazadas por la presencia de un hombre irlandés, Roger Casement, en el contexto temporal de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Esto no significa que posteriormente Vargas Llosa no desarrolló historias contextualizadas en Perú. De hecho, el escenario de sus dos últimas novelas luego de la publicación de *El sueño del celta*, tituladas *El héroe discreto* (2013) y *Cinco esquinas* (2016), es Lima, Perú. Lo que sí podemos observar es una variación en el contexto histórico de las novelas de Vargas Llosa que inicia en la primera década del siglo XXI, una alteración en cuanto a la inclusión de la historia latinoamericana en sus producciones literarias. Las novelas que el autor produce durante mediados del siglo XX demuestran un énfasis en la historia de Perú y otros países de Latinoamérica, en contraste con otras novelas que escribe a inicios del siglo XXI que se centran en la historia de otros países, no latinoamericanos. Esta variación ambiental en las novelas de Vargas Llosa se comenta en una entrevista efectuada por Raymond Leslie Williams, en la que el escritor manifiesta que, por ejemplo, ambientar la novela *El sueño del celta* en un escenario internacional no fue un plan anticipado, sino que surgió mientras leía una biografía de Roger Casement escrita por Joseph Conrad, y su interés aumentó luego de leer la novela de Conrad *Heart of Darkness*. Además, comenta que se considera a sí mismo un ciudadano global, y por tal razón sus novelas pueden contextualizarse en cualquier país del mundo (Mario a Life 204).

de González Echevarría.

Al final de su ensayo Echevarría comenta que pareciera que existe el deseo de evadir o escapar de la novela archivo y deja una pregunta abierta que es el punto de partida de esta investigación: ¿el desplazamiento más allá del archivo es el fin de la narrativa o es el comienzo de otra narrativa? (1990: 186). Y si se trata del comienzo de una narrativa nueva, ¿cuáles son las nuevas características que asume? En última instancia y para efecto del análisis central de este trabajo, ¿es *El sueño del celta* un modelo o ejemplar de la nueva novela archivo? La tesis aquí propuesta es que la novela archivo está cambiando. Conserva su característica de la novela como repositorio de la historia. Se desarticula la historia y los constructos que rigieron en décadas anteriores, aunque ya no es posible afirmar que

el espacio geográfico al que se limita la novela archivo es Latinoamérica, como lo afirma González Echevarría al vincular los mitos de la historia fundacional de América Latina que fueron creados a partir de sus archivos con la creación de novelas de la región. Por el contrario, abogo por una novela archivo que expande sus horizontes y abarca una pluralidad de escenarios geográficos, aunque aún centrándose en archivos de esos territorios que no son necesariamente latinoamericanos. En la nueva novela archivo es posible encontrar la historia de países europeos, africanos, así como latinoamericanos.⁵

El sueño del celta es una novela que representa esta metamorfosis de la novela archivo, puesto que en su médula yacen estas propiedades que se describen en el planteamiento de González Echevarría.

5 *El sueño del celta* hace referencia a una gran cantidad de contenido histórico. Se han realizado diversos estudios acerca de la relación entre historia y literatura, así como teorías acerca de la novela histórica. Entre estos destacan, por ejemplo, el estudio de Hayden White “Literary Theory and Historical Writing” y “The Historical Text as Literary Artifact”; The Reality Effect in the Writing of History de Frank Ankersmit; Myth and Archive de Roberto González Echevarría, y The Latin America’s New Historical Novel de Seymour Menton. La teoría de Menton inicia con un esbozo de lo que es la novela histórica en Latino América, y explica que entre 1949 y 1979 en la región comienza a surgir un número de novelas que él categoriza como novelas históricas. Al igual que González Echevarría, Menton ubica al escritor cubano Alejo Carpentier y su novela *El reino de este mundo* (1949) y *El arpa y la sombra* (1979) a la cabeza de esta proliferación de novelas en la época (20-1). Comenta además que la definición de novela histórica que, a su juicio, es más completa es la de Enrique Anderson Imbert, que las define como “those whose action occurs in a period previous to the author’s” (citado en Menton, 1993: 16). Sin embargo, Menton crea una definición de lo que él denomina la nueva novela histórica, que posee seis características que la diferencian de la novela histórica tradicional, aunque no éstas están presentes en cada una de las nuevas novelas históricas. Las características son: 1) The subordination, in varying degrees, of the mimetic recreation of a given historical period to the illustration of three philosophical ideas, popularized by Borges and applicable to all periods of the past, present, and future. these ideas are (a) the impossibility of ascertaining the true nature of reality or history; (b) the cyclical nature of history; and (c) the unpredictability of history – that although history tends to repeat itself, occasionally the most unexpected and amazing events may and do occur. 2) The conscious distortion of history through omissions, exaggerations, and anachronisms. 3) The utilization of famous historical characters as protagonists 4) Metafiction, of the narrator’s referring to the creative process of his own text.... 5) Intertextuality. Since García Márquez surprised the readers of Cien años de soledad with the insertion in his novels of characters from novels by Carpentier, Fuentes, and Julio Cortázar, intertextuality has become increasingly fashionable among the theorists as well as among the majority of the novelists....

La novela archivo latinoamericana contiene la historia de Latinoamérica, sin embargo, esta novela gira en torno a la vida del nacionalista irlandés y funcionario del Imperio inglés Roger Casement. Encontramos en la obra una representación histórica de la explotación de la población nativa en el Congo y en el Putumayo peruano durante la etapa histórica de la cultivación y extracción del caucho a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

En la obra de Vargas Llosa subyace una combinación de diversos documentos históricos y legales que la complejizan y estructuran como novela archivo.⁶ Al hacer entrar en diálogo todos estos diferentes tipos de documentos, Vargas Llosa construye una nueva perspectiva ficcional del caso de Casement, de la historia del Congo, del Putumayo, y la lucha por la independencia de Irlanda. Esto se realiza por medio de la integración de un amplio espectro de datos de la historia, que permiten contextualizar, así como

a la vez tratan de explicar, las acciones del irlandés. El producto final de la novela es la construcción de una visión de Casement, sino claramente heroica, definitivamente no como la imagen consagrada del traidor del Imperio británico, que ha llevado desde que fue ejecutado en Inglaterra. Existen diversos mitos en la novela de Vargas Llosa, mitos que conforman el archivo, algunos de los cuales serán descritos en los siguientes párrafos. El concepto de mito de González Echevarría como historias o ficciones que conciernen al origen de Latinoamérica puede observarse en *El sueño* pero ya no en términos del origen de la historia de América Latina sino del Congo belga y el régimen de Leopoldo II. En el caso del análisis que realiza González Echevarría de la novela *Cien años de soledad*, el crítico enumera los mitos que están presentes en el texto y los relaciona con la historia del origen de América. En las siguientes líneas analizaremos el caso de la novela de Vargas Llosa y la presencia de los

6 Escribir novelas que representan la realidad y la historia de diferentes países del mundo, narrativas que son traducidas a diferentes idiomas para que lectores de diferentes orígenes se aproximen a ellas, es la forma principal en la que Vargas Llosa se ha hecho escuchar, aunque no es su único medio. Williams expone que el autor fue escogido como presidente del Pen Club International en 1976, posición en la que tuvo la oportunidad de ocuparse de la defensa de la libertad de la prensa, y los derechos humanos de los escritores presos alrededor del mundo (Mario A Life 51). Años después, sus ideas políticas y sociales lo llevaron a fundar el Movimiento Libertad en Perú, y a participar en el Frente Democrático de su país poco antes de su candidatura presidencial (Williams, Mario A Life 71). Adicionalmente, Vargas Llosa es miembro de la Real Academia Española de la Lengua desde el año 1996 que se encarga de la regulación, actualización, renovación lingüística del español, cuyos puestos se otorgan a personajes académicos de gran prestigio. Desde su capacidad periodística ha escrito en diferentes diarios desde joven, entre ellos el periódico El País en Madrid en la columna "Piedra de toque", y en The New York Times Magazine. Como Profesor universitario ha dictado diferentes cursos en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos. Vargas Llosa desde joven fue un intelectual consciente de la situación de su país, y como otros escritores de la época, aprovechó su imagen pública como reconocido escritor hispanoamericano para informar y revelar al público en general, y a sus lectores en particular, la historia y crítica social, política y económica de Perú y otros países de América Latina, Europa y África.

mitos acerca de los héroes del Congo belga. Al mismo tiempo, estos mitos se contraponen con la historia del Congo belga y de sus “héroes” con la finalidad de demostrar que esta novela archivo, aparte de incluir mitos de territorios no latinoamericanos, realiza un intento por desmitificar tales personajes y su historia. Así como la novela podría considerarse un vehículo de mitos, la desmitificación está presente en la novela de Vargas Llosa para explorar la Historia del Congo belga. Es así como conecta los textos acerca de la vida, el trabajo y en general de la historia de funcionario de Casement con datos históricos del Congo, del Putumayo y de Irlanda. Por ejemplo, uno de los aspectos biográficos de Casement es su llegada a la Amazonia en 1910. Roger Sawyer, editor del libro *Roger Casement’s Diaries*, comenta:

although he was still Consul General, he never set foot in Rio again. Instead there occurred an extraordinary repetition in the Amazon Basin of the humanitarian investigation which he had carried out in the basin of the Congo. The atrocities in the Putumayo River region were even more horrifying than those which Casement had exposed in Africa. Tribal peoples had been slaved by means of the local system of debt-bondage: peonage. To make matters seem worse still, the atrocities- far worse than the chopping off of hands, inflicted generally for failure to bring in the stipulated quota of rubber for the day, which had been a feature of Leopold’s private kingdom- were committed in the name of a British-registered company (Vargas Llosa, 2010: 31).

Estos hechos son narrados en la novela *El sueño del celta*. Por ejemplo, en una conversación entre Rey Lama y Casement, este último le explica:

Como sin duda sabe, en Inglaterra, en Europa, ha habido denuncias sobre atrocidades que se habrían cometido contra los indígenas- explicó, con calma-. Torturas, asesinatos, acusaciones muy graves. La principal compañía cauchera de la región, del señor Julio C. Arana, la Peruvian Amazon Company, es, me imagino que está enterado, una compañía inglesa, registrada en la Bolsa de Londres. Ni el Gobierno ni la opinión pública tolerarían en Gran Bretaña que una compañía inglesa violara así las leyes humanas y divinas. La razón de ser de nuestro viaje es investigar qué hay de cierto en aquellas acusaciones (Ob. Cit: 149).

No se observa una continuidad en cuanto a la presencia de uno u otro texto estudiado por Vargas Llosa en la novela, es decir, sustrae información de los escritos, los reorganiza y encaja como piezas de un rompecabezas para construir el imaginario que permitirá entender y conocer el contexto en el que vivió Roger Casement, su perspectiva humanitaria, las razones de su lucha por defender los derechos humanos tanto en el Congo como la región del Putumayo, y finalmente en Irlanda. Estas piezas son unidas por lo que Vargas Llosa imagina que Casement deseaba, conversaciones que se sabe que tuvieron lugar, pero de las que nadie fue testigo, narraciones que están basadas en la perspectiva que el autor de la novela posee de los personajes y eventos históricos, construida poco a poco a medida que estudió y se adentró en el tema.

El sueño del celta es una novela con un simultáneo proceso de escritura y rescritura de la historia que casi siempre asimila un documento cargado de una alta connotación de poder de la verdad

(González Echevarría, 1990: 15). En el caso de la novela de Vargas Llosa, el documento legal del reporte de 1903 de Casement es uno de los principales textos que desencadena un proceso de escritura y reescritura de la historia de los tres espacios vinculados al Imperio británico: Irlanda, el Congo, y el Putumayo. Los tratos y prácticas inhumanos a los que eran sometidos los nativos en el Congo belga fueron descritos en este documento, diseñado para informar al Imperio británico acerca de lo que estaba ocurriendo en el Estado Libre del Congo.

El reporte de 1903 fue de gran relevancia en el trabajo llevado a cabo por Casement para el Imperio británico. Luego de permanecer en África desde 1884 hasta 1886, Casement primero fue cónsul en las posesiones portuguesas del África occidental en Sao Paulo de Loanda, y luego en 1900, de acuerdo con Peter Singleton-Gates y Maurice Girodias (1959: 82), fue designado cónsul en Kinchasa ubicado en el Estado Libre del Congo. En el Imperio británico se escuchaban rumores acerca de la explotación de los nativos para el cultivo y extracción del caucho y la violencia a los que eran sometidos durante el reinado de Leopoldo II de Bélgica, a quien le interesaba obtener el mayor provecho económico de la explotación del caucho. Además de ser abusados, los nativos no eran remunerados adecuadamente por su trabajo y debían pagar impuestos (Ob. Cit: 88). La interferencia de Casement como cónsul del Imperio británico era justificada por la residencia de trabajadores británicos en el Estado

Libre del Congo, sobre los que poseían jurisdicción civil y criminal. Luego de viajar a Kinchasa en 1901 y a Boma en 1902, Casement decide realizar una investigación más profunda en el Congo durante el año 1903 (Ob. Cit: 95). En este viaje se dedica a tomar notas en su diario de lo que observaba, y luego al volver a Europa redacta su informe del Congo en 1903-1904. Este texto legal es de gran relevancia en su trayectoria como cónsul y defensor de los derechos humanos, por el cual fue reconocido y premiado; en él, Casement reveló la desconocida realidad del Congo belga. Fue y es todavía uno de los recuentos más importantes de la masiva violencia hacia los nativos que ocurrió en El Estado Libre del Congo a inicios del siglo XX. A continuación, presento algunos ejemplos de cómo Vargas Llosa adapta este reporte de 1903 en su narrativa.

En primera instancia el reporte de Casement de 1903 comienza con la siguiente información:

I was enabled, by visiting the district, to contrast its present day state with the condition in which I had known it some sixteen years ago”...“There are today widespread proofs of the great energy displayed by Belgian officials in introducing their methods of rule over one of the most savage regions of Africa (Singleton-Gates and Girodias, 1959: 96).

En la novela se expresa lo siguiente:

En esos tres meses y diez días la impresión de despoblamiento y eclipse de la gente, de desaparición de aldeas y asentamientos donde él había estado, pasado la noche, comerciado, hacía quince o dieciséis años, se repetía una y otra vez (Vargas Llosa, 2010: 81).

Se observa claramente el cotejo de la misma información, el inicio de la descripción del salvajismo en las aldeas que continua posteriormente en el reporte: “Perhaps the most striking change observed during my journey into the interior was the great reduction observable anywhere in native life. Communities I had formerly known as large and flourishing centres of population are today entirely gone” (Singleton-Gates and Girodias, 1959: 98). Este subtexto (el reporte) en la novela lo presenta Vargas Llosa de la siguiente forma: “¿Dónde estaba la gente? La memoria no lo engañaba. Tenía muy presente la efervescencia humana, las bandadas de niños, de mujeres, de hombres tatuados... Algunas aldeas se habían extinguido, en otras la población se había reducido a la mitad” (Vargas Llosa, 2010: 81). Este es un ejemplo de la forma en que la información encontrada en un documento legal puede moldearse para ser convertido en la novela archivo, que según González Echevarría es la novela latinoamericana, ya que contiene datos obtenidos del reporte con aspectos extras introducidos por Vargas Llosa, fragmentos de recuerdos del personaje de Casement que nos habla de los niños y mujeres que han desaparecido, narraciones que nos acercan como lectores a los cambios en el pueblo congolense y generan angustia y pena por su sufrimiento.

Una segunda anécdota de Casement en su informe con respecto a sus últimas horas de estancia en Coquilhatville fue la siguiente:

a man came with some natives of the S... district, represented as his friends, who were fleeing from their homes, and whom he begged me to carry with me to the French territory at Lukolela. These were L.L. of T... and seven others. L.L. stated that, owing to his inability to meet the impositions of the Commissaire of the S... district, he had, with his family, abandoned his home (Singleton-Gates and Girodias, 1959: 188).

Más adelante comenta que Casement explica que le dijo al hombre que lamentaba mucho que no pudiese ayudarlo, y le aconsejó apelar por ayuda a las autoridades del distrito o en última instancia a las autoridades en Boma (Ob. cit: 189). Al final de este reporte queda sobrentendido que Casement no los lleva y regresa a Stanley Pool. Al compararlo con la información de la novela, es curioso que, aunque se narran eventos similares Vargas Llosa crea un final diferente. En primer lugar, en la novela el hombre que se acerca a Casement en busca de ayuda para estas siete personas es un nativo que

vino a decirle que los monjes de la misión trapense querían verlo... Querían pedirle que sacara a escondidas en su vaporcito a un puñado de prófugos ... por no cumplir con las cuotas de caucho la Force Publique había llevado a cabo una operación de castigo (Vargas Llosa, 2010: 104).

En la novela Casement se excusa diciendo que no lo hará porque iría en contra de la ley, al final se explica

los siete fugitivos subieron al Henry Reed al amanecer del día siguiente ... mientras la tripulación dormía, siete siluetas silentes se escurrieron y desaparecieron en la malaza de la orilla. Nadie preguntó luego al cónsul qué

había sido de ellos (Ob.cit: 105).

Es notorio que una historia muy similar tiene finales diferentes, en donde la novela enmarca un cambio importante que podría señalar el intento del autor por darle forma a la personalidad de Casement en su obra como un hombre moral, pero al mismo tiempo compasivo, la cual es una visión más privada del hombre que del cónsul que observamos en la escritura del reporte haciendo su trabajo.

La novela de Vargas Llosa se convierte en un proceso de descomposición del discurso hegemónico imperial que ha sido sostenido a lo largo de los años por el prestigio y el poder político y socio-cultural del Imperio británico. En lugar de dejar abandonado este discurso sobre la historia de Casement, lo recupera y lo transforma para analizar la historia misma y sobre todo la representación de figuras tan importantes de la historia de la aventura colonial europea en el Congo como lo fueron Leopoldo II y Henry Morton Stanley, quienes son todavía figuras míticas de gran poder. Cae entonces el mito de la misión civilizadora de la empresa belga de Leopoldo II en el Congo, y con él, se ataca también el violento funcionamiento del sistema colonial europeo en África.

En la recomposición que hace del archivo histórico europeo se devela además la relación imperial de Inglaterra en Irlanda y en el Putumayo peruano, donde opera la compañía asentada en Londres que explotaba a los nativos para

el comercio del caucho. Se trata de la principal compañía cauchera de la región, Peruvian Amazon Company, dirigida por Julio C. Arana y registrada en la Bolsa de Londres en Gran Bretaña. Esta compañía, que recibió una concesión por parte del Imperio británico, abusó de los derechos exclusivos que ésta poseía sobre la fuerza de trabajo en la región del Putumayo, cometiendo delitos atroces, aún peores de los ya presenciados por Casement en el Congo, eventos que describe en su reporte de 1910 (Inglis, 1973: 177).

Con la historia de Casement, por ejemplo, Vargas Llosa reexamina el mito del espacio colonial, solo localizado fuera de Europa. Los lectores descubren que lo que ocurrió en África también sucedió de alguna forma en el mismo espacio europeo. Numerosas veces Vargas Llosa equipara la colonización de los pueblos “primitivos” de África y Latinoamérica a la situación del pueblo irlandés bajo dominio de Inglaterra: “Ahora debía ocuparse [Inglaterra] de otros indígenas, los de Irlanda. También ellos necesitaban liberarse de los ‘aranas’ que los explotaban, aunque con armas más refinadas e hipócritas que las de los caucheros peruanos, colombianos y brasileros” (Vargas Llosa, 2010: 378). La barbarie y violencia colonial estaban presentes también en Irlanda y esta idea estaba profundamente arraigada en los irlandeses y fue lo que contribuyó a cimentar los ideales separatistas de Casement. Luego de la conquista de Irlanda, explica Inglis, el Imperio británico distribuyó las propiedades irlandesas a su antojo

además de apropiarse de los productos allí cultivados, obligando a los irlandeses a pagar impuestos sobre tierras que anteriormente les habían pertenecido lo que causó el mismo o similar sufrimiento de hambruna y desnutrición padecido por los congoleños (Inglis, 1973: 124). Se suponía que la unión consolidada por la conquista entre Gran Bretaña e Irlanda sería de beneficio para este último, pero todo resultó en lo contrario de acuerdo a los resultados de las evaluaciones económicas y sociales en las que se demostraba que las ganancias recibidas por la recaudación de impuestos eran de provecho sólo para Gran Bretaña. La experiencia de Casement en el Congo primero y más tarde en el Putumayo fue un despertar a la realidad de su país de origen.

Otro ejemplo de la disolución de mitos en la novela es el personaje de Leopoldo II, quien es acusado de ser prácticamente el autor intelectual de toda la barbarie del Congo, un rey o un hombre de Estado europeo que engañó a las potencias mundiales con falsas promesas para el desarrollo del Congo. Leopoldo II justificó su empresa con el discurso civilizador — alfabetizar, cristianizar, y liberar al pueblo “primitivo” en el Congo de los mercaderes árabes y de salvarlos del pecado de “ser salvajes”. Considerada por muchos un terreno impenetrable, la región del Este africano se caracterizaba

por su naturaleza hostil, clima tropical de aire pesado, habitada, de acuerdo con la mentalidad colonial de la época, por seres “salvajes”. En el año de 1875, explica Comte de Lichtelverde (1929: 119), África era aún un área del mapa que no se conocía a profundidad y la ocupación europea no pasaba quizás de un diez por ciento del territorio del continente; por tanto, se consideraba como un enigma. Potencias europeas como Portugal y Reino Unido mostraron poco interés por extender su poder imperial a estas tierras africanas (Ob.Cit.: 121). En vista de este desinterés, el Rey belga Leopoldo II se interesó profundamente en lo que reportaban los exploradores alemanes y británicos, como Henry Morton Stanley —cuyo papel en la historia hablaremos más adelante— y divisó en África una oportunidad de expandir su imperio.

Con este propósito en mente, Leopoldo II pronunció un discurso en el Palacio de Bruselas en 1876, en una conferencia convocada por él, cuyos invitados eran importantes geógrafos y filántropos, en el que afirmó que su interés por África central no estaba guiado por motivos egoístas que enriquecerían a Bélgica, sino a favor de servir a la civilización de los pueblos africanos, y de la supresión del tráfico de esclavos en el interior de África llevado a cabo por traficantes árabes (Ob.Cit.: 123)⁷. En la novela se narra de la siguiente forma:

7 Al final de esta conferencia, explica Lichtelverde (1929: 129), se creó la Asociación Internacional de Represión al Comercio de Esclavos y Apertura de África Central (International Association to Repress the Slave Trade and Open up Central Africa), presidida por el mismo Rey Leopoldo II y conformado por los presidentes de las principales sociedades geográficas, que se esforzarían por construir un plan para la incursión en tierras africanas. Esto resulta paradójico ya que se reprimió el maltrato de los mercaderes árabes al pueblo congoleño, pero comienza una nueva represión a manos del Rey belga.

Explicando a la opinión pública internacional que la única manera efectiva de suprimir la trata de esclavos era mediante “una fuerza de orden”, el rey envió al Congo dos mil soldados del Ejército regular belga al que debía añadirse una milicia de diez mil nativos, cuyo mantenimiento debería ser asumido por la población congoleña. ... se infiltraron gentes de la peor calaña, rufianes, ex presidiarios, aventureros hambrientos de fortuna salidos de las sentinas y los barrios prostibularios de media Europa. ... Porque soldados y milicianos de la Fuerza Pública eran codiciosos, brutales e insaciables tratándose de comida, bebida, mujeres, animales, pieles, marfil y, en suma, de todo lo que pudiera ser robado, comido, bebido, vendido o fornicado. (Vargas Llosa, 2010: 51)

Las promesas, que por un largo tiempo crearon alrededor del Rey belga una imagen de gran filántropo, se pondrán en duda años más tarde al constatar el resultado catastrófico de la penetración en tierras africanas del Estado Libre del Congo administrada por Leopoldo II, nombrada colonia del Imperio belga en 1885. John de Courcy MacDonnell presenta en su libro *King Leopold II* lo que puede bien definir el mito que caracterizó a Leopoldo II como el libertador de los congolenses, como mecenas de la civilización, el Rey que logró suprimir el comercio de esclavos y las prácticas canibales en el Estado Libre del Congo.

These two achievements united go far to prove it the most successful of all the civilizing governments of our time. With these great successes in the suppression of evil, there are joined other and no less successes in the creation of good” (MacDonnell, 1969: 233).

Sin embargo, detrás de este telón de palabras y afirmaciones, se esconden en realidad sanguinarias crueldades que se llevaron a cabo con la finalidad de castigar injustamente a los congolenses por el incumplimiento de las cuotas de extracción del caucho (entre otros recursos). Los colonialistas belgas aplicaron medidas injustificadas como la amputación de manos o de miembros sexuales, lo cual ocurrió tanto en el Congo como en el Putumayo, de acuerdo con los datos descritos en los reportes de Casement (1997: 31).

La estatura mítica-heroica de la que goza aún Leopoldo II en Europa se transforma en la novela en la del sanguinario que marcó para siempre la historia de los congoleños con la miseria y sufrimiento. Los frutos del trabajo de los nativos no fueron utilizados para crear una mejor vida para el Congo, sino para enriquecer y construir un poderoso imperio comercial en Bélgica. Justamente lo que desestabiliza Vargas Llosa es el discurso hegemónico que mostraba a Leopoldo II como una gran persona con fines humanitarios, un filántropo como muchos lo han llamado, sobre todo en Bélgica, donde aún es considerado un rey genuinamente interesado en el progreso del Congo. Así, Vargas Llosa rompe con el mito romántico-nacionalista repetido en la historia de Bélgica y del rey Leopoldo II. En la primera parte denominada “El Congo”, Vargas Llosa explica que una de las medidas ejecutadas al mando de Leopoldo II para suprimir el comercio de esclavos fue enviar a dos mil soldados del Ejército belga a los que añadió diez

mil milicianos nativos, comandados por oficiales belgas entre los cuales se encontraban ex presidiarios. Por su parte, la comunidad africana, sin entender claramente lo que estaba ocurriendo, tenía claro que “la invasión que caía sobre ella era una plaga más depredadora que los cazadores de esclavos, las langostas, las hormigas rojas y los conjuros que traían el sueño de la muerte” (Vargas Llosa, 2010: 51).

Parecido desmontaje histórico ocurre en torno a otro personaje de la historia de la aventura colonial de Bélgica en el Congo, Henry Morton Stanley, reconocido como un gran explorador, pacificador y constructor, con quien Casement compartió su primer viaje al Congo⁸. Aunque fue él quien hizo posible a Casement el acceso al Congo, en la novela se le retrata como una de las personas que comandó los asesinatos, maltratos e injusticias contra los congolese a su llegada a este territorio. Más tarde, con la invención del neumático en 1893, indispensable para la naciente industria automovilística, la materia prima del caucho se convirtió en un producto esencial para la economía europea. La novela revela la realidad del supuesto discurso civilizador de Leopoldo II: mientras se presenta la explotación del

caucho como un elemento positivo para el desarrollo de la sociedad, el discurso hegemónico colonial esconde que de hecho la empresa “modernizadora” de Bélgica fue la causa de la devastación de los pueblos del Congo. La ambición de Leopoldo II de conquistar un monopolio del comercio del caucho, con ayuda de Stanley, se tradujo en la implementación de las prácticas más crueles y bárbaras de explotación de los pueblos africanos.

En el proceso de dismantelar los discursos colonialistas de las potencias europeas, la reconstrucción en la novela de la vida del mismo Casement y su condena como traidor del Imperio británico adquiere una nueva relevancia. Casement participó activamente en la planificación del Alzamiento de Pascua en Dublín en 1916, una rebelión en contra del Reino Unido y sus fuerzas imperialistas en Irlanda. Casement deseaba apasionadamente que la insurrección ocurriera. Sin embargo, mientras se encontraba en Alemania, supo que se llevaría a cabo la rebelión con o sin el apoyo de Alemania fue él quien se opuso a la idea de que se llevara a toda costa, aun si no se habían asegurado los apoyos necesarios (Inglis, 1973: 374). El Imperio británico lo consideró un traidor por aliarse a Alemania en su contra, sin importar los años de servicio que lo hicieron un hombre ejemplar y único, que lo llevó a adquirir el título nobiliario de Caballero del Imperio. No obstante, lo que agravó su situación fue la divulgación de la información que supuestamente contenían sus diarios, cuya veracidad y autenticidad aún hoy

8 En su libro *Stanley, The Impossible Life of Africa's Greatest Explorer*, Tim Jeal explica las hazañas de Stanley como explorador en África cuando encuentra al Doctor Livingstone, así como sus expediciones para crear una colonia inglesa en el Congo, imagen que conservó durante más de 10 años hasta revelarse sus medios de imposición

en día se debate (Ob.Cit.: 358). Esta información, referente a su orientación homosexual fue el principal factor para que no se le perdonara la vida⁹.

Irlanda, el país que tanto amaba y cuyo sueño de independencia lo llevó hasta al fin de sus días, no se esforzó tampoco por salvarlo de la muerte. Hubo una petición de clemencia organizada por Conan Doyle en Londres que firmaron numerosos escritores, científicos y políticos. Muchos aseguraban que no era correcto colgarlo porque se convertiría en un mártir y que, aunque legalmente era lo correcto, políticamente no lo era (Inglis, 1973: 354). Otras personas no quisieron firmar, como por ejemplo Joseph Conrad, el autor de *Heart of Darkness*, y Edmund Morel, quien trabajó con Casement por la defensa de los derechos de los congoleses (Ob.Cit.: 353). En la época

fue muy polémico que dos de sus amigos más cercanos no firmaran la petición de clemencia, porque ambos habían defendido las ideas de que los pueblos oprimidos por el Imperio Británico debían protegerse, pero ni la amistad con Casement ni la razón de la independencia de Irlanda los movilizó a apoyarlo.

La información en el diario de Casement referente a su vida o fantasías homosexuales, que nunca se niega a lo largo de la novela de Vargas Llosa, es otro mito que busca deshacer la novela. En el texto la lectura que se impone sobre este aspecto de la personalidad de Casement es que el irlandés no llevó necesariamente a cabo todo lo que escribe en su diario. El contenido de estos relatos personales se presenta en la novela como parte de la vida frustrada de una persona con tendencias homosexuales que vive en la sociedad europea conservadora de principios del siglo XX. En la obra, se cuestiona la imagen del hombre que se dejó llevar por sus impulsos sexuales hacia el sexo masculino, y se retrata a Casement como una persona retraída y más bien reservada. Como el autor mismo lo afirma en el epílogo de la novela, “Casement escribió los famosos diarios, pero no los vivió, no por lo menos integralmente, que hay en ellos mucho de exageración y ficción, que escribió ciertas cosas porque hubiera querido pero no pudo vivirlas” (Vargas Llosa, 2010: 449).

González Echevarría propone que la historia o mitos que están presentes en la narrativa latinoamericana, y más

9 En su libro *Roger Casement's Diaries. 1910: The Black and the White* (1997), Roger Sawyer explica que los *Black Diaries* “were used to poison the reputation of their author, it has frequently been alleged that an agency of the British government was guilty of forging them” (Ob.Cit.: 1). El contenido sexual en los diarios que demostraba que Casement era homosexual no podía comprobarse de todo, no era posible afirmar que todo lo que escribió había realmente ocurrido. Al respecto, Sawyer comenta “The obsessive quality of the erotic details has alienated many. Perhaps some of it is fantasy; but even that diagnosis can hardly excuse the man in the eyes of would-be admirers” (Ob.Cit.: 3). La conclusión de Sawyer en la introducción a los diarios de Casement es que luego de examinarlos utilizando diferentes métodos para corroborar si fueron o no falsificados, “It all points to the genuineness of the diaries. The British authorities are thus cleared of the charge of forgery; but they remain open to the far more serious charge of executing a man on the basis of irrelevant evidence” (Ob.Cit.: 25).

específicamente en la novela archivo, se relacionan con la identidad y la cultura de Latinoamérica. Sin embargo, en el caso de esta novela, la identidad, que es el centro de atención, no es latinoamericana, sino más bien la identidad de un irlandés y la de su patria, Irlanda. Casement, aunque era irlandés, trabajó para el Imperio británico. A partir de esta experiencia y sus viajes logra comprender el sufrimiento de los pueblos colonizados. Como bien lo explica Angus Mitchel, “Exposure to the periphery obliged him to continually reassess his imperial relations, the nature of national identities within the imperial panoply, and to question his own sense of duty to King or country or humanity” (Mitchel, 2007: 41). Su afán como irlandés para liberar a su país del dominio británico insta al lector a pensar en la búsqueda de identidad que también tiene lugar en los pueblos latinoamericanos, que de una forma abrumadora ha sido uno de los temas centrales de la narrativa latinoamericana.

En la novela de Vargas Llosa aparece imperioso para Casement que Irlanda se libere de la mediación o control británico que socava la identidad de la cultura irlandesa. El revolucionario y nacionalista irlandés poseía un conocimiento profundo y detallado del hundimiento social y económico que se padecía en el Congo sometido a las concesiones del Imperio británico. De acuerdo con Angus Mitchell, treinta años de trabajo como cónsul del Imperio británico forjaron en Casement un pensamiento revolucionario en contra del sistema imperial de sus propios patrones,

por lo cual adopta una visión opositora al dominio imperial (Ob.Cit.: 41). Esta percepción revolucionaria sumada a su nacionalismo irlandés lo llevan a analizar la difícil situación del pueblo oprimido de Irlanda, cuyos ciudadanos lucharon en nombre de la Corona británica para sus fines de expansión, así como también sirvieron de mano de obra barata en Inglaterra (Ob.Cit.: 54)¹⁰.

Consideremos ahora una obra que se menciona en diferentes momentos de la novela, obra escrita por Joseph Conrad titulada *Heart of Darkness* o “El corazón de las tinieblas”. En *El sueño del celta* esta obra de Conrad es bien conocida por Casement, como lo fue en la vida real del cónsul. El personaje de Roger en la novela entabla una conversación con Alice Green (su tutora) y le comenta:

Conrad decía que, en el Congo, la corrupción moral del ser humano salía a la superficie. A mí, El corazón de las tinieblas me desveló muchas veces. Yo creo que no describe el Congo, ni la realidad, ni la historia, sino el infierno (Vargas Llosa, 2010: 77).

Esta es una referencia literaria y personal importante en la novela y de la misma forma lo fue en la historia de Casement. La persona que escribió esta obra, como se narra en la novela, conoció

10 Brian Inglis explica que “From his study of history, he [Casement] felt certain that Ireland was like a man who has been knocked to the ground; all that his assailant, England, was helping him to his knees- with the intention of keeping him there. So far from helping the Irish, he believed, England had long been exploiting them for her own economic benefit, just as Leopold had exploited the Congo natives” (1973: 125).

al irlandés en Matadi en 1890. Inglis dice que: “he met the Young Captain Korzeniowski, soon to be better known as Joseph Conrad. Conrad, too, had been attracted by the romance of the Congo” (1973: 31), y de la misma forma afirma que

His stay turned out to be a disturbing experience, forming the basis for his *Heart of Darkness*. ... Casement’s acquaintance at Matadi, in the summer of 1890, was a ‘great pleasure under any circumstances, and now it becomes a positive piece of luck’ (idem).

En la novela el narrador explica:

La memoria le devolvió a Roger el recuerdo de aquel día de junio de 1890 cuando... llegó a Matadi ese joven capitán de la marina mercante británica. Treintañero de frente despejada,... se llamaba Konrad Korzeniowski y era polaco, nacionalizado inglés hacía pocos años (Vargas Llosa, 2010: 72).

De la relación entre Conrad y Casement comenta el narrador: “La simpatía fue recíproca” (Ob.Cit.: 73), además de narrar que se encontraron en varias oportunidades y que inclusive la relación de amistad continuó por medio de cartas posteriormente (Idem).

Esta interacción literaria e intelectual crea una permeabilidad en la narrativa latinoamericana, y en el caso de Vargas Llosa es obvia la influencia de escritores extranjeros e integra, en su novela archivo, material de índole histórica de diferentes modalidades: textos históricos, biografías, los diarios de Roger Casement, reportes o documentos legales

escritos por Casement y comisionados por la Corona británica y la novela de Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (1899). Conrad, el escritor polaco—británico (1857-1924), fue una de las mayores influencias en la obra de Vargas Llosa y en la literatura latinoamericana de acuerdo con Efraín Kristal (1996: 55) y Cedric Watts (1996: 233). Entre sus obras resaltan dos de particular importancia para este estudio: *Nostromo* (1904) y *Heart of Darkness*. *Nostromo* es una novela en la que se ficcionalizan las crónicas coloniales de Latinoamérica. Esta novela origina la tradición entre los latinoamericanos de narrar la vida colonial de la región e influyó en el trabajo literario de escritores como Carpentier y García Márquez (Kristal, Ob.Cit.: 234). Conrad fue uno de los primeros ingleses en representar la vida y aspiraciones de Latinoamérica sin ser él un escritor latinoamericano. Algo similar ocurre en *Heart of Darkness*, obra en la que narra la vida de los nativos congolese y su historia contextualizada a finales del siglo XIX. En la escritura de *Nostromo* y *Heart of Darkness* se presenta una desterritorialización por parte de Conrad, ya que el autor no se limita a ficcionalizar la historia de Polonia o Gran Bretaña, el país en el que nació y el país de su segunda nacionalidad, como tampoco lo hace Vargas Llosa quien realiza, al igual que Conrad, una representación literaria de la colonización del Congo belga, así como de los procesos subversivos previos a la independencia de Irlanda. En la obra de Vargas Llosa se contempla un

proceso de desterritorialización¹¹ en el sentido opuesto del que ocurre en la obra de Conrad, es decir, desde la perspectiva de un latinoamericano que asume la representación de acontecimientos que marcaron la historia de Europa y África. Hay un paralelismo literario asimétrico entre Conrad y Vargas Llosa en el que ambos se retiran de sus orígenes geográficos y abordan la historia de países distintos a los de su procedencia, pero Vargas Llosa escribe la historia de Casement desde una posición periférica como escritor hispanoamericano con una mirada hacia el centro que fue el Imperio británico. Por su parte, Conrad se sitúa en el opuesto del continuo, en el centro como ciudadano británico, para producir una narrativa que representa la historia colonial de los pueblos situados en la periferia de las potencias europeas.

González Echevarría, por su parte, señala que

The Latin American narrative, both in the stories it tells, and in the structure of those stories, reflects a struggle to free the imagination of all mediation, to reach a knowledge of self and collectivity that is liberating and easily shared (1990: 42).

Esto indica que la búsqueda de la identidad latinoamericana se enraíza en la narrativa debido a la necesidad de los latinoamericanos de singularizar

las costumbres, la música, los mitos y creencias que definen sus señas particulares de identidad, con una identidad libre e independiente de cualquier poder externo, ya sea debido a la colonización como es el caso del yugo español, o del abuso de poder por parte de gobiernos tiranos que deseaban imponer una imagen o modelo político o cultural que debe seguirse. Sin embargo, al analizar la novela que nos ocupa, se observa que la novela no se enfoca solo en discernir o formar una identidad que sea liberadora y compartida, sino en demostrar y afianzar la idea de que los latinoamericanos forman parte de un mundo globalizado, con múltiples conexiones culturales, sociales, literarias, y políticas.

Propongo en este trabajo que el distanciamiento entre el planteamiento de González Echevarría acerca de la narrativa latinoamericana y el contenido de la novela de Vargas Llosa se debe principalmente a dos razones: la desterritorialización o extraterritorialidad en la narrativa de Latinoamérica, y la complejidad de analizar la identidad latinoamericana como consecuencia del proceso llamado globalización.¹²

11 Este término, que se explica en detalle más adelante, de acuerdo a Fernando Ainsa se refiere a que el canon actual de la literatura latinoamericana: “Ha perdido sus indicadores nacionales tradicionales y refleja la pérdida de referentes telúrico-biológicos de la identidad y el desmoronamiento del metaconcepto que la unificaba alrededor de nociones como territorio, pueblo, nación, país, comunidad, raíces” (2012: 111).

12 Cuando menciono la globalización me apoyo en el concepto de James N. Rosenau define la globalización como procesos de interacción que evolucionan en la medida en que las personas y las organizaciones llevan a cabo sus tareas diarias y se avocan al logro de sus metas, secuencias que se despliegan en la mente o en el comportamiento. Está conformada por todas aquellas fuerzas que impulsan individuos, comunidades, sociedades, gobiernos, instituciones y organizaciones transnacionales a involucrarse en formas similares de comportamiento o a participar en sistemas más inclusivos y coherentes (Rosenau, 2006: 84).

La desterritorialización de la literatura latinoamericana — explica Fernando Aínsa— quiere decir que el canon actual de la literatura latinoamericana “Ha perdido sus indicadores nacionales tradicionales y refleja la pérdida de referentes telúrico-biológicos de la identidad y el desmoronamiento del metaconcepto que la unificaba alrededor de nociones como territorio, pueblo, nación, país, comunidad, raíces” (2012: 111). Es decir, el escritor del siglo XXI no siente que su función o meta como escritor es el describir un territorio latinoamericano que se adjudica de acuerdo con su lugar de nacimiento. Por el contrario, nos encontramos frente a un escritor nómada o migratorio, que es una de las características prominentes del escritor latinoamericano del siglo XXI.

Debido a esta tendencia nómada, explica Aínsa, la literatura latinoamericana es transfronteriza, porque el lugar de nacimiento o inclusive la localización del escritor ya no define los límites de su imaginación y los temas de su producción narrativa. El intercambio social, intelectual y cultural característico de la vida errante del escritor, deriva en su transformación constitutiva y en la metamorfosis de su referente cultural e histórico. “La literatura transfronteriza multiplica escenarios y puntos de vista desasida de la noción unívoca de identidad y de patria, incluso proyectando una mirada extranjera sobre el propio solar nativo” (Ob.Cit.: 68). Aínsa y Mario Mendoza convergen en que el escritor latinoamericano no obedece a indicadores geográficos, pero

afirma Mendoza, “El escritor debe ser juzgado a partir de elementos puramente narrativos, de tratamientos literarios, y él, como escritor, puede retratar fielmente su realidad histórica, puede modificarla o puede sencillamente obviarla” (2004: 125). Una de sus funciones es servir de nexo entre culturas a través de su obra narrativa, y la novela de Vargas Llosa es un ejemplo de esta literatura transfronteriza del siglo XXI que relata historias de países diferentes conectadas por la presencia de Casement en cada uno de ellos.

La identidad del escritor latinoamericano del siglo XXI es otro de los principales aspectos a los que podemos adjudicar el distanciamiento entre la teoría de González Echevarría y la temática de *El sueño del Celta*. La desterritorialización producto de la globalización es definida por Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez como “una no pertenencia a ningún espacio identitario, sino desde una multiterritorialidad ya real, ya imaginada” (2011: 9). Debido a esta desterritorialización, los estudios académicos exaltan la presencia de dos fenómenos. Uno, el desarrollo cada vez más prominente de una identidad “universal”, y dos, el abandono del proyecto de identidad regional o continental en la literatura latinoamericana.

La identidad del escritor latinoamericano no se debe tampoco tratar de definir como un todo. Más bien, así como lo explica Aínsa, “los

componentes identitarios están ahora más relacionados con el ‘tiempo propio’, individual, y con el tiempo compartido con seres afines que con el ‘espacio local’, de vecindario, barrio o la aldea de origen” (2012: 79). El lugar donde se nace, crece y vive no define del todo la identidad del escritor latinoamericano, quien debido a su estado de escritor nómada, puede tener una identidad múltiple (Aínsa, Ob.Cit.: 80). En el marco de la globalización y la multiculturalidad, debido a la cual una persona puede tener dos o tres nacionalidades, ya no es posible establecer cuáles son las características que definen a la identidad latinoamericana. Aínsa ilustra que “con la pérdida del mapa de los referentes de la identidad, cuentos y novelas han ido borrando fronteras nacionales, lo que ha supuesto la ruptura de un modelo de escritor y una recomposición de su papel en la sociedad” (Aínsa, Ob.Cit.: 116). Es por esto que escritores como Vargas Llosa, entre otros, presentan una lealtad múltiple o una lealtad global y no nacional, sin sentir que transgreden su propia identidad o que traicionan a su patria¹³.

Desde otra perspectiva en este debate actual, Jorge Franco aboga por una

desaparición de la utopía de una identidad latinoamericana, que ha dado paso a una literatura universal basada en el producir literatura por el simple placer de contar historias (Franco, 2004: 39). Explica que las ciudades latinoamericanas demuestran la universalización de referentes sociales que acrecientan las similitudes entre ellas (Franco, Ob.Cit.: 42). Así, Franco manifiesta que hay características universales con las que un lector o un escritor desde cualquier parte del mundo podrían identificarse. Similarmente, Alberto Fuguet y Sergio Gómez comentan que “El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediablemente sin buscarlo” (1996: 15). Se trata de crear un espacio identitario híbrido que imposibilita el vínculo literatura y nación como característica central de la literatura latinoamericana.

Este fenómeno es explicado por Catherine Den Tandt, quien señala que la literatura contemporánea latinoamericana y del Caribe hispano ha abandonado el proyecto de identidad, al menos en la forma concebida en los espacios postcoloniales (Den Tandt, 2007:195). Den Tandt explica que, como lo manifiesta González Echevarría, el proyecto de la literatura latinoamericana era construir una subjetividad latinoamericana arraigada al territorio geográfico, cultura, y mitos de la nación del escritor. Sin embargo, la actual literatura latinoamericana se rehúsa a participar de la función creadora de mitos latinoamericanos y esto la convierte en cómplice de la

13 De acuerdo con Aínsa, “La literatura latinoamericana ya no se percibe como una manifestación valiosa de ‘una región en vías de desarrollo’ que merece ingresar con un capítulo propio en la literatura occidental, sino como parte del pluralismo multipolar a través del cual se expresa el mundo contemporáneo, esos centros provenientes de la periferia que se instalan en los centros imperiales de antaño” (2012: 123).

globalización (Ob.Cit.: 197) o tal vez en un partícipe activo. Es una literatura que ya no está involucrada en la creación de una identidad colectiva particular a una región. Para Den Tandt, la alienación de la literatura latinoamericana debido al abandono del proyecto de identidad surge para ofrecer nuevas perspectivas sobre la globalización, y así exaltar al otro que está dentro de uno, mientras que le relega el proyecto de identidad al cine, a la música popular y a la televisión (Ob. Cit.: 197).

Conociendo ya las razones de la mutación de la novela archivo, analicemos lo siguiente. Si *El sueño del Celta* es una novela archivo, entonces ¿cuáles son las nuevas características de la novela archivo? Para reformular este concepto es necesario conservar ciertos aspectos de la propuesta de González Echevarría y formular algunos cambios. Uno de los puntos de la novela archivo a conservar es el que recoge e imita documentos históricos que a su vez son subtextos que generan una intertextualidad en la novela. En este caso esta característica se evidencia en la alusión directa e indirecta de los documentos históricos y legales que describen la vida de Casement, la lucha por la independencia de Irlanda, el proceso de colonización del Congo belga, y la explotación de los nativos en el Congo belga y en el Putumayo. En el contexto de la globalización efectivamente es común que ocurra un intercambio cultural y social, como también ha sido y es común que los escritores latinoamericanos se vean influenciados por autores de otros países y de otras épocas.

González Echevarría propuso que la novela archivo ejercía dos funciones: generar nuevas narrativas a partir de otras narrativas, y almacenar la historia o los mitos del origen de Latinoamérica. De estas dos funciones, sólo es posible conservar la primera en la nueva novela archivo. A partir de nuestro análisis se deduce que hay una influencia de la obra de Conrad en la novela de Vargas Llosa, que queda evidenciado en el interés por representar la historia del Congo belga, la inclusión de *Heart of Darkness* en su novela y la incorporación de Conrad como uno de los personajes. La novela de Vargas Llosa es producto de otras narrativas, que fueron leídas por el autor e incluidas en su novela. “the previous writings of history are undone as the new one is attempted”, explica González Echevarría (1990: 15). En la novela de Vargas Llosa se desarticula la historia narrada por Conrad en *Heart of Darkness*, y el autor experimenta con la aplicación de conceptos presentes en la obra de Conrad a los cuales ambos se oponen como la corrupción moral, civilización versus barbarie, y la erradicación de la violencia por medio de más violencia, a la época de inicios del siglo XX y a lugares tan diversos como la Amazonía, Irlanda y Perú. La mutación de la propuesta de González Echevarría se constata sobre todo porque estas narrativas que generan otras narrativas no son únicamente latinoamericanas.

La segunda función de la novela archivo ya no está vigente porque la Historia latinoamericana ya no es la única fuente de inspiración para los

escritores hispanoamericanos. Su nueva característica es la extraterritorialidad o la multiterritorialidad, en el sentido de que puede narrar la historia de uno o diversos países del mundo, no necesariamente latinoamericanos, como este caso en el que se encuentra integrada la historia del Congo Belga, Irlanda, Gran Bretaña, y el Putumayo. El carácter fundador de la novela archivo que propone González Echevarría dejó de ser una constante en la narrativa latinoamericana porque ya no aparece la historia de Latinoamérica como mito de fundación de la misma narrativa o, en otras palabras, de la identidad misma de la literatura latinoamericana. Lo que impera es la producción narrativa de una forma estética que abandona el proyecto de formación de la identidad latinoamericana, y que integra al otro en la descripción de sí mismo. La novela archivo demuestra la vida en la globalización, la mimesis del latinoamericano a la cultura del país donde se encuentre para expresar lo que se vive en el mundo contemporáneo. El escritor latinoamericano no está aislado, y la nueva novela archivo abole distancias y defiende la hibridez cultural.

En síntesis, la novela archivo tal como la define González Echevarría no explica del todo las novelas escritas a inicios del siglo XXI como por ejemplo *El sueño del celta* de Vargas Llosa. La novela archivo ha cambiado debido a un proceso de desterritorialización de la literatura latinoamericana y al paulatino abandono del proyecto de identidad de Latinoamérica arraigado en su geografía y los territorios nacionales de la región,

procesos que a su vez son producto de la multiplicidad de intercambios culturales, sociales, políticos y económicos en la globalización. La nueva novela archivo desmitifica la historia de personajes y eventos que tuvieron lugar en uno o varios países de cualquier continente del mundo sirviéndose de documentos históricos que funcionan como subtextos que interactúan en la novela, sin restringirse a la región de América Latina; en otras palabras, ha comenzado a apropiarse de otras historias para fundamentar y repensar su identidad literaria. La novela *El sueño del celta* de Vargas Llosa es un ejemplar de esta mutación de la novela archivo, en la que su autor desmitifica la historia de Roger Casement como traidor al imperio británico y lo erige como un patriota irlandés que colocó su vida al servicio de la liberación de Irlanda y el Congo Belga del poder hegemónico que los sumergió en la miseria a inicios del siglo XX; desmitifica además las intenciones benévolas de cristianización y desarrollo económico detrás del proceso de colonización bárbaro del Congo belga, y de la explotación de los nativos en el Putumayo para la explotación del caucho¹⁴.

14 Existen otras novelas que siguen este formato de nueva novela archivo, como por ejemplo *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi publicada en 1999, y cuyo contexto histórico es la posguerra de la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos y Alemania. Otro ejemplo es *Herejes* escrita por Leonardo Padura, publicada en el año 2013, en la que se representa la historia de la persecución de los judíos en Europa, específicamente en Holanda, Polonia y Rusia.

Referencias bibliográficas

- Aínsa, Fernando (2012). *Palabras nómadas*. Nueva cartografía de la pertenencia. Iberoamericana.
- Birns, Nicholas (2012). "Tricontinental Modernities: Vargas Llosa's Late Turn Against Imperialism in *El sueño del celta*." *Transmodernity*, vol. 1, no. 4, pp. 14-32. <https://escholarship.org/uc/item/3d22c6h2>. Consultado 18 Agosto de 2018.
- Casement, Roger (1997). *Roger Casement's Diaries. 1910: The Black & The White*. Editado por Roger Sawyer. Pimlico.
- Conrad, Joseph (1999). *Heart of Darkness and Other Tales*. Editado por Celdric Watts. Oxford University Press.
- _____ (1996). *Nostromo. A Tale of the Seaboard*. Editado por Cedric Watts. Oxford University Press.
- Den Tandt, Catherine (2007). "Sirena Wears Her Sadness like a Beautiful Dress: Literature and Globalization in Latin America." *Relocating Identities in Latin American Cultures*. University of Calgary Press, pp. 191-216.
- Esteban, Ángel, and Jesús Montoya Juárez (2011). "¿Desterritorializados o multiterritorializados?: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI." *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Editado por Francisca Noguero Jiméñez, María Ángeles Pérez López, Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez. Iberoamericana, pp. 7-13.
- Franco, Jorge (2004). "Herencia, ruptura y desencanto." *Palabra de América*. Editorial Seix Barral, pp. 38-46.
- Fuguet, Alberto and Gómez, Sergio (1996). *McOndo*. Mondadori.
- González Echevarría, Roberto (1984). "Cien años de soledad: The Novel as Myth and Archive". *MLN; Modern Languages Notes*, vol. 99, no. 2, pp. 358-380.
- _____ (1990). *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge University Press.
- Inglis, Brian (1973). *Roger Casement*. Hodder and Stoughton.
- Kristal, Efraín (1996). *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*. Vanderbilt University Press.

- Lichtelverde, Louis de Comte (1929). *Léopold of the Belgians*. Traducido por Thomas H. Reed and H. Russell Reed. The Century Co.
- MacDonnell, John de Courcy (1969). *King Leopold II, His Rule in Belgium and The Congo*. Negro Universities Press.
- Mendoza, Mario (2004). “Fuerzas centrífugas y centripetas”. *Palabra de América*. Editorial Seix Barral, pp. 123-135.
- Menton, Seymour (1993). *Latin America's New Historical Novel*. University of Texas Press.
- Mitchel, Angus (2007). “Roger Casement: The Evolution of an Enemy of Empire-I.” *Enemies of Empire. New Perspectives on Imperialism, Literature and Historiography*. Editado por Eóin Flannery and Angus Mitchell. Four Courts Press, pp. 40-57.
- Pizarro, Ana (2015). “El trabajador del caucho y la representación narrativa”. *Cuadernos de Literatura* vol. 19, no. 37, pp. 313-327. ProQuest, <https://www-lib-uwo-ca.proxy1.lib.uwo.ca/cgi-bin/ezpauthn.cgi?url=http://search.proquest.com.proxy1.lib.uwo.ca/docview/1784469034?accountid=15115>. Consultado 18 de agosto de 2018.
- Quintana González, Desimarie (2017). “La reescritura del héroe en ‘El sueño del celta’ de Mario Vargas Llosa, University of Puerto Rico, Rio Piedras (Puerto Rico), Ann Arbor, 2. ProQuest, <https://www-lib-uwo-ca.proxy1.lib.uwo.ca/cgi-bin/ezpauthn.cgi?url=http://search.proquest.com.proxy1.lib.uwo.ca/docview/2013115465?accountid=15115>. Consultado 18 de agosto de 2018.
- Rosenau, James N (2006). *The Study of World Politics. Globalization and Governance*. Vol 2. Routledge.
- Singleton-Gates, Peter and Maurice Girodias (1959). *The Black Diaries: An Account of Roger Casement's Life and Times with a Collection of His Diaries and Public Writings*. Grove Press Inc.
- Vargas Llosa, Mario (2010). *El sueño del celta*. Santillana Ediciones Generales.
- Watts, Cedric (1996). “Heart of Darkness”. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Editado por J.H. Stape. Cambridge University Press, pp. 45-62.



"Las Ruinas Circulares" de Jorge Luis Borges como representación metafórica del concepto de mimesis

Juan Dalvid Galves Socarras

Universidad Minuto de Dios, Colombia

E-mail: juandavidgalvesocarras@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo pretende realizar un análisis del cuento "Las Ruinas Circulares" de Jorge Luis Borges a partir de las bases teóricas de Paul Ricoeur y evidenciar que es representación del fenómeno de interpretación, se enmarca en el proceso de circularidad que propone Ricoeur y a su vez lo representa de una manera metafórica. De igual manera, se pretende hacer un acercamiento a la actividad mimética del relato, estableciendo una relación entre la lectura y la temporalidad, y encontrar así, la significación del texto que va tomando la forma de un espiral que evidencia la afectación recíproca entre el texto y lector y que desemboca en la construcción propia del intérprete. Sobre este postulado Ricoeur establece tres tiempos en la lectura que denomina mimesis I, mimesis II y mimesis III y que corresponden respectivamente a la prefiguración del tiempo y el relato.

Palabras clave: lectura y la temporalidad, relato, mimesis, Hermenéutica.

"Las ruinas circulares" of Jorge Luis Borges as a metaphorical representation of the concept of mimesis

ABSTRACT

This article intends to make an analysis of the story "Las ruinas circulares" of Jorge Luis Borges from the theoretical basis of Paul Ricoeur and show that it is representation of the phenomenon of interpretation, is part of the process of circularity proposed by Ricoeur and in turn represents in a metaphorical way. Likewise, it is intended to approach the mimetic activity of the story, establishing a relationship between reading and temporality, and thus find the meaning of the text that takes the form of a spiral that shows the reciprocal affectation between the text and reader and that leads to the interpreter's own construction. On this postulate Ricoeur establishes three times in the reading that denominates mimesis I, mimesis II and mimesis III and that correspond respectively to the prefiguration of the time and the story.

Keywords: reading and temporality, story, mimesis, Hermeneutics.

Introducción

El personaje que nos presenta Borges en "Las Ruinas Circulares" es autor de la transformación que sufre gracias a las diferentes relaciones que entreteje durante su proceso de interpretación. Es capaz de fundir el tiempo y de convertir su propio sueño que es la lectura en parte latente de su tiempo real. Al mismo tiempo el lector entra en el texto, deconstruye la trama a partir de su ruta de lectura y encuentra en el personaje de Borges un intérprete que al igual que el lector del cuento entra al templo y lo transforma.

En este sentido, la trama que manifiesta Ricoeur en mimesis II será en el cuento un espacio de mediación entre el lector como ser individual y la obra. El lector y su experiencia contribuyen de manera activa e imprescindible en el desarrollo de la trama. De este modo, el personaje de "Las Ruinas Circulares" tiene la capacidad de crear; así pues, se iniciará la mimesis III referida por Ricoeur, donde el intérprete se convierte en creador.

De igual manera, este fenómeno de circularidad de interpretación ocurre en el mismo sentido fuera del texto Borgiano. Antes de la lectura del cuento, durante la lectura del cuento y después de la lectura de este como un fenómeno que

inicia en el mundo de la vida del lector, se configura en el mundo del texto y vuelve al mundo del lector, bajo condiciones nuevas.

Paul Ricoeur y "Las Ruinas Circulares"

Paul Ricoeur apunta, que entre tiempo y narración no se presenta una relación dividida. También apunta que es posible mostrar cómo la experiencia fenomenológica del tiempo puede llevarse al plano narrativo a través de la configuración de la trama, la cual se caracteriza por sus elementos discursivos, los cuales son regulados por reglas sintácticas precisas. La configuración de la trama refigura, a su vez, el tiempo humano, puesto que cuando un hombre lee o sigue una historia adquiere una mayor comprensión de los aspectos temporales de su propia existencia y con ello reconoce su propia finitud, la totalidad del sentido de lo vivido.

En este sentido, para Ricoeur, en el concepto de trama apunta que es posible encontrar el vector que articula el concepto de tiempo y narración. Ésta hace parte de un proceso de hermenéutica literaria a la que denomina triple mimesis. El primero, Mimesis I, hace referencia al mundo de la vida, al modo en que se inscriben e interpretan las acciones en un horizonte cultural, éste es el antes de una narración, su prefiguración; sin él, cualquier lectura sería palabra muerta, “la literatura sería para siempre incomprensible si no viniese a configurar lo que ya aparece en la acción humana” (Ricoeur, 2004: 130).

El segundo momento da cuenta del acto de configuración de la trama, Mimesis II, ésta interviene entre el antes y el después del seguimiento de una historia, “con Mimesis II se abre el reino del como sí” (Ricoeur, 2004, 130) el cual no es otra cosa más que el mundo de lo posible, también llamado por Ricoeur “el cuasi mundo de los textos”, la literatura.

El tercer momento, la Mimesis III, alude a la refiguración de sí, al saber práctico que tiene lugar cuando el que lee o sigue una historia, experimenta extrañamiento o identificación con las situaciones, pasiones o deseos de los personajes, “la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en la Mimesis III” (Ricoeur, 2004, p. 139).

En este fenómeno en el que somos temporales, el tiempo es el principal protagonista y es el horizonte de los textos literarios. En igual sentido, el cuento "Las Ruinas Circulares" de Jorge Luis Borges se ve enmarcado en este proceso de circularidad y a su vez lo representa de una manera metafórica. Borges narra la historia de un hombre, que tiene el propósito de soñar otro hombre: “Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.” inicialmente el hombre sueña un anfiteatro circular lleno de alumnos, en su sueño él les da clases de ciencia y busca en este círculo “un alma que mereciera participar en el universo”.

Pero el plan fracasa porque el insomnio se opone a la concreción de los deseos del soñador. Sin embargo, el

hombre idea otro plan para cumplir su propósito, la superación de esta crisis. Espera hasta la próxima noche de luna llena y sueña primero sólo un corazón. Lo hará hasta que éste se vuelva perfecto, después proseguirá con los otros órganos principales. Poco a poco forma un nuevo hombre, "El pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil".

De esos sueños nace un mancebo, mas este no puede levantarse, ni hablar, ni abrir sus ojos, por lo que el hombre quiere en principio destruir su obra. No obstante, enseguida se arrepiente y finalmente le pide ayuda a un dios cuyo nombre terrenal es Fuego. Este dios tiene la fuerza para despertar al mancebo. Solamente el fuego y el soñador saben que aquel es tan solo un fantasma, un mero simulacro.

Con esta ayuda el mancebo soñado se despierta y el hombre continúa construyéndolo. Antes de insertarlo en la realidad, borra la memoria de su hijo soñado para que no se dé cuenta de su origen. "Para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros". Finalmente, el hombre concluye su tarea.

Tiempo después escucha acerca de un hombre, que puede caminar a través de las llamas sin quemarse e inmediatamente se da cuenta de que se trata de su hijo. En este momento lo invade un gran temor; el de que su hijo soñado, pueda llegar a la conclusión de que él es sólo "la proyección del sueño de otro hombre" y así descubrir el secreto de su origen.

Con este miedo llega también el fin del hombre. "Las ruinas circulares", en las que él había organizado su obra, se convierten en un cinturón de llamas. Para su sorpresa él puede atravesarlas y nota que también él es sólo un hombre soñado por otro hombre. "Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñando".

En este sentido, somos lectores del cuento de Borges y simultáneamente el personaje de Borges se convierte en lector. Esta ambigüedad produce el efecto mimético al que apunta Ricoeur. El lector se confunde con el personaje, a la vez que se diferencia. Ni somos el hombre gris de Borges, personaje ficticio, ni simplemente el lector empírico, real. Somos una simultaneidad en el proceso interpretativo. Este es un sentido del círculo hermenéutico donde Interpretamos desde nuestro ya ser intérpretes. Antes de llegar al templo, que sería para esta alegoría el texto literario, el hombre gris inicia la mimesis I en la que se asume como lenguaje y en consecuencia como ser experiencial:

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del sur, que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma Zen no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra (Borges, 1968, p. 57)

Durante este proceso, el intérprete se reconoce ser temporal y ser texto que lleva tras de sí una experiencia que lo empodera como interlocutor del texto escrito. Se inicia así una prefiguración o precomprensión de la trama en la que se activan las experiencias del lector o redes de intersignificación, como son las mediaciones simbólicas y los discursos prenarrativos del obrar humano. El personaje que nos presenta Borges, trae una historia tras de sí que orienta su estadia en el templo. De la misma manera, nosotros como lectores de "Las Ruinas Circulares" reconfiguramos la interpretación de la narración aun antes de abordarla; esto a partir de las diferentes lecturas que hacen parte de nuestras experiencias, de nuestro contexto vital y de las expectativas generadas por el texto.

Si la configuración de una trama se entiende como imitación de la acción humana, a través de la creación poética, Ricoeur asegura que antes de definir sus características es necesario reconocer el significado de la acción, es decir, indagar quiénes son los agentes que la realizan, cómo se relacionan entre sí cuando buscan alcanzar propósitos comunes, cuáles son los motivos que llevan a un hombre a actuar de una u otra manera, cómo se enfrentan los resultados reales obtenidos, así que, para comprender el objeto de la trama es necesario conocer en primer lugar, el entramado conceptual que caracteriza el actuar humano: motivos, medios, fines, resultados esperados, etc. Para Ricoeur, la comprensión de la teoría de la acción precede a la teoría narrativa,

pues justamente la creación poética lleva a escena personajes que afrontan situaciones diversas en las que se pone a prueba principios axiológicos, éticos o políticos.

Por consiguiente, Ricoeur plantea que toda acción está mediatizada simbólicamente, reconocer en qué consiste dicha mediación precede al acto constitutivo de la trama. Es decir que "las formas culturales son procesos simbólicos que articulan toda experiencia" (Ricoeur, 2004: 139) así que toda acción posee una significación de carácter público que se inscribe en procesos sociales específicos; en esta medida, podríamos interpretar que esta mediatización simbólica da cuenta de una memoria cultural, del sentido común y de los códigos morales de una comunidad.

Para Ricoeur, ninguna narración puede ser axiológica o éticamente neutral, aunque ésta busque subvertir normas, crear nuevas jerarquías valorativas, plantear la dificultad de tomar decisiones cuando hay conflictos de intereses, la narración siempre estará ligada a procesos de interpretación en los que el lector puede censurar o alabar el obrar de los personajes, reconocerse con sus problemas, lamentarse o aprobar el devenir de su fortuna. Ricoeur plantea que toda acción, por sí misma, posee elementos temporales que exigen ser ordenados a partir de la narración. Toda experiencia de vida subjetiva demanda la posibilidad de incluirse en la trama temporal de las relaciones humanas para que adquiera sentido.

De igual forma apunta Ricoeur que la riqueza del sentido de mimesis I se percibe al imitar o representar la acción. Es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta pre-comprensión, común al poeta y a su lector se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria. En este sentido la literatura sería para siempre incomprensible si no viniese a configurar lo que aparece ya en la acción humana.

En otras palabras, todo lector como ser temporal afecta la obra gracias a sus experiencias vitales, que le permiten guiar su lectura antes de entrar en ella y sumergirse en la simultaneidad del tiempo que ésta le brinda. El intérprete preconfigurado como texto polifónico constituido en su cotidianidad vital, además del conocimiento de la lengua y de sus experiencias tanto lectoras como vivenciales que hacen parte de su ser, genera gran parte de la coherencia al momento de deconstruir la trama narrativa y da cabida a la intertextualidad como una actitud lectora inherente en todo proceso de interpretación. Es decir, al ser texto, teje muchas relaciones que parten de su relación con el mundo. Así pues, la experiencia de lectura inicia antes de llegar al texto:

Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar (probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes y se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra, que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza (Borges, 1968, p. 57)

Como se ha dicho, este relato metaforiza el efecto mimético, en este sentido el templo es una alegoría al texto, un recinto que ya antes había sido habitado y por consiguiente incendiado, un lugar cambiante que tiene un mundo propio. Se refiere entonces a la trascendencia que le da el hombre gris como lector y que no debe ser ignorada; dicha trascendencia se evidencia en el contexto que ésta evoca, en su relación con Borges y las relaciones textuales a las que haya recurrido. Dichas relaciones textuales son discursos circundantes que hacen parte inherente del proceso de interpretación porque contribuyen con la actualización que el intérprete pueda construir.

De la misma manera que el personaje del relato de Borges, nosotros como lectores nos acercamos al texto desde nuestro propio mundo y experiencias, con una historia tras nosotros que nos brinda un espacio para redescubrirnos a través del diálogo constante. Llegamos al texto y el tiempo de la acción se funde con el tiempo de la narración. Se inicia así mimesis II. Como lectores interpretantes iniciamos un proceso de reconocimiento del texto que nos desacomoda, nos genera dudas y nos mantiene a la expectativa; encontramos en su relato obstáculos y nos cuestionamos sobre los mismos, establecemos hipótesis, creamos y probablemente descubrimos la relación que mantiene el texto con otros textos orales o escritos:

Al principio, los sueños eran caóticos; poco después fueron de naturaleza dialéctica. El forastero se soñaba en el centro de un anfiteatro circular que era de algún modo el templo

incendiado: nubes de alumnos taciturnos fatigaban las gradas; las caras de los últimos pendían a muchos siglos de distancia y a una altura estelar, pero eran del todo precisas. El hombre les dictaba lecciones de anatomía, de cosmografía, de magia: los rostros escuchaban con ansiedad y procuraban responder con entendimiento, como si adivinaran la importancia de aquel examen, que redimiría a uno de ellos de su condición de vana apariencia y lo interpolaría en el mundo real. El hombre, en el sueño y en la vigilia, consideraba las respuestas de sus fantasmas, no se dejaba embaucar por los impostores, adivinaba en ciertas perplejidades una inteligencia creciente. Buscaba un alma que mereciera participar en el universo. (Borges, 1968, p. 58)

En este sentido, el personaje que nos presenta Borges es autor de la transformación que sufre gracias a las diferentes relaciones que entreteje durante su proceso de interpretación. Es capaz de fundir el tiempo y de convertir su propio sueño que es la lectura en parte latente de su tiempo real, vive entonces un presente del presente. Al mismo tiempo nosotros como lectores entramos en el texto, deconstruyendo la trama a partir de nuestra ruta de lectura y encontramos en el hombre gris un intérprete que al igual que nosotros entra en el templo y lo transforma:

Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito; sabía que los árboles incesantes no habían logrado estrangular, río abajo, las ruinas de otro templo propicio, también de dioses incendiados y muertos; sabía que su inmediata obligación era el sueño. Hacia la medianoche lo despertó el grito inconsolable de un pájaro. Rastros de pies descalzos, unos higos y un cántaro le advirtieron que los hombres de la región habían espiado con respeto su sueño y solicitaban su amparo o temían su magia. Sintió el frío del miedo

y buscó en la muralla dilapidada un nicho sepulcral y se tapó con hojas desconocidas. (Borges, 1968, p. 58)

Tanto el personaje del relato de Borges como quien lo está leyendo, tienen un propósito claro, una ruta establecida que hace de su lectura algo único y convierte la mimesis II en un espacio de intersección entre el mundo del lector y el mundo del texto en el cual el del lector guía, cuestiona y recrea el del texto. De ahí que la trama manifestada en mimesis II sea un espacio de mediación entre el lector como ser individual y la obra como un mundo o un todo. En este sentido, el lector y su experiencia contribuyen de manera activa e imprescindible en el desarrollo de la trama. El ser se funde como tiempo en la temporalidad de la narración:

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder. (Borges, 1968, p. 58)

El texto se transforma continuamente según la necesidad del lector, quien lo va reconstruyendo. Se generan multiplicidad de interpretaciones, guiadas siempre por las diferentes asociaciones intertextuales que el sujeto teje. Este proceso de configuración lleva inmerso a su vez la deconstrucción continua del mundo del texto. El cual se somete a una innovación constante en la que radica el goce estético.

Para Ricoeur, el acto de leer también acompaña el juego de la innovación y de la meditación de los paradigmas que esquematizan la construcción de la trama. En dicho acto, el destinatario juega con las coerciones narrativas, efectúa las desviaciones, y es por esto que "experimenta lo que Roland Barthes llamaba el placer del texto"

Por consiguiente, para Aristóteles la trama es un proceso integrador en el que la historia, singular y completa, requiere del lector para cobrar sentido, esto es, identidad dinámica. Ricoeur continúa con esta tesis y ve, en la configuración de la trama, la mediación que posibilita la unión entre el antes de la narración y el después de ésta; Ricoeur agrega, a la tesis aristotélica, la importancia de pensar la temporalidad en la configuración de la trama.

En primer lugar, Ricoeur define la trama, como síntesis de sucesos diversos que cobran unidad a través de una historia plena de sentido. En segundo lugar, analiza la trama como un todo inteligible, que integra agentes, fines, medios, caracteres, pensamientos; esta unidad se logra a partir de la tensión entre elementos concordantes y elementos discordantes, esperados e inesperados. En tercer lugar, la creación de la trama está pensada como mediación entre dos temporalidades. La primera, cronológica, apunta al tiempo de la espera que experimenta quien sigue la historia, tiempo que pasa y escapa en tanto que la historia transcurre. La segunda temporalidad, no cronológica, da cuenta de la obra como totalidad,

en la que el tiempo dura y permanece cuando se comprende el sentido de una historia. La mediación de ambas temporalidades está presente al unir la dimensión episódica de la historia con su dimensión configurante. Para Ricoeur, la historia que sigue el oyente o el lector no es pasado muerto, ésta representa la posibilidad de volver siempre de modo diferente a la experiencia de adentrarse en los mundos que posibilita la creación poética.

Por su parte, para San Agustín, pensar en el tiempo humano conduce a una paradoja, en tanto que el pasado ya no es, el presente deja de ser en el instante en que se nombra y el futuro aún no ha sido, "pero la poiesis hace más que reflejar la paradoja de la temporalidad al mediatizar los dos polos del acontecimiento y de la historia, la construcción de la trama aporta a la paradoja una solución: el propio acto poético. Este acto, del que acabamos de decir que extrae una figura de una sucesión se revela al oyente o al lector en la capacidad que tiene la historia de ser continuada" (Ricoeur, 2004, p. 133). Así, en la comprensión de una historia, es un permanente deseo del hombre de ir siempre hacia adelante, en el transcurso de una historia hasta concluir y comprenderla, lo que daría lugar posteriormente a la Mimesis III.

Dado que el ser, como tal, es susceptible de metaforizar, puesto que no puede aprehenderse conceptualmente, en ese sentido, la literatura juega un papel decisivo en la comprensión de sí, en la búsqueda de identidad. Ricoeur da

cuenta de un proyecto que involucra la sabiduría práctica, porque no se reduce a buscar las intenciones del autor empírico de un texto, sino a la comprensión del mundo prefigurado por el texto (mímesis I), el mundo abierto por la obra (mímesis II) y la interpretación del lector en la que él re-figura su experiencia (mímesis III).

De este modo, el hombre gris del templo se convierte en un mago con la capacidad de crear; en este sentido, se inicia la mímesis III referida por Ricoeur, donde el intérprete se convierte en creador. De igual forma, el mago sueña al hombre, viaja al presente del futuro, se vuelve creador, da cuerpo a su nueva interpretación y de igual manera a nosotros como lectores nos convierte en autores que damos vida y forma a una idea:

Luego, en la tarde, se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las sílabas lícitas de un nombre poderoso y durmió. Casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía. Lo soñó activo, caluroso, secreto, del grandor de un puño cerrado, color granate en la penumbra de un cuerpo humano aun sin cara ni sexo; con minucioso amor lo soñó, durante catorce lucidas noches. Cada noche, lo percibía con mayor evidencia. No lo tocaba; se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada. Lo percibía, lo vivía, desde muchas distancias y muchos ángulos. La noche catorcena rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde afuera y adentro. El examen lo satisfizo. Deliberadamente no soñó durante una noche. Luego retomó el corazón, invocó el nombre de un planeta y emprendió la visión de otro de los órganos principales. Antes de un año llegó al esqueleto, a los parpados. El pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil... (Borges, 1968, p. 60)

De esta forma, surge la refiguración del tiempo de la acción, el ser humano, el lector, vuelve a su mundo vital, pero esta vez, afectado por la obra, proyectado en su propia voz como autor, así según lo expone Ricoeur “Lo que se comunica en última instancia, es más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte. En ese sentido, el oyente o el lector lo reciben según su propia capacidad de acogida, que se define también por una situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte del mundo” (Ricoeur, 2004, p. 153)

Conclusión

Para Ricoeur, la relación entre Mímesis I y Mímesis III se halla interrelacionada por la Mímesis II, que crea una relación de circularidad entre las tres Mímesis. Para Ricoeur, el trabajo hermenéutico no se agota en la sola lectura de un texto, sino que, a su vez, abarca la interpretación de los móviles de la acción humana y de la propia existencia individual, la cual se comprende mejor a partir del proceso de la configuración de la identidad narrativa que ofrece el acto de la lectura.

Incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar (Ricoeur, 2004: 114).

En ese orden de ideas, Ricoeur encuentra circularidad en su propuesta

hermenéutica y crea una imagen de espiral sin fin para representar su propuesta hermenéutica, ya que siempre es posible volver sobre un texto para pensar otras interpretaciones y comprendernos mejor.

El texto "Las Ruinas Circulares" de Jorge Luis Borges es una representación del fenómeno de la interpretación de Ricoeur. El cuento se ve enmarcado en el proceso de circularidad que propone Ricoeur y a su vez lo representa de una manera metafórica. Somos lectores del cuento y simultáneamente el personaje de Borges se convierte en lector. el lector se confunde con el personaje.

El lector es una simultaneidad en el proceso interpretativo e inicia así una prefiguración o precomprensión de la trama en la que se activan las experiencias del lector, el personaje que nos presenta Borges, trae una historia tras de sí y de la misma manera, el lector de "Las Ruinas Circulares" configura la interpretación de la narración aun antes de abordarla. De la misma forma que el personaje del relato de Borges, el lector se acerca al texto desde sus propias vivencias y el tiempo de la acción se funde con el tiempo de la narración. Se inicia así mimesis II. El lector que interpreta inicia un proceso de reconocimiento del texto.

El personaje que nos presenta Borges es autor de la transformación que sufre

gracias a las diferentes relaciones que entreteje durante su proceso de interpretación. Es capaz de fundir el tiempo y de convertir su propio sueño que es la lectura en parte latente de su tiempo real. Al mismo tiempo el lector entra en el texto, deconstruyendo la trama a partir de su ruta de lectura y encuentra en el personaje de Borges un intérprete que al igual que el lector del cuento entra al templo y lo transforma.

En este sentido, la trama que manifiesta Ricoeur en mimesis II es aquí un espacio de mediación entre el lector como ser individual y la obra. El lector y su experiencia contribuyen de manera activa e imprescindible en el desarrollo de la trama. De este modo, el personaje de "Las Ruinas Circulares" tiene la capacidad de crear; así pues, se inicia la mimesis III referida por Ricoeur, donde el intérprete se convierte en creador.

Este fenómeno de circularidad de interpretación ocurre en igual sentido fuera del texto Borgiano. Antes de la lectura del cuento, durante la lectura del cuento y después de la lectura de este. Este es un fenómeno que inicia en el mundo de la vida del lector, se configura en el mundo del texto y vuelve al mundo del lector, bajo condiciones nuevas. La interrelación entre el texto y el mundo del lector es algo que sucede de manera circular constantemente.

Referencias bibliográficas

Aristóteles (1985). *La Poética*. México: Editores Mexicanos Unidos

Borges, Jorge Luís, (1968). *Ficciones*. Argentina: Emece editores

Barthes, Roland, (1984). *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI

Ricoeur, Paul (2004). *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI.



Julio Ramón Ribeyro en tres tiempos

Mario José Morales

Universidad del Zulia, Venezuela.

Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Letras

E-mail :escribidor1959@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo tiene como propósito fundamental establecer conexiones entre los diferentes registros discursivos presentes en la obra de Julio Ramón Ribeyro. A través de la descripción de sus referentes literarios, de las analogías heredadas de otros escritores y las temáticas desarrolladas por el autor peruano, se propone un diálogo entre la escritura diarística, la aforística y la ficcional. Tres textos sirven de soporte a la investigación. *La tentación del fracaso* (diario), *Prosas Apátridas* (a manera de fragmentario aforístico) y una breve selección de su cuentística. El análisis se describe en tres tiempos como si se tratara de una pieza teatral y en todo momento se utilizan ciertos recursos estilísticos de la literatura comparada para enriquecer esta aproximación.

Palabras clave: cuento, diarismo, prosa, comparatismo.

Julio Ramón Ribeyro in three times

ABSTRACT

This article aims fundamental connections between the different discursive records present in the work of Julio Ramón Ribeyro. Through the description of its literary references, inherited analogies from other writers and the themes developed by the Peruvian author, proposed a dialogue between the writing diary, the aphoristic and the fictional. Three texts provide research support. *La tentación del fracaso* (dairy), *Prosas profanas* (fragmentary way aphoristic) and a short selection of his stories. The analysis is described in three times as if it were a theatrical piece and at all times certain stylistic resources of comparative literature are used to enrich this approach.

Key words: short stories, diarism, prose, comparatism.

Preliminar

El nombre de este ensayo tiene una clara notación teatral. En determinadas obras, ciertos dramaturgos han preferido este término para referirse a los distintos momentos de la acción. Habrá un tiempo para la presentación de personajes y primeros conflictos, por ejemplo, y otro para la resolución del drama. Se cumple así con una dinámica de pasajes lentos o episodios más rápidos, según sea la necesidad discursiva de la puesta en escena.

En este caso, el acercamiento a la obra de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) consta de tres instancias -tres tiempos- sin que esto signifique un orden consecutivo, cronológico, sujeto a un régimen cerrado de lectura. Por el contrario, cada tiempo muestra o es parte de una gama de

perspectivas posibles como si se tratara de un procedimiento libre de la pintura cubista o la técnica más irreverente del cine, cuando varios cuadros coinciden en una sola imagen. Cada tiempo toca un aspecto diferente de una escritura donde todo está en movimiento.

El primer tiempo se acerca a la narrativa corta; el segundo versa sobre las *Prosas Apátridas* y el tercero indaga sobre la escritura diarística presente en *La tentación del fracaso*, el diario íntimo o diario del escritor que Ribeyro anotó a lo largo de varias décadas. El pretendido orden –primer, segundo y tercer tiempo– es solo una manera de trazar un camino. De todos es conocido que en Ribeyro los tres tipos de escritura fluctuaban de manera aleatoria en su trabajo creativo.

En el Diccionario de la Lengua Española aparece la siguiente acepción sobre la palabra tiempo: “Duración de

las cosas sujetas a mudanza” (DRAE, 1992:1974). La definición no puede ser más apropiada, Escribir cuentos, unas prosas atípicas y un diario en Ribeyro fueron tareas coexistentes, de cambios y mudanzas interminables, con períodos de silencio y grandes arrebatos de escritura, donde se llega a percibir un único propósito: hacer de la literatura el instrumento digno y adecuado para calar la realidad y hacer la existencia respirable.

PRIMER TIEMPO

Intensidad ficcional, fugacidad, destello, apertura en sus formas, agilidad y fascinación, son las constantes de un género inquieto e inapresable como el cuento. Desde Poe hasta Chéjov, desde Kafka hasta autores tan representativos como Quiroga, Borges o Uslar Pietri, el cuento ha sufrido infinidad de mutaciones aunque en el fondo haya mantenido las mismas fisonomías, es decir, una voz que cuenta una historia cuya urgencia de ser contada es indetenible. Pese a la sucesión de cambios y saltos al vacío, de búsquedas temáticas o de influencias e intercambios, el cuento se ha hecho moderno preservando la tradición del contar.

Analizar un solo cuento del escritor más anónimo significa estar en contacto con las formas más antiguas del arte de narrar. Las diferentes posibilidades del “había una vez”, o de la fórmula “cuando de pronto” o la consabida “en

resolución”, nos hablan de una práctica humana, de una técnica, pero también del comportamiento estético y la historia cultural de la oralidad.

El cuento, en su multiplicidad, exige un lector ávido de experiencias instantáneas. A diferencia de la novela que permite y hace de la divagación su razón de ser, el cuento impone un llamado de atención súbita parecido a esos estados de elevación mística o cósmica que logra toda poesía. El cuento sucede ante los ojos del espectador y éste se entrega a la historia convencido de que esa sumersión en las palabras lo impactará para bien o para mal. Por ello, quien lee un cuento sabe que concurrirá a un acontecimiento que no da posibilidades de una postergación.

Pero lo que es válido para un solo lector también lo es para la sociedad que lee y se siente reflejada o representada en esa historia. Un buen cuento ha servido de registro cotidiano. En otras ocasiones, ha permitido la fundación de un imaginario o la simple denuncia de un hecho atroz. El cuento es espejo pero también filtro; reinención de un tiempo histórico con todas las solemnidades incluidas pero también exposición de los dramas humanos universales. Es metáfora, juego, mensaje por descifrar, revelación fantástica, captura de lo íntimo, momento decisivo, suceso sin principio ni final para usar las palabras de Chéjov. Un cuento es siempre un acto de seducción estética, donde un individuo o un grupo aceptan sin resistencias tal invitación.

Todas estas apreciaciones adquieren

significado cuando nos referimos a la cuentística de Julio Ramón Ribeyro, uno de los escritores tangenciales de la literatura latinoamericana contemporánea. Hablar de sus cuentos supone siempre entrar en contacto con uno de los pocos ejemplos de *sabiduría narrativa* donde el autor establece su modernidad sin despegarse de los modelos más tradicionales de la prosa corta (Poe, Chéjov, Maupassant, Flaubert). En este sentido, podría decirse que mucho de su valor en sí o de su trascendencia están sustentados en su fidelidad a una manera de contar legítima y ya probada en el siglo XIX.

Al referirnos a Ribeyro como un escritor tangencial exponemos su condición de *rezagado confeso* con respecto a las prácticas literarias de su época. Mientras otros escritores de su Perú natal optaban por la novela (Vargas Llosa, Bryce Echenique), Ribeyro elegía o era elegido por el cuento; cuando las modas hablaban del compromiso del escritor y sus simpatías por la revolución cubana, Ribeyro hablaba de sus males o desalientos en la vida parisina y se cuidaba de dar opiniones para no repetirse, es decir, cuando los intelectuales y escritores daban señales de estilos ampulosos y densos, él se hacía preguntas sobre sus posibilidades como novelista y sobre los alcances de lo breve y lo fragmentario como vehículos comunicativos acordes a los tiempos. Tales elecciones configuraron un perfil: escritor subterráneo, fuera de las grandes editoriales y de paso con una pasión irrefrenable por el cuento que siempre ha dado tan bajos dividendos y

es considerado como el pariente pobre de la ficción. Ese perfil, en términos de Juan Gabriel Vásquez, se podría reducir a la siguiente imagen:

En el segundo piso de la rue de la Harpe, ya se había instalado en la habitación que ocuparía el resto de su vida: el siglo XIX. De alguna manera, ya era lo que sería toda su vida: un anacronismo (Vásquez, 2012: 35).

Este anacronismo fue reforzado de la peor manera por la crítica, la gran crítica de los manuales de literatura latinoamericana, la cual hizo muy poco para entender y desentrañar las novedades aportadas por los cuentos de Ribeyro. Por ejemplo, en el extenso trabajo crítico de Enrique Anderson Imbert *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, la visión sobre el autor es rasante y panorámica. Entendemos que el libro fue publicado en los años cincuenta cuando apenas la obra de Ribeyro perfilaba con rasgos más o menos definidos, pero la primera reimpresión de 1970 conserva esta percepción sobre el autor peruano:

Hay otro grupo que arma las narraciones con experiencias de ciudad. Son realistas y critican las iniquidades sociales, pero con atención a los relieves de la personalidad humana y las necesidades de renovar el arte de la composición. Mencionemos, ante todo, a Julio Ramón Ribeyro (1929). Acertó en los cuentos de *Los gallinazos sin plumas* (1955), allí se ve, por ejemplo a dos niños que viven en un miserable barrio de Lima, juntando inmundicias para cebar el cerdo del abuelo. La nota de violencia, sordidez y crueldad suele reaparecer en los *Cuentos de Circunstancias* (1955) y *Tres historias sublevantes*. También ha tenido éxito en el teatro: Santiago el pajarero. Novela rural es la *Crónica de San Gabriel*. (Anderson I., 1970: 234)

El cuento bosquejado por Anderson Imbert lleva por título “Los gallinazos sin plumas” y, en efecto, relata la vida, la gris vida, de esos dos niños y su explotador abuelo. También es cierta la atmósfera sórdida de las relaciones humanas en esa Lima espectral, marginal y caótica. Pero lo que Anderson Imbert no valora – tal vez por premura, ceguera, o por exceso de confianza en la crítica como diagnóstico social- es el cambio radical que se produce con Ribeyro en el arte de contar una historia.

En “Los gallinazos sin plumas”, por ejemplo, Ribeyro es capaz de contrastar los más disímiles tonos humanos en un mismo espacio: la ingenuidad de dos chicos cuya labor es llevar desechos que sirvan de comida a un cerdo, la solidaridad entre ellos cuando uno enferma, la ternura del niño enfermo que se aferra a un pequeño perro como su nueva mascota; pero también la crueldad del oficio de estos nuevos gallinazos sin plumas, el viejo don Santos abuelo y patriarca feroz de la casa, el cerdo que devora al perro porque no hay suficiente comida, el joven que lanza al viejo al chiquero y huye con su adolorido hermano.

En esos tonos humanos, lo ficcional atrapa el despliegue del gesto. No amanece sino que “a las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar los primeros pasos”. Los personajes no caminan o van hacia un destino prefijado, simplemente divagan en medio de la nada de su existencia:

Y se lanzó a la calle respirando a pleno pulmón el aire de la mañana... Todo lo veía a través de una niebla mágica. La debilidad lo hacía ligero,

etéreo: volaba como un pájaro. En el muladar se sintió un gallinazo más entre los gallinazos... todas las secreciones del alba comenzaban a dispersarse por la ciudad. Enrique devuelto a su mundo caminaba feliz en su mundo de perros y fantasmas, tocado por la hora celeste. (Ribeyro, 1998: 85)

El relato no se cierra, queda suspendido en el instante de lo más atroz. Al comprobar que el abuelo ha matado al perro para echárselo al cerdo, el joven lo golpea y lo empuja al chiquero. Toma a su hermano y sale a la ciudad: “Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su magnífica mandíbula. *Desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla*” (Ribeyro, 1998: 88)¹. Acá el comentario merece detenerse para volver a la frase final del cuento. Ribeyro no busca ilustrar o describir o punzar lo sórdido para que nuestros sentidos satisfagan la cuota de morbo o revancha personal como lectores. Su objetivo es otro, aprendido desde la artesanal paciencia del cásico contador de historias: dejar a nuestra imaginación el desenlace feroz del relato. Ribeyro sintetiza en una línea un hecho violento y desagradable lo que suponemos está ocurriendo en ese lugar: la batalla por la vida entablada por el abuelo que es devorado por los mismos cerdos en el infame chiquero.

Ribeyro es elegante, con una sobriedad técnica poco común en los

1 Las cursivas son nuestras

cuentistas de su generación. Su técnica consiste en reservarse siempre, como si las palabras nos dijeran que solo se puede comprender la trama del cuento si somos capaces de imaginar ese espacio ambiguo de lo ficcional. De allí que sean tan importantes las propias referencias que hace Ribeyro sobre el cuento como género y como mecanismo de construcción textual:

Cuentos, espejo de mi vida, pero también reflejo del mundo que me tocó vivir, en especial el de mi infancia y juventud, que intenté captar y representar en lo que a mi juicio, y de acuerdo a mi propia sensibilidad, lo merecía: oscuros habitantes limeños y sus ilusiones frustradas, escenas de la vida familiar, Miraflores, el mar y los arenales, combates perdidos, militares, borrachines, escritores, hacendados, matones, maleantes, locos, putas, profesores, burócratas, Tarma y Huamanga, pero también Europa y mis pensiones y viajes y algunas historias salidas de mi fantasía a eso se reducen mis cuentos, al menos en sus temas y personajes (Ribeyro, 1994: 8).

Este inventario de personajes, espacios y climas espirituales constituyen un universo afectivo que promueve en el lector una nueva manera de mirar la realidad. Sorprende que un crítico tan erudito como Anderson Imbert, a quien también se debe un libro indispensable como *Teoría y técnica del cuento* (1979) no se detenga en la mirada de Ribeyro y lo tipifique como un escritor *realista* cuando ese término dice poco en sí mismo y denota ambigüedad desconcertante. Ser realista porque se parte de realidades sociales crudas es una tautología inútil. Cuando se estudia el cuento riberyriano comprendemos cosas

de la anécdota por la actitud del narrador al contar la historia. Importa poco si hay denuncia social o no, lo esencial es como son expresadas en el relato las “ilusiones frustradas, los “combates perdidos” de los personajes.

En uno de los enunciados de su decálogo del cuento, Ribeyro nos dice: “El cuento debe partir de situaciones en las que el o los personajes viven un conflicto que los obliga a tomar una decisión que pone en juego su destino”. (Ribeyro, 1998: 50) ¿Qué fórmula tan simple, tan antigua y sin embargo tan difícil de construir y transmitir? Hablamos de seres a los que les pasa algo y su destino se tuerce o por lo menos descubren en ese momento que se tuerce. Y entonces ocurre, la gran magia del relato, el destino del mundo, las ciudades, de los afectos, de todo lo circunstancial, giran y se pierden en el hoyo que parece ser el personaje.

Desde una perspectiva similar pero rescatando ese elemento agregado de la mirada ribeyriana, José Miguel Oviedo en el prólogo del libro *Narradores Peruanos*, una clásica antología publicada por Monte Ávila Editores en 1976 observa lo siguiente:

Julio Ramón Ribeyro (1929) es el que ha realizado la obra cuentística más extensa, más característica y consistente a lo largo de veintitantos años de trabajo asumido con rigor artístico y probidad intelectual. Cuando comenzó estaba bastante influido por la literatura fantástica (Kafka, sobre todo), cuya huella es perceptible en algunos cuentos de la época: La insignia, Scorpio, Doblaje. Pero rápidamente mostró sus virtudes de escritor para el relato realista y la descripción urbana: intensidad dramática, rica percepción de

situaciones humanas cotidianas, económica estructura narrativa, lenguaje de poética desnudez. Las tristes barriadas limeñas, el sórdido horizonte del lumpen-proletariat, la mezquina condición del empleado, la monotonía y la frustración existencial de nuestra clase media, son los materiales básicos con los cuales Ribeyro traza una imagen agudamente crítica de las pugnas violentas que se desarrollan bajo la superficie indiferente y frívola de Lima. Son cuentos realistas que contienen una fuerte cuota simbólica: lo que en el fondo quieren mostrarnos es la sempiterna lucha entre la realidad y la ilusión, entre la verdad y la apariencia, entre los sueños de juventud y el cinismo del mundo adulto.

(Oviedo, 1976: 20)

Esa cuota simbólica es la que caracteriza el cuento comentado “Los gallinazos sin plumas”. El relato no es una denuncia sobre la infancia abandonada o cualquier otro tópico de gran productividad para la sociología o la política, es la expresión poética nacida de una situación sórdida, la elevación de lo oscuro y lo horrible a las armonías del gran lenguaje.

Conviene, entonces, internarse en algunos relatos para determinar cómo funciona ese plano simbólico y como adquieren las distintas realidades humanas descritas una nueva enunciación en el cuento. La selección es arbitraria y responde más a una elección afectiva que a un juicio sistemático sobre la trayectoria del autor. Se vuelve siempre a los cuentos donde se goza la repetición de cierta cualidad lúdica del lenguaje o de la resolución final de la peripecia de los personajes. Escogemos cuatro relatos: “El profesor suplente” escrito en

Amberes en 1957, Una aventura nocturna fechado en Lima en 1958, “La juventud en la otra ribera” de 1969 y “Silvio en el Rosedal” de 1976, ambos escritos en París.

En el libro *El arte de la distorsión*, el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez dedica unas cuantas páginas a la narrativa de Ribeyro y en uno de sus pasajes rescata milagrosamente una reflexión sobre el cuento presente en el prólogo de la primera edición de *Los gallinazos sin plumas*:

El cuento me parece que no es un “resumen” sino un “fragmento”. Quiero decir con esto que el cuentista no debe tratar de reducir a cuatro páginas un acontecimiento de la vida humana que podría requerir una novela, sino que debe en este acontecimiento o en esta vida escoger precisamente el momento culminante, recortarlo –como se recorta la escena de una cinta cinematográfica- y presentarlo al lector como un cuerpo independiente y vivo. (Vásquez, 2012: 37)

Tenemos acá un principio esencial para el estudio de los cuentos escogidos. La captura de ese fragmento debe hablar por sí mismo sin apelar a digresiones o atajos, nos habla de técnica pero también de las llamadas unidades de tiempo, acción y lugar que todo relato debe tener. Un personaje vive una situación en un espacio específico y ejecuta una acción para obtener un resultado no siempre satisfactorio. De allí que el cuento como fragmento, como cuerpo independiente y vivo sean nociones necesarias para dibujar una poética del cuento. Como el propio Ribeyro indicó que “dicha poética se encuentra formulada implícitamente

en mis relatos, al menos para el lector atento)” (Ribeyro, 1994: 8) proyectemos nuestra atención hacia el primer relato seleccionado “El profesor suplente”.

La historia de este relato es sencilla: atardece y Matías Palomino, cobrador de oficio, junto a su mujer, se toman un té y se quejan de la miseria de su clase social. El aburrimiento y el abandono general son sacudidos por la llegada de un profesor, el doctor Valencia, quien trae a esa humilde casa una noticia formidable: Matías ha sido seleccionado por él como profesor suplente y le augura una carrera prestigiosa en el colegio y por qué no hasta en la universidad. Matías desbordado y halagado por ese cambio de futuro inminente pasa la noche preparando su lección y su mujer lo despidió deseándole el mayor de los éxitos académicos. Hasta acá el argumento transita por procedimientos naturales. Tenemos un personaje de atmósfera chejoviana² que tiene un propósito por cumplir y se dirige a hacerlo con los signos de un notario que ostenta cierta aureola magisterial, corbatín y terno de ceremonias incluidos. Pese a su pasado irregular porque en más de una ocasión había sido aplazado en sus exámenes de bachillerato, se dispone a la acción hasta que sucede algo inusual. Llega adelantado diez minutos al colegio señalado y eso produce en él tal desasosiego, que cambia de rumbo y se va a una esquina del lugar.

2 Recordemos al personaje Niuujin en el monólogo “El daño que hace el tabaco”, por ejemplo.

Es en este instante que la técnica de Ribeyro adquiere un dinamismo caracterizado por la construcción de un drama a partir de la gestualidad y los imperceptibles cambios de ánimo del personaje. En Ribeyro, y creemos que en todo cuentista de genio y oficio, el psicologismo no es suficiente para exponer los acontecimientos. La ficcionalidad del personaje, esa mutabilidad de impresiones y sensaciones, trenzan el destino final de Matías. Sudoroso y perplejo, impedido por razones imposibles para llegar, presentarse y dar la clase, recorre los alrededores, observa y se sorprende con una imagen reflejada en la vidriera de la tienda de discos. La escena es elocuente por los distintos niveles de sensorialidad del personaje exhibidos, como si de capas sucesivas se tratara:

Se disponía a regresar – el reloj del Municipio acababa de dar las once- cuando detrás de la vidriera de una tienda de discos distinguió a un hombre pálido que lo espiaba. Con sorpresa constató que ese hombre no era otra cosa que su propio reflejo. Observándose con disimulo, hizo un guiño, como para disipar esa expresión un poco lóbrega que la mala noche de estudio y de café habían grabado en sus facciones. (Ribeyro, 1998: 187-188).

Esta acción, que tantas veces se ha comentado desde visión del fracaso ribeyriano, no puede desaprovecharse para un comentario acaso periférico pero significativo. Estamos en una escena de tragicomedia clásica tan propia del teatro o del cine mudo. Al sorprenderse con su propia imagen, regresar al sitio e intentar de nuevo entrar al colegio, para luego

abandonar la idea, ser perseguido por el portero del colegio que lo quiere abordar para encaminarlo a las aulas, toda esa precipitación de pequeños sucesos tiene el valor de una secuencia cinematográfica como una de esas películas del mejor Chaplin o de un cineasta tan actual como Woody Allen.

La respuesta que da al portero cuando logra detenerlo e identificarlo como el profesor suplente no deja dudas del candor de este tipo de personajes. Cuando el portero le dice si él es el nuevo profesor de Historia, su respuesta llena de ira no se deja esperar: “!Yo soy cobrador!”. Pero esa ira no es social, no es producto de un resentimiento de clase, ni de un reclamo urgente. Es la declaración de una impotencia inexplicable, de cómo el absurdo se instala en la vida de los seres humanos sin que tengan que ocurrir hechos extraordinarios o fantásticos.

Al final del relato, Matías miente momentáneamente a su mujer y le dice que “¡Todo ha sido magnífico!.....!Me aplaudieron!” Y llega acá el fragmento donde se verifica ese candor, esa humanidad del personaje: ”pero al sentir los brazos de su mujer que lo enlazaban al cuello y al ver en sus ojos, por primera vez, una llama de invencible orgullo, inclinó con violencia la cabeza y se echó desconsoladamente a llorar” (Op. cit., 1998: 190). Hablar de fracaso como premisa temática en este caso es obvio y no agrega más a lo que el propio Ribeyro ha opinado sobre sus relatos. Lo interesante es observar cuál es la proposición sobre el fracaso hecha por Ribeyro: el fracaso

como proceso espiritual, como inocencia perdida o ternura malograda. Decía Chéjov que “también en el campo de la psique se requieren detalles...Lo mejor de todo es no describir el estado de ánimo de los personajes; hay que tratar que se desprenda de sus propias acciones” (Chéjov, 2002: 66).

Esta opinión en una carta a su hermano Aleksandr, en fecha 10 de mayo de 1886, nos traslada a un principio catalizador de la ficcionalidad tanto en Chejov como en Ribeyro: la capacidad dinámica del detalle para expresar un hacer, un decir y, sobre todo, un convivir. Cuando Matías cree dominar el encuentro con su esposa con la simulación de un triunfo, un gesto, la mirada orgullosa de su mujer lo derrumba, lo conduce al llanto, única verdad al alcance de su mano. Ese “momento de verdad” había comenzado mucho antes, cuando el pánico, la inseguridad de la lección aprendida en su noche de insomnio, lo asaltan sin remedio. Pero es en brazos de su mujer donde Matías recupera los restos de su individualidad. El llanto, un detalle conmovedor final, lo devuelve a su miserable vida de cobrador, de profesor frustrado de esos con tantas cosas interesantes en la cabeza que no sirven para nada.

Así muchos afirman el carácter realista de este tipo de relatos (Anderson Imbert, Oviedo, Vásquez, Elmore y hasta el propio Ribeyro), el adjetivo es una simple motivación o excusa para explorar un tipo de teatralidad o de gestualidad fragmentaria y viva. Si hay algo que

queda claro de este tipo de cuentos es que podemos contarlos en nuestras propias palabras porque podemos ver el destino de Matías. Una cualidad virtual invade el relato. Vemos sus asombros y afanes. Ante nuestros ojos pasa la cafetera, se desempolvan los libros, la calva adquiere cierta dignidad erudita. Al día siguiente, hasta la acción amorosa de su mujer quitándole las últimas pelusillas al terno de ceremonias se realiza como parte de un mirar conjunto, el del autor y el del lector. Y las cosas ocurren de esta manera porque más que realismo, el relato tiene una ambición de realidad, necesita construirse en lo creíble para no ser una simple estampa, o crónica, o pintura de lo social.

El segundo relato, “Una aventura nocturna”, escrito en Lima en 1958 y publicado en el libro *Las botellas y los hombres* de 1964, posee procedimientos similares a “El profesor suplente”, aunque la textura del personaje sea esta vez, una síntesis de las frecuentes tipologías manejadas por Ribeyro.

La gran literatura, aquella sustentada en sólidas columnas estéticas y temáticas, en formato amplio como la novela o breve como el cuento, siempre ha sido la concreción de un personaje y una historia. Aunque parezca evidente, no todo el tiempo se ofrece con resultados notables la confluencia de un personaje específico, con nombre y apellido, al cual le ocurre algo definitivo que lo impulsa a tomar una decisión. Los pasos que da a partir de ese hecho solo tienen sentido en el marco de la ficción. El autor muestra lo

que ocurre y el lector acepta la resolución o el desenlace.

Contrario a una narrativa donde confluyen voces o donde los actantes son entidades genéricas (el hombre, la mujer, el anciano, el niño), en Ribeyro los personajes tienen una identidad: un nombre, una edad, desempeñan un oficio, apelan a unos hábitos, ocupan un estatus en la escala social, pero sobre todo gozan de una corporeidad. Ese cuerpo al que le pasan cosas tangibles como caminar o vagar por calles desconocidas; pero también intangibles, el desprecio y la repugnancia de los demás, la soledad real que se expande en el espacio y el tiempo.

En “Una aventura nocturna”, Ribeyro apela a una concisión en la presentación del personaje, el desarrollo de la peripecia y el inesperado desenlace. El minimalismo de la trama no limita la intensidad del drama. Esta vez aparece un cuarentón llamado Aristides, un “excluido del festín de la vida”, un solitario sin esposa ni querida con un trabajo mediocre en un registro civil. La descripción de su espacio vital está marcado por esa “imagen moral del fracaso”: departamento mínimo, ropa sucia, muebles averiados. Una noche, Aristides decide caminar sin rumbo por las calles de Miraflores y observa con sorpresa que la ciudad ha cambiado y que el barrio comienza a poblarse de edificios nuevos. En un momento de ese vagar, se extravía y llega a un café vacío el cual es atendido por una mujer. Duda sobre la posibilidad de entrar, sigue su camino, regresa y para su sorpresa

la mujer lo invita a pasar cuando ya es medianoche. La invitación tiene para él mucho de insólito: “una desconocida le había hablado en la noche”. Entra, se sienta en una mesa, pide un café, cambia la decisión y opta por una cerveza. La mujer va hasta el bar, toma una botella de coñac y una copa y decide acompañarlo. Se inicia acá un cortejo, los vislumbres de una aventura erótica. Aristides se acomoda la corbata, ella pone un disco. La música define el primer encuentro de los cuerpos, hombros flácidos, pecas, talle tieso y fajado en ella, temblor y ansiedad en él. Al colocar el segundo disco, ella le dice que cerrará las persianas y Aristides le afirma que se quedará después de cerrar. Ella asiente y cuando todo supone el comienzo de una fogosa noche, ella le dice que es necesario guardar las mesas y sillas. Aristides acepta tal tarea como si fuera marido voluntarioso y cuando vencido por el cansancio dispone de la última silla, ella le dice que falta el macetero. Aristides cumple ante la inminente tierra prometida de esa aventura nocturna, sale del local y cuando viene cargando el pesado macetero, la mujer cierra el establecimiento y lo deja a la deriva. Aristides lanza el objeto contra el piso y la vergüenza lo inunda.

En su Cuaderno de notas, Chéjov apunta que “el hombre no abre los ojos hasta que no es infeliz” (Chejov, 2011:160). Con la certeza de un aforismo podría ser la clave para entender a Aristides. Lo que ocurre al personaje no es solo un infortunio contado en clave irónica. Presentimos en el argumento

un juego sutil entre el gato y el ratón, las disyuntivas y manejos, los anhelos de un lado y los pragmatismos del otro. Casi podemos adelantarnos a la trampa final pero lo que no podemos saber es la forma en la cual se resuelve en una breve escena el colapso de una ilusión. Cuando Aristides viene con el inmenso macetero y encuentra la puerta cerrada. Le pide que abra y ella hace “un gesto negativo y gracioso con el dedo”:

-Abra ¿No ve que me estoy doblando?

La mujer volvió a negar.

-¡Por favor, abra, que no estoy para bromas!

La mujer hizo una atenta reverencia y le volvió la espalda. Aristides, sin soltar el macetero, vio cómo se alejaba cansadamente, apagando las luces, recogiendo las copas hasta desaparecer por la puerta de fondo. Cuando todo quedó a oscuras y en silencio, Aristides alzó el macetero por encima de su cabeza y lo estrelló contra el suelo. El ruido de la terracota haciéndose trizas o hizo volver en sí: en cada añico reconoció un pedazo de su ilusión rota. Y tuvo la sensación de una vergüenza atroz, como si un perro lo hubiera orinado. (Oviedo, 1976: 92).

El fragmento final del cuento concentra en dos imágenes el poder evocativo de Ribeyro: la terracota hecha añicos como símbolo de una ilusión fracturada y la vergüenza transfigurada en ese símil humillante. Ese instante de lucidez es también la conciencia del desposeimiento. Unos instantes apenas separan a Aristides de la totalidad anhelada en su aventura o paseo: un espacio distinto a su sótano burocrático; una mujer con quien bailar, hacer el amor y compartir la cama; una labor de comerciante eficaz y de marido que cumple sus deberes masculinos; un

despertar de sensaciones cuando la edad parece haberse llevado todo. Pero lo que la dueña impone no es una broma y su despedida con el dedo cancela los sueños del personaje y lo deja convertido en un objeto, un trasto, una pared, un farol solitario donde cualquier perro podría orinar.

El tercer cuento, “La juventud en la otra ribera”, escrito en 1969, representa un viraje en varios sentidos. Por un lado, es un relato que rompe, por su extensión y dinamismo de secuencias, con algunos de los preceptos que el propio Ribeyro había establecido en su decálogo con respecto a la brevedad inherente al relato. Por otro significa uno de los ejemplos más acabados de una de las persistencias temáticas más claras del autor como es la llamada “aventura tardía”. En cuanto a la estructura, este relato podría considerarse una *nouvelle*, no solo por la extensión sino por la densidad coral de lo narrado: varias voces además del personaje principal acompañan la acción. En cuanto al tema, es una exploración de mayor alcance porque si bien en “Una aventura nocturna” observamos a un personaje que da un paseo, la utilización de este recurso en la trama se reitera no solo en el tercer cuento seleccionado sino también en otros como “Terra incógnita” de 1975.

Esta idea del tránsito vital del personaje que necesita desprenderse de su soledad o de la opresiva cotidianidad, no es original en Ribeyro y de hecho hay muchos antecedentes en sus lecturas de literatura francesa que podrían generar

interesantes líneas de investigación. Stendhal, por ejemplo, tiene un libro formidable en belleza y estilo titulado *Paseos por Roma*, una especie de guía espiritual por la ciudad donde el autor va mostrando distintos niveles de asombro y ensimismamiento ante palacios, monumentos, pinturas y estatuas. Pero quien suministra los aderezos necesarios para tal procedimiento ficcional es Guy de Maupassant porque en sus cuentos se observa con mucha frecuencia ese viaje nocturno a la nada, con ansias por vivir nuevas realidades y con resultados paradójicos la mayoría de las veces. Relatos como “Paseo” o “Amigo Paciencia” presentan tal esquema en las tramas. En el primero, un tenedor de libros, M. Leras, cuya vida “había transcurrido sin emociones y casi sin esperanzas. La facultad de los sueños, que todo el mundo lleva dentro de sí, nunca se había desarrollado en la medianía de sus ambiciones”, (Maupassant, 2007: 184), transita por boulevares, recuerda los capítulos de su vida, llega a un momento de revelación sobre la inutilidad de su existencia, va hacia un jardín desde donde ve París y es encontrado muerto en un aparente suicidio.

La noción de aventura tardía pertenece al crítico Julio Ortega quien la ha desarrollado en sus ensayos sobre los cuentos de Ribeyro. Tiene una esencia práctica si atendemos la naturaleza de un personaje como el doctor Plácido Huamán. Llega el referido doctor a París, en estación de tránsito, para luego trasladarse a Ginebra donde ha sido

enviado como asistente a un congreso educativo. Pero la estadía en París se alarga porque el doctor Huamán conoce en un café de la plaza Pigalle a Solange, una desinhibida chica que pasa con él la noche y los sucesivos días. Solange es la mujer viviente donde se funden todos los planos eróticos del arte. Sus días en París son mágicos, no solo por esa conquista después de veinte años en un soso ministerio, sino porque la estadía le permite experimentar el mito de la ciudad bohemia, culta, vanguardista. Sin embargo, la trama se complica con movimientos extraños. Solagne no es tan natural y espontánea como se desea y lleva al doctor Huamán hacia trampas insospechadas, que solo pretenden obtener sus dólares de viajero. Pese a todo el doctor Huamán entra en el juego, bebe vino que personajes filosos, asiste a una fiesta que más parece una feria de las vanidades o una balsa de los locos, hasta que es llevado a un paraje y asesinado sin ninguna compasión.

El cuento es conmovedor por múltiples razones, pero tal vez, la más importante sea el uso dado por Ribeyro a la ironía para derrumbar cualquier actitud sentimental en el lector. La ironía relativiza todos los órdenes, ideas preconcebidas, sentimientos, lenguajes y su efecto se produce porque no permite en ninguna circunstancia que se produzcan formulaciones absolutas. La ciudad no es tan artística como parece a los ojos del doctor Huamán, el erotismo no está precedido de inocencia, las personas intercambian afinidades solo por el placer y el dinero. La “aventura tardía”

del doctor Huamán tiene un precio muy alto y su muerte es solo la consecuencia del recorrido espiritual fallido ejecutado por muchos personajes de Ribeyro.

Dicho recorrido tiene inicios, escalas y llegadas. El personaje parte de su soledad y casi todos pueden sentir una voz, que a fin de cuentas es su voz interior como le ocurre al personaje de “Terra Incógnita”, el doctor Álvaro Peñaflo. La voz de la soledad es el principio catalizador para convertir el tránsito en evasión. Hay anhelo de diversión, de conocer gentes y mundos nuevos, de vivir intensidades. La evasión construye de inmediato una plenitud simulada: el baile de Aristides con la mujer del bar, el sexo libre del doctor Huamán, la historia ambigua del doctor Peñaflo al llevarse a su casa a un negro que le causa sensaciones distintas a las de su esposa ausente. Luego se produce el acontecimiento donde se rompe la ilusión y dicho suceso paraliza al personaje, lo neutralizan para una sensata resolución. Finalmente, el personaje siente una pérdida de lo absoluto y esto lo conduce a la resignación, el vacío, la muerte o el más sórdido desamparo. Su sobrevivencia está descrita en términos instintivos: un ser cuya única salida es adaptarse a las circunstancias y resistir sin formularse un proyecto alternativo.

El último cuento, “Silvio en el Rosedal”, pertenece a esa estirpe de relatos que se instalan en el imaginario social y son ritualizados una y otra vez por los lectores de todas las épocas. Así como persisten textos como “El perseguidor” de Julio Cortázar, “La increíble y triste

historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada” de García Márquez o “El Aleph” de Jorge Luis Borges, “Silvio en el Rosedal” es de ese tipo de cuentos cuya trascendencia está ligada a la construcción de un nuevo lector cada vez que se abordan sus páginas.

La primera frase del cuento utiliza un antiguo procedimiento ficcional como es ubicar al lector en una circunstancia de apariencia real y por ende, verdadera. El Rosedal es una hacienda, codiciada por muchos, por su belleza y esplendor. Este subterfugio cervantino de decir las cosas sin apartarse un ápice de la verdad para luego fundar la ficción, es solo un pretexto para presentar una genealogía de propietarios italianos cuyo único heredero es un tal Silvio Lombardi. Éste recibe de improviso la responsabilidad de administrar la hacienda ante la muerte inoportuna y súbita de su padre, Don Salvatore. La plantación de rosas que da nombre a la hacienda se convierte para Silvio en un primer momento en un lastre incómodo cuando lo que él hubiera querido hacer es desarrollar sus cualidades como violinista. El artista frustrado que había pasado una vida detrás del mostrador de una ferretería en una existencia anónima y vaga, sin amigos o novia, sin proyectos como todo buen personaje ribeyriano, de repente a los cuarenta años observa la belleza de la propiedad y se siente cautivado. La hacienda posee el atractivo de un paraíso terrenal donde todas las piezas encajan a la perfección. La casa, una vieja mansión colonial, las habitaciones con empapelados antiguos, el jardín

infinito de rosas, los árboles frutales, un minarete, todo en disposición armónica como si fuera una de esas maravillosas partituras o arias que su madre le cantaba de niño.

La antigua vida de Silvio donde solo tuvo “algunas escapadas juveniles y nocturnas por la ciudad, buscando algo que no sabía que era y que por ello mismo nunca encontró y que despertaron en él cierto gusto por la soledad, la indagación y el sueño” (Ob. cit., 1994: 43), se transforma al llegar a la hacienda porque lo convierten en un protagonista más del paisaje rural de Tarma.

Inicia su vida de hacendado y es acá cuando la pequeña nouvelle da paso a múltiples acontecimientos con el característico inventario social a manera de mural de personajes secundarios o tipos que en los cuentos de Ribeyro están siempre presentes. Al igual que en Maupassant la connotación de laberinto social se verifica porque las distintas clases se cruzan como pasadizos que no llevan a ninguna parte.

Dentro de esos acontecimientos está un hecho sorprendente: Silvio observa unos signos extraños en la plantación de los rosales; estos signos (un círculo, un rectángulo, dos círculos más, otro rectángulo, dos círculos finales) configuraban un mensaje en clave morse que él no podía descifrar. Envía esta información al telegrafista del pueblo y después de todo un día de espera, le llega la anhelada respuesta. En los jardines está escrita la palabra RES.

Es a partir de esta certeza preliminar

que el cuento adquiere la misma atmósfera de ciertos relatos de Borges donde un personaje intenta develar los misterios de un acertijo que lo desborda como sucede en muchos textos del libro *Ficciones*. La palabra RES pasa por conjeturas, búsquedas, virajes, traducciones del latín al español y el personaje Silvio va convirtiéndose en un detective de sí mismo. Una incidencia del relato le da una respuesta inesperada. La llegada desde Italia de una prima y su hija le dan a Silvio una clarividencia momentánea. Sus nombres son Rosa Eleonora Settembrini y Roxana Elena Settembrini, cuyas iniciales las vinculaban al misterio de los rosales. Esto mueve en Silvio sentimientos vertiginosos. Se enamora de Roxana, una niña de apenas quince años, retoma sus ejecuciones de Beethoven con el violín, desea construir una universidad en Tarma para los estudios de Roxana, hace fiestas, promueve en la comunidad esplendores similares a los fuegos artificiales, hasta que llega la desilusión. En el aniversario de Roxana y ante una concurrencia, observa que la joven tiene sus ojos puestos en un potencial pretendiente y que todas sus atenciones no pasaban de ser galanterías absurdas de un viejo destinado al olvido. En esa misma fiesta, tal vez por un exceso de alcohol o de comida, de desencanto o aturdimiento, Silvio se retira para tomar su violín, subir al minarete y observar el rosal. Allí llega a una dolorosa conclusión:

En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco...Y al hacerlo se sintió sereno, soberano...Y empezó a tocar para

nadie en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor (Ribeyro, 1998: 65).

En el prólogo de *La invención de Morel* de Bioy Casares, Borges no duda en calificar de perfecta esta pequeña novela. Las razones son llamativas y Borges habla del traslado a este continente de un género nuevo: una novela con aderezos policiales, de aventura encriptada y audacia psicológica. Con motivaciones parecidas podríamos aplicar a Silvio en el Rosedal las mismas características porque este cuento al igual que la novela de Bioy Casares o de textos como *El Pozo* de Juan Carlos Onetti, por solo nombrar alguno más, poseen lo que podría denominarse totalidad ficcional.

¿Qué entendemos por *totalidad ficcional*? En principio, solo podría contestarse con una cadena de apreciaciones no exentas de subjetividad. La totalidad *ficcional* se hace presente cuando la infinitud de relaciones entre la forma y el fondo logran tal alto grado de correspondencias semánticas que se genera un universo autónomo de seres, acciones y resoluciones. Es evidente que detrás de esa totalidad hay una estructura, una técnica y un lenguaje, pero es necesario que la historia elegida sea susceptible de ser contada con la aceptación íntima del lector, ese efecto de realidad del que se habla tanto en el teatro cuando el espectador reconoce como cierto, como real, lo que está presenciando. En ese contar, la voz del narrador contribuye a que el cuento salte de la noción de historia simple, a la de

virtualidad.

De allí a que la *totalidad ficcional* pese a ser una categoría empírica susceptible de críticas, posea utilidad para mirar no solo a Silvio, sino lo que Silvio ve y persigue en los rosales de la hacienda. Es cierto que en ese *hacer*, Ribeyro vuelve a sus postulados sobre la trama y la noción de fracaso de sus personajes. Pero lo que “Silvio en el Rosedal” como cuento agrega es la expresión más clara de la inutilidad de todo esfuerzo humano. A la usanza del mejor Beckett, Ribeyro comunica con dolor pero sin patetismo, la estridencia del mundo y la incapacidad de integración del individuo. Al final, quizás todos los seres repiten lo mismo: quedan solos tocando para nadie una melodía sublime. Nada cambiará, será un acto irrepetible que puede rozar la muerte, pero muy en secreto cada quien tendrá la sensación de ser vencido por la vida aunque como Silvio se pueda estar haciendo la mejor interpretación. Para nadie.

SEGUNDO TIEMPO

Si Ribeyro es capaz de abordar en el cuento momentos tan singulares de la convivencia humana, su escritura alcanza climas desconcertantes cuando explora lo que se podría entender como *escritura periférica*, es decir, aquel conjunto textual que superando las formas del género se convierte en una variante expresiva donde todo parece valer.

La *escritura periférica* de un escritor posee características diversas: tiene mucho de ejercicio diario, de calistenia espiritual preparatoria; indaga con libertad amplitud de temas y motivos; anhela cierta introspección y el escritor hace balances de sus creencias, costumbres, hábitos, formas de mirar y nombrar; tiene mucho de captura de la fugacidad del mundo, una anotación atrapa el instante y no pretende crecer en palabras más allá de lo nombrado; ofrece un perfil narcisista con mayores o menores honestidades, de alguna manera se dice que lo escrito es personal cuando se sabe que ese fragmento textual será revisado, comentado, censurado y alabado por otro; comporta una acción incompleta, postergada, aspirante permanente a la revisión y edición del propio escritor; en suma, es una escritura subterránea que sirve de armazón a lo visible, la parte del iceberg que se vislumbra pero del cual no se saben las reales dimensiones.

A este tipo de escritura pertenecen dos libros esenciales en la producción ribeyrana: *Prosas Apátridas* y el diario titulado *La tentación del fracaso*. Dos piezas que poseen mucho de esa hibridez de la escritura actual donde el narrador pasa a ser cronista de sí mismo o donde cualquier ensayo pasa a ser una forma sutil de autobiografía para usar los términos de Ricardo Piglia.

Prosas Apátridas comienza con un epígrafe de R. Tagore donde se resume la tonalidad espiritual de Ribeyro como hombre común, como intelectual y sobre todo como narrador. Señala Tagore:

“El botín de los años inútiles, que con tanto recelo guardaste, dispalo ahora: te quedará el triunfo desesperado de haber perdido todo” (Ribeyro, 2007: 7). Esta visión del fracaso, del naufragio personal, es una señal de identidad de su escritura: Ribeyro pertenece a ese tipo de escritores cuyo anacronismo consiste en llegar tarde a todo, ya sea por decisión propia o por simple azar: cuentista genial, admirado y reverenciado por muchos, pero inscrito en una época en la que parecen triunfar las formas novelescas que reactiven los escenarios épicos de la historia latinoamericana; figura anónima y casi excluida del boom latinoamericano; figura poco dada a lo mediático que tantos dividendos generó a los autores de su época; tráfuga perpetuo en ciudades invernales, invisible habitante de buhardilla parisina; funcionario de una dependencia perdida de France Press; diminuto consejero cultural de la UNESCO; autor premiado por sus aportes a la cuentística cuando ya no queda mucho tiempo y la enfermedad juega sus últimas partidas.

El inventario de oficios inútiles corresponde a esos años que quedan registrados en las páginas de *Prosas Apátridas*. Libro fragmentario y lúdico que el lector ordena y usa según sea la página por la cual entra. Con estas prosas, la lectura se convierte en una casa de cien puertas y el lector recorre sus pasillos interiores y determina su goce a partir de la decisión tomada al inicio.

En el prólogo del libro, Ribeyro intenta una definición y por qué no, una

hipótesis: “Se trata en primer término, de textos que no han encontrado sitio en mis libros ya publicados y que erraban en mis papeles, sin destino y sin función precisos” (Ribeyro, 2007: 9). Esta declaración permite la siguiente inferencia: existe un tipo de escritura en todo autor que pese a contener todas sus variantes estilísticas, se desplaza lejos de un centro aglutinador de la expresión y pasa a ser constituyente de un aislamiento expresivo. Lo periférico también es migratorio y la suerte de algunos textos está signada por un exilio doloroso en el conjunto de la obra:

...se trata de textos que no se ajustan cabalmente a ningún género, pues no son poemas en prosa, ni páginas de un diario íntimo, ni apuntes destinados a un posterior desarrollo...los considero “apátridas” pues carecen de un territorio literario propio.

Estas afirmaciones o explicaciones dadas por Ribeyro parece enfrentarnos a una solución sobre la naturaleza de los textos cuando en realidad tales “precisiones” producen incógnitas mayores. No es ingenua la expresión aunque ostente una gran belleza poética. Ribeyro lejos de definir, argumenta a través de oposiciones. No dice lo que son las prosas, nos lleva al territorio de lo que son. Es acá donde tal vez sin aspirarlo Ribeyro ofrece el primer problema estético que *Prosas Apátridas* esboza. En una nota de su diario del 23 de marzo de 1961, expone:

Larga interrogación del diario. Pérdida del sentido de lo pintoresco. Búsqueda de lo esencial. Esperanza de realizar algo importante. Buscar la tensión, en la que brotan

chispas del lenguaje. Imaginar el lenguaje como un material forjable, el cual bajo el efecto de una temperatura determinada, entra en incandescencia y cambia de naturaleza. Muy pocas veces he conseguido ese estado, poquísimos ejemplos entre las miles de frases que he escrito. Imagino un libro o aunque sea un relato, que constituya una alineación de periodos tensos. Pero eso debe ser quizás la poesía (Ribeyro, 2008: 127).

Faltaba más de una década para la primera edición de las “prosas apátridas” y Ribeyro en una anotación breve hacia el inventario de grandes problemas estéticos: ¿qué significa buscar lo esencial?, ¿Qué tipo de tensión debe desarrollarse y producir esa incandescencia? ¿Imaginaba Ribeyro en 1961 que ese libro podría ser algo parecido a sus *Prosas Apátridas*?

La cita del diario solo revela una de las grandes preocupaciones ribeyrianas como es lo siguiente: la literatura es un lenguaje vivo, con comportamientos imprevistos y la tarea de un escritor es solo trabajar esa alquimia de la mejor manera posible. Quien trabaja con palabras maneja incandescencias y está consciente de que esa categoría llamada estilo es una suerte de fusión individuo-lenguaje en la cual hay alteraciones, modificaciones para nuevas gestiones expresivas. Por ello, lejos de ser un término explicativo, el adjetivo *apátrida* es una deliciosa trampa, un anzuelo discursivo para llevar al lector al plano de fondo: la prosa. Con una fe intransferible los lectores se enganchan a los adjetivos. Lo accidental siempre es llamativo, luminoso y es tal su lumbrer que no deja ver esa zona en claroscuro que Ribeyro

reserva para todos. Así como la llama de una vela posee el éxtasis de su fulgor y atrapa las miradas, los adjetivos son los cancerberos de las esencias.

¿Por qué Ribeyro no habla de *textos apátridas* o de *narraciones apátridas*? ¿Por qué rescata ese vocablo de tanta significación para la literatura latinoamericana-recuérdese *Prosas profanas*- de Rubén Darío? ¿Qué tipo de resemantización está produciendo? Es evidente que al enunciar *prosas* estamos en la materia misma del libro, lo sustancial, lo sustantivo, lo que posee unas leyes, unos códigos, una estructura y una mecánica compositiva. Es imposible no pensar en la tradición, en el legado de autores que como Alfonso Reyes, Octavio Paz, Uslar Pietri, Borges o Picón Salas, por nombrar solo algunos, configuran su obra en torno a la premisa de la gran prosa, de la expresión donde el lenguaje alcanza un registro mayor, de profundo conocimiento y sabiduría, pero también de una ambición por renovarse y hacerse plural o múltiple en su realización lingüística y estilística.

Enrique Anderson Imbert en un libro de lectura obligada titulado *La Prosa*, modalidades y usos, apunta las paradojas y tautologías que surgen al momento de definir tan escurridiza noción y abunda en ejemplos para referirse a los aspectos artesanales, de conocimiento de la lengua que debe tener un prosista conjuntamente con los contenidos o realidades presentes en el texto. Pero en un momento de su explosión afirma:

Del gran almacén que es la lengua, el prosador selecciona los medios expresivos que mejor

convienen a su ánimo. La gramática es el catálogo que facilita la adquisición de bienes. El escritor recorre todos los pisos y mostradores de ese gran almacén, lo cual no es óbice para que también consulte el catálogo. Puesto que el repertorio de formas de sintaxis es limitado (a diferencia del ilimitado número de palabras) la riqueza sintáctica depende de los giros mentales del prosista y de su talento para flexibilizar, modificar y ampliar las combinaciones verbales. La vida interior de las palabras en el claustro de la oración goza de libertad, relativa sin duda a las leyes del idioma pero de todas maneras suficiente para crear una prosa venturosa (Anderson I, 1998: 71).

¡Cuántas asociaciones se pueden hacer con el propósito oculto de estas prosas apátridas! ¡Cuánto anhelo de una literatura donde se reconozca la “vida interior de las palabras” ¡Cuántas combinatorias ofrecen las doscientas piezas de orfebrería verbal que construyen esta particular arquitectura!

Ribeyro crea un territorio donde dos vertientes se intersectan. Por un lado, la vocación ficcional y, por otro, la tendencia al texto íntimo o diarístico. Todo ello con un objetivo tal vez casual como ejercer el oficio de la escritura con nuevas leyes, sin virtuosismos exagerados, ni delirantes épocas estilísticas como la mayoría de los escritores de su generación tanto en Perú como en el resto de Latinoamérica. Lo que se respira en los textos es el encuentro con la depuración, con el minimalismo de un individuo que mira la realidad y la escribe en un papel cualquiera.

En una carta fechada el 12 de mayo de 1975, Luís Loayza, amigo y compañero de la generación peruana del 50, le escribe:

Creo que tu ejemplo será útil, sobre todo en Lima donde la inflación verbal es tan aguda, para recordar a los lectores que escribir bien no es emplear una serie de tretas o de técnicas sino sencillamente sentir, pensar y decir lo mejor posible (Loayza, 1979)

Esta respuesta afectuosa y crítica a las *Prosas Apátridas* es, ante todo, una lección de sentido común. ¿En qué consiste escribir? “Sentir, pensar y decir lo mejor posible”. La respuesta no da márgenes a simulaciones, ni a teorías, ni razonamientos desmesurados porque lo que debe existir es un compromiso real y honesto con el buen *decir*, máxima absoluta de todo gran prosista. En esa misma carta Loayza agrega: “el libro es una demostración de inteligencia literaria, para mí una alta y noble forma cultural”. Este elogio, no es al azar, la inteligencia en literatura va más allá del número de páginas escritas, de los logros temáticos o las variantes estéticas desarrolladas. Tiene que ver, tal vez, con las formas de leer, entender, corresponder y escribir lo humano. Esa especie de comprensión del mundo a través de la literatura porque solo a través de ella se es capaz de alcanzar aquella “función existencial” de la que habló Ítalo Calvino (1998) para referirse a la levedad.

Esa *función existencial* la ejerce Ribeyro como un espectador que registra instantáneas de su entorno y las condensa en fragmentos donde la prosa y lo poético sufre una alquimia represada, una combustión contenida porque el autor parece anhelar otra actitud, llevar al lector a la realidad de cada texto y hacerlo vivir cada una de estas postales humanas.

Peter Elmore, uno de los críticos más reconocidos de la obra de Ribeyro, apunta a estas afirmaciones sobre las prosas:

Hay una suerte de extrañamiento en la mirada y la actitud del escritor, un repliegue frente a aquello que lo rodea: desde ese lugar, a la vez intelectual y afectivo, realizan el análisis y el registro de los hechos. (...) Lo que define el conjunto es la mirada de quien escribe, más que las cuestiones y los paisajes en los cuales esta se posa. (Elmore, 2002: 140-153)

Afirmaciones válidas si pensamos en las prosas como textos surgidos de una “cámara lúdica”, pero insuficientes si lo que subyace de fondo es un problema estético más complejo: la manera como en cada prosa el continente y el contenido coinciden y generan correspondencias inusitadas. Similar sensación al captar que en la fotografía de un personaje cualquiera, se encuentran en una misma zona expresiva: lo que el personaje muestra y lo que el fotógrafo desea mostrar; realidad e imagen intercambiando significaciones, las arrugas de un rostro sugieren otra cosa desde el claroscuro o el blanco y negro. Los grises juegan a los dados en el resultado final que como simples espectadores captamos.

Ítalo Calvino, en esa mágica propuesta para el próximo milenio llamada *la rapidez*, ofrece una opinión que quizás permite aclarar muchos misterios de este tipo de escritura. Nos dice “Estoy convencido de que escribir prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable”

(Calvino, 1998: 60-61). Obsérvese la cadena de adjetivos usadas para elevar la palabra *expresión*. En cada uno de estos vocablos hay una resonancia distinta y una tentación de armonía total. ¿No es acaso cada palabra el equivalente a esa “alineación de periodos tensos” con los cuales Ribeyro imaginaba un lenguaje forjable hasta lograr la incandescencia del texto o quizás de la poesía? ¿No son estas afirmaciones, la de Calvino y la de Ribeyro al principio, producto de esa naturaleza permeable de la literatura, aquella que permite desplazar una idea a través de distintas capas como si de una misteriosa filtración se tratara?

Baudelaire en el prólogo-dedicatoria de “Spleen de París” le confiesa a su amigo Arsène Houssaye:

Quién de nosotros no ha soñado alguna vez en sus días de ambición con el milagro de una prosa poética, musical aun sin ritmo ni rima, lo bastante dúctil y entrecortada como para amoldarse a los líricos vaivenes del alma, a las oscilaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? (Baudelaire, 1998: 7-8).

Prosas Apátridas es el nuevo milagro de una prosa poética. Las analogías entre este libro y el de Baudelaire son notables y aparecen en la nota del autor peruano como justificación de una razón de ser. Las coincidencias las enuncia sin ningún rubor o misterio: el conjunto luce disparatado; cada texto es único y ofrece infinitas formas de leerlo; el lector traza su manera de leer o juega a leerlo; es un texto parisino y hay atmósferas, climas, paisajes, ámbitos al azar de la ciudad. Elmore lo enunciará de la siguiente manera:

El *Spleen*, de París y Prosas Apátridas comparten, en efecto, la peculiaridad de no estar inscritos al orden común de los libros: liberados de la tiranía lineal de la secuencia ofrecen ilación aleatoria, mudable, que en buena cuenta está determinada por la voluntad del lector (Elmore, 2002: 150).

Y aunque Elmore resalte que “entre la prosa precedente y la posterior no hay subordinación, sino sencillamente coordinación” (Elmore, Ídem), el proceso no es tan *sencillamente*. Si somos fieles al espíritu en el que fue leído el *Spleen de París* y se genera una observación más detallada llegamos a otra conclusión: Ribeyro descubre y hace suyas las correspondencias de Baudelaire. El notable poema de Baudelaire que lleva el sugerente título, no solo cambia las perspectivas poéticas de su tiempo sino que también lo convierte en mecanismo experimental para conocer la realidad. Al mirar la naturaleza como *un templo del cual surgen confusas palabras*; al nombrar ese recorrido por bosques de símbolos y establecer los vínculos necesarios donde “los perfumes, los colores y los sonidos se responden” (Baudelaire, 1977: 40); al cantar a “los transportes del espíritu y de los sentidos”, Baudelaire inaugura una nueva gramática del texto poético y en consecuencia, del poema en prosa. Al asumir este modelo, Ribeyro, por necesidad expresiva, construye un texto en libertad absoluta bajo el riesgo de ser tildado de fragmentario, episódico y poco riguroso con la llamada gran literatura o la narrativa de largo aliento discursivo.

La puesta en práctica de esta manera de hacer literatura se hace a la usanza del

viejo saltimbanqui de *Spleen de París* que con su imagen decrepita, solitaria y caduca participa del festín de París para solo obtener al final algunas monedas sobre las tablas carcomidas del escenario. Ribeyro sabe que cada una de esas moradas es un fragmento, un aforismo, una mínima reflexión, una revelación de la escritura, el descubrimiento de un personaje, la instantánea de un paisaje, la puesta en escena de los colores y matices de aquella París, que es también Lima y el barrio Miraflores, y todo ámbito de tránsito que le sirve de espacio para la escritura.

Por lo tanto, *Prosas Apátridas* se transforma también en elogio del paseante, de la mirada, del silencio y la brevedad. Quien escribe fragmentos en una libreta repite un ritual muy antiguo, aquel en el cual observamos a un individuo aferrado a un particular instrumento de escritura (el humilde lápiz, el bolígrafo corriente, la plumilla fiel) y desplazando unos signos en el papel. Es una labor sin pretensiones, sin afectaciones, es la representación más fiel de una heredada soledad, la soledad de antepasados y espacios, de amistades y ciudades, de veranos y nevadas que fueron sedimentándose en el espíritu y por una razón que no comprendemos se hacen visibles como restos de un naufragio espiritual.

La necesidad del fragmento o la apología de lo fragmentario de Ribeyro habla de una unidad abandonada y de otra por alcanzar. En suma, podría decirse que el fragmento viaja para construir una

totalidad y al mismo tiempo, procede de un mundo verbal en eclosión. Así como la voz viene del silencio pero sigue su rumbo hacia nuevas polifonías o nuevos silencios, las *prosas apátridas* requieren siempre un puerto de salida y otro de llegada.

Este viaje hacia un campo sideral poblado de asteroides tiene mucho que ver con el ánimo y la disposición del lector. Como el libro impone sus procedimientos para la lectura y derrumba las normales resistencias de un lector ávido de tramas, personajes y resoluciones, tal vez la única posibilidad de abordarlo es la que Enrique Vila-Matas ofrece como fórmula personal:

Se trata de leer de una forma creativa... Esas prosas me las sabría ya de memoria ni no fuera porque vuelo mentalmente mientras las leo. Las invento, las transformo y oriento en múltiples direcciones. Con la imaginación las reescribo, y luego vuelvo a ellas para ver si averiguo qué dicen realmente esas prosas apátridas tan rápidas, tan adheridas al vuelo” (Vila-Matas, 2007).

Rapidez y vuelo ¿no era esa materialidad presente en los ejemplos la razón suficiente para que Calvino hable de la levedad? La pérdida de peso, la atenuación de los contrarios, la unión de lo irónico y lo humorístico, esa adherencia al vuelo hacen de estas prosas objetos en movimiento, que se elevan y caen, se condensan y diluyen en un mismo decir.

Ahora bien, ¿qué dicen esas prosas a las que deliberadamente llegamos después de este cruce dialogado de voces críticas? Pues, las prosas hablan de unas cuantas persistencias, de repeticiones que

han alcanzado la concisión como virtud absoluta.

Cinco variables de significación atraviesan los cimientos de estas doscientas prosas. La primera de ellas la podríamos denominar, *Ribeyro ante el espejo*. Constituyen estos textos un cúmulo de reflexiones generales sobre la existencia, el ser, el tiempo. Si bien muchas de ellas provienen del diario, la escritura adquiere una autonomía como si se estuviera al frente de verdades o conclusiones más o menos definitivas. En la prosa 45, después de algunas ideas sobre la amistad y el trato humano, Ribeyro concluye:

En la vida, en realidad, no hacemos más que cruzarnos con las personas. Con unas conversamos cinco minutos, con otras andamos una estación, con otras vivimos dos o tres años, con otras cohabitamos diez o veinte. Pero en el fondo no hacemos sino cruzarnos (el tiempo no interesa), cruzarnos y siempre por azar. Y separamos siempre (Ribeyro, 2007: 43).

Quien así se expresa podría muy fácilmente ser tildado de pesimista, pero, si nos detenemos en la esencia del texto describiremos en estas frases sentenciosas la claridad de una certeza. Claridad que llega a esa edad en la cual todo ser humano deja a un lado lo superfluo, lo insignificante y proyecta su vida hacia unas cuantas verdades. Cruzarse con otros habla más de lo circunstancial, de la transitoriedad de la vida, de eso que en la juventud llamamos vivir cuando en la realidad es pasar. El Ribeyro que publica *Prosas Apátridas* en 1975 es un hombre cercano a los 50 años y muchas de sus tentativas ya vienen de regreso con el

cúmulo de fracaso y vidas perdidas en el tiempo. En la Prosa 52 nos dice:

Viajar en un tren en el sentido de la marcha o de espaldas a ella: la cantidad física de paisaje que se ve es la misma, pero la impresión que se tiene de él es tan distinta. Quien viaja en el buen sentido siente que el paisaje se proyecta hacia él o más bien se siente proyectado hacia el paisaje; quien viaja de espaldas siente que el paisaje le huye, se le escapa de los ojos. En el primer caso, el viajero sabe que se está acercando a un sitio, cuya proximidad persiste por cada nueva fracción de espacio que se le presenta; en el segundo, sólo que se aleja de algo. Así, en la vida, algunas personas parecen viajar de espaldas: no saben adónde van, ignoran lo que las aguarda, todo los esquiva, el mundo que los demás asimilan por un acto frontal de percepción es para ellos sólo fuga, residuo, pérdida, decadencia. (Ribeyro, 2007: 43).

Viajar en este tren, la vida, depende de la simple posición que decidamos ocupar o que estamos forzados a aceptar. La prosa no solo muestra una óptica distinta del pasajero que va o del que decide olvidar, postergar, huir. La prosa 52 no solo es una metáfora del tiempo y su paso voraz, sino también la muestra de una recurrente preocupación ribeyriana, la vida y sus estragos, la voracidad sin tregua y como ésta convierte a los seres en residuo, en defecación.

El autor no traza sutilezas. No genera sus metáforas para crear efectos en el lector. Propone unos términos e invita a mirar nuestra personal postura, en el viaje. Cabe la posibilidad en el lector de una elección lúdica: intercambiar butacas en el vagón del tren y saber cuáles etapas de la existencia se han vivido “en el

sentido de la marcha de espaldas a ella.

La segunda variante o variable es tal vez una de las facetas más conmovedoras del conjunto. Podríamos llamarla, *Ribeyro y su doble* y comprende aquellas prosas donde el autor habla de su hijo y de todos los rituales de la infancia. En estos textos, Ribeyro exhibe las marcas de un aprendizaje de seguro inesperado. La llegada del hijo supuso un cambio de rituales. La cotidianidad se alteró y le dio otras visiones sobre la infancia y la adultez. Como padre aprendió como se gesta el mundo de referencias personales. Si para él eran los filósofos y los novelistas, para su hijo los veinte álbumes de Tintín explican todo.

La infancia también es la ternura, el candor y la pureza que parecen zonas o territorios perdidos en todo el proceso de crecimiento. La transformación en adulto nos convierte según Ribeyro en imitadores de los juegos infantiles con el elemento añadido de la crueldad, la irracionalidad y la violencia deliberada.

No ofrece Ribeyro una prosa didáctica sobre el destino de los niños. A ratos nos hace sonreír con frases como: “El advenimiento de un niño a un hogar es como la irrupción de los bárbaros en el viejo imperio romano” (Ribeyro, 2007: 33) y la frase condensa la ruptura de la utopía hogareña parisina del escritor y nos revela la instauración de un nuevo orden familiar y cultural.

Habla de la relación del hogar y el niño en un tono que más bien parece nostalgia de la casa de la infancia perdida:

La casa, en cambio, la verdadera, es el lugar

donde uno transcurre y se transforma, en el marco de la depredación, del hallazgo y del deslumbramiento. Lo que seremos está allí, en su configuración y sus objetos. (Ribeyro, 2007: 40).

En ocasiones, la escritura sobre el hijo, ese doble sigiloso, produce reflexiones sobre las relaciones entre un mundo inhóspito y una individualidad frágil. Pero donde tal vez se observa ese carácter dual de la vida ribeyriana es en la prosa 58.

Ahora que mi hijo juega en su habitación y que yo escribo en la mía me pregunto si el hecho de escribir no será la prolongación de los juegos de la infancia. Veo que tanto él como yo estamos concentrados en lo que hacemos y tomamos nuestra actividad, como a menudo sucede con los juegos, en la forma más seria. No admitimos interferencias y desalojamos inmediatamente al intruso. Mi hijo juega con sus soldados, sus automóviles y sus torres y yo juego con las palabras. Ambos, con los medios de que disponemos, ocupamos nuestra duración y vivimos un mundo imaginario, pero construido con utensilios o fragmentos del mundo real. La diferencia está en que el mundo del juego infantil desaparece cuando ha dejado de jugarse, mientras que el mundo del juego literario del adulto, para bien o para mal, permanece. ¿Por qué? Porque los materiales de nuestro juego son diferentes. El niño emplea objetos, mientras que nosotros utilizamos signos. Y para el caso, el signo es más perdurable que el objeto que representa. Dejar la infancia es precisamente reemplazar los objetos por sus signos. (Ribeyro, 2007)

La comprensión de las analogías entre el juego y la escritura, entre el mundo de los objetos y los signos, es el resultado de una observación autocrítica del mundo interior. Si dejar la infancia es “reemplazar los objetos por sus signos”, el hombre en su adultez es un eterno viajante hacia ese

universo de lo tangible que es la infancia. Un juguete, un soldadito de plástico, la fortaleza de un castillo ceden el paso al inventario de objetos que hacen vida junto a libros y objetos del placer adulto. Siempre, al mirar las estanterías de un adulto como Ribeyro y tantos otros, se producirá un descubrimiento curioso: no hay juguetes, pero persisten postales, replicas en miniatura de alguna espada toledana, botellas con arenas de otras latitudes, la foto de algún personaje admirado. Todo ello como la reiteración de una rebeldía adicional. Saber que los signos de la adultez no bastan y necesitan esos apoyos táctiles de la memoria.

Una tercera variable, que llamaremos *Ribeyro y la trama de la vida*, nos enfrenta a un cúmulo de oscilaciones, rupturas y paradojas de la vocación de escritor. Muchos escritores por no decir todos, tarde o temprano ofrecen un testimonio sobre la escritura y su significado como trabajo creativo. Mario Vargas Llosa, el modelo más consolidado de la literatura peruana y latinoamericana, produjo (y produce) infinidad de textos que inauguraron cierta mitología sobre el oficio. En *Historia secreta de una novela* deslumbró con la llamada teoría del Streap tease invertido del novelista. En Ribeyro no hay tratados, ni explicaciones retóricas sobre la escritura. Se ofrecen unas cuantas prosas que vislumbran un ars poética, pero no se pretende crear o fundar la imagen idílica de un escritor perseguido por demonios, o fantasmas que tienen en Vargas Llosa o Sábato, los continuadores de las consideraciones hechas por William Faulkner.

Al contrario, mucha de la destrucción del mito parisino, esa utopía del escritor encerrado en una buhardilla y produciendo la novela genial que cambiaría la historia de la literatura. Los hoteles descritos por Ribeyro son expresiones de un mundo opresivo organizado para recordarle su condición de extranjero y su paso breve por esos espacios. En la prosa 72, aparece una microteoría de la literatura.

Literatura es afectación. Quien ha escogido para expresarse un medio derivado, la escritura, y no uno natural, la palabra, debe obedecer a las reglas del juego. De ahí que toda tentativa para dar la impresión de no ser afectado _ monólogo interior, escritura autonómica, lenguaje coloquial _ constituye a la postre una afectación a la segunda potencia. Tanto más afectado que un Poust puede ser un Céline o tanto más que un Borges un Rulfo. Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura. Sino la retórica que se añade a la afectación. . (Ribeyro, 2007)

Tal definición corrobora los esfuerzos del autor para alcanzar un tipo de enunciación natural producto de un trabajo lento, secreto, íntimo sin histrionismos. En las prosas 115 y 116 se condensan dos ideas fundamentales de Ribeyro: "...en cada una de las letras que escribo está enhebrado el tiempo, mi tiempo, la trama de mi vida, que otros descifran como el dibujo en la alfombra" (Ribeyro, 2007: 93). O en la Prosa 116

En algunos casos, como en el mío, el acto creativo está basado en la autodestrucción. Todos los demás valores, salud, familia, porvenir, etc. quedan supeditados al acto de crear y pierden toda vigencia. Lo inaplazable, lo primordial, es la línea, la frase, el párrafo que uno escribe, que se convierte así en el depositario de nuestro ser, en la medida en que implica el sacrificio de nuestro ser. Admiro

pues a los artistas que crean en el sentido de su vida y no contra su vida, los longevos, verdaderos y jubilados, que se alimentan de su propia creación y no hacen de ella, como yo, lo que se resta a lo que nos estaba tolerado vivir. (Ribeyro, 2007)

Esta paradoja en dos prosas consecutivas anuncia un rasgo ribeyriano: la escritura es una pulsión, una vocación adictiva. Se escribe porque se requiere dotar de significación al mundo, pero, a su vez, ese esfuerzo anula cualquier posibilidad de realización. La autodestrucción sucede porque se fija una distancia frente al vivir y no se encuentran los puentes para integrarse al milagro de la existencia. Es, para utilizar sus propias palabras, la "sensación como de alguien que hubiera querido comunicar un mensaje y que terminó por callarse" (Ribeyro, 2007: 130).

Una cuarta persistencia nos ubica en la dimensión más dolorosa de las prosas. En muchos pasajes, a manera a veces de conclusión del fragmento, Ribeyro toca el tema de *la enfermedad*. No solo es la manifestación de un dolor físico sino la corroboración de la fragilidad, el declive de la vida, la vejez y el susurro de la muerte. El tema aparece en muchos relatos como por ejemplo, el canónico texto "Sólo para fumadores". En este caso, el cuento en primera persona va dando pistas sobre la lucha del autor y el cáncer de esófago producido por el consumo de cigarrillos. Sin embargo, en muchos personajes Ribeyro deposita parte del drama o el conflicto en la afección o la dolencia. Uno de los niños de "Los

gallinazos sin plumas” vive los horrores de la marginalidad a través de la fiebre y la debilidad física. En otras ocasiones, la enfermedad se hace presente en el ámbito y son los espacios decrepitos, pobres y en ruinas los que enuncian la muerte inminente.

En las *Prosas Apátridas*, la enfermedad y la decadencia ofrecen bocetos en los cuales el autor ha hecho los trazos con materiales distintos aunque en la práctica sean complementarios. El primer dibujo se hace desde lo poético. En la prosa 141, Ribeyro recuerda una noche atroz en el hospital. Cuenta su dolor y su impotencia al verse traspasado e invadido de tubos y sondas. Explica el autor sus quejas y el reclamo autoritario de una enfermera que lo obliga a callar. Y de pronto, casi como si fuera una resolución mágica de uno de sus tantos relatos, Ribeyro escucha el canto de los pájaros y presiente la llegada de la primavera. Sabe que en el hospital hay un claustro arbolado e imagina las primeras hojas. Cuando ya sus fuerzas decaen se aferra a la posibilidad de ver una hoja para no morir, y entonces, “al llegar al claustro vi los árboles implacablemente pelados, pero en la rama de uno de ellos había brotado una hoja. Pequeñísima, traslúcida, recortada contra el cielo, milagrosa hoja verde” Ribeyro, 2007: 109).

Con esa imagen cierra el texto, como si de un resurgimiento poético se tratara sin caer en comentarios melodramáticos o posiciones abultadas por la sentimentalidad. Es el abandono

del enfermo que parece tocar con un frágil dedo el anuncio de vida representado en la hoja como la célebre imagen de la Creación del Hombre con la cual Miguel Ángel ilustró la Capilla Sixtina.

Pero si el dibujo de lo poético se expresa en esta prosa, en la número 195, Ribeyro apela a su ironía para desdramatizar cuando indico de sollozo:

Paradoja: mi supervivencia reside en la haberme mantenido como hasta ahora en “los umbrales de la salud”. Me bastaría sobrepasar este umbral y recobrar el pleno goce de mi organismo para que el mal se haga nuevamente presente, pero éste prefiere cebarse en un cuerpo vigoroso. Es la salud lo que me conduciría a la muerte y la enfermedad lo que me mantiene vivo (Ribeyro, 2007: 138).

Ese vivir fronterizo, con el riesgo del equilibrista sin red en el vacío, pero que, sin embargo, es capaz de reír o hacer reír con sus infortunios, es una condición ontológica de la espiritualidad ribeyriana. Y ese sarcasmo no es una simple reacción ciega frente al universo. En él, hablar desde el sarcasmo es el símbolo de la libertad que vive con los años. Si hay algo ventajoso de la vejez es que cada individuo tiene la posibilidad de rebasar los años de sus antepasados y aquello que llaman experiencia es tan solo la eliminación de toda opresión para decir las certezas aprendidas, si éstas llegan a aparecer. Es el humor transformado en imprudencia verbal y carcajada secreta.

Por último, y a manera de quinta persistencia, *Prosas Apátridas* es el resultado de una mirada. A lo largo del texto se van aglutinando instantáneas del mundo parisino donde Ribeyro intente

capturar la fugacidad. A veces en un pequeño texto aparece un personaje ínfimo y anónimo, el barrendero de una oficina cualquiera con las chataduras propias de una vida infeliz (Ídem, 18-19). En otras ocasiones es la descripción de un destartalado hotelito que parece más la imagen en sepia de un espacio simulado de la esclavitud (Ídem, 24-25). París irrumpe en cada desplazamiento del autor. Ribeyro, paseante adicto a calles, parques y cafés, anota con precisión el paisaje humano de la ciudad. El resultado siempre convoca un enlace en el inventario de sus vivencias literarias. Observar desde una ventana a la gente en tránsito le hace recordar una frase de la Celestina sobre la muerte:

Mi mirada adquiere en privilegiados momentos una intolerable acuidad y mi inteligencia una penetración que me asusta. Todo se convierte para mí en signo, en presagio. Las cosas dejan de ser lo que parecen para convertirse probablemente en lo que son... (Ribeyro, 2007: 45).

Esa agudeza de la que habla Ribeyro es un fino instrumento de dirección que el tiempo ha ido perfeccionando. Y todo para llegar a conclusiones que quedan en la sensibilidad del lector como filosas piezas de orfebrería. Mirar es nombrar y nombrar es develar. Por ejemplo en la prosa 62, Ribeyro camina y visita el barrio Saint Cloud, “cerca de la casa donde vivió una amiga hace dieciséis años”. Camina y ve que los espacios han cambiado. El antiguo puesto no existe. La casa ha sido derribada y, por supuesto, el cuarto y la cama de esa amiga han volatilizado. El tiempo ha pasado y

ella está a miles de kilómetros. No hay posibilidades de una coincidencia en la amistad o el amor y Ribeyro concluye la prosa con esta frase: “También mueren los lugares donde fuimos felices”. El punto final es el absoluto silencio. Cada lector busca en la memoria ese lugar de la felicidad.

Estas cinco persistencias, o variables, o presencias, no agotan la riqueza de las prosas. Quedan en el tintero sus observaciones sobre el amor, sobre la mujer, sobre la historia y la política, pero esta apretada selección ha respondido a la necesidad de elogiar la brevedad. Ribeyro, quien estuvo preocupado por escribir esa magna novela, la obra que lo hiciera partícipe del festín literario de su época, no podía suponer que sus propias palabras se convirtieran en evidencias luminosas de su destino: ¿cuántas novelas del Boom se leerán en cien años? quizás muy pocas, porque ese lector del futuro probablemente ame la condensación, la condición, el paso rumoroso de esa prosa elegante presente en este libro portátil.

Cuenta Augusto Monterroso que en una oportunidad un crítico se ofendió porque se llamaba cuento a la famosa línea del relato llamado “El dinosaurio”: (Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí). Para aclarar el malentendido, Monterroso respondió con una clásica boutade: “en realidad, era una novela”.

Tal vez Ribeyro en su afán de escribir brevedades nos dejaba doscientas historias que continúan su viaje como cápsulas del tiempo en el infinito.

TERCER TIEMPO

La primera impresión que podría tenerse frente a los diarios de Ribeyro es el desconcierto. Ser testigos de una lucha casi diaria con la palabra a través de décadas. Verificar que mucha de la obra leída del autor tiene su gestación en un párrafo o en una nota al azar.

La tentación del fracaso, a diferencia de otros diarios conocidos y comentados, tiene varias peculiaridades estilísticas y temáticas, pero la que tal vez resalta con mayor fuerza es la de constituirse en una expresión inaugural en las producciones de ese tipo en Latinoamérica, es decir, la de definirse según las propias palabras de Ribeyro en un diario del escritor.

Fiel a su formación francesa y con una vocación por las formas convencionales de la escritura más clásica, Ribeyro ofrece un trabajo expresivo único donde lo importante está configurado a partir de las mutaciones biográficas y estéticas del autor. El diario del escritor no es un libro de viajes, ni la captura confidencial de un momento histórico. Tampoco se escribe para trazar el borrador de unas memorias, ni para desahogar las penas de una época o los martirios amorosos. El diario del escritor es, en todo caso, un acto de interlocución donde se produce un desdoblamiento permanente: el autor que se coloca ante el espejo y sabe que su imagen acaso es más real que sí mismo.

Existía en ciertos ámbitos académicos la tendencia a usar la expresión “*laboratorio vivencial*” para designar

esa asignatura en la cual se ponía en contacto al estudiante con los aspectos más resaltantes de lo que sería su carrera profesional. Mucho del entusiasmo por el estudio o la elección dependía de si ese laboratorio era guiado, impartido y desarrollado con cierta cuota de mística o vocación. La expresión adolece de cierta tautología, no existe laboratorio que no implique lo vivencial, lo experimental, lo práctico, el pendular entre la certeza y el error, entre lo veraz y la mentira, la refutación de una teoría y la argumentación de una hipótesis. El diario del escritor es un laboratorio, un ámbito de experimentación con lo humano. En cada anotación, ese escritor, somete su vida a pruebas a tanteos donde se busca una certeza para continuar el camino expresivo. Es la puesta en escena de los problemas de la intimidad, la soledad y el desarraigo junto a los dilemas estéticos que en Ribeyro persistieron a lo largo de toda su producción:

Al comienzo mis anotaciones eran breves y espaciadas, pero a medida que transcurrían los años se fueron haciendo más largas o por lo menos más seguidas, llegando en algunas épocas a ser cotidianas. El diario se convirtió para mí en una necesidad, en una compañía y en un complemento a mi actividad estrictamente literaria. Más aún, pasó a formar parte de mi actividad literaria, tejiéndose entre mi diario y mi obra de ficción una apretada trama de reflejos y reenvíos. Páginas de mi diario son comentarios a mis otros escritos, así como algunos de éstos están inspirados en páginas de mi diario” (Ribeyro. 2008: 1)³

Esta declaración de Ribeyro data del

3 El subrayado es nuestro.

año 1992 cuando se publica *La tentación del fracaso* en un solo tomo con los diarios que van desde 1950 a 1978. El subrayado es solo una clave interpretativa inicial que pretende reafirmar el rasgo experimental de su escritura diarística. Esa “apretada trama de reflejos y reenvíos” explica una práctica, una metodología y una poética del texto. Este comienzo evidencia casi una fórmula de trabajo: el diario fue el territorio en el cual se pusieron a prueba los textos, las observaciones, los giros expresivos, los aciertos y fallos, las aspiraciones de grandeza y las justificaciones del fracaso que marcaron toda la cuantística del autor. Este procedimiento no es original como “diario del escritor” pero Ribeyro alcanza mucho del tono compasivo que tienen sus historias. Kafka; otro famoso diarista “apeló a esos reflejos y reenvíos” para darle cuerpo y continuidad a su escritura. Lo hizo con su diario y con su correspondencia. Muchos dilemas y confusiones se anotaron para aliviar una angustia pero esto permitió jornadas de trabajo por extensión que mantuvieron la relojería interna de Kafka en pleno funcionamiento. En Ribeyro esto también se verifica pero con variaciones notables. Aunque hay lamentos y quejas y se registran sus episodios de soledad y lucha por la escritura, el diario no es un paño de lágrimas, por el contrario, cada frase, hasta la más simple puede ser parte de un estilo en pleno proceso de búsqueda, sedimentación y purificación.

En una de sus primeras anotaciones del 30 de abril de 1950 Ribeyro describe así un domingo: “horroroso domingo

este. He conocido el aburrimiento en todo su esplendor” (Ribeyro, 2008: 5). Declaración esta que podría ser adjudicada a personajes de cualquier relato. Pero más adelante, el 5 de diciembre del mismo año:

He releído un poco mi diario. Hay en él diez páginas bien escritas que justifican tal vez la locura de haberlo comenzado. Todo el resto de una colección de hechos vividos, escasamente redactados, donde la insipidez de mi vida está pintada con la elocuencia de un picapedrero” (Ribeyro, 2008: 9).

Diez páginas bien escritas y tal afirmación nos muestra a un Ribeyro consciente ya de que la escritura tiene sus procesos artesanales y que no todo depende de genialidad espontánea y experimentalismos.

Gustavo Guerrero en un juicio valiente, respetable pero discutible, refiriéndose a la publicación de estos diarios, afirma el carácter prescindible de los primeros años trazados por Ribeyro: “hubiéramos preferido que se nos ahorrara el autorretrato de un Ribeyro postadolescente, conflictivo e invariablemente atormentado, con poca distancia crítica ante sí mismo y ante los otros, y aún menos sentido del humor” (Guerrero, 2003). La declaración tiene sentido como visión restringida y no como valoración de conjunto. Si el propio Guerrero habla de “evolución literaria” y de “laboratorio secreto” ¿por qué desechar aquellas partes de la totalidad donde se comienza a edificar una matriz de trabajo estético como es el fracaso? Esos años de tránsito que van desde el primer diario limeño (1950-

1952), hasta el tercer diario parisino (1956-1957) son partes imprescindibles de una hipótesis mayor para entender la estética narrativa de Ribeyro: el fracaso es el gran laboratorio secreto del artista.

Si se mantiene la insistencia en la noción de laboratorio y además de esto se agrega esta temeraria hipótesis es porque se debe considerar la escritura diarística como la ejecución de un aprendizaje, la apuesta vital por registrar los años de formación. Así como en la narrativa se suele denominar con el término *Bildungsroman* aquellas historias donde se trazan líneas de aprendizaje, formación o madurez, podría argumentarse que el diario de Ribeyro viene a complementar el *Bildungsroman*, caracterizado por una trama que se inicia en un aprendizaje de juventud, continúa con la peregrinación del personaje y culmina con la etapa de perfeccionamiento o madurez, tiene su expresión más tangible con la aparición en 1965 de *Los geniecillos dominicales*, la segunda novela de Ribeyro. Los años del Ribeyro diarista consolida la propuesta de esos personajes (Ludo, Piropo, la Walkira, entre otros) desarrollados y flotantes, perdidos en el paisaje urbano de Lima. Cuando Ribeyro habla de su escritura lo hace bajo la premisa de una lucha con el estilo y en cada momento relatado en el diario verificamos la dialéctica de su estética. Nos coloca frases en las cuales intenta dibujar una naturaleza propia, una identidad en el oficio a través de “situaciones dramáticas, con personas en movimiento” (Ribeyro, 2008: 15). Su estética se llena de impedimentos: dificultad de abordar un

tema con una actitud tal que me permita un estilo denso, rico en materia verbal. Voluntad de eliminar el diálogo para prescindir de lo histriónico. “Proyecto irrealizable de un relato largo donde no sobre una palabra y tan inatacable que su existencia aparezca como necesaria” (Ribeyro, 2008: 161). Todo esto referido en los años finales de la década de los 50 y parecen muestras de los estados de una conciencia creadora zigzagueante, que duda de sus posibilidades y se siente incapaz de las grandes orquestaciones verbales de la novela latinoamericana pero que a su vez, se concibe como un artista porque ha encontrado una gramática ajustada a su existencia: “Un gran creador es aquel que ha encontrado el correlato perceptible de su proceso interior” (ob. Cit.:179) ¿y cuál es el elemento que da estructura al correlato de su existencia? La respuesta inmediata es, pues, el fracaso.

El fracaso en Ribeyro del cual se ha afirmado su condición de *laboratorio secreto* para usar los términos de Gustavo Guerrero hay que entenderlo desde múltiples perspectivas:

En primer lugar, como *condición ontológica*, como naturaleza del ser enfrentado a una vida que lo limita, lo confronta y lo convierte en un paria, en tránsfuga de espacios, ciudades, lugares y oficios. Esta variante del fracaso es el reconocimiento de la propia grisura, de la imposibilidad de éxito o trascendencia.

En segundo lugar, *el fracaso como coartada*, en el entendido de que toda literatura es una forma de impostura que

le permite al escritor desprenderse de la cotidianidad, encontrar la justificación perfecta para un ocio deliberado. Una larga entrada en el diario de fecha 11 de marzo de 1965 refiere:

A veces pienso que la literatura es para mí solo una coartada de la que me valgo para librarme del proceso de la vida. Lo que yo llamo mis sacrificios (no ser abogado, ni profesor de la universidad, ni político, ni agregado cultural) son tal vez fracasos simulados, imposibilidades. Mi excusa: soy escritor. Mi relato éxito en este terreno excusa mis torpezas en los otros. Siempre he huido a toda prueba, a toda confrontación, de toda responsabilidad. Menos de la de escribir. (Ribeyro, 2008: 301).

En tercer lugar, el fracaso como irresolución, incapacidad de realización y transformación del entorno. En este sentido, el autor Ribeyro hace suya aquella condición definitiva del personaje Hamlet, el cual, más que una duda representa una imposibilidad. No se actúa porque no se tiene la metodología psicológica y espiritual para hacerlo. En un excepcional ensayo sobre la obra de Ribeyro titulado: “una utopía de la soledad”, el novelista Alonso Cueto ofrece un párrafo esclarecedor sobre los héroes o esos “pequeños seres” de la cuentística:

Siempre están pensando en algo pues es la mejor manera de renunciar a la acción, que siempre entraña un riesgo mayor. Los personajes de Ribeyro no buscan cambiar la realidad sino acomodarse a ella, buscando sobrevivir en sus entrañas. Pero esa cualidad cerebral imaginativa, es precisamente su puerta hacia la utopía personal. Su dignidad se encuentra en sus sueños, no en su realidad (Cueto, 2015: 3).

¿Se diferencia esta afirmación de la que a continuación se reseña?

3 de marzo (1961). La sensación de fracaso en la que permanentemente me encuentro reside en haber querido establecer un compromiso entre los “placeres de la inteligencia” y los “placeres de la vida”. He querido llevar una vida intelectual, pero sin renunciar a las perspectivas de la vida holgada, cuando teniendo en cuenta mi escasa capacidad de acción, la obtención de uno de estos objetivos apareja el sacrificio del otro. De este modo, careciendo de fortuna y no poseyendo un gran talento, estoy condenado a ser un mediocre vividor y un escritor mediocre (Ribeyro, 2008: 226).

En ambas citas subsiste un doble movimiento: personajes que renuncian a la acción pero que se aferran a lo imaginativo y en esa utopía son fieles a sí mismos; un escritor que aspira a un mundo de formas intelectuales pero no se arriesga a ir más allá del cuarto mediocre de hotelucho parisino, tal vez porque “solo tocando el fondo del dolor uno puede darse impulso para salir a flote (Ribeyro, 2008: 230). El fracaso como irresolución es un estado del alma ribeyriana pero responde a un impulso emotivo y a una búsqueda, a una espera. No hacer nada, suspender el trabajo por meses para luego apenas anotar una imagen pasajera. Es un estado contemplativo donde el discurso se asoma sin orden ni propósito aparente. ¡Palabras, palabras, palabras! diría Hamlet ante la pregunta sobre el tema de lo leído en un libro. También Ribeyro enunciará a su manera que esas palabras son el tiempo que pasa sin remedio porque “Después de todo ¿eso no es escribir? Tratar de darle caza, escribiendo, a una idea siempre fugitiva”

(Ribeyro, 2008: 271).

En cuarto lugar, *el fracaso como ironía*. Si hay un rasgo que atrae en el diario de Ribeyro es su capacidad de desmontar los códigos y los mitos. Como todo ironista, Ribeyro se encarga de dinamitar los lugares comunes de la cultura: Los alcances de la vida como escritor que varios autores de su tiempo se habían encargado de ensalzar. Oportuno es recordar las visiones de García Márquez o Vargas Llosa sobre sus primeras tentativas de escritura, todas almiaradas por esa visión idílica del escritor joven en lucha tenaz con su novela en una buhardilla de la eterna París. Ribeyro habla en otro tono, de sus adicciones, de la enfermedad, de oficios miserables, de habitaciones repletas de suciedad y ruido donde no es posible pensar, o escuchar música, mucho menos escribir o leer. En más de una ocasión, Ribeyro habla de los rigores de la cotidianidad y aunque parezca risible su lucha para conquistar unas condiciones de trabajo relatando las exigencias de su hijo recién nacido, su tono irónico invade los espacios de la anotación en su diario. A esto añade el trabajo en la Agencia Francesa de Prensa, las deudas, la angustia imposible de un regreso al Perú. Todo nombrado con el deseo casi irreprimible de abandonar ese estado de cosas.

Pero también la ironía, además de romper el mito parisino del escritor que busca realizar su obra genial, sirve para percibir y juzgar la realidad. Por ello, a un comentario feliz sobre un libro

de Henry James le puede suceder un impropio sobre las revistas que una vieja persona le ha dejado: “ En todas ellas sean de derecha o de izquierda, para utilizar estos puntos de referencia, solo vi envidia, fanatismo, mala fe, embuste, maldad, falsedad, interés, vulgaridad y mal gusto” (Ribeyro, 2008: 490). Porque la ironía tiene la capacidad de fusionar crítica del mundo y autocrítica en un único registro personal. Finalmente, *el fracaso como fragmentación*. La última nota del libro *La tentación del fracaso* es una traducción del texto originalmente escrito en francés. El 24 de febrero de 1959, Ribeyro dice:

No concibo mi vida más que como un encadenamiento de muertes sucesivas. Arrastro tras de mí los cadáveres de todas mis ilusiones, de todas mis vocaciones perdidas. Un abogado inconcluso, un profesor sin cátedra, un periodista mudo, un bohemio mediocre, un impresor oscuro y, casi, un escritor fracasado. Noche de gran pesimismo” (Ribeyro, 2008: 670).

Resulta curiosa esa cita en la página 670 que haga tangible una simple anotación de un tiempo anterior. Como cierre del texto viene a darle sentido a esta última consideración sobre el fracaso. ¿Qué es un diario? Una sumatoria de fragmentos, de fechas, de anotaciones que divagan y transitan hacia el olvido, un compendio de tentativas dispersas que solo tiene un escenario común, la imagen de alguien perdido en la escritura. Ribeyro aspiraba a proyectos de un registro épico como los grandes narraciones del boom o de la literatura clásica. Se regocijaba de aquellos como Vargas Llosa capaces de

concebir cuatrocientas páginas con héroes sonoros. Y sin embargo, toda su escritura viajó en sentido contrario y en su plano subterráneo mostrando los pequeños en dramas que siempre acompañan a las grandes tragedias. El fracaso como tentativa estuvo encadenar esas muertes sucesivas de amores, espacios, amigos, y ciudades. Lo que él llama “los cadáveres de sus ilusiones” van más allá de sus

inspiraciones para ser abogado o profesor universitario. Si por un momento pensó que su diario se iba convertido en un cuaderno de lamentaciones es porque lamentarse siempre encierra algo de causa perdida, de inconclusiones de esa textura que salta de cada línea escrita por esa vida incolora como solía nombrarse Julio Ramón Ribeyro.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON I, Enrique (1970) *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Tomos I y II, Breviarios. Fondo de Cultura Económica, México.
- (1998) *La Prosa. Modalidades y usos*. Editorial Ariel, S.A, Barcelona, España.
- BAUDELAIRE, Charles (1998) *Spleen de París*. Editorial Visor. Colección Visor de Poesía, España.
- BORGES, Jorge Luis (1974) *Obras completas (1923-1972)*. Emecé Editores, S.A. Argentina.
- CALVINO, Ítalo (1998) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela. España.
- _____ (1997) *Por qué leer los clásicos*. Tusquets Editores S.A. España.
- CUETO, Alonso (2015) *Una utopía de la soledad*. Revista Ínsula 826, Octubre, 2015, pp.2-4. Lima. Perú.
- CHÉJOV, Antón (2001) *La gaviota, El Tío Vania, Las tres hermanas, El jardín de los cerezos*. Ediciones Cátedra S.A, España.
- _____ (2002) *Sin trama y sin final. 99 consejos para escritores*. Alba Editorial, s.l.v. España.
- _____ (2005) *Obras Completas*. Tomos I y II. Editorial RBA Coleccionables, S.A. España.

- _____ (2006) *Cuentos imprescindibles*. Ediciones Debolsillo, Barcelona, España.
- _____ (2011) *Cuaderno de Notas*. Editorial La compañía de los libros. México.
- ELMORE, Peter (2002) *El perfil de la palabra*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú.
- GUERRERO, Gustavo (1998) *Teorías de la Lírica*. Fondo de Cultura Económica. México.
- _____ (2003) *Ribeyro entre luces y sombras*. Revista Letras Libres, Libros, Junio 2003/México.
- LOAYZA, Luis (2009) *Algunas cartas*. julioramonribeyro.blogspot.com/2009/09.
- MAUPASSANT, Guy de. (2007) *La máscara y otros cuentos fantásticos*. Editorial EDAF, S.L. España.
- MONTERROSO, Augusto (1994) *Obras completas (y otros cuentos)*. Grupo editorial Norma, S.A. Colombia.
- OVIEDO, José Miguel (1976) *Narradores peruanos*. Monte Ávila Editores. C.A. Caracas, Venezuela.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992) *Diccionario de la lengua española*, Tomos I y II, España.
- RIBEYRO, Julio Ramón (1994) *Antología personal*. Colección Tierra firme. Fondo de Cultura Económica. México.
- _____ (1998). *Cuentos (antología)* Colección Austral No.453. Editorial Espasa Calpe. S.A. España.
- _____ (2003) *La tentación del fracaso. Diario Personal. (1950-1978)*. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, España
- _____ (2007) *Prosas Apátridas*. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, España.
- ROSSI, Alejandro. (2005) *Obras reunidas*. Fondo de Cultura Económica. México.
- VARGAS LL. Mario (1971) *Historia secreta de una novela*. Tusquets Editores. S. A. España.
- _____ (2004) *La verdad de las mentiras*. Editorial Suma de lecturas. S.L. España.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2012) *El arte de la distorsión*. Editorial Alfaguara, S.A. España.

VILA-MATAS, Enrique (2007,4 de febrero). *Notas apátridas*. Dietario voluble. Diario el país. (<https://diarioelpais.com>).



Una lectura psicosemiótica de dos novelas de José Balza: *Largo* y *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*

José Gregorio Vílchez Morán

Escuela de Letras

Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.

Email: elpoetajos@gmail.com

RESUMEN

Dos novelas del escritor venezolano José Balza (Delta del Orinoco, 1939) tituladas *Largo* (1968) y *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974), ofrecen, entre otras formas de lectura que proponen revisiones interdisciplinarias, como maneras de acercar al lector crítico a una narrativa reflexiva y teórica que, en este caso dispone a un encuentro más psicológico con la personalidad de quien escribe y también con el imaginario cultural que nutre estas obras de notable riqueza simbólica. Para ello se propone desde los aportes de la Psicocrítica (Charles Mauron), el Psicoanálisis (Sigmund Freud y Jacques Lacan) y la Semiología (Roland Barthes y Julia Kristeva); acceder a un plano de lectura narrativa donde la ficción literaria y sus procedimientos de significación y simbolización nos revelan constantes (lexías) y metáforas obsesivas que evidencian la riqueza expresiva y estilística de este autor para expresar sus motivaciones personales y búsquedas estético-literarias de innegable aporte en el contexto literario venezolano de las últimas décadas del siglo XX.

Palabras clave: Psicocrítica, Semiología, personalidad, imaginario colectivo, Metafísica cristiana, Budismo.

A psychosemiotic reading of two novels by José Balza: *Largo and Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*

ABSTRACT

Two novels by the Venezuelan writer José Balza (Delta del Orinoco, 1939) titled *Largo* (1968) and *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974), offer, among other forms of reading that propose interdisciplinary reviews, as ways of approaching the critical reader a reflective and theoretical narrative that, in this case, provides a more psychological encounter with the personality of the writer and also with the cultural imaginary that nurtures these works of remarkable symbolic richness. To this end, it is proposed from the contributions of Psychocritics (Charles Mauron), Psychoanalysis (Sigmund Freud and Jacques Lacan) and Semiology (Roland Barthes and Julia Kristeva); access to a narrative reading plane where literary fiction and its procedures of meaning and symbolization reveal constants (lexias) and obsessive metaphors that show the expressive and stylistic wealth of this author to express his personal motivations and aesthetic-literary searches of undeniable contribution in the Venezuelan literary context of the last decades of the twentieth century.

Key words: Psychocritics, Semiology, personality, collective imaginary, Christian metaphysics, Buddhism.

Introducción

En la década que transcurre desde 1960 a 1970 en Venezuela, se produce un movimiento ideológico que sacude la conciencia y los valores del mundo intelectual. Como consecuencia del derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, la nación vislumbró nuevos caminos de esperanza para una transformación en todos los niveles y estructuras del devenir nacional.

El advenimiento de la democracia produjo enfrentamientos entre sectores distintos, unos se pronunciaban en contra del carácter opresivo que había adquirido el sistema democrático y otros se mostraban más conservadores al respecto. Dentro de este clima de contradicciones políticas e ideológicas se hallaban inmersos los escritores de los sesenta.

En el ambiente literario de la década

de los sesenta quedaron reflejadas todas las transformaciones del entorno social de la nación. Surgieron nuevos grupos literarios, aparecieron nuevas revistas que iniciaban una evaluación de la realidad nacional e individual con miras a lograr nuevas metas y dejar otros estancamientos, abriendo paso a nuevas generaciones de poetas, novelistas y ensayistas.

En esta época surge José Balza como una de las figuras más importantes dentro de la narrativa de los 60 y de décadas posteriores en el contexto literario venezolano.

José Balza nace en el Territorio Federal Amazonas en el año 1939. Psicólogo de profesión, se introduce al ámbito literario nacional con una novela: *Marzo Anterior*. Su estilo constituye una innovación dentro de la narrativa en cuanto a su orientación y naturaleza. Obtiene el Premio Municipal de Prosa 1966 y en 1967, publica *Ejercicios Narrativos* donde rompe con la narrativa desarrollada en su obra anterior y se dedica más a revisar otras formas de escritura. Con su novela *Largo* que aparece en 1968, vuelve al estilo de trabajo comenzado en *Marzo Anterior*, pero con un lenguaje más denso e indagador. Con el paso del tiempo Balza vuelve a los ejercicios narrativos, en 1970 publica *Órdenes*. Balza construye con seriedad y madurez el desarrollo de una narrativa experimental que propone una nueva visión teórica sobre el oficio de la escritura y sobre los aspectos psicológicos de la personalidad creadora.

En 1969 publica *Narrativa: Instrumental y Observaciones* donde desarrolla el género ensayístico y la crítica literaria. Después en 1974 publica la novela *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* y posteriormente la novela *Delta* además de un volumen de ejercicios holográficos (1980-85) llamado *La mujer de espaldas*. Desde entonces, su obra se dilata en la prosecución de un *ars narrativa* propia que abarca numerosas obras posteriores que constituyen un referente innegable en la narrativa venezolana e hispanoamericana.

El objetivo primordial del presente estudio es proporcionar dos visiones como puntos de aproximación a la narrativa de José Balza. La metodología de análisis literario utilizada en esta investigación parte de teorías y técnicas de estudios proporcionados por la Psicocrítica (Charles Mauron y Sigmund Freud, Jaques Lacan) y la Semiología Lingüística (Roland Barthes y Julia Kristeva). Proponemos aquí una mirada tan al ras que evade toda intencionalidad previa y propone una lectura “a la deriva” (Roland Barthes.) y tratando de establecer las influencias intertextuales (Kristeva) de otras fuentes, incluso de contextos extraliterarios.

El Discurso Inconsciente en Balza

Para tratar de descubrir las relaciones entre instancias no conscientes de la personalidad, que determinan la elección e inclusión de ciertos contenidos y

formas por el escritor, la Psicocrítica nos proporciona una serie de cuestionamientos y teorías psicoanalíticas, como vehículo para ir en busca de la historia personal de quién escribe. La dificultad de un análisis psicocrítico, tal vez en este caso, se concentre sobre todo en la intervención de la censura. La censura que envuelve la vida personal de los escritores (particularmente y quizá por razones socio-culturales con mayor énfasis en Latinoamérica) tiende a obstaculizar la obtención de datos biográficos concretos que faciliten los fundamentos del análisis. Recordemos que en el método psicocrítico planteado por Mauron (1969), se exige llevar a cabo la “contraprueba” de los datos proporcionados por la obra literaria con la biografía del autor analizado. Luego, la propia censura personal del escritor marcada por la conciencia racional, la cual oculta o “disfraza” los contenidos inconscientes que componen la verdadera esencia de su personalidad. En el caso de José Balza, como en el de todo escritor, el inconsciente se vale de procedimientos literales para evadir la censura consciente y mostrarse en el texto a modo de ciertas metáforas obsesivas (nombres, personajes, cifras, acciones, figuras retóricas; entre otras) y cadenas de significantes, para lograr así simbolizar sus contenidos. En este sentido la escritura de Balza es un discurso sintomático, en el cual es posible detectar y seguir las marcas que el inconsciente deja en la escritura y que hace de ésta un intento por sublimizar a modo de “catarsis” las exigencias de la personalidad psíquica.

Para lograr una “acercamiento” psicocrítico a la escritura de Balza debe situarse la noción de lo que Jaques Lacan establece como discurso inconsciente: “... el discurso debe escucharse en el Yo que sería el emisor y en la red de asociaciones que establecemos a nivel del lenguaje donde podemos encontrar esos signos del emisor.” (Lacan, 1990:42)

En Balza, el afán de interioridad y su constante atención a lo simbólico como sustrato narrativo, le conducen a una pulsión psíquica de manifestación de su personalidad en la escritura. Sin embargo, no evade que su discurso está determinado por la instancia de mecanismos inconscientes. En *Largo* nos dice: “...reaparece el zigzag, las palabras abren grietas; esto es ya irreconocible, no hay sílabas, es un rugido.” (Balza, 1968:54); “Con una frase podría definirlo: pienso “Es la sombra (...), pero me digo que los míos son vocablos inexpresivos, estúpidos.” (Balza, 1968: 17); “¿Dónde reside el misterio, la metamorfosis que la noche establece sobre mis sentidos?” (ob. Cit.: 26); “... Lo único que me hace común – aquello que engrana a la colectividad y a los otros – es la noche.” (ob. Cit.:127)

Para Balza, al igual que para Lacan, el Inconsciente se nos muestra en el texto como un zigzag, un rugido, en una especie de semi-decir, a razón de que para el inconsciente no existen leyes de lógica y de sintaxis “racional”. Balza se reconoce humano y como tal padece la determinación de lo instintivo, se ejercita desde la (in)significancia de la noche que

le habita. La noche de Balza es la misma de la que nos habla Hanni Ossott: “Ella es lo complejo, su imagen está relacionada a lo más profundo de nosotros, el inconsciente, fuente de riquezas y del acontecer más interno, allí donde surge el “otro” de nosotros...” (Ossott, 1987: 37).

La metáfora nocturna es igualmente incorporada por José Balza en su obra *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*. En estos fragmentos dice: “Parecía estar escrito; no obstante, no entendí los signos: era otro lenguaje o el mío propio en desorden.” (Balza, 1974: 15); “Oscurece con violencia; de una palabra a la otra surge aquí la noche.” (Balza, 1974: 17); “Nuestra música -decía- debe buscar su correlato en aquellas zonas de la sensibilidad que quiere escapar del análisis racional.” (Balza, 1974, p. 106).

El simbolismo de la noche en Balza sería una forma de representación del lado inconsciente de la persona humana. En la escritura de Balza, la noche “surge” entre las palabras a modo de un lenguaje que posee sus propias reglas de significación. Balza aclara la oscuridad que rodea lo enigmático del ser, saca de lo oscuro rachas de luz. Su habla es conciliadora de extremos donde se debaten el Ello y la Consciencia. Su discurso es el discurso del inconsciente, tal como lo define H. Huber.: “Es el discurso dirigido a otro, pero en clave, deseo realizado y mutilador a la vez, o también palabra pronunciada y deformada.” (Huber, 1967: 123).

A través del discurso no consciente, Balza intenta representar lo que le es

negado en la consciencia exterior. Como sujeto creador se hace significativo, su yo de narrador se hace prolongación del Ello, es decir, mediante el síntoma creativo busca la verdad de lo que el deseo ha sido en su historia personal teniendo a la palabra como núcleo de esa interrelación. La palabra en Balza actúa como catarsis, como vía de escape de lo inconsciente para ir en busca de un no tiempo o de un tiempo total que es el de la Literatura, espacio donde el símbolo es lo único que le acerca a su verdadero Yo: “De ahí procede mi felicidad; establecen ustedes lo que nunca podré lograr solo: ser lo exterior.” (Balza, 1968, p. 130).

En *Largo*, Balza se sitúa como significativo emisor al principio y al final de la novela. Su consciencia está llena de imágenes que cautivan su imaginación, esas imágenes y la apropiación de ellas por el individuo le conducen al deseo. El deseo es alimentado por lo imaginario y se ubica en el tiempo de la consciencia. Como lo señala Ana Arenas, Balza se verifica a sí mismo a través de sus personajes y en la pluralidad de pronombres y símbolos: “...es ahora una modalidad exclusiva que utiliza para ser “el mismo” en los otros”. En *Largo*, el “yo” y el “mi” del escritor, se distinguen y se recubren en cada personaje en particular.” (Arenas, 1974: 133).

Balza como sujeto personal esta signado al significativo, y este a su vez a la demanda creadora o cultural. El deseo se produce más allá de la demanda cultural, se sitúa en una carencia que debe ser atenuada, en un vacío que

debe ser llenado. Ese vacío produce las necesidades humanas del creador (deseos, sentimientos, pasiones) y sobre todo un anhelo de comunicación que se lleva a cabo a través de lo ficcional. En Balza la búsqueda de una trascendencia sobre el tiempo conlleva a una necesidad de hacer ficción, para que por medio de lo imaginario-simbólico proyectarse en el no tiempo de la literatura.

La búsqueda del Padre

Tanto en *Largo* como en *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*, la figura del padre es una metáfora obsesiva que Balza ubica como centro accional de la narración. Tomando el texto literario de José Balza bajo una óptica psicoanalítica, es posible determinar que el ansia de simbolización que le lleva a incluir la figura de su padre en la escritura, obedece a razones e instancias de naturaleza inconsciente que deben su origen a traumas y vivencias que marcaron su historia personal.

Según Freud (2001), la constitución de la personalidad de todo hombre depende de la resolución del triángulo edípico durante la infancia, es decir, de la interacción de la afectividad del sujeto en torno a la figura de la madre y posteriormente del padre. De acuerdo con la teoría freudiana del complejo de Edipo, es en esta etapa temprana de la infancia del sujeto donde habría que ubicar el origen de la pulsión de Balza

hacia la búsqueda del padre. Si bien el objeto primario de deseo en Balza lo constituiría la madre (como en todo sujeto), y siendo la actitud o posición frente al padre de rivalidad como privador o separador del objeto de deseo según el complejo de Edipo; a nuestro modo de ver, en Balza podría haberse operado lo que para Lacan constituye la noción de Edipo invertido, como accidente de una resolución normal del triángulo edípico freudiano. Para Lacan el padre se torna una figura ambivalente ante los ojos del niño, puesto que, a la vez que le odia como elemento separador de su objeto de deseo (madre), siente el deseo de amarlo. El padre como portador del falo es por ende el objeto de deseo de la madre, entonces el niño en su afán de agradar a la madre trata de amarla a través de él, es decir, se hace deseo del deseo de su madre. El padre se convierte así en objeto de deseo del niño como resultado de su identificación con la madre y del deseo de amar lo que ella ama, esta posición frente al padre constituye así una pulsión afectiva de tipo homosexual.

En Balza la posibilidad de haber tenido un padre antagonista o severamente castrador tal como aparece en *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*, acrecentaría la identificación con la madre y por ende el desarrollo de una feminización en el sujeto de carácter homosexual, al no lograr identificarse con el padre debido a la oposición de su comportamiento. La búsqueda del padre como anhelo de unión y el deseo de simbolizar la carencia de éste, es una constante que aparece tanto en *Largo*

como en *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*:

En *Largo* escribe: “¿Cómo interpretar la atadura que crean sus ojos. Vuelve el vértigo y algo ajeno a mi naturaleza: la culpabilidad; todo ello, sólo porque he captado la relación entre él y la realidad.” (Balza, 1968: 17)

En este texto, vemos como el sujeto padece la culpabilidad de un deseo inconsciente que el Súper Yo censura, puesto que el objeto de deseo es prohibido ya que en la realidad es su progenitor: “¿Cuándo nos hemos tocado o, por lo menos, coincidido? Nada, ninguna atadura. Esto hace aparecer súbita, una sensación de furia. Oponerse, golpear. También la ira se queda en sí misma.” (Balza, 1968:139)¹.

El sujeto padece la carencia corporal del padre, quien nunca se acercó a él debido a su carácter distante. El sentimiento de odio hacia el padre no logra mantenerse puesto que es mayor el deseo de amarlo: “Yo no acuso: un signo milenario, una leyenda que se repite en cada individuo, te obligaron a rechazarme. Con timidez y afecto (huyendo a tu manera de la culpabilidad) me dejaste permanecer alrededor, desgarrado.” (Balza, 1968: 140).

El “signo milenario”, “la leyenda” es el Edipo, la causa de la separación es la culpabilidad del deseo incestuoso

que ubica a padre e hijo como rivales. El padre es visto tanto como separador de la madre como de él mismo, pero a pesar de esto no lo acusa: lo desea: “Eres todos aquellos seres a quienes amé: un solo cuerpo.” (Balza, 1968: 130). El sujeto concibe que le une al padre una afectividad corpórea, en la que todas sus pulsiones constituyen solo proyecciones de su amor a él como objeto de deseo.

En *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* escribe:

Casi es el límite entre el hogar y el denso bosque como antes lo fue la extraña columna solitaria. De ésta sólo encuentro restos de materiales adornados entre la hierba: también inevitable, sobre las hojas reconozco el rostro de mi padre y los gestos adoloridos de aquel niño que fui. Porque en cierto modo esa columna es el testimonio de la desaparición de mi padre y de mi destrucción: o viceversa. (Balza, 1974: 17)

Mi padre baja desnudo hacia el río en el silencio del mediodía. Esta tan cerca que la sombra no diluye el grueso cuerpo de su pene, anillado y largo, que toma el compás de su descenso y toca el aire con su cabeza de piel áspera y extrañamente blanca (...) ¡Ah! Algo va a ocurrir: pero no sucederá; ese posible hecho está fuera del tiempo, atrapado en una imagen que no le permite desbordarse (...) Mi padre ha caído desde lo alto. Esta vez no desciende como en un sopor y su cuerpo posee la dureza del tiempo, la inflexible noción del pasado. Su caída es la mía” (Balza, 1974: 98-99).

En estos textos es posible determinar la preponderancia del padre como poseedor del falo y de allí su búsqueda como objeto de deseo. La “columna” como símbolo fálico según Freud, recubierta de hierbas (vello púbico) y la

1 Para una mejor comprensión de lo que se desea exponer, recomendamos al lector remitirse a lo que Jaques Lacan (1980) expone en el capítulo sobre la instancia de la metáfora paterna en su obra “Las formaciones del inconsciente”

detenida descripción del genital paterno, así como, la “imagen” atrapada en el tiempo; son intentos de simbolización de la instancia fálica a nivel inconsciente en el sujeto. La búsqueda del objeto fálico es ubicada en el sujeto como la causante de su conflicto psíquico interior en relación a un objeto de deseo negado.

En *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* también es posible ubicar la identificación del sujeto con la madre: “Mi madre alrededor, ufana, testigo de tenerme aquí por fin, tal como siempre deseo que ocurriera... pero me conoce, dice, sabía que yo habría de regresar.” (Balza, 1974: 19); “Ahora es mi madre quien habla acerca de mi eternamente aplazado matrimonio” (Ob. Cit.: 29). El sujeto se piensa unido e identificado a la madre tanto que reconoce la imposibilidad de apartarse por mucho tiempo de ella. El “eternamente aplazado matrimonio” podría ser una simbolización del deseo edípico.

Según Lacan: “La metáfora paterna culmina aquí en la institución de algo que es del orden del significante. Metáfora: un significante viene en lugar de otro significante. En este nivel es donde hay que buscar lo que se llama carencia paterna.” (Lacan, 1967: 88). De acuerdo con esto, Balza se hace significante en su escritura para ir en busca del padre como significante final, pero detrás de éste se oculta otro significante el cual es el imago materno, donde ésta es ubicada como un padre de amor o padre metafísico:

Donde estés, créame otra vez, inventa aquello que no hayas aprehendido de mí: hazme imaginario y empújame a otra existencia, cruel,

insípida o torpe, pero no desligues ya tu cuerpo de esa irreal presencia mía. Así seré eterno y no importara esta muerte ni las otras, las que aguardan detrás de cada sentimiento que haga sufrir. (Balza, 1968: 141)

Tenemos entonces que en Balza hay una búsqueda del padre como el “otro” sobre el cual descansa su verdadero yo, pero detrás de ese “otro” se ubica el “Otro” que se concibe como totalidad: “Por eso sólo pude tener fragmentos tuyos, visiones relampagueantes que confundí con la totalidad” (Balza, 1968: 139); “Un escape que se consigue con la disección psíquica del otro, asumiendo increíbles metamorfosis” (Ob. Cit.: 82); “Conozco, pero a través del otro.” (Ob. Cit.: 77); “El otro, tan profundo, casi escapa. Aún hoy apenas lo vislumbro.” (Ob. Cit.: 110)

El deseo en Balza lo lleva a una búsqueda del padre que guarda en sí el secreto de la trascendencia sobre la muerte, el deseo de totalidad e inmortalidad y que hace de su discurso un intento por acercarse a ese significante final: El padre. La historia de su padre es la metáfora del sí mismo (Jung) y es mediante los procedimientos simbólicos de la Literatura, donde intenta encontrar el no tiempo, la trascendencia.

Tendencia Narcisista

Llevando a cabo una superposición de textos, encontramos tanto en *Largo* como en *Setecientas palmeras plantadas*

en el mismo lugar algunos fragmentos que revelan una tendencia narcisista en la personalidad de José Balza: "...el amor mismo no es la prueba del conocimiento sino ésta, la del encuentro. Porque ese juego del espejo –los amantes tienen el mismo rostro– sólo se descubre en ese instante." (Balza, 1968:56). En este texto vemos como el sujeto dirige su libido hacia sí mismo a modo de relación especular. Esto podría tener su origen en lo que Lacan propone como teoría del "Estadio del Espejo" como formador del Yo. Según Lacan, en la primera fase del estadio especular del niño, éste al no tener un Yo definido, confunde lo real y lo imaginario, por lo cual se cree unido a su madre como un solo ser, siendo esta identificación con la madre la más importante en la vida del sujeto. En Balza el amor a sí mismo implica el amor hacia el otro que vive en él y que forma una imagen única en la relación especular: "... estaba amándote, comenzaba a ir hacia dentro de mí mismo." (Balza, 1968: 114).

Para Freud: "El autoerotismo es la actividad sexual de la fase narcisista de la fijación de la libido." (Freud, 2001: 434). El autoerotismo como tendencia narcisista para Freud, aparece en Balza a modo de prácticas onanistas: "Abro la bañera. Dentro de ella, desnudo, me masturbaré... No pueden empujarme a sentir culpabilidad por practicar esta forma del amor; me basto a mí mismo." (Balza, 1968: 122).

El sujeto al no poder poseer realmente a su objeto de deseo se entrega al onanismo

como forma de gozar simbólicamente del otro que vive en él. Amarse a sí mismo es amar al otro. La búsqueda del padre se puede ubicar igualmente en el autoerotismo de Balza, puesto que amar su propio cuerpo, es amar al padre, ya que él es hombre tal como él e incorpora en sí su propia esencia masculina.

El narcisismo de Balza también aparece representado en *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*: "Llegaré a ser, pensaba, un hombre que se conoce porque se ha visto en el agua de los estanques; pero quien hablará de mí no será yo: lo hará la imagen reflejada." (Balza, 1974:12).

Este texto es una alusión directa al mito de Narciso. Balza es Narciso, quien se reconoce y se personifica a sí mismo a través del otro. En su escritura, el otro habla y se estructura por medio de significantes, donde queda plasmada la imagen única de ambos: "... y que compartiría mi idea de que el muchacho que fui, al buscarse a sí mismo pero inconscientemente: como durante un juego de gallina ciega." (Balza, 1974: 48)

El amor en Balza implicaría, de acuerdo con lo señalado por Freud acerca del narcisismo, que el objeto a elegir sea revertido de la carga libidinal narcisista para poder ser poseído. Esta posición es tanto una búsqueda del otro en los otros, como en sí mismo. El narcisismo de Balza conllevaría a la elección homosexual en el sujeto, puesto que ésta representa que amando su propio cuerpo recupera el cuerpo del otro, que es su padre.

La homosexualidad como recuperación del otro

El origen del homosexualismo en Balza entraría en relación con lo que tanto Freud como Lacan, establecen como causas de la pulsión homosexual:

... se nos muestra también como un poderoso motivo de la elección del objeto homosexual el respeto o miedo al padre, toda vez que la renuncia a la mujer significa que el sujeto elude la competencia con el padre (o con las personas masculinas que lo representan). La conservación de la condición del pene y la renuncia a la competencia con el padre, pueden ser adscritas al complejo de la castración (...) Así pues, los factores de la etiología psíquica de la homosexualidad descubiertos hasta ahora son la adherencia a la madre, el narcisismo, y el temor a la castración... (Freud, 2001: 213-214)

Pero al querer hacerse amar por el padre para conservar sus títulos, se corre el peligro de pasar al rango de mujer; de ello resulta una posición inminentemente conflictiva en lo que el retorno de la posición homosexual parece siempre posible y en la que ésta es reprimida por la amenaza de castración que implica. (Lacan, 1967:88)

Tenemos que en Balza confluyen la identificación con la madre, la tendencia narcisista, el temor y a la vez el deseo de amar a su padre castrador, factores que determinan una pulsión homosexual que queda simbolizada en su discurso. En *Largo*, el personaje homosexual de Adriano (“ano”: etapa anal de formación de la libido) podría representar a Balza, quien expone su punto de vista sobre el amor homosexual: “Para amar a alguien mi única condición es que sea elegido por

mí...” (Balza, 1968: 86)

La pureza está conmigo aunque no lo creas: yo no elijo debido a que cuanto me rodea me imponga la elección; yo elijo a partir de mí; el amor entre dos hombres remite a la relación primitiva, a las cavernas, porque nada lo influye. Este tipo de amor es casi la salvación a través del fuego: todo está contra él. (Balza, 1968: 90)

La elección de objeto homosexual depende en Balza de que sea elegido por él, es decir, que pueda ser aceptado por la libido narcisista. El amor homosexual si bien es reprimido, no se debe a exigencias del contorno exterior sino a las instancias psíquicas que determinan la elección de objeto. El objeto será más amado en cuanto más se le identifique con el otro.

En *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* se da una constante alusión al amor sexual a través del orificio anal, lo que podría tener relación con lo que Freud expone sobre la vinculación del homosexualismo a posibles fijaciones libidinales en la etapa anal (sadomasoquista) de desarrollo de la libido: “...y volvió a quedar clavada, castigándose el otro orificio.” (Balza, 1974: 77); “Las nalgas de ella, terciopelo que se oscurecía en la profundidad, mostraban rítmicamente su secreto y deforme círculo final.” (Balza, 1974: 137)

También en *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*, el amor homosexual es desplazado al padre, cuando éste personaje intenta seducir a Héctor Alonso. En el capítulo donde Héctor Alonso y el narrador (Balza)

copulan con una mujer, es la pulsión del deseo homosexual lo que le obliga a realizarlo: “El rostro moreno, los brazos fuertes y jóvenes que retenían a la mujer, me llamaban.” (Balza, 1974:122).

En Balza el deseo homosexual por el padre se materializa en la imaginación del sujeto como vía de escape a lo que en la realidad es imposible: “No huyas, hablo contigo. Coloco imaginariamente mis manos sobre tu cuerpo oscuro. Tu piel, aquella obsesión, ya no escapa; ahora te entregas.” (Balza, 1968: 141). El homosexualismo es una forma de recuperar el cuerpo del otro, tanto amando su propio cuerpo como el de otro objeto de su mismo sexo.

La Simbología Metafísica en José Balza. (Breves atisbos sémico-simbólicos)

La Semiología como metodología de la investigación literaria nos señala que los escritores latinoamericanos contemporáneos esbozan una teoría de lectura del texto literario diferente a la tradicional. José Balza como escritor que se ubica dentro de ese contexto vanguardista de una nueva lectura semiológica del discurso literario, tiene una elaboración altamente simbólica de los signos que incluye en su obra. Así nos lo dice en *Largo*: “Me estaré burlando con el más elemental instrumento: el símbolo.” (Balza, 1968:53). En su escritura Balza trasciende del signo al símbolo en su discurso, en ella recurre a

la incorporación de mitemas sociales y universales de diversas significaciones. Es nuestra intención proponer que tanto en *Largo* como en *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*, Balza lleva a cabo la inclusión, entre otras indagaciones míticas, simbólicas e intertextuales, de lexías pertenecientes, entre otras disciplinas, a la Metafísica y al Budismo Zen.

El viaje astral en *Largo*

En *Largo*, Balza incluye experiencias de índole metafísica que muy bien pueden ser producto de la praxis e influencias de religiones orientales como el Budismo Zen o, incluso de la metafísica cristiana. En *Largo* la problemática de un sujeto enfrentado a la realidad exterior de un mundo hostil, lleva al personaje principal a una evasión de lo real que le sumerge en una búsqueda de la totalidad del ser, a la vigilia permanente de la interioridad como medio de lograr la paz interior que la alienación del mundo exterior le niega:

Miro hacia arriba y advierto como surge la cumbre, violácea, con la movilidad que los incendios prestan a las cosas quietas. Nada arde, sin embargo. La luz proviene de la altura: de la tierra que devuelve el reflejo de la ciudad. Asciendo con lentitud. Evoco entonces y me vuelvo forma. (Balza, 1968:27)

La descripción pudiera relacionarse con la técnica del viaje astral o desdoblamiento mediante la cual el ser se desprende del cuerpo físico y realiza desplazamientos sobre el espacio. La luz

y los colores son símbolos del Aura o fluido que desprende el cuerpo astral:

Por eso no me sorprende ascender, dejarme llevar hacia niveles en los cuales mi cuerpo casi desaparece. En esos momentos me nutro de abstracción. Me vuelvo mudo y ciego y mi piel se invierte: solo hacia adentro fluye la sensibilidad, en un grado tal de agudeza que es ya pensamiento puro. (Balza.1968: 54)

Es un viaje astral hacia el interior del ser, es el alcance de un alto grado de meditación trascendental que permite al sujeto la exploración de las zonas o círculos subjetivos de sensibilidad y lograr llegar a un estado de Satori o de integración con la percepción de lo Absoluto.

Corto las conexiones conmigo mismo; mi consciencia pierde identidad. Y de ahí deriva el máximo deleite: la lucidez que se vuelve contra sí misma y llega, rompiendo engranajes, a ser sensación; llamas, colores, tierra y sentimientos, todos una sola cosa, un grueso conjunto en el que no persisten delimitaciones... bajo el éxtasis de permanecer inmóvil sobre la ciudad, durante los largos paseos solitarios. (Balza, 1968:55)

Es el abandono del cuerpo físico, la vibración del ser que se desprende de los círculos del espíritu para lograr el éxtasis del misticismo que provoca sensaciones que traspasan los umbrales de la conciencia.

La Polaridad como principio metafísico en la obra de Balza

El principio de polaridad en uno de los

7 principios universales de la Metafísica y su lema es el siguiente:

Todo es dual. Todo tiene dos polos, todo su par de opuestos, los semejantes y los antagónicos son lo mismo. Los opuestos son idénticos en su naturaleza pero diferentes en grado. Los extremos se tocan. Todas las paradojas pueden reconciliarse. (Méndez, 1998:15)

Este principio metafísico es posible ubicarlo en Balza tanto en *Largo* como en *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*:

Como un vértigo acepto la presencia de esa constante en mí: los polos. (...) Vuelvo a ser un ángel o Dios, la unidad. Cuando desciendo, en cambio, brota únicamente mi cuerpo y lo que me queda de espíritu es también sensorial. (Balza, 1968: 54-55)

“¿Podrías comprender si digo que amo a los seres a través de las cosas?” (Balza, 1968: 99)

“... porque amante y amada son a la vez sujeto y objeto, intercambiables según el perceptor; porque también el milagro es doble: cada quien sigue inalterable: las esferas luminosas que circulan ahora como testimonio de esa creación estaban siempre en ellos.” (Balza, 1974: 51)

“Nuestra música –decía- debe buscar su correlato en lo profundo y lo inmediato: en aquellas zonas de la sensibilidad que quieren escapar del análisis racional.” (Balza, 1974:106)

Cuerpo-espíritu, ser-cosa, sujeto-objeto, distancia-accesibilidad, relato-correlato; para Balza todo tiene su contrario al que se está unido a la vez, la polaridad es una constante en su escritura como producto de la influencia de la

Metafísica y del Budismo Zen para el que todo lo que existe está determinado por la existencia de dos principios unidos y antagónicos a la vez: el Ying y el Yang; sobre la interrelación de esas dos fuerzas descansa el universo: El Tao. Para Balza la simbolización de la experiencia del ser es la búsqueda de la totalidad, de ese punto donde se unen los contrarios. Desea traspasar los límites de lo real y lo imaginario para ubicarse allí donde la muerte no es más que el renacer a una nueva vida, una trascendencia accesible también desde la experiencia creadora y fundadora de lo escritural.

El Cuerpo Causal y los Siete rayos en *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*

En Metafísica el cuerpo causal es el cuerpo de la totalidad y de su fuente nacen siete rayos que simbolizan las virtudes de Dios; quizá por ello la cifra multiplicada del 700 que es uno y un mismo lugar en esta novela. En *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*, Balza desarrolla un código sémico-simbólico donde predomina la simbología que

guarda relación con los colores blanco y verde, los cuales encontramos en toda la obra. En Metafísica el cuarto rayo del cuerpo causal es de color blanco, tiene como virtud la paz, la ascensión y la resurrección, su don es el Arte, su Arcángel es Gabriel: “Todo era Blanco y nítido; y esa modalidad de la luz me sorprendió.” (Balza, 1974: 13); “Muy cerca del altar estaba él, el arcángel más hermoso que había visto.” (Balza, 1974:146)

Balza se vale de la simbología de lo blanco en metafísica para representar su búsqueda de la paz interior y exterior, su anhelo de trascendencia sobre la muerte y su consagración al arte y a la literatura. El color verde es el otro color que insiste en esta obra y en metafísica simboliza la verdad, su don es la música y su Arcángel es Rafael. San Rafael es el nombre del pueblo donde nace José Balza en el Delta del Orinoco. Balza siente gran inclinación hacia la música que también es una constante en toda su obra y su interés es representar en la palabra (que también es sonido y canto) su experiencia creadora y existencial desde su porción de totalidad y nadería, desde su humanidad y límites, desde sus propios deltas y meandros escriturales.

Referencias bibliográficas

- ARENAS, Ana (1974). “El deseo según el otro en “Largo” de José Balza”. *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Número 7, julio-diciembre 1974. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia.
- BALZA, José (1968). *Largo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ (1974) *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*. Caracas:

Síntesis Dos Mil.

BARTHES, Roland (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI Editores.

FREUD, Sigmund (2001). *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

HUBER, H. Pirón, A. Vergote (1967). *El conocimiento del hombre por psicoanálisis*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

KRISTEVA, Julia (1980). *Semiotika 1*. Madrid: Editorial Fundamento.

LACAN, Jacques (1980). *Las formaciones del inconsciente. Seminario 5*. Barcelona: Ediciones Paidós.

MAURON, Charles (1969). *La psicocrítica y su método*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.

MÉNDEZ, Conny. (1985). *Metafísica 4 en 1*. Caracas: Ediciones Albor.



Acercamiento a la Poesía de Rafael Arráiz Lucca. El Guaire desde el *Almacén* (los 80)¹

Jesús Alberto Montero Velandia

Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt, Venezuela
e-mail: jamvelandia@gmail.com

RESUMEN

El presente ensayo crítico tiene en mente dos asuntos fundamentales. El primero, hacer un ejercicio interpretativo de la poesía de Arráiz Lucca desde el poemario *Almacén* y algunos poemas escogidos que muestran diferentes ejes temáticos de la poesía conversacional, inscrita en el movimiento literario del grupo Guaire de los años 80 de nuestro siglo XX venezolano; En segundo lugar, como práctica intelectual de luchar contra el olvido/falsificación de la memoria que se pretende instaurar desde la estructura de poder, de tal manera, que la configuración literaria y el contexto histórico político, tendrán especial consideración para la comprensión de un grupo que forma parte de nuestra literatura nacional.

Palabras clave: Poesía venezolana, Guaire, *Almacén*.

1 Trabajo final que se presentó en el Seminario "Poesía Venezolana del siglo XX (1950-2000)", de la Maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad de los Andes (NURR), bajo la dirección de la Doctora Carmen Virginia Carrillo.

Approach to the Poetry of Rafael Arráiz Lucca. El Guaire from the *Almacén* (the 80s)

ABSTRACT

The present critical essay has two fundamental issues in mind. The first, to make an interpretative exercise of the poetry of Arráiz Lucca from the poetry store and some selected poems that show different thematic axes of conversational poetry, inscribed in the literary movement of the Guaire group of the 80s of our twentieth century Venezuelan; Second, as an intellectual practice to fight against the forgetting / falsification of the memory that is intended to be established from the power structure, in such a way that the literary configuration and the political historical context will have special consideration for the understanding of a group which is part of our national literature.

Key words: Venezuelan Poetry, Guaire, Warehouse

No quiero saber nada de la esperanza
por el mundo mejor
de mis amigos marxistas,
No entiendo a los teóricos y su pasión
por las camisas de fuerza

Almacén (1988). Arráiz, Lucca
Meditación sobre el Ascensor

Introducción

El presente trabajo se inscribe fundamentalmente con el sentido claro de luchar contra el olvido, no como un mero ejercicio de la memoria de un pasado que pasó, sino como una señal del presente, circunstancias que ameritan la necesaria y justa reescritura (interpretación) frente a la negación y manipulación total que, desde la estructura de poder, desde 1999, intentan por todos los medios hacer. Y en ello, se involucra todo y cada uno de

los aspectos de la cultura, sus símbolos, sus tradiciones y memorias, en un intento colonizador de la consciencia venezolana, con el viso de la legalidad que brinda las viejas conquistas del hilo histórico venezolano y su búsqueda por la democracia, para demoler la república democrática liberal e ir en contra del mismo proyecto nacional venezolano.

Asimismo, teniendo presente la historia como ciencia social, y basándonos en una conceptualización específica, que en palabras de Medina (1992: 27) es

La memoria colectiva de una sociedad cualquiera, a partir de la cual los hombres tratan de comprender y explicar el pasado en todas sus dimensiones y expresiones, descubriendo sus contrastes y proponiendo líneas para el desarrollo ulterior de esos mismos hombres.

Es decir, la idea no es recopilar, organizar y narrar hechos o procesos (lo que es también importante), sino que implica el análisis, interpretación del contexto humano, que funcione en relación con el presente y no de forma aislada como se intenta hacer ver en algunas formas historiográficas, que por razones esbozadas se hará con tal intencionalidad. Asimismo, la ciencia histórica fundamenta su importancia en conocer los cimientos de nuestra vida actual, saber de los orígenes sociales, para desarrollar analogías que permitan comprender el horizonte, y alertar sobre los peligros que puedan resultar contraproducentes para el desenvolvimiento de una sociedad.

En ese sentido, se afirma lo que plantea Lombardi (1996: 17) que la define como “una disciplina dinámica con enfoques diversos y con tendencia integradora. Su objeto es el hombre – como fenómeno cultural, tomando en su totalidad y situado en tiempo y espacio – se pretende comprenderlo y explicarlo”. Es decir, la historia no sólo estudia procesos aislados, sino desde una perspectiva integral, con una característica temporo-espacial, que permitan su comprensión.

Todos esos elementos descritos, unificado a la literatura, es decir, como una forma de escritura, como discurso, de un momento de la historia, enmarcado en un contexto, más allá de lo que pueda ella rozar con la ficción, hay que tener presente la relación entre género, sociedad y propiedades discursivas de un texto, que al respecto Todorov (1978: 49) plantea:

en una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas y los textos individuales son producidos y percibidos de acuerdo a la norma que representa esta codificación. Un género literario o no, no es nada más que esta codificación de propiedades discursivas.

Asimismo, trayendo en términos generales la idea semiótica cultural y sus diversos grados de enunciación, un texto lo entiende Lotman (1996: 56) “como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado”.

De allí, pues, que se asuma ciertas críticas al poder, de un momento determinado de la historia, usando para ello los recursos que brinda la literatura, y entendiéndola como una forma de pensamiento, de escritura, se inscribe como parte fundamental de la misma, sin que genere elementos cuestionadores a la negación del siglo XX venezolano, ni de nuestra conquista fundamental, la democracia. Es decir, no se justificarán los desatinos, atropellos e injusticias que desde la escritura tanto se critica, o como ésta se opone al poder, o como forma de expresión liberadora, pero no servirá de motivo para que ese pasado sea la justificación de un presente, que a todas luces intenta arremeter y manipular la memoria. Cabe decir, que el pasado son hechos consumados, pretender negar o cambiarlo sobre la base de las manipulaciones, falsificaciones es un absurdo y es propia de los totalitarismos,

atendiendo a la ficción-realidad orwelliana (1984) la que afirma quien domina el presente, domina el pasado.

Contexto Histórico político de Venezuela y configuración literaria

Dentro de los grandes procesos políticos venezolanos y su incansable búsqueda por la libertad y la democracia, es fundamental el mes de enero de 1958, que tuvo sus puntos de desenlace el día 23 de enero, donde los venezolanos vencían una dictadura de diez años y se reiniciaba así un proceso empezado en 1945-1947 (Constitución que había Universalizado el voto). En ese mismo proceso, cabe decir una separación, que en palabras de (cfr. Caballero, 1998) una cosa es el asunto como hecho consumado los días de enero de 1958 y otra muy distinta la década de los años 60, llamándolo como una forma de “trampear la historia”. Sobre todo, con lo que después se asentaría con la lucha Guerrillera y la atracción que resultaría en los jóvenes e intelectuales la revolución cubana, negando con ello lo que vendría a hacer nuestra más grande revolución, la conquista de la democracia; cuya respuesta, puesta en práctica por la visión cubano-venezolana marxista e izquierdosa, era la violencia armada como mecanismo para lograr la revolución. Es decir:

el mito de los doce muchachos atrincherados en la Sierra Maestra que al final logran no solamente vencer a un ejército profesional sino desafiar en sus propias narices al

imperio, inflamó las juventudes de América. Tal vez en ninguna parte se dio eso como en Venezuela, porque aquí la reflexión no tenía forma interrogativa, sino asertiva. Nosotros hubiéramos podido, el 23 de enero de 1958. (Caballero, 1998: 110).

Los 60 y los adeptos a la revolución cubana, izquierda marxista leninista, y su profundo antinorteamericanismo, repercutió inicialmente en parte a la propuesta estética-literaria; asumimos, la postura y la responsabilidad, sin generalización, que no era un criterio antiimperialista, sino el cruel, indirecto y directo radio de acción en Latinoamérica por parte de los Estados Unidos, en el “juego de ajedrez” que mantenían las dos potencias imperiales controlando el mundo y sus áreas de influencia (Guerra fría), luego de la 2da guerra mundial (USA-URSS), más la propaganda efectiva y negación a la idea de la democracia liberal o “democracia burguesa” en su sentido peyorativo, alucinó (y sigue alucinando) de manera increíble a muchos jóvenes intelectuales, dándole a un Stalin, un Lenin, un Fidel Castro, un Che Guevara, mayor representatividad, por encima de las figuras civiles distintivas que lucharon en el siglo XX venezolano, la generación de 1928 (y sus boinas azules) , desde variados ángulos, situación al extremo de considerar a Rómulo Betancourt un dictador, junto a nuestra más grande revolución, la democracia del 23 de enero de 1958, y sus posteriores años, como un tremendo fracaso, confundiendo malos y pésimos administradores del estado, con la misma idea de la democracia y sus

instituciones.

Ello, insistimos, se vislumbra desde nuestro presente y no con el afán inquisidor sobre lo que era una fuente eterna de subversión al poder (poesía-literatura), pues hace parte necesaria de contrapeso al mismo, pero si no se hacen aclaraciones, formaría parte de la radical valoración negativa dentro del imaginario colectivo a nuestra democracia y su idea.

No hay más que usar y de alguna manera, asumir como parte de ese contrapeso, más allá del anacronismo histórico de la que se hará, al descontextualizar un párrafo del Manifiesto Ballenero, como sinónimo de lo que en ese tiempo se vivió, y traído al presente es más un afianzamiento de lo que se vive en la actualidad. “Percibimos, a riesgo de asfixia, cómo los museos, las academias y las instituciones de cultura nos roban el pobre ozono y nos entregan a cambio un aire enrarecido y putrefacto” Sardo, citado por Carrillo (2007: 98)

Ese momento, de especial significación, pues con esa premisa tuvo grandes cambios la literatura (poesía), con grupos y sus individualidades, aunado al uso irrestricto de la libertad de expresión, la rebeldía y el enfrentamiento al poder, sin condicionantes, determinaron el quiebre de una tradición, siendo con ello agentes representativos al cambio en la forma y el fondo en las letras venezolanas.

En ese particular, salta a la vista Rafael Arráiz Lucca (nacido en 1959) y la creación del Grupo Guaire en los años 80, del siglo pasado, que es memoria, desde la individualidad y de un

colectivo, con un conjunto de palabras que acerca y aleja las perspectivas de un tiempo, que marcaron, a su modo, la vida de la literatura. Su figuración, es ser hijo de la democracia (nacido en 1959), de sus variados matices y crisis, la apropiación de la urbe caraqueña y por lo tanto la ciudad como escenario natural, la pacificación de los grupos violentos armados (Guerrilla), son formas que consolida su ser, sus 21 años en los años 80, lo ubican en un entorno social y político que venía en franco deterioro, que tiene su punto álgido el 14 de febrero de 1983, conocido como el viernes negro y que representó la entrada en crisis de un modelo económico, magnificado por la política de ajustes de febrero del 89 (con sus repercusiones sociales), acrecentándose en 1992 con la entrada en crisis de las instituciones venezolanas; todos, elementos que contribuyeron a magnificar las grandes taras que, contradictoriamente, se asoció con la misma “idea de la democracia”, arrastrado hasta hoy como cultura de pesimismo de un país que no ha logrado absolutamente nada (aprovechado por el poder de turno).

Para Medina, (1991: 326) en la década de los 80 y la literatura ocurren:

a grandes rasgos: la disminución de la actividad editorial que reduce los títulos y el número de ejemplares publicados, llevando a la virtual paralización de sellos tan prestigiosos como Fundarte o la vida latente de las importantísimas editoriales de las diversas universidades del país (...) No menos desgraciada resulta, para una Venezuela que se ha caracterizado por la vigencia de sus revistas culturales, la desaparición de muchas, quedando prácticamente limitadas

en la actualidad a las que siguen contando con el apoyo institución al del Estado; la veterana revista Nacional de Cultura, el informativo Imagen (...)

Aunque, no solo reseña los aspectos funestos para la actividad cultural de Venezuela, sino que hace especial mención a esfuerzos como la Editorial de la Biblioteca Ayacucho, la Monte Ávila Editores, los esfuerzos de las universidades de mantener viva el arte y la cultura, el aumento de catálogos de la Editorial Alfadil, entre otros.

En ese sentido, en esa década, el joven estudiante formal de la Facultad de Derecho en la Católica Andrés Bello, es promotor de un grupo que abona el campo fértil de las letras, se entrecruzan por los caminos de la Universidad, y acaso los invita a lo que ya es un modo de pensar, compartir, discutir y promover, los fragmentos de escritura que cada uno de ellos producía. Letras, sociología, derecho, periodismo, la universidad misma confluyen en tardes y noches para compartir la pasión que los une, la literatura y la poesía.

En ese mismo contexto, imprescindible es, la relación que tuvo el personaje en cuestión tiempo atrás, en el taller Calicanto de Antonia Palacios, y la relación de Armando Coll que nutría al grupo, al haber recibido clases de Rafael Cadenas, que demuestra cierto grado de influencia que tuvieron en aquello que sería su ejercicio poético, la poesía conversacional; la profundidad e ironía que subyacen al emular la forma directa del lenguaje. En ese particular, ello es

una señal ineludible de lo que más o menos se vislumbra en la escena real, de quienes posteriormente saltarían a la luz pública como poetas distintivos de una década y representantes culturales del estado venezolano.

Con respecto a la pasión poética de Guaire, Valdivieso (2007: 18) nos comenta a través de Armando Coll, ¿el por qué, de la poesía del grupo?, cuya respuesta no deja de ser sorprendente y esclarecedora, “Por una falsa percepción que la poesía es pura intuición y pura inspiración”, eso, aunque con el devenir del tiempo y madurez comprendieron que no es así, “les permitió y les pareció bien, pues la misma le permitía expresarse”.

Los grupos han sido formas de unificar pensamientos, de fomentar el ejercicio literario, de hacer sonar las voces con mayor fuerza, desde la individualidad y desde el colectivo, así había sido en la década de los 60, sus nombres y su consagración, ya sea desde el centro del poder o la periferia, lo asumían como un asunto consumado y de vital importancia; los años 60 y sus grupos, así lo habían determinado, no solo la mayoría de ellos gozaban ya de un nivel de aceptación e institucionalización de sus palabras, movimientos que lograron renovar y revitalizar el panorama poético, desde las vanguardias como forma para la transgresión de las tradiciones, hasta ellas mismas verse convertidas en tradición.

Con esa panorámica, Guaire, integrado por Luis Pérez Oramas, Leonardo Padrón, Armando Coll, Rafael Arráiz Lucca, Alberto Barrera Tyszka

(UCV) y Javier Lasarte, fueron parte de “el segundo gran deslinde en la cultura y poesía venezolanas (...), junto a Tráfico” (Bravo, 2004: 7). Con respecto a Lasarte y su participación en el grupo, su propia voz es citada por Valdivieso (2007: 35), que nos señala “aunque sé que Rafael Arráiz insiste en incluirme, nunca me he visto como parte de ese grupo”.

Su entrada en escena (la del Grupo), más allá de los recitales callejeros, entra al espacio público mediático cultural, cuando obtienen tirajes de sus poesías en el Papel Literario del diario El Nacional (Hoy desaparecido en su forma física, producto de la escasez de papel), lo que le dio apoyo para que fuesen invitados a distintas universidades tanto de la capital, como del interior del país.

El acontecimiento de uno de esos inicios, cuyo legado entraría en los anales de la historia venezolana y en el centro del ámbito cultural, fue precisamente cuando, los integrantes de Guaire debieron tomarse una fotografía para el trabajo que saldría publicado en el diario “El Nacional”. De vital importancia es traerla a consideración, y más si el periplo es comentado por uno de sus participantes. Al respecto, dice Barrera (2014):

Tengo un recuerdo borroso de ese momento. Tampoco importa demasiado. Lo mejor de la memoria suele ser su ficción. Creo que el motivo de la foto era ilustrar unos poemas del grupo que saldrían en el Papel Literario de El Nacional. Si mal no recuerdo, quedamos en vernos por los lados del Museo de Bellas Artes. Y, mientras esperábamos a Nelson Rivera, Vasco Szinetar comenzó su trabajo de cacería, nos fue llevando, rodando, cercando,

acorralando lentamente hasta llegar a la Avenida Lecuna, donde finalmente nos atrapó dentro esta foto. Tengo la idea de que, en ese momento, yo no conocía demasiado a Vasco. Habíamos coincidido en algunos lugares, yo había leído sus poemas y había visto sus retratos, pero no había estado nunca en una jornada de trabajo con él. La experiencia fue desconcertante y sensacional. Vasco siempre va a otra velocidad. Suele estar dos pasos, dos miradas, dos palabras adelante. Vive con la curiosidad en estado de emergencia y ha logrado hacer de la angustia una forma de humor. Una sesión de fotos puede parecerse a un entrenamiento aeróbico. Aquel día nos llevó de un lado a otro, cambió de plan y de instrucciones a cada rato, decidió que lo imprevisto también puede ser una rutina.

Mi memoria dice que, en algún momento, quiso reproducir la clásica portada de Abbey Road de los Beatles en la Avenida Lecuna. Pero Rivera jamás llegó a tiempo para ser Ringo Star. Al final, Vasco consiguió un electroauto donde nos detuvo y, bajo un sol implacable, nos congeló para siempre.

Con ello, no solo se trata de ilustrar un evento, sobre una ingenua fotografía, sino que, en sí, representa, acaso el momento, que les aseguró un espacio, para emprender la travesía dentro de la cultura venezolana mediatizada por la importancia del diario caraqueño de circulación nacional.

Del Grupo Guaire al Almacén de Arráiz Luca (1988)

Como se ha comentado, los años 80, y Guaire representarán el segundo gran deslinde de la poesía venezolana, su mecanismo para ello, “una suerte

de antipoética: frente al esplendor de las metáforas vanguardistas, la poesía conversacional; frente a los grandes mitos del poeta y la poesía, el verso que nombra la humildad y la desnudez de lo cotidiano. (Bravo, 2007: 8)

La poesía conversacional, o en todo caso coloquial, nos presenta ejes temáticos, que van desde la contrariedad de la cotidianidad, de la casa, de lo urbano, la infancia y la familia, hasta la crítica del poder. En ese sentido, perciben la poesía como un mecanismo para la comunicación, hacia un mayor público, que “llame las cosas por su nombre”, inteligible para una mayor cantidad de personas, sin recurrir a fórmulas magistrales de conocimiento erudito, aunque eso, no la desvaloriza, ni se asume como de fácil lectura. Con respecto a la dirección de la poética del grupo, Sandoval, citado por Valdivieso (cfr. 2007) nos comenta que pretenden apartarse de aquella poesía cósmica, que intentan desmitificar la imagen de poeta solitario, y luchar contra la poesía oficial, aun a sabiendas de la consideraban bien escrita, también pensaban que se había acartonado, estancada en la representatividad y el tiempo.

De hecho, Valdivieso (2007: 29), destaca parte del prólogo al poemario del grupo que les hace Ludovico Silva, en 1982:

Nuestros poetas no pueden hacer poesías pastorales. Sus poesías son fluviales, pero no de un río ancho y generoso, un río lleno de peces y de barcas, sino de un río pestilente, que enloda la ciudad. Por eso, la sola denominación de “Guaire”, es toda una toma de principio, o una toma de conciencia.

Las palabras de Luis Silva Michelena (Ludovico), acaso no son parte ya fundamental de lo que veía vislumbrar en la escena poética de los integrantes del grupo, sus palabras y su escisión en las letras venezolanas. Un poema, que data de esa fecha es la “Carta para Fernanda”, cuya autoría es de Rafael Arráiz Luca, nos presenta un avance de la reflexión acerca de la cotidianidad del día del transitar humano en la ciudad, donde se enfrenta a la avasalladora realidad, su urbe, sus cerros, sus derrumbes hechos tradición; las esperanzas, la mirada habituada a la corrupción, el desprecio hacia el iluso consumo de lo desechable que viene del norte, llegando a escribir, que somos “un arrebató por el desarreglo/ que nos lanzó el caballo por los montes hirsutos y hermosos/ como jugando metras sobre el pantano” (Arráiz, 2007:47).

Almacén: poemario que sale a la luz en 1988, editado por FUNDARTE, ente cultural perteneciente a la Gobernación y Alcaldía del Distrito Federal (Caracas), ocho años han pasado de aquella época inicial del estudiante formal de Derecho, en su haber poético cuenta ya con tres poemarios, *Balizaje (Ediciones Guaire, 1982)*, *terrenos (1985)* y *Almacén (1988)*, su consagración ya es un hecho, se mueve en y con las esferas del poder, aun cuando no participa directamente, la conciencia crítica razona sobre el país, su ciudad, su familia, su intimidad, la madurez escritural se asoma, la antipoética que lo caracteriza pero que a la vez, contradictoriamente emana una belleza estética fundamental.

En *Almacén* (cfr. Bravo: 2007) nos comenta, que la cotidianidad se extiende en la recurrencia de las horas del día, que hacen parte del viaje escritural, juego irónico que se traslada desde diferentes ámbitos. Emerge el hastío, los afectos, la visión subjetiva del país, la sociedad, la crítica al poder, la afirmación del yo.

El poemario inicia con epígrafes que explican el fundamento o parte del mismo, interesante incluso por quienes hacen parte de su texto y el juego intertextual: Eugenio Montejo “Esta tierra feroz, sentimental amarga, /que no se deja poseer/ no será de nosotros ni de nadie/ pero hasta en la sombra le pertenecemos”.

Almacén cuenta con 39 poemas, uno que lleva el mismo nombre del poemario, Rafael Arráiz lo ubica de último y es acaso la confesión de lo que allí se halla, la palabra misma nos remite a un espacio útil usada para guardar, en ese caso pensamientos para compartir. “Abrigué durante años la esperanza/de hacer un poema que fuera un fresco/de todas las cosas que me afectan” (Arráiz Lucca, 2007: 125)

El yo poético resume las ganas infranqueables de confesar lo que le afecta, suponiendo ver “Los Versos como cuando entro a una casa/ y gozo con los cuadros y muebles/ porque ellos definen a sus dueños”, es decir, cada trozo de las palabras presentes son los pensamientos y reflexiones de un hombre (y del lector, al apropiarse de ellos). La cotidianidad, el erotismo, el absurdo, la soledad, el desamor, la muerte, memoria, el recuerdo,

la vejez, la política y la sociedad son parte integral del poema en sí, además universo mismo de la obra.

Poemas escogidos del “*Almacén*”

Autorretrato de un Líder

Vengo de la tierra donde la ciudad
 es un ejercicio especulativo.
 Llegué joven a estas calles
 con la ingenuidad mítica del mundo en un baúl.
 La comprensión me dio la fiesta de querer
 un país justo y tolerante,
 para alcanzar el paraíso
 desacaté la ortodoxia,
 le di mi cuerpo a la causa de la patria digna
 y obtuve, junto a otros,
 el poder.
 Lo ejerzo con pasión transformadora,
 el universo cambia bajo mi sombra fértil:
 no acepto disidencias.
 Soy la paz unánime del orden

Es una crítica contundente al poder, cualesquiera que fuere, incluso, en todo caso a él mismo; establece lo que es la ciudad, y su caos imperante, con eso de que es un ejercicio especulativo, es decir, una condición ¿extraña? De un algo que: ¿es una imaginación que se ahoga en el exceso de realidad? Lo urbano se mueve como espacio natural, juventud llena de sueños hacía lo justo de un país, y quizás recuerda aquella visión ingenua de los años mozos cuando se inicia, la rebeldía como sinónimo de cambio (paraíso y tolerancia), hasta que, se llega al poder. De allí, la pasión es la misma de otrora, su sombra representa vida y cambios, sólo esta vez que cuando se llega a la cima, no se aceptan disidencias, pues ya

se ha transformado en la esencia misma de la paz y el orden.

Poema Hiperrealista

“Huir, huir
estas tierras sólo provocan el exilio”
dijo un guerrero en 1830.

Ciento cincuenta y seis años de estulticia
no presentan ninguna esperanza.

Más allá del bochinche
que atormentó al Generalísimo
el saldo de la historia es un bostezo
porque ya ni Sísifo insiste en su tarea.
Cuando leo en Borges
la palabra patria,
cuando veo un documental
sobre las costumbres de Islandia,
cuando constato los esfuerzos de un pueblo
por ganarle terreno al desierto,
cuando escucho las historias de mis amigos
que tuvieron todo el talento y hoy lanzan los
dados invocando a Neptuno, me pregunto:
¿qué jugada sucia del azar
Nos dejó esta tierra seca
Donde crecen tanto los insectos?

El mismo título nos induce a una acentuación de lo que afirma como realidad, lo carga de un excesivo sentido. Es un paseo por la ciudad, sociedad cuyo epicentro es Venezuela. Los indicios nos lo afirman desde la primera estrofa “huir, huir, estas tierras provocan el exilio”, lo ubica en 1830; contradicción de un país, de una fecha que marcó un hito considerable en nuestra patria, pues allí es cuando nos convertimos en república independiente y muere la iniciativa de “Colombia” como entidad militar, que nunca tuvo

un asidero real como una verdadera confederación de naciones más allá del utilitarismo militar. Lo interesante, es el paseo por esos momentos claves de nuestra historia, pasado y presente juegan constantemente (1830, 1812, 1986), para darnos la sensación de un pesimismo desbordante.

¿Acaso 156 años de ignorancia no bastan?, volvemos al presente y se pregunta el autor, traducido en un ¿hasta cuándo será?

Más adelante, nos muestra una referencia histórica harta conocida, en el momento del arresto del General Miranda por parte de Bolívar y otros (compañeros de la ruptura del nexo colonial) para ser entregado a los defensores de las banderas del Rey, luego de la necesaria Capitulación de éste, frente a Monteverde. Sus palabras un preludio, una incomodidad que nos acompañará por siempre, una profunda reflexión que traspasará los linderos del tiempo “Bochinche, bochinche, esta gente no sabe sino hacer bochinche”. Por eso, más allá de ese tormento, asume algo de otra carga simbólica fuerte, es que aparentemente ni “Sísifo” en nuestra patria insiste en su tarea. Contradicción y afirmación aún más desdichada para nuestra historia y nuestro “Bostezo”, puesto que el castigo que los dioses le impusieron a Sísifo y su eterna rutina de subir una roca por una pendiente, para luego caer hasta la eternidad, representa la rutina y la esperanza, aunque moribunda ante la treta de los dioses, ya ni siquiera eso se espera, pues desistió

ante la evidente jugada de los inmortales.

Luego, vienen relaciones intertextuales llenas de esperanzas, de otrora muchos que, si han logrado la construcción de un algo de que sentirse orgulloso, el gran Borges de Primero, el argentino que llevó a Latinoamérica a Europa, y le dio fuerza a lo nuestro; países de medio oriente que le ganan a la misma naturaleza por su existencia en el medio del desastre, un ejemplo, lucha por la casi inexistente agua dulce, donde desalinizan el mar para hacerla potable. Para concluir, con lo otrora talentoso, dedicado a otra cosa para preguntar con mucha ironía, es decir, negación y afirmación en el lenguaje “Que jugada sucia del azar/ nos dejó esta tierra seca / donde crecen tanto los insectos”. Contradicción evidente, y de allí lo hiperrealista.

Juntos

Nada puede explicar que dos personas insistan
En matar el olvido todas las mañanas,
como dos eucaliptos rozándose
por el viento de las noches.

Saber que estas allí
desatendiendo los reclamos
de otras pasiones posibles,
esculpiendo el barro
de la cada frágil
donde viven los afectos.

Pensar que el corazón
puede obviar los infinitos estorbos
que los días colocan
como trampas para cazar onzas
en la selva de los años.

Insistir sin tener otro motivo
que ver tus manos
llevando una taza de café
hasta tus labios.

Ver como los hijos reproducen
nuestras opacas costumbres
o mirar cómo publican
unos gestos inéditos del alma.

Correr los años y sentir
Que las cosas no han podido ser
más luminosas
que tus ojos mirando las tortugas.

Seguir pasando
por sobre los restos de las puertas
que tantas veces dejamos cerradas,
seguir, seguir
hasta que la geografía de nuestros cuerpos
sea otra
y no haya nada corrido el agua
sin ser vista.

Sean nuestros hijos
que las alfombras de esta casa
nacieron sus instintos
y la gloria de volar sobre los mares.

Nos ubica la sensación de acompañamiento. En el poema existe un juego hermoso de palabras donde se percibe el transcurrir humano de dos personas, la existencia misma, los instantes únicos que hacen posible la vida o al menos la hacen más llevadera. El amor, el recuerdo, la vejez acompañada de un ser querido, la alteridad, la fragilidad, la casa, instantes y espacios cotidianos que expresan el tono romántico, prevalece como forma a la nostalgia. ¿Acaso no es ello lo profundo del ser y es lo que queda, a la hora de despedir a ese alguien?

La petit Morte

No hay dicha mayor
que el jadeo ansioso
de una mujer feliz.

Si la vida tiene sentido,
es tu cuerpo quien se lo otorga,

cuando lo roza la muerte
para seguir viviendo.

O pequeña muerte, es un tono directo hacia la felicidad extrema de sentir, gozar y producir el orgasmo en el cuerpo humano. Orgasmos múltiples para la vida, sensación de satisfacción desde variados espacios, y son esos instantes de felicidad al menos desde el cuerpo, aún en sus mínimos momentos que le da sentido al sin sentido.

Orbis Novus

Quinientos años bastan
para que el mundo deje de ser nuevo
y sin embargo,
la confusión no deja de azotarnos,
como la primera vez que pisamos estas tierras
o como la vez primera que llegaron
los hombres en sus carabelas.

Todos los desmanes han ocurrido
Y todas las especies han gozado de inventario,
Las mil máscaras de la palabra asesinato
han paseado su faz de norte a sur
y quién se atreve a dudar que poseemos
los mismos usos de mundos anteriores:
la quiebra y el brillo han encontrado
el espacio necesario.

Quinientos años bastan
para que el mundo deje de ser nuevo
y sin embargo...

Nuevo mundo, plantea una cruda realidad aún en la aparente sencillez de las palabras directas. Quinientos años estando en ese espacio llamada Venezuela o Latinoamérica, no precisamos bien el lugar porque los datos son genéricos y aplicables a nuestras realidades, con la siempre incomprensión de un presente que incomoda, que no termina de ser. Desde cualquier grupo humano, los

originarios o los de las carabelas la ruptura y la continuidad vienen a ser la misma cosa, “la quiebra y el brillo han encontrado el espacio necesario”. Remata diciendo lo que alguna vez es y ha sido esas constantes del nuevo, que ya deja de ser un adagio para ese nuevo mundo, para bien y para mal, y sin embargo...

Conclusiones

Decía Adriano González León en el año de 1985, que la “literatura es una batalla contra la muerte y el olvido”, en ese particular, el acercamiento a la poesía de Arráiz Lucca, es comprender un espacio fundamental en la historia del país y de las letras. La variación de los discursos con que se inició los debates literarios de los años 60, da un vuelco significativo, signado y dominado en primer lugar por la izquierda comunista y traer al presente una contraparte, no sólo que se opone, sino ubica en una acera ideológica distinta a lo que se venía trabajando, si bien eso no desmerita, sino que ratifica las palabras de don Adriano, una batalla contra la muerte y el olvido. La incursión del lenguaje conversacional, lo urbano, la poesía conversacional, junto el revisionismo histórico, evidencia una escritura, que rompe e incursiona en el panorama literario venezolano y que el presente ratifica como una forma de expresión.

Luchar contra el olvido, es un ejercicio fundamental, Arráiz, es hijo

de la recién inaugurada democracia, y comprenderlo inmerso en la interpretación del contexto histórico político de Venezuela y configuración literaria, es comprendernos. El almacén, viene a significar el espacio múltiple, ese pequeño lugar de la individualidad,

de lo colectivo, la memoria de un pasado que ha sido pero que no pudo ser, ni hacerlo como quisimos, el hastío, los afectos, la desesperanza y sus respectivos contrastes, son muestras ineludibles de nuestro pasado y de nuestra memoria.

Referencias Bibliográficas

- Arráiz, Rafael (2007). *Obra Poética*. Mérida: Ediciones El otro el mismo.
- Barrera, Alberto (2014). *El Grupo Guaire en el Electro Auto*. [En línea]. Disponible en: <http://www.bibliomula.org/revista/articulos.php?id=2&archivo=n11#>. UygEdajtH-U. [Consultado 20/04/17]
- Bravo, Víctor (2007). *Prólogo Obra poética Rafael Arráiz Lucca*. Mérida: Ediciones El otro el mismo.
- Caballero, Manuel (2008). *Contra la Abolición de la Historia*. Caracas: Editorial Alfa.
- _____. (1998). *Las crisis de la Venezuela contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Carrillo, Virginia (2007). *De la Belleza y el Furor*. Ediciones Mérida: Ediciones El otro el mismo.
- Medina, Rubio (1993). *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Medina, Rubio y Otros (1992). *Teorías, Fuentes y métodos de la historia Regional*. Caracas: Fondo editorial Tropykos.
- Lombardi, Ángel (1996). *Introducción a la Historia* (3ra Edición). Maracaibo: Ediluz.
- Lotman, Yuri (1997). *La semiosfera. Semiótica de la Cultura y el Texto*. España: Ediciones Cátedra.
- Todorov, Tzvetan (1978). *Los géneros del Discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Valdivieso, A. (2007). *Grupo Guaire: Un río con Varias desembocaduras*. Trabajo de investigación para optar al título de Comunicador social. Universidad Católica Andrés Bello.



Índice acumulado (2017)

Jaime Amaro Mandolini

La construcción de un mundo surrealista: El espacio onírico, la búsqueda de lo supremo y la escatología en *Espantapájaros*

The construction of a surreal world: The dream space, the search for the supreme and eschatology in *Espantapájaros*
(No. 74, Enero-Junio. Pp. 12-32)

Yovany Salazar Estrada

Tres momentos de la emigración internacional representados en el cuento ecuatoriano

Three moments of international migration represented in the ecuadorian short story
(No. 74, Enero-Junio. Pp. 33-50)

Omar Osorio Amoretti

Sobre algunas de las facultades propias del ejercicio de la crítica literaria

On some of the faculties proper to the exercise of literary criticism
(No. 74, Enero-Junio. Pp. 51-61)

Mario Eraso Belalcázar

Elena Garro (1916-1998): Sin lugar al lado de sus personajes marginales de *Los recuerdos del porvenir*

Elena Garro (1916-1998): Without a place next to her marginal characters in *Los recuerdos del porvenir*
(No. 74, Enero-Junio. Pp. 62-75)

Juan Joel Linares Simancas

***Los papeles de Miranda* del escritor argentino Mario Szichman; del acontecer histórico al acontecer de la novela.**

Los papeles de Miranda by the Argentine writer Mario Szichman, from the historical happening to the happening of novel.
(No. 74, Enero-Junio. Pp. 76-93)

Adrián Hernández

El juego del futuro vaticinado: estudio alegórico de Venezuela en la novela *Nocturama*

The game of the future predicted: allegorical study of Venezuela in the novel *Nocturama*

(No. 75, Julio-Diciembre. Pp. 12-28)

Adriana Sánchez-Gutiérrez

De *Les Guerrillères* a *Las Andariegas*. Juegos intertextuales

From *Les Guerrillères* to *Las Andariegas*. Intertextual games

(No. 75, Julio-Diciembre. Pp. 29-43)

Fernando Guzmán Toro

Temporalidad, amor y existencia en *Primavera nocturna* de Julián Padrón

Temporality, love and existence in *Primavera Nocturna* of Julián Padrón

(No. 75, Julio-Diciembre. Pp. 44-55)

Natalia Plaza-Morales

Exploración y lectura de la figura mítica de la ninfa en la literatura: *Las ninfas a veces sonríen* de Ana Clavel

Exploring the nymph mythical figure in literature: *Las ninfas a veces sonríen* by Ana Clavel

(No. 75, Julio-Diciembre. Pp. 56-70)

Frak Torres Vergel

Alineación y dialéctica del poder en "Macario" de Juan Rulfo

Alineation and dialectics of power in "Macario" by Juan Rulfo

(No. 76, Enero-Junio. Pp. 11-24)

Cynthia Carggiolis Abarza

Galletas de la fortuna: Escritura de deseos en *Negra* (2013) y *Domingo de Revolución* (2016) de Wendy Guerra

*Fortune Cookies: Writing of Wishes in *Negra* (2013) and *Domingo de Revolución* (2016) by Wendy Guerra*

(No. 76, Enero-Junio. Pp. 25-40)

Flor Nazareth Rodríguez Ávila

El espacio habitado.

Análisis de la construcción del espacio desde la perspectiva indígena

en Cielos de la tierra de Carmen Boulosa

Space to live in

Study of construction of space since indigenous perspective

in Cielos de la tierra of Carmen Boulosa

(No. 76, Enero-Junio. Pp. 41-53)

Miguel Ángel Nicholls Anzola

Escuela actual:

Conocimiento que no emociona, una perspectiva desde la enseñanza de la literatura

Current school:

Knowledge that doesn't excite, a perspective from teaching of literature

(No. 76, Enero-Junio. Pp. 54-63)

Angélica Tornero

La idea de la literatura como documentación en César Aira

The idea of literature as documentation in César Aira

(No. 76, Enero-Junio. Pp. 64-79)

Ana Boller

Mito y archivo en *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa

*Myth and archive in Mario Vargas Llosa's *El sueño del celta**

(No. 77, Julio-Diciembre. Pp. 11-35)

Juan Dalvid Galves Socarras

Las Ruinas Circulares de Jorge Luis Borges como representación metafórica del concepto de mimesis

The Circular Ruins of Jorge Luis Borges as a metaphorical representation of the concept of mimesis

(No. 77, Julio-Diciembre. Pp. 36-46)

Mario José Morales

Julio Ramón Ribeyro en tres tiempos

Julio Ramón Ribeyro in three times

(No. 77, Julio-Diciembre. Pp. 47-81)

José Gregorio Vilchez Morán

Una lectura psicosemiótica de dos novelas de José Balza: *Largo y Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*

A psychosemiotic reading of two novels by José Balza: Largo and Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar
(No. 77, Julio-Diciembre. Pp. 82-95)

Jesús Alberto Montero Velandia

Acercamiento a la Poesía de Rafael Arráiz Lucca. El Guaire desde el Almacén (los 80)

Approach to the Poetry of Rafael Arráiz Lucca. El Guaire from the Almacén (the 80s)

(No. 77, Julio-Diciembre. Pp. 96-108)



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA

Nº77 Julio-Diciembre 2018

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en Diciembre de 2018, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela***

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve



Revista de Literatura Hispanoamericana
ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Información General

La Revista de Literatura Hispanoamericana (RLH) es una publicación auspiciada por el Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Universidad del Zulia y financiada por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico (CONDES).

La RLH es una publicación científica y arbitrada, de periodicidad semestral, de carácter unidisciplinario; dedicada a la difusión de artículos y ensayos, producto de investigaciones teóricas, estéticas o críticas acerca de las literaturas de Hispanoamérica y el Caribe; asumiendo que el abordaje de las obras literarias contempla tanto los enfoques metodológicos literarios tradicionales de la teoría literaria como aquellos de avanzada o emergente.

La RLH nació en 1971 bajo la dirección del Doctor José Antonio Castro y a lo largo de su trayectoria de más de cuarenta y dos años, ha sido dirigida por estudiosos de la literatura como Miguel Ángel Campos y Fátima Celis, entre otros. Recibe artículos, ensayos y reseñas en español, inglés, francés y portugués, durante todo el año, de investigadores nacionales y extranjeros. Los trabajos son arbitrados bajo el sistema doble ciego a cargo de un comité de especialistas de reconocido prestigio, que es convocado especialmente por el comité editorial a fin de mantener un elevado nivel académico.

Esta publicación cuenta con una sección para artículos y ensayos provenientes de investigaciones culminadas y en desarrollo, y otra para reseñas de materiales bibliohemerográficos de reciente data.

La RLH cuenta con una política de canje que la ha ubicado en escenarios académicos de universidades, bibliotecas, centros e institutos de investigación literaria en Venezuela, Latinoamérica, el Caribe, España, Portugal, Estados Unidos, Canadá, Europa, Australia, Nueva Zelanda y África, lo que a su vez, ha favorecido su difusión y promoción en un espectro cada vez mayor de organizaciones, entidades y personas interesadas en los estudios teóricos, estéticos y metodológicos relacionado con las literaturas hispanoamericanas. La Revista de Literatura Hispanoamericana está siendo editada en este momento en formato digital y puede ser descargada en la página web del Sistema de Servicios Bibliotecarios y de Información de la Universidad del Zulia (SERBILUZ), biblioteca digital (<http://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh>).

Los objetivos de nuestra publicación son los siguientes:

- Estimular las investigaciones en el campo de la teoría y la crítica de la literatura hispanoamericana y del Caribe, escrita en español, portugués, inglés, francés y lenguas amerindias.

- Divulgar los resultados de investigaciones en torno a las literaturas hispanoamericanas y del Caribe, realizados por estudiosos nacionales y extranjeros.
- Afianzarse como espacio editorial donde puedan confrontarse, discutirse y analizarse las más avanzadas ideas en el área de la literatura y la crítica literaria hispanoamericana.
- Establecerse como un medio científico y especializado de consulta para estudiantes, docentes e investigadores de las literaturas hispanoamericanas y del Caribe en el ámbito nacional e internacional.

Las líneas de investigación del Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Universidad del Zulia son:

- Teoría, Creación y Corrientes Estético-Literarias
- Metodologías de la Investigación Literaria
- Estudios Interdisciplinarios y Literatura
- Arte, Cultura e Identidad en el discurso literario
- Enseñanza de la Literatura, promoción de la lectura y la escritura
- Lenguaje y Sociedad
- Enseñanza de la Lengua y de los procesos de la lectura y la escritura
- Metodologías de la Investigación Lingüística
- Lingüística, interdisciplinariedad y estudios del discurso
- Estudio de las Lenguas y oralidades de los pueblos indígenas venezolanos



Revista de Literatura Hispanoamericana

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Instrucciones y normas para colaboradores

Los interesados en publicar sus trabajos en la Revista de Literatura Hispanoamericana deben seguir las siguientes instrucciones y normas. Las opiniones emitidas por los autores son de su completa responsabilidad:

1. Los trabajos deben ser enviados al editor o editora jefe de la Revista de Literatura Hispanoamericana, cuya oficina está ubicada en el Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia. Revista de Literatura Hispanoamericana. Bloque Q, 203-204, Maracaibo, CP 4001, teléfono (0058)261- 4126258, móvil (0058)414-6910624, estado Zulia, Venezuela. Los investigadores que lo requieran pueden remitir sus trabajos al siguiente correo electrónico: revliteraturahispanoamericana@gmail.com, o enviarlos por correo postal rápido a la dirección antes señalada.

2. Los trabajos deben ser originales, inéditos, no publicados ni total ni parcialmente con anterioridad, ni haber sido propuestos simultáneamente a otras publicaciones.

3. Se reciben trabajos en español, portugués, inglés y francés.

4. El Comité editorial se reserva el derecho de sugerir o efectuar las modificaciones formales a los trabajos que sean aceptados para su publicación, así como también publicar los trabajos aceptados en el número que estime más conveniente.

5. El número máximo de autores por trabajo es de tres (3) investigadores, el primero en calidad de autor principal y los segundos, como coautores.

6. En el caso de envíos de trabajos por correo postal rápido o de forma impresa, el autor debe enviar un original identificado, tres copias ciegas y un CD grabado sin editar de su trabajo en Word.

7. Los trabajos podrán ser: 1. Resultados de investigaciones sobre obras o corrientes literarias específicas, enfoques para su aproximación o enseñanza. 2. Investigaciones de teoría y crítica literaria sobre obras, autores, épocas o corrientes estético literarias. 3. Ensayos críticos acerca de distintas obras o autores. 4. Reseñas de libros o revistas de la literatura hispanoamericana de reciente aparición.

8. Los autores de los trabajos deben especificar si su contribución se trata de: 1. Resultados de investigaciones sobre obras literarias; teoría y crítica literaria sobre autores, épocas, etc. 2. Ensayos críticos. 3. Reseñas.

9. Los autores deben enviar un resumen curricular, de no más de 10 líneas, con último grado académico obtenido, filiación institucional, correo electrónico y teléfono de contacto.

10. Los requisitos formales de los trabajos serán:

- Extensión entre 15 y 25 cuartillas
- Página tamaño carta
- Interlineado: doble espacio (excluyendo el resumen, abstract y las referencias bibliográficas que deben ir con espacio sencillo)
- Párrafo justificado
- Sangría de párrafo: 5 milímetros o sangría francesa
- Fuente del cuerpo del texto, títulos, subtítulos, resumen, abstract: Arial, tamaño 12 puntos
- Fuente de las citas en bloque: Arial, tamaño 11 puntos
- Fuente de epígrafes: Arial, tamaño 11 puntos
- Fuente notas al pie de página: Arial, tamaño 10 puntos
- No se empleará mayúscula sostenida en ningún caso
- Los títulos y subtítulos deben ir en negrita
- Márgenes: superior e izquierdo (3 cm.); inferior y derecho (2 cm.)
- Numeración arábiga consecutiva en todas las páginas incluyendo portada, ilustraciones y referencias bibliográficas

11. Las reseñas tendrán una extensión mínima de dos (2) cuartillas, y una máxima de cinco (5). La presentación debe explicitar:

11.1. Que se trata de una reseña

11.2. Título de la reseña (si fuere el caso)

11.3. Breve resumen curricular de su autor, con nombres completos, último grado académico obtenido, filiación institucional, dirección de correo electrónico, teléfono de contacto.

La reseña debe contar con:

- Título del texto a reseñar

- Datos biblio-hemerográficos de la publicación (editorial, ISBN/ISSN, lugar y fecha de publicación, número de páginas, número, volumen, año).
- Datos del autor del libro: nombres completos.
- Resumen del texto.
- Aporte descriptivo, analítico o crítico del autor de la reseña.

12. La portada de los trabajos debe organizarse como sigue: 1. Título en español. 2. Nombre(s) de autor(es) con datos de filiación institucional y correo electrónico. 3. Resumen en español. 4. Palabras clave. 5. Título en inglés. 6. Abstract. 7. Keywords. Si fuere el caso, a pie de página en la portada, se debe señalar si el trabajo recibe apoyo financiero institucional.

13. El resumen será de un máximo de 250 palabras y no menor de 150. Debe ser presentado en español e inglés, con interlineado sencillo, de tres a cinco palabras o frases clave. El resumen debe contener de forma sucinta los siguientes elementos: el objetivo o propósito del trabajo, bases teóricas que lo sustentan, enfoque metodológico, resultados y conclusiones relevantes. En el caso de los ensayos, estos elementos se expresan igualmente, desde una perspectiva descriptiva o explicativa que dé cuenta brevemente del proceso reflexivo implicado en la obtención de los aportes del trabajo. En el caso de los trabajos en idiomas diferentes al español (portugués y francés), además deberán presentar resumen en el idioma del artículo.

14. Cada autor es libre de emplear los apartados y subtítulos que requiera su estudio; sin embargo, en términos generales, los trabajos deben organizarse siguiendo esta superestructura: título, resumen, abstract, introducción, desarrollo, conclusiones y referencias bibliográficas. En el caso de trabajos que sean producto de un proceso riguroso de investigación o resultado de proyectos de investigación individual o colectiva, se admite la estructura canónica de artículos de investigación tecnológica que en general suelen tener título, resumen, abstract, introducción, referentes conceptuales, metodología, resultados, discusión de resultados, conclusiones y referencias bibliográficas.

15. Las tablas e ilustraciones deben estar plenamente justificadas, presentadas y referidas en el cuerpo del trabajo con títulos cortos y numeración arábiga según orden de aparición (Imagen 1, Tabla 1, etc.); no deben llevar líneas para separar las columnas. Se debe identificar la fuente en caso de no ser del autor o autores. El título y subtítulos deben ser explícitos sin descripción detallada del contenido de la tabla o figura. Las imágenes deben ser originales, de calidad y presentarse en escala de grises; se deben adjuntar en archivo aparte en alta resolución y claramente identificadas.

16. Las referencias bibliográficas de citas incorporadas al texto deberán indicar apellido del autor, año de publicación y número de página entre paréntesis. En el numeral 17 se ilustran los modelos admitidos.

17. Las citas pueden ser textuales o literales y paráfrasis o elaboraciones propias. Las citas textuales en bloque de más de cuarenta (40) palabras van aparte del cuerpo del texto, con un punto de fuente inferior, sin comillas, interlineado sencillo, con sangría de izquierda y derecha de 10 milímetros, con un espacio sencillo antes y después de la cita. Ejemplo:

...el niño me miró por encima del hombro de la empleada que lo cargaba en brazos y tuve la impresión de que esos grandes ojos veían lo que no querían ver (...) los labios sellados, los ojos sellados, todo su cuerpecito inocente sellado, como si no quisiera ver ni oír ni hablar en medio de la fiesta semanal de su madre (...) delante de la alegre y despreocupada pandilla de literatos que su madre congregaba (Bolaño, 2000: 129-134).

Las citas textuales menores de cuarenta (40) palabras se dejan en el cuerpo del texto entre comillas, con el mismo tamaño de fuente. Ejemplo:

La situación del exilio también afecta a las personas que dan acogida al exiliado, pues para algunos, ellos son una especie de amenaza, tal como lo manifiesta el personaje de Beatriz al decir: "...porque me dijo que en su casa el padre dice que los exiliados políticos vienen a quitarle el trabajo a la gente del país" (Benedetti, 1993:13).

Las citas textuales menores de 40 palabras, con dos autores, se pueden referir como se señala a continuación. Ejemplo:

El concepto de isotopía ha sido desarrollado por Greimas y Courtés, quienes lo definen así: "El concepto de isotopía designó al principio la iteratividad, a lo largo de una cadena sintagmática, de clasemas que aseguran la homogeneidad del discurso-enunciado" (Greimas, y Courtés, 1979: 197).

Las citas textuales menores de 40 palabras, con tres o cinco autores. Ejemplo:

La pregunta dependiente del pasaje es definida como "...aquella que el lector no puede contestar basándose únicamente en su conocimiento previo, es decir, la pregunta no se contestará si no se ha leído y comprendido el contenido del texto" (Jhonson, Kress y Pikulski, 1990: 54)

Cuando la cita textual o la paráfrasis sea de un grupo de autores (de 3 a 5) se citan todos los nombres en la primera referencia y en las próximas solo el apellido del autor que figura de primero en el libro seguido de et al.

18. A lo largo del trabajo es recomendable usar siempre el mismo modo de citar, sean citas de cuarenta palabras o menos, sean citas textuales o elaboraciones personales, no es aceptado combinar varios modelos, pues el trabajo perdería uniformidad.

19. Las citas no textuales o paráfrasis textual corresponden a los casos en los que se toman ideas de otros autores pero no se reproducen de manera textual, sino que se expresan en palabras de quien escribe. En estos casos, debe indicarse el autor y el año de la obra que se cita. Ejemplo:

Tal como lo plantea Martha Nussbaum (1997), la creación literaria no solo es una expresión artística sino que, en tanto expresión de sentimientos y de interioridad, es manifestación de lo que el hombre lleva dentro de sí, es forma de testimoniar lo humano de lo humano, es una forma de educación sentimental pues a través de la obra literaria el hombre puede encontrar la vivencias de los sentimientos.

20. Debe evitarse toda referencia a comunicaciones y documentos privados de difusión limitada, no universalmente accesibles.

21. La cursiva puede usarse para resaltar ideas que el autor o autores deseen destacar. También se emplean para señalar los títulos de libros y obras con derechos de autor, independientemente de su naturaleza; los títulos de cuentos, poemas o ensayos específicos deben ir entre comillas.

22. Las referencias bibliográficas deben ser citadas en el texto. Y se organizarán alfabéticamente por el apellido del (primer) autor. Las referencias de un mismo autor deben ordenarse por año de publicación, colocando en primer lugar la más reciente; en el caso de varias obras de un mismo autor en el mismo año deben diferenciarse colocando una letra después del año. Ejemplo: 2007a, 2007b.

23. El orden para la presentación de las referencias debe ser: Apellido (s) del autor, una coma, nombre (s), antes del año de publicación entre paréntesis, *título del libro*, lugar de publicación: editorial. Ejemplos para la presentación de las referencias:

Libros de un autor:

PAZ, Octavio (1998). *El mono gramático*. Barcelona: Galaxia Gutenberg S.A.

Libro con editor

BURGOS, Fernando [Editor] (2004). *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid: Editorial Castalia.

Capítulo en Libro editado o compilado:

VALERA V., Gregorio y Madriz, Gladys (2005). Las letras en el tejido de la vida. Literatura del yo y educación. En Larrosa, Jorge y Skliar, Carlos (Coords.), *Entre pedagogía y literatura*. (201-240). Colección Educación: otros lenguajes. Buenos Aires: Miño y Dávila srl.

Libros con dos o más autores:

SELDEN, Raman; Widdowson, Peter y Brooker, Peter (2001). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.

Artículos en Revistas:

SILVA Beauregard, Paulette (2008). La lectura, la pose y el desarraigo. Pedro-Emilio Coll y el “bovarismo hispanoamericano”. *Acta literaria*, 37 (segundo semestre), 81-95.

Artículo en Fuente Electrónica:

BAUDRY, Paul (2014), (Breve) historia del margen en Julio Ramón Ribeyro. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 43, Número Especial. ISSN: 0210-4547. ISSN-e 1988-2351 (versión electrónica). Universidad Complutense de Madrid. Consultado el 15 de enero de 2015 desde <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/47165/44217>

Artículo de periódico:

ABAD Faciolince, Héctor (2012, 20 de mayo). Que digan que estoy dormido. *El Espectador* de Bogotá, pp. 24.

Artículo de periódico en versión electrónica

MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2008, 26 de enero). ¿Qué se hizo de Luis Harss? *La Nación* de Argentina, pp. 4-5. Consultado el 20 de enero de 2015 desde <http://www.lanacion.com.ar/980988-que-se-hizo-de-luis-harss>

Tesis

MÉNDEZ Guédez, Juan Carlos (2002). La novelística de José Balza (Tesis doctoral). Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Facultad de Filología. Universidad de Salamanca, España.



Vicerectorado Académico
Universidad del Zulia (LUZ)
República Bolivariana de Venezuela



Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico

CONDES Aliado firme del investigador

OBJETIVOS DE DESARROLLO

- Consolidar una plataforma de investigación en LUZ que ofrezca al país y a la comunidad científica avances y resultados de investigación científica innovadores y comprometidos con el entorno social.
- Generar y desarrollar conocimiento competitivo y de alto valor social.
- Formar profesionales capaces de generar soluciones alternativas e innovadoras a los problemas del contexto venezolano y mundial a partir de una investigación científica rigurosa y exigente.
- Difundir los resultados y avances de la investigación científica que se cumple en LUZ a través de diversas estrategias (publicaciones, eventos científicos, intercambios, rondas de negociación, etc.)
- Lograr que todos los docentes a dedicación exclusiva y a tiempo completo de LUZ participen activamente en actividades de investigación.
- Generar vínculos y alianzas entre las unidades y grupos de investigación de LUZ y sus homólogos en las otras universidades y centros de producción de conocimiento de Venezuela y el mundo.
- Integrar la investigación científica y el postgrado en LUZ.

ESTRUCTURA ORGANIZACIONAL

Comisiones CONDES

Para llevar a cabo sus funciones, el CONDES cuenta con la Comisión de Desarrollo Científico y la Comisión de Estudios Humanísticos y Socie-

les, las cuales están conformadas por un delegado representante de cada Facultad y un delegado representante del Consejo Universitario.

Coordinación Secretaría

La Coordinación Secretaría preside ambas comisiones, las cuales forman un equipo y cumplen con las actividades planteadas para la aprobación y ejecución de cada uno de los programas de apoyo que este organismo financia, además de fijar lineamientos de políticas de investigación para el desarrollo y fomento de dichas actividades.

Departamento de Planificación, Gestión y Control

Se encarga de:

1. Planificar y gestionar adecuada y oportunamente las solicitudes de financiamiento de programas del CONDES, a fin de verificar el cumplimiento de los aspectos de carácter académico, así como la distribución presupuestaria de los recursos solicitados, previo a la evaluación de las Comisiones Técnicas del CONDES.
2. Asesorar de forma acertada a los delegados de las Comisiones y a la comunidad científica intra y extrauniversitaria respecto a los trámites y políticas del CONDES para el otorgamiento de subvenciones así como de brindar información sobre las decisiones tomadas.

Este Departamento cuenta con el apoyo de la Sección Evaluación de Proyectos el cual tiene bajo su responsabilidad la evaluación académico-administrativa de los diferentes programas que financian el CONDES.

Departamento de Administración

Tiene a su cargo planificar y ejecutar los desembolsos financieros, para lograr la entrega oportuna de los requerimientos contemplados en las partidas a ejecutar por el investigador, cuenta con el apoyo de la Sección de Compras.

Sección de Compras:

Verifica, procesa y garantiza la adquisición de equipos y materiales de apoyo a la investigación.

Departamento de Divulgación y Relaciones Públicas

Es el responsable de:

1. Difundir los resultados de las investigaciones financiadas por el CONDES.
2. Organizar, coordinar y supervisar los eventos institucionales del CONDES.
3. Diseñar los diseños de divulgación relativos a la actividad científica generada en Luz a fin de mantener informada a la comunidad universitaria.
4. Difundir información sobre políticas de investigación CONDES y de otros organismos promotores de la actividad científica a nivel nacional e internacional.

Departamento de Informática

Responde del Sistema Automatizado de Información sobre la Investigación en LUZ (SIAINVELUZ) y de la presentación y actualización del sitio web: www.condesluz.org.ve. Asimismo, se encarga de velar por el funcionamiento de los equipos de computación utilizados en los departamentos del CONDES y de proveer a todos los usuarios de herramientas tecnológicas para el cumplimiento de sus funciones. Además de brindar asesoría necesaria a los usuarios del CONDES como a las investigadoras, en términos de manejo y aplicación de software y hardware.

Departamento de Archivo

Clasifica, codifica y almacena toda la documentación que se recibe y se genera en el CONDES, a fin de poder suministrar la información solicitada por las Comisiones, el personal administrativo y la comunidad científica en general.

FINANCIAMIENTOS

Programas y Proyectos de Investigación:

Contribuye con el desarrollo de la investigación científica y humanística a través del financiamiento de los programas y proyectos de los miembros del personal Docente y de Investigación en LUZ.

Asistencia a Eventos Nacionales e Internacionales:

Promueve y apoya a la comunidad científica de investigadores a participar en diferentes eventos nacionales e internacionales con el fin de enriquecer la formación académica a través del intercambio entre países integrantes.

Organización de Eventos Científicos:

Este financiamiento es asignado a las diferentes facultades, siempre y cuando los mismos, estén enfocados en el desarrollo de las actividades de investigación.

Publicaciones de Revistas Arbitradas:

Para cumplir sus funciones de divulgación científica, el CONDES asigna fondos para la edición de revistas arbitradas, siempre y cuando cumplan con la rigurosidad científica exigida a nivel nacional e internacional.

Apoyo a la Investigación Científica Estudiantil:

El CONDES estimula y asesora la conformación de sociedades científicas estudiantiles. Financia la participación de estudiantes de propiedad en los programas/proyectos en condición de colaboradores y subvenciona la asistencia de los mismos a eventos científicos nacionales.

DIRECCIÓN:

A/c: 4 Bóveda Vieja con Calle 74, Edificio FUNDALUZ,
Piso 50 y 4. Maracaybo, Estado Zulia. Venezuela.
Código Postal: 4002. Tel.: (0261)-4126860,
7292647, 7292648.

E-mail: condes@luz.ve Web site:
www.condesluz.org.ve





Universidad del Zulia

Rector

Jorge Palencia

Vice-Rectora Académica

Judith Aular de Durán

Vice-Rector Administrativo

Jesús Salom Crespo

Secretaria

Marlene Primera

Coordinador Secretario del CONDES

Gilberto Vizcaíno

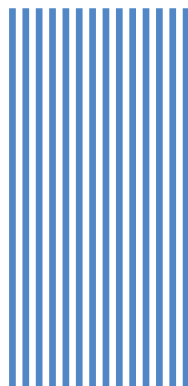
Decana de la Facultad de Humanidades y Educación

Doris Salas de Molina

Directora del Instituto de Investigaciones

Literarias y Lingüísticas

Fátima Celis



Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA

