

Entreletras

Depósito Legal
MO2019000003
ISSN:2665-0037

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año X. No.19. Enero-Junio 2026

Homenaje a Juan Carlos Méndez Guédez

Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del
Instituto Pedagógico de Maturín.

Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

Maturín, 2026

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año X No. 19. Enero- Junio de 2026

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

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

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

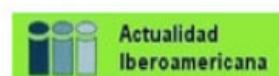
OBJETIVOS

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

La revista está indizada por



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



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



Folio=29252

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



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

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López
Rector
Prof. Doris Pérez
Vicerrector de Docencia
Prof. Moraima Estévez
Vicerrector de Investigación y Postgrado
Prof. María Teresa Centeno
Vicerrector de Extensión
Prof. Nilva Liuval Moreno
Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Robin Ascanio
Director-Decano (E)
Prof. Yamiles Salazar
Subdirectora de Docencia (E)
Prof. José Acuña Evans
Subdirector de Investigación y Postgrado
Prof. Raúl López
Subdirector de Extensión (E)
Prof. Hernán Ferrer
Secretario

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LITERATURA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA



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

1) apoyar la investigación y la docencia, curricular y extracurricularmente, en el pre y posgrado del Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá”, en las áreas vinculadas al área de literatura;
2) asesorar a la UPEL en los temas que se vinculen a la literatura Latinoamericana y del Caribe.

3) vincular a la UPEL de esta región con las comunidades lingüística literaria regional, nacional, latinoamericanas y caribeñas

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

1) estimular el desarrollo profesional del personal académico proporcionándole condiciones favorables a la investigación

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

Entreletras

REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Director

Jeús Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

ORCID 0009-0006-1393-3338

Director Ejecutivo

Franco Canelón (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

CONSEJO EDITORIAL

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)

Luis Malaver (Universidad de Oriente)

Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Celso Medina(PPGL/Universidade Federal do Amazonas. Brasil)

EQUIPO DE ARBITRAJE

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes)

Sol Pérez (Universidad de Oriente)

Noris Alfonzo (Universidad de Oriente)

Luis Mora-Ballesteros (The City University of New York).

Roger Vilain (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)

Maria Solé (Universidad Nacional Experimental de Guayana)

Carmen Barreto (Universidad de Oriente)

Luis Peñalver Bermúdez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Saturnino Valladares (Universidade Federal do Amazonas. Brasil)

Juan Joel Linares Simancas (Instituto de Educación San Agustín. Escuela de Educación y Humanidades, Lima, Perú)

Freddy Millán (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Sonia García (Universidad Simón Bolívar)

Omar Hurtado (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

¿CÓMO VINCULARSE A LA REVISTA?

Para comunicarse con nosotros, diríjase a:

Revista Entreletras

Instituto Pedagógico de Maturín

Sede de Postgrado. Centro de Documentación e Información

Vía La Floresta, frente a la Urbanización El Parque.

PlantaBaja, antigua Biblioteca de Postgrado

Apartado Postal N° 274. Código de Postal 6201

Telef. 0291-6416322/ Fax: 0291-6415844

Maturín. Estado Monagas

Correo Electrónico: entreletras.cillca@gmail.com

revistaentreletras2026@gmail.com

Jesús Medina guilarte. jesus.medina.ipm@upel.edu.ve

Diseño y arte final: Jesús Antonio Medina Guilarte.

SUMARIO

Editorial

8

Entrevista

Juan Carlos Méndez Guédez: Escribir desde un sol duplicado / Equipo Editorial

9

Ensayo

El libro perdido / Juan Carlos Méndez Guédez

15

Conferencia

Orlando Chirinos: narrativa para condenar el pesimismo / Luis Barrera Linares

19

Homenaje a Juan Carlos Méndez Guédez

Juan Carlos Méndez Guédez en Salamanca y la presentación de *Una tarde con campanas* / Carmen Ruiz Barrionuevo

23

Un país entero contra la novela negra. Una mirada a *Los maletines*, de Juan Carlos Méndez Guédez / Juan Carlos Chirinos

27

La poética del desplazamiento en las novelas de Juan Carlos Méndez Guédez / Tatiana da Silva Capaverde

29

Artículos

Ojo de Pez: novela polimorfa, ficción o desacralización del discurso / Magalys Caraballo Campos

38

Insectos y bichos en el libro *Pesadillas Macabras* de Alejandro Fernández / Moisés Cárdenas

42

La escritura, la lectura y el ensayo en Lydda Franco Farías / Juan Joel Linares Simancas

45

El huerto de las almas perdidas, de Nadifa Mohamed: novela africana de autoría femenina, perspectivas de género y poder en la Somalia posindependiente / Adriana Cristina Aguiar Rodrigues y Emily Lima Matos

49

O Pomar das Almas Perdidas, de Nadifa Mohamed: romance africano de autoría femenina, perspectivas de gênero e poder na Somália pós-independência / Adriana Cristina Aguiar Rodrigues y Emily Lima Matos

59

Reseña

Entre el asilo y la clínica: el crimen no paga. Sobre el libro *Dime que me extrañas*, de Rubi Guerra / Ramón Ordaz

69

Crónica

Sobre la traducción de *Los maletines* al inglés (Briefcases from Caracas. Black Square Edition) / Shannan Mattiace

71

Literatura Otra (Traducción: Celso Medina)

Poemas de Lêdo Ivo / Traducción del portugués al español de Celso Medina

74

El camino blanco / Ensayo de Luiza Nóbrega sobre Lêdo Ivo (Traducción de Celso Medina)

85

Normas para los autores

89

Normas para los árbitros

90

Autores

92

EDITORIAL

En el marco de nuestro décimo aniversario, *Entreletras* —revista del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del Instituto Pedagógico de Maturín (UPEL)— publica su decimonoveno número. En esta edición, la revista reitera su carácter plural y celebra una década como espacio vital para la reflexión crítica, la investigación y la promoción de la literatura como un eje cultural crucial.

En esta ocasión, nos proponemos desentrañar las tensiones entre identidad, desplazamiento y memoria en las letras contemporáneas, especialmente en América Latina y en la África actual, que aún lida con la herencia colonial.

El escritor invitado es Juan Carlos Méndez Guédez, autor venezolano radicado en España desde 1996. Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca y funcionario del Instituto Cervantes, Méndez Guédez ha mantenido un compromiso constante con la difusión de las letras latinoamericanas. En el diálogo que presentamos, el autor reflexiona sobre su proceso creativo y esa “dualidad” que marca su obra: escribir bajo un “sol duplicado”, habitando simultáneamente el tiempo de su patria nativa y el de su patria adoptiva.

Luis Barrera Linares, individuo de número de la Academia Venezolana de la Lengua, rinde tributo a Orlando Chirinos, un “señor de la palabra” de vocación universal. Por su parte, el propio Méndez Guédez nos comparte su conferencia «El libro perdido», una reflexión sobre las obras extraviadas y la utopía de la perfección.

La sección de homenaje se inicia con un texto de Carmen Ruiz Barriosnuevo (Universidad de Salamanca), quien relata la trayectoria de Méndez Guédez en sus inicios en dicha ciudad. Seguidamente, Juan Carlos Chirinos analiza la novela *Los maletines* y Tatiana da Silva Capaverde explora la “poética del desplazamiento” en la narrativa del autor venezolano.

En la sección de artículos, Magalys Caraballo Campos (UPEL) analiza la novela *Ojo de pez* de Antonieta Madrid; Moisés Cárdenas (Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina) examina el terror y la vulnerabilidad en la obra del novelista argentino Alejandro Fernández; también se incluye el artículo “La escritura, la lectura y el ensayo en Lydda Franco Fariás, de Juan Joel Linares Simancas; y desde la Universidad Federal de Amazonas (Brasil), Adriana Aguiar Rodrigues y Emily Lima Matos abordan la perspectiva de género en la Somalia posindependiente a través de la novela *El huerto de las almas perdidas*, de Nadifa Mohamed.

Ramón Ordaz reseña *Dime que me extrañas*, la última novela de Rubi Guerra. En la sección de Crónica, Shannan Mattiace relata el proceso de traducción al inglés de *Los maletines*, un proyecto marcado por el legado de Suzanne Corley, quien inició la traducción y falleció antes de concluirla.

En la sección de Literatura Otra, publicamos siete poemas del autor brasileño Lêdo Ivo, traducidos al español por Celso Medina y acompañados por un ensayo de Luiza Nóbrega, quien explora la complejidad de la sencillez en su poesía.

En un mundo marcado por las tensiones del desplazamiento y la búsqueda de identidad, este número nos invita a reconocernos en la mirada del otro. Con estas páginas, celebramos diez años de habitar ese “entre-lugar” donde la investigación y la creación se encuentran. Invitamos a nuestros lectores a sumergirse en este nuevo número de *Entreletras*, con el propósito de que cada texto aquí reunido contribuya a iluminar, bajo ese sol duplicado de la memoria, el complejo mapa de nuestra contemporaneidad.

ENTREVISTA

JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ:

ESCRIBIR DESDE UN SOL DUPLICADO



Foto: Raquel Méndez Ruperti

En 1996, Juan Carlos Méndez Guédez (Barquisimeto, 1967) llegó a España con un doctorado en mente y una maleta donde apenas cabían sus primeras ficciones. Por entonces, ya había explorado la cotidianidad de su Caracas de infancia en su libro de cuentos *Historias del edificio* (1994), un debut donde el humor y la ironía se revelaron como los ritos fundacionales de su narrativa. Años después, la publicación de *El libro de Esther* en España (1999) marcaría el inicio de una obra robusta que hoy gravita entre dos aguas: la memoria de una Venezuela que duele y la realidad de una Europa que lo ha acogido.

Doctor en Literatura Hispanoamericana y figura importante en la promoción del español desde el Instituto Cervantes, Méndez Guédez ha construido una bibliografía camaleónica. Sus más de 35 libros son un mapa de contrastes: en ellos conviven la crudeza realista de *Los maletines* (2014)—una radiografía de la desintegración nacional—

con la lírica mitológica de *La diosa de agua* o la picaresca de *Chulapos Mambo* (2011). En su universo personal, los “chulapos” de Lavapiés conversan con los mitos del espiritismo marialioncero sin fisuras, uniendo la ironía del presente con la mística de sus orígenes.

Afincado en el barrio madrileño de Moratalaz, el autor se niega a soltar sus “demonios personales”. «Soy una persona de Los Jardines del Valle que se montó en muchísimos autobuses», afirma con la sencillez de quien sabe que la identidad no es una frontera, sino un puente.

La editorial de Miami, La Pereza Ediciones, publicó en 2025 su más reciente novela: *Cuando vuelva diciembre*. En ella, el protagonista, Jacinto Morillo, reconstruye la memoria histórica de Venezuela y la de su linaje familiar. A través de anécdotas que recorren desde los años setenta hasta la actualidad, la obra explora ese espacio donde convergen las pasiones, los afectos y los intensos conflictos de la vida compartida.

En la siguiente conversación, Méndez Guédez huye de las etiquetas y del activismo impostado para hablarnos de la “gozosa disciplina” de escribir en estaciones de tren o bares. Nos revela cómo su miopía se convirtió en una forma de reinención poética y por qué, aunque vea las luces de Madrid desde su ventana, el viejo reloj que lo despertaba en Caracas sigue siendo el corazón que marca el pulso de sus historias.

Tras más de veinticinco años en Madrid, su obra literaria mantiene un diálogo constante con la geografía y la idiosincrasia venezolana. ¿Hasta qué punto la distancia física de Venezuela ha actuado como un prisma clarificador o, por el contrario, como un filtro nostálgico que idealiza o endurece el recuerdo, afectando la verosimilitud de sus personajes y ambientes?

Alguna vez dije que para los que emigramos el sol sale dos veces. Cuando aparece en la ventana y cuando aparece en las ventanas de las personas que amamos y están lejos.

Esa dualidad está allí. Escribo desde ese sol duplicado. Los últimos años de vida de mi madre, ella en Caracas llevaba un reloj que marcaba la hora de España. Pienso que escribo desde un reloj semejante.

Yo diría que la distancia física tiene ambas cosas: un prisma clarificador y también un filtro nostálgico. No tiene sentido pensar que poseemos claves exactas, infalibles para entender lo que contamos. Se trata entonces de escribir desde ese riesgo: la lucidez extrema y la nostalgia que crea distorsiones.

Ver el mundo a través de la ficción es otra forma de conocimiento, solo que se trata de un conocimiento impuro, hecho de claridades y penumbbras.

Me gusta pensar que, en la escritura, los límites se convierten en la oportunidad de modular una voz propia que se acerca a la belleza. En mi caso, debo decirte que soy muy miope, y en esa miopía hay una forma de reinventar el mundo. El miope puede ver lunas que flotan en el aire donde otros solo ven farolas.

Escribir literatura es, en esencia, un acto de construcción y permanencia. Ante la implosión económica, política y social de Venezuela, una realidad que irremediablemente permea la conciencia del autor, ¿cree usted que la narrativa contemporánea venezolana tiene la obligación moral, o al menos la inevitabilidad temática, de documentar la desintegración o debe procurar activamente una evasión estética como refugio y supervivencia cultural?

No creo que en ningún momento la narrativa deba tener obligaciones morales. En el caso de la narrativa venezolana para mí la excelencia estética de las obras de Juan Carlos Chirinos, Rodrigo Blanco Calderón o Melanie Pérez Arias las sitúa en un mismo plano. En algún caso hay mayores referencias al presente, en otros hay ejercicios de memoria que conectan con el período de la democracia y del mundo civil de Venezuela, en otros encontramos verdaderos juegos con lo fantástico y con la creación de geografías inasibles.

La obligación de los autores es hacer bellos libros, perturbadores libros. Es inevitable que algunos dialoguen con el horror del presente, pero también es comprensible que otros necesiten construir espacios que aluden a otros tiempos, a otras localizaciones.

Yo no hago esfuerzo en plantearme este dilema. Escribo las historias que me pide el cuerpo.

Te pongo dos ejemplos concretos, la distancia que puede encontrarse entre mis novelas *Los maletines* y *Roman de la isla Bararida*. La primera es una historia realista, una ficción negra sobre un padre que es capaz de poner al mundo de cabeza para salvar a sus hijos del horror y la corrupción de la Venezuela del siglo XXI; la otra es una fantasía medieval en la que dos amantes que pertenecen a reinos enemigos se mueven en una isla que flota a la deriva en el mar y en la que suceden todos los tiempos de la imaginación y la escritura. Siempre es mi voz —o mis voces— la que se encuentra detrás de estas historias, pero tienen mecanismos de escritura diferentes, modos de la prosa, ambientaciones antagónicas.

Una obra literaria es aquella que pretende intervenir el lenguaje de lo cotidiano y hacerlo más vivo, más impredecible y lúdico. La que pretende construir imágenes que perduran y potencian lo anecdotico.

Utilizar los elementos inmediatos de la cotidianeidad es un camino posible para lograr ese objetivo, pero no es el único.

La crisis venezolana ha generado nuevas dinámicas sociales y un vocabulario específico asociado al trauma, la migración forzosa y la precariedad. ¿Cómo maneja la tentación de incorporar este “lenguaje de la catástrofe” en su ficción sin que la obra se convierta en una mera crónica coyuntural, logrando trascender el dolor inmediato hacia la exploración de la condición humana universal?

Qué interesante ese término: lenguaje de la catástrofe. Toda catástrofe deja su lenguaje, todo encuentro, toda despedida, todo drama tiene un lenguaje particular. Allí entra en juego el oído peculiar de quienes escribimos para intentar alcanzar una dimensión más profunda del vivir, pues desde luego esta no se encuentra en sus superficies más obvias.

El lenguaje de la catástrofe o cualquier otro, para funcionar en una obra ficcional debe ser intervenido, debe ser procesado como parte de un conjunto. Es un pre- texto, un punto de partida desde el cual la voz propia del autor comenzará a desarrollar sus propios hallazgos.

Ese mundo de fotonovelas, folletines, cartas empalagosas que refleja Manuel Puig

en sus obras, por citarte un caso, esa sentimentalidad cursi, excesiva y maravillosa de sus personajes, no viajó directamente a la obra de ficción. La mano de Puig, el ojo, su oído, trabajaron sobre ese material para convertirlo en una propuesta propia.

También tu pregunta me hace pensar en los muchos lenguajes de una novela como *Pupett*, de Margarita Cota-Cárdenas; no solo los cruces con el inglés, sino las voces reproducidas fonéticamente, las voces politizadas, las de tono familiar, las poéticas, las telegráficas. Una mixtura de lenguajes en los que resulta fundamental la intervención de la narradora.

Elipsis, yuxtaposiciones, cambios de registros, juegos con la parte gráfica, son algunas de las maneras en las que esos lenguajes inmediatos se mueven al cuerpo de un cuento o una novela. En lo personal me interesa que queden allí como una música en segundo plano, un ruido ambiental que a veces llega al protagonismo, pero luego se retira con discreción.

Lo ficcional puede apoyarse en las coyunturas siempre y cuando logre trascenderlas. Hay muchas claves en la literatura de Pavese que imagino son propias de la situación de la Italia fascista, pero aun sin poseer esas claves encuentro allí una obra que habla sobre la condición humana, sobre la soledad, sobre la ferocidad del poder. Leer a Pavese es entrar parcialmente en esa época, ser ese tiempo y vivirlo, pero desde un proceso imaginario en el que no necesito conocer todos sus detalles ni el lenguaje exacto del tiempo de Mussolini.

Ya existen discursos narrativos como el periodístico o el histórico que dan cuenta de esos otros matices específicos de lo cotidiano.

Narrar, narrar ficción es convertirte en una criatura que es capaz de acoger todos los lenguajes, que es capaz de absorberlos, de digerirlos, de transformarlos.

La función primordial de la literatura a menudo se postula como estética. No obstante, dada la urgencia histórica, ¿cuál es el riesgo o la tentación más grande que enfrenta como narrador al intentar equilibrar la pureza de su oficio artístico con la necesidad de un compromiso cívico que podría llevarlo a desdibujar la ficción en favor de la tesis política?

Veo que en el currículum de muchos artistas



Foto:Raquel Méndez Ruperti

ahora se agrega la palabra “activista”. Es como si la propuesta estética no fuese suficiente, por lo que se nos pide que concedamos una bula estética para determinado creador pues en el fondo de sus insuficiencias hay una causa justa.

Me parece maravilloso que alguien quiera salvar el planeta, la paridad, las minorías, los extranjeros, los lugareños, la naturaleza, las termitas, las especies amenazadas, pero no me pidan que lea a un autor porque él siente que es una buena persona.

Eso no es un argumento literario. Yo durante once meses al año soy una persona descreída, árida, irritable, pero lo cierto es que cuando llega diciembre entro en un estado de beatitud y sosegada felicidad. Amo el mundo. Me emociono hasta las lágrimas con los pesebres y los pinos iluminados. Veo que el cosmos se llena de la dulzura del mazapán. Es decir, se supone que debería solicitar una bula especial para mis libros que escribo en diciembre, porque sin duda ninguna durante ese mes soy una bella persona; así que hasta podría colocar en mis fichas biográficas un dato aclaratorio: “ama la navidad y las canciones de Nancy Ramos”, pero yo entiendo que eso no es un valor para la literatura.

Lo cierto es que hay un retorno a pensa-

mientos creativos muy reaccionarios en el que se supone que una escultura, una instalación, un corto, una novela, nos ayudan a comprobar tesis políticas redentoras, como si estuviésemos regresando a cierta literatura edificante de la Edad Media en la que se explicaban las fórmulas para ser buenos cristianos.

La misma literatura española actual tiene un segmento importante de realismo social que es insufrible. Obras de tesis para denunciar la subida de los pisos en Lavapiés, la trata de seres humanos, los oligopolios, lo malvados que son los gobiernos españoles con la pobrecita dictadura cubana. Lo curioso es que estos libros contra el capitalismo tienen su segmento de mercado, son posibles y funcionan dentro de una lógica de mercado que los hace rentables y apetecibles, muchas veces dentro de grandes grupos que saben manejarse muy bien en el tema negocios. Pero quien lee un cuento maravilloso de Natalia García Freire, Giovanna Rivero o Liliana Lara, quien lee un poema de Santos López o de Luz Pichel, quien lee una novela de Katya Adaui o Rita Indiana, se reconecta con el principio perturbador de la literatura, con su sacudimiento profundo. Algo que va más allá de la denuncia y la indignación.

Quien lee a estos autores que te acabo de citar comprende que esa otra litera-

tura que se sostiene en la rigidez de una tesis resulta insuficiente tanto para la literatura como para las tesis mismas.

Ni como lector ni como escritor me interesan las piezas literarias en las que me entregan masticado un mensaje concreto, ni siquiera cuando comparto las ideas que me está dando ese mensajero vestido fortuitamente de novelista.

En un mundo polarizado, la sutilidad puede interpretarse como tibieza. ¿Cómo distingue usted el momento en que una obra cargada de subtexto social y crítica se acerca peligrosamente a la literatura militante y qué herramientas narrativas utiliza para mantener la complejidad del arte por encima de la simplicidad del panfleto?

Hace años compré una novela de un autor argentino que había ganado un premio. Avancé como pude entre sus páginas, hasta que llegué a una parte en la que claramente enaltecía a la familia Kirchner, los beatificaba sin rubor ninguno. Aquello no era una novela, era una hagiografía a la que le habían puesto un cintillo que decía: “gran novela del siglo pasado, del presente y del futuro”. Lancé aquella obra maestra contra la pared y luego la vendí en un puesto de libros usados. Había allí una voz militante que pretendía educarme. Eso se siente. La voz omnipresente que quiere conducirte por el camino del bien.

Pero hay una novela preciosa y terrible de Sándor Márai: *Liberación*, en la que con impecable maestría narrativa vemos a una mujer que aguarda la llegada de los soviéticos con la esperanza de que sea el fin del horror nazi. Es una novela durísima, porque la mujer termina comprobando que no hay en ese momento liberaciones posibles para su país y mucho menos para ella. Solo hay un cambio en el rostro de los verdugos. Es un libro que un lector rígido puede entender como panfleto porque rebate sus opiniones sobre la segunda guerra mundial, pero allí no hay panfleto, allí hay un libro que abre heridas, que cuestiona el relato histórico pues muestra lo que sucedió en esos años y el sufrimiento terrible de las mujeres húngaras cuando la URSS apareció para “liberarlas”.

La clave, pienso, viene dada por lo que decía Henry James sobre el discurso novelístico: Mostrar, no decir. Mostrar.

La primera novela de la que te he

hablado me decía lo maravillosos que son los Kirchner; la segunda me mostraba a los soviéticos al entrar a Hungría.

Es algo muy interesante de la literatura venezolana actual. Muestra. Señala. Otra cosa es que la fotografía no sea del agrado de algunos, pero allí no encuentras voces conduciendo el pensamiento del lector por la vía “adecuada”.

Pienso en una novela maravillosa de Barrera Tyszka: *Patria o Muerte*. Más allá de las coyunturas en las que se basa, allí encontramos una pregunta terrible, incisiva que es muy incómoda y a la vez necesaria. Existe el caudillo carismático que logra engañar y encantar con su canto de sirenas, pero ¿qué sucede con la gente que se dejó encantar por ese discurso? ¿Basta la patología de un narcisista maligno para poner de cabeza un país o es necesaria la complacencia de las masas que lo siguen?

El caso es que me gusta situar mi propia obra en ese camino en el que quizás voy mostrando el horror, pero también lo lleno de preguntas, de contradicciones, de penumbras y hasta de iluminaciones.

Mi estrategia consiste en poner la oreja sobre el libro que estoy escribiendo y darme cuenta de si como pretendo, es una suma de voces que en las que asoma lo entrañable, lo humano, pero también lo viscoso y lo mezquino, o si por el contrario ha quedado un libro con una voz subida a un púlpito explicando cómo alcanzar la salvación.

Si este último ejemplo es el caso, ese libro va a la papelera.

Publicada en un momento de gran agitación, *La diosa de agua* se percibe en su bibliografía como una presencia insular y casi mitológica, separada de la urgencia urbana. ¿Qué motivó esta inmersión profunda en la temática identitaria? ¿Buscaba acaso un espacio de neutralidad poética o de silencio fecundo para procesar la realidad continental?

Desde hace un tiempo, intento que en mi obra convivan al menos dos tipos de libros. Unos de literatura realista, muchas veces teñida por el humor, por juegos expresivos que potencien la legibilidad y la sentimentalidad de los personajes. Y otros dentro de lo que Ernesto Pérez Zúñiga llama la literatura del umbral y que pretenden una visión más lírica, más fragmentada, más liberada de la comunicación inmediata,

en tanto son incursiones en espacios de lo sagrado, de lo mítico, del misterio, de los otros mundos que conviven con el mundo próximo.

La diosa de agua junto a *Roman de la isla Bararida* pertenece a este segundo grupo al que espero se sumen otros títulos en los que trabajo actualmente.

La motivación para escribir ese libro al que haces referencia nace de un verso de Eugenio Montejo: *vuelve a tus dioses profundos*. Eso hice, regresé con ternura, emoción y asombro al mundo del espiritismo marialioncero de mi infancia y mi adolescencia. Un mundo que tiene un mito esencial recogido (reescrito?) por Gilberto Antolínez en los años treinta del siglo pasado que refiere la lucha entre María Lionza y una serpiente.

La religiosidad marialioncera es esencialmente oral, con muy pocos reflejos escritos, allí entendí que se trataba de una invitación que me daba la vida. Escribir, imaginar, completar, inventar las historias de ese mundo que palpita en la montaña de Sorte.

Cuando me reuní con Juan Casamayor, editor de mi obra cuentística, él me hizo una serie de preguntas muy interesantes y comentó: “has trabajado este libro del mismo modo que ha creado su discurso esa religiosidad: sumando, agregando capas, mezclando creencias y mitos muy diferentes”.

Esa clave me encantó. Y ese es un libro que necesitaba escribir. Sé que algunas personas pueden irritarse con esas páginas porque María Lionza es una diosa rural, de clases populares, pero en primer lugar yo soy eso: un nieto de campesinos caficultores y alguien que creció en Los Jardines del Valle entre plomazones y redadas; y por otro lado, acercarse a la diosa desde la poesía es un modo de explorar qué aspecto de las diosas vive en nosotros como colectivo, qué diosas guardan dentro de sí los que solo tuvieron una madre luchadora que se enfrentaba al mundo entero, qué energías de lo productivo, de la sabiduría de las cosechas, del respeto a los animales son perdurables frente a los discursos del odio y la destrucción que impregnan a Venezuela desde los círculos del poder.

No creo, en absoluto, que este sea un libro que busca neutralidades. Frente a la situación venezolana el que quiera puede mirar mis artículos, mis opiniones en redes, pero un libro es un viaje a los propios abismos, a los propios

rincones olvidados. De hecho, otra novela mía: *La montaña de los siete tambores*, vuelve sobre el tema, pero ahora desde la perspectiva de quienes alguna vez se han encontrado cercanos al espiritismo marialioncero. En concreto, gira en torno a un personaje que recibió la llamada de lo sagrado y decidió ignorarla. Me interesa mucho ese dilema: ¿Qué hacer con la fe cuando la fe no es tan grande como para cerrar los ojos y lanzarte al vacío? ¿Qué sucede con aquellos que, como dice Joseph Campbell, recibieron un llamado y optaron por esquivarlo?

En este libro de relatos se entrelaza la historia contemporánea con un profundo tejido de leyendas y la presencia de lo telúrico. ¿Considera que el mito, en el contexto de la modernidad y la dispersión, es la única estructura narrativa capaz de dar coherencia y un sentido de trascendencia a la experiencia fragmentada del venezolano actual?

Los libros que perduran en mí como lector suele tener un trasfondo mítico. Creo que te adelante esta respuesta al nombrar a Pavese.

En todo caso, para citarte otro ejemplo, no tengo las claves para comprender el contexto social y político del mundo de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, pero allí se escenifica la lucha entre padre e hijo, el diálogo entre los muertos, la búsqueda de la venganza, el nacimiento del mundo en una pareja que vive al margen de la vida colectiva.

Esa es la parte del libro con la que conecto de manera más nítida.

No me atrevería a decir que hay una única manera de dar trascendencia a una obra. Eso me parece una visión muy juvenil de la literatura. Pensar que mis modos son los únicos modos de escribir me parece una temeridad, o en todo caso, una estrategia de poder para entrar en el canon que es algo que tampoco me resulta interesante.

Eso sí, desde siempre he procurado que mis libros tengan una doble capa: una evidente, cotidiana, realista en muchos casos, pero también otra más profunda en la que el mundo del misterio, lo oculto, lo sagrado, palpite como un oculto tesoro.

Imagino que cada escritor tendrá sus maneras, pero lo cierto es que yo no sé pensar, no pienso en términos teóricos y conceptuales al escribir. Quizá alguna vez lo hice, pero



Fuente: letralia.com

un día en Salamanca pedí una ración de patatas revolconas y al terminar de comerlas me di cuenta de que el último de mis conceptos acababa de desaparecer en el aire.

Lo cierto es que a veces encuentro narradores que piensan y piensan: tienen ideas sobre la IA, sobre la posmodernidad, los vampiros, la literatura del siglo XXI, los lenguajes de Internet; para decirlo claramente, son genios en potencia y no hay tema que se les resista, pero a la hora de intentar una narración solo son capaces de fabricar unos ladrillos pesadísimos, insoportables, inocuos. Y me doy cuenta de que un verdadero narrador piensa en términos narrativos; un narrador piensa como lo hacía Milán Kundera, impregnando sus obras de un tejido conceptual y ensayístico que es parte de la propia ficción, que es músculo de lo que se cuenta.

Lo cierto es que yo jamás me siento y digo, voy a escribir para dar sentido a la experiencia fragmentada del venezolano o del latinoamericano. Yo me siento porque necesito ordenar lo que sucede en mi cabeza, las historias ficcionales que me van rodeando, las voces que comienzan a habitarme.

Hace poco, cuando estuve en mi casa de infancia, y comencé a ordenar cajas, a mirar papeles muy viejos, a encontrar los objetos de mi madre que falleció hace un año, yo lo

que sentía eran voces, aquellos objetos me hablaban, me decían palabras torpes, balbuceantes. Sé que Pierre Reverdy afirmaba que los objetos no tienen voz, sino que es la mirada del creador la que se las otorga, pero yo sentía que aquellos pequeños adornos de casa, los muebles, las paredes, los cuadros decían muchas cosas y que yo no estaba preparado para escucharlas. Así que reflexioné, en medio de la tristeza profunda que arrastro y que soy desde hace un año, “tengo que lograr hacer en mí el silencio para dialogar con esas voces de casa”. Eso quizás es el comienzo de un libro. Si ese libro llega a existir, seguro que se podrán hacer otras lecturas, que yo mismo podré hacer otras lecturas sobre esas casas venezolanas en las que los ancianos no miraron jugar a sus nietos pues nacieron muy lejos, pero el origen de esas posibles palabras del futuro nace de esa experiencia que te estoy contando.

Con una obra tan diversa en temas y registros, ¿podría describir su método de trabajo? ¿Es usted un escritor que se ciñe a un plan arquitectónico estricto, con escaletas detalladas, o prefiere la improvisación y el descubrimiento de la trama y los personajes a medida que avanza la escritura, dejándose guiar por el impulso inicial?

Milton Glaser declaró en una oportunidad que solía aburrirse y que por eso evitaba la repeti-

ción. Algo que se nota en la variedad su obra gráfica. Me gusta esa inconformidad y el peso creativo que dentro de ella tiene el aburrimiento.

De allí mis propios saltos de registro. Me aburro. Me muevo de lugar. Por eso te puedes encontrar una novela cómica y feroz como *Chulapos mambo* o un libro fragmentario y lírico como *Arena negra*. Siempre soy yo, pero intentando comenzar desde cero.

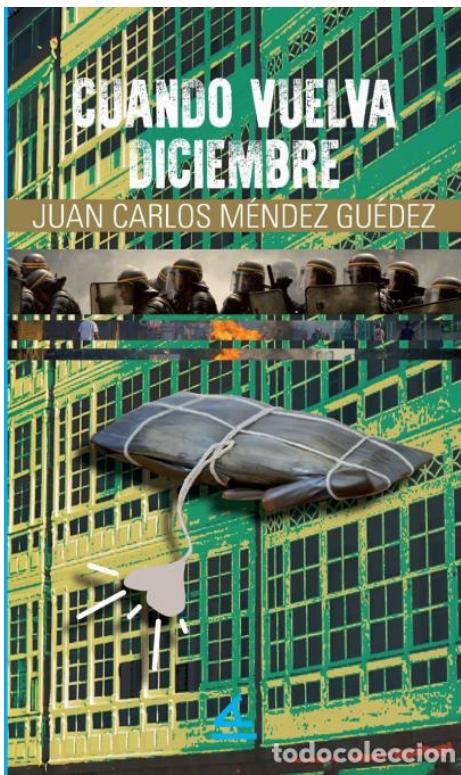
En cuanto a la escritura de cada título, digamos que yo necesito sorprenderme. En la primera versión que escribo necesito sorprenderme al ver lo que va surgiendo y que yo también desconozco.

Cuando escribí *Los Maletines* tenía claro que un hombre sacaba y movía extraños maletines entre Venezuela y otros lugares. Guardaba en mi cabeza ese clima cinematográfico y poco más. Y en el camino fui descubriendo que ese personaje era un canalla, un arribista, pero que a la vez era un gran padre, un padre coraje capaz de traicionar incluso las miserias de su propia ambición, si por ello podía salvar a sus hijos del horror. El libro fue creciendo desde mi perplejidad, desde el modo en que comencé a admitir que ese canalla tenía un lado humano que me interesaba: su manera de vivir la amistad; su mala suerte en el amor; el miedo que comienza a rodearlo porque se ha rodeado de gente peligrosa, su forma de ser padre.

Ese es el modo en que suelo escribir. Una primera versión que obedece a un impulso, que suele ser el seguimiento de una voz que comienza a contarme su historia. Luego hago unas tres versiones más en las que realizo un trabajo racional y analítico; en el que potencio ciertos elementos que han surgido al azar; en el que reduzco ciertas partes, ordeno otras, amplío detalles. Pero hablamos de un trabajo que tiene un final: no me quedo pegado para siempre en un libro; cuando pasa un tiempo si no logro alcanzar lo que pretendía, pues pasa al olvido y ya.

Lo dijo Bernardo Atxaga; la tercera versión muy probablemente es mejor que la primera; pero desde luego, la séptima o la octava no lo será.

Te hablo en concreto de *Los maletines* porque acabo de vivir una experiencia maravillosa. Ya esta obra había sido traducido al francés y acabo de presentar la edición en inglés en Estados Unidos. Pero el proceso de esta última fue algo tan novelesco. Hace años me escribió



la profesora Suzanne Corley para decirme que lo quería traducir. La noticia me alegró y me conmovió porque Suzanne me comentó que estaba desahuciada; le quedaba poco tiempo de vida y quería utilizar ese tiempo en traducir mi historia. Así lo hizo, llegó a enviarme su trabajo y trató de ponerlo en marcha, pero finalmente falleció. Lo increíble, en medio de esta noticia tan triste, es que sus amigos tomaron el proyecto y lo revivieron; consiguieron el apoyo maravilloso de la traductora Barbara Riess que trabajó la versión inicial párrafo a párrafo y la llenó de sus propias soluciones, así que también la hizo suya. Luego los amigos de Suzanne lograron que la editorial *Black Square edition* se interesase en publicarla.

El caso es que hace pocos días se presentó el libro y en una sala repleta en Allegheny College comprendí que la muerte es lo más poderoso que existe, pero no es capaz de vencer la fuerza de la amistad. Allí estaban los amigos de Suzanne, viendo cómo habían podido cerrar ese sueño de su amiga. Mi libro había sido el instrumento concreto con el que ellos seguían queriendo a su amiga que ya se había marchado.

Un momento como este justifica el haber dedicado años de mi vida a escribir esa historia.

Se dice que el tono y el destino de una novela se deciden muy pronto. ¿En su proceso, el final de la historia es una meta clara que

orienta todo el desarrollo, o es una consecuencia orgánica que solo se revela tras haber explorado y entendido las motivaciones profundas de sus personajes?

Borges comentó en alguna ocasión que él conocía dónde se cerraba la historia que deseaba contar. Me parece muy útil ese modo de trabajo. Claro que en el camino ese final puede transformarse, pero desde luego es una guía muy útil para ponerse en marcha.

Suelo intuir el final de una historia, pero lo primero que me llega es una voz. Alguien habla, alguien tiene palabras concretas, una sintaxis, ese alguien puede ser un personaje o un omnisciente, pero en el fondo todo remite a que se me está apareciendo la vida de un ser de ficción. Entonces se trata de seguir esa voz. A veces logro salir adelante, a veces me agoto en el camino y abando lo que estaba narrando.

Al escribir *Roman de la isla Bararida* el final era un poco abstracto: los dos protagonistas logran vencer el olvido pues su amor será una forma de eternidad mítica que no se refleja en la vida cotidiana, pero lo cierto es que yo no tenía los detalles, las palabras exactas de ese cierre; solo en el camino me encontré con que la voz de la historia era una oración de agradecimiento por la belleza que produce la vida en tanto nunca el dolor por lo que se pierde es superior a la felicidad por lo que una vez se tuvo.

Más allá de la planificación, la escritura exige disciplina. ¿Tienes algún ritual, horario o condición innegociable que le permita acceder al estado mental necesario para la creación, y cuánto ha evolucionado este ritual desde sus inicios en Venezuela hasta su consolidación en España?

Yo lo vivo como una gozosa gran disciplina. Los dolores de espalda, los problemas con las manos y los codos que ahora tengo, son para mí bellas heridas de guerra. Decidí escribir, entonces a eso me entrego con todas las fuerzas. Si los editores, lectores y críticos responden con entusiasmo a ese esfuerzo... maravilloso; si en alguna oportunidad no lo hacen, pues no pasa nada. Yo vivo en una batalla personal para llegar a la belleza. Mejor si tengo compañía, pero si no es así, cuento con la terquedad, la ternura y la rabia para levantarme cada día a imaginar historias.

Con lo años no tengo condiciones innegociables para trabajar. No quiero excusas para posponer

la escritura. Hace años escribía de noche en mi estudio y escuchaba a Bach, o a Mozart o a Mahler, y al terminar de escribir me daba un banquete de merengues y vallenatos; ahora soy capaz de escribir en cualquier momento y lugar. Siempre que haya una posibilidad, que exista el clima de escribir, escribo. Hoteles, estaciones de trenes, bares, restaurantes, el metro, aviones. Cualquier lugar y momento puede servir si entro en la condición mental adecuada y dejo de escuchar los sonidos del mundo y solo escucho el sonido de mi libro.

Escribir. Escribir. Esa es la clave.

El famoseo, las tres presentaciones de libros en un día, las comidas de trabajo para estrechar manos y hacerse el simpático, las sonrisas complacientes con los que tienen cara de editores o periodistas de cultura, eso que llaman vida social de escritor puede estar muy bien para el que le guste; pero yo entre ir a una fiesta con gente importante y escribir me voy a quedar escribiendo; entre ir a una fiesta con gente importante o llevarle comida a una colonia de gatos callejeros voy a preferir a los gatos.

Quiero una vida en la que cada lectura, cada abrazo nazca de la verdad de un sentimiento, no de un cálculo.

El ritual de escribir es escribir y vivir como si se estuviese escribiendo siempre. Hace poco me encontré con Luis Mateo Díez y me contó una historia preciosa sobre su padre en la que a este unos hombres hicieron entrar por un agujero para rescatar un tesoro y, después de dudar si lo mataban para que no revelase el secreto, optaron por perdonarle la vida y regalarle una moneda de oro. No me importa si la historia es verdadera, me conmueve el comprobar que Mateo Díez vive desde siempre en la escritura, que desde que sus ojos tuvieron conciencia, escruta y mira el mundo como la posibilidad continua de escribir.

Hay un precioso poema de Borges; creo que se llama "Los justos". Allí la voz poética habla de personas que viven la vida en la belleza. Una pareja que lee un terceto, un ceramista que premedita las formas y el color de su trabajo, dos personas que juegan ajedrez. Y uno de esos versos dice literalmente: "el que acaricia un animal dormido".

Eso me encanta. Mi ritual para escribir, mi ritual para vivir será siempre solo eso; ser alguien que escribe, ser "el que acaricia un animal dormido".

CONFERENCIA

EL LIBRO PERDIDO*

*texto leído en la Universidad de Poitiers, mayo 2011

JUAN CARLOS MÉNDEZ

INSTITUTO CERVANTES

mendezguedez@yahoo.com



Rufino Blanco Fombona. Fuente: Creative Commons

A Freddy Castillo Castellanos

1

Con los años, un novelista sabe que la idea de comenzar por el principio es tan buena o tan mala como cualquier otra. Por eso no me angustié cuando, al pensar en esta charla, las ideas, las inquietudes y las perplejidades que me surgían no aparecían en esa sucesión predecible que nos lleva desde los antecedentes remotos de un tema hasta sus consecuencias actuales.

Estuve pensando, luego, en armar estas palabras como en la magnífica novela del croata Miljenko Jergovic, *La casa de nogal*,

y mirar los hechos desde su presente hacia su pasado, como en una suerte de viaje a la semilla; o en utilizar la alternancia temporal de una novela como *Cubagua*, en la que el pasado y el presente dialogan de manera insospechada, casi mítica, atemporal.

Solo que, al final, decidí que estas palabras tuviesen el impulso y la disagregación propias de la vida y sus pulsiones contradictorias. Me parecía que era el modo de interpretar el ritmo que me generaba la lectura de los diarios de Blanco Fombona. Saltos. Chispazos. Quiebres. O como él mismo dice en el comienzo de sus diarios, allá en el año 1901: «Esta obra será lo que mi vida: un magnífico desorden».

Igual no dejo de preguntarme por qué siento la necesidad de plantearme otras formas de ordenamiento, como si los diarios de Blanco Fombona saltasen hacia territorios donde el presente, el pasado y el futuro no alcanzasen a definir los pliegues de lo real. Me lo pregunto: ¿sabré responderme?

2

Hace poco, el poeta Rafael Castillo Zapata anunció la próxima publicación de sus diarios. Esta experiencia vendría a sumarse a la que, desde hace unos años, lleva a cabo el poeta Alejandro Oliveros. Esto no sería una noticia llamativa si el género fuera un paisaje visible, frecuente o reiterado dentro de la litera-

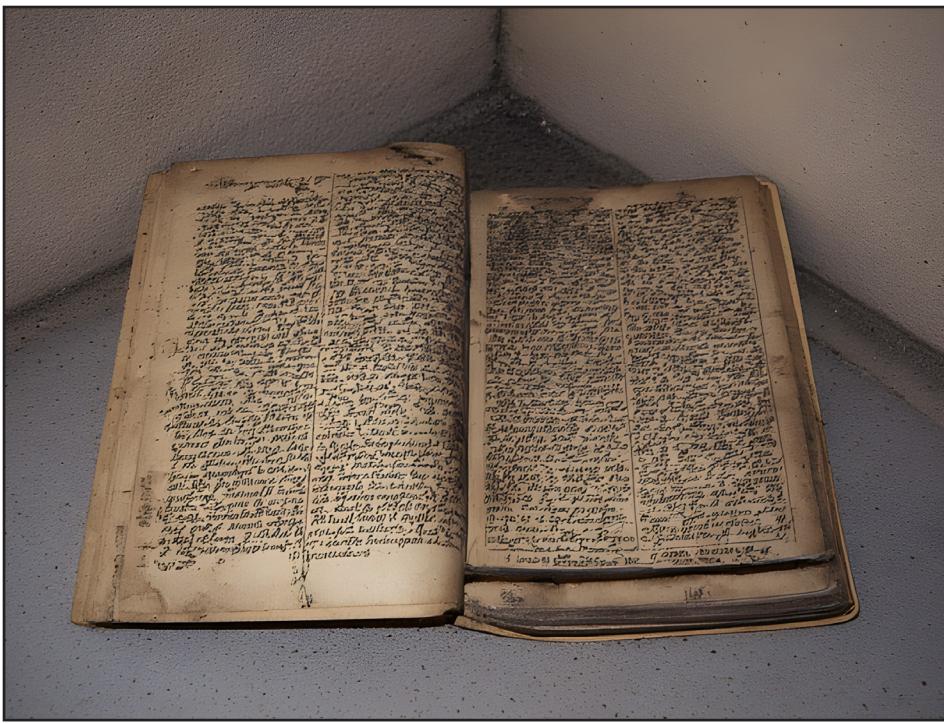


Ilustración generada por I.A

tura venezolana, como sí lo es en la España actual. Sin embargo, si vuelvo la vista atrás, no recuerdo demasiadas incursiones recientes en el diario por parte de nuestros escritores.

Pienso, al menos, en un par de experiencias que permanecen casi totalmente inéditas: las de Freddy Castillo Castellanos y José Balza. A ambas he tenido acceso fortuito, de viva voz; sé que algunos ensayos de Castillo Castellanos surgen de sus diarios, y algo similar sucede con ciertos textos ficcionales de Balza. También, por supuesto, está la espléndida aventura dialógica de Rojas Guardia, cuya primera noticia tuve en 1991 con su *Diario merideño*. Luego pienso en el *Diario nómada* de Ennio Jiménez Emán, publicado en 2002, o en los diarios de Argenis Rodríguez —disponibles en internet—, que reflejan una mente atormentada por el deseo de la escritura y el desbordamiento de un ego que no halla consuelo en la realidad:

«Estoy cansado de vivir en malos hoteles y de comer comida barata. Tengo 35 años y en Venezuela, mi país, ni siquiera tengo un rincón donde llegar. Rehacer mi vida sería abandonar todo trazo de literatura y dedicarme a llevar una vida más o menos normal, estándar; una vida que no me diferencie de los demás retrasados mentales que componen el conglomerado del sitio donde nací. ¡Ya basta de ser un desplazado! ¡Hay que transigir!».

Y pienso, claro, en las páginas de ese diario apenas iniciado que llevó Pedro Emilio Coll durante uno de sus viajes y que fue abandonado a los pocos días. Pero me cuesta encontrar un hilo conductor entre ellos.

Cuando Jiménez Emán cita sus influencias —al igual que cuando lo hacen Castillo Castellanos o el propio Castillo Zapata—, las referencias y antecedentes fundamentales que mencionan no se encuentran dentro del contexto de la literatura venezolana. Ninguno de ellos señala a Blanco Fombona como uno de sus precursores.

¿Es, entonces, la escritura del diario en Venezuela la construcción de un archipiélago, de una rotunda insularidad? Alguno investigador podrá, seguramente, responder con rigor a esta pregunta. Ya Violeta Rojo, en un artículo sobre la escritura de memorias durante la época gomecista, trazó un hilo conductor que vincula una serie de títulos. No obstante, Rojo insiste en que, en dichas memorias, los hechos se colocan por encima del «yo» que los relata. Un diario, en cambio —ese otro género de la intimidad—, tiene a mi parecer una intención contraria: allí el «yo» se sitúa sobre los hechos y los narra desde sí mismo, como si el afuera fuese apenas un lugar del adentro.

3

Vuelvo a mi inquietud inicial al armaz

esta charla. Quizás no sigo el hilo temporal, porque es un hilo que siento roto, lleno de lagunas, de territorios invisibles, de zonas de penumbra. El lazo que une a Blanco Fombona con la literatura venezolana contemporánea parece un lazo perdido.

Escribo entonces no para conectar, para descubrir vínculos, sino para evidenciar un extravío.

4

Confieso que para mí uno de los momentos más entrañables de los diarios de Blanco Fombona es cuando hace referencia a ese segmento de sus diarios perdidos, los que comprenden los años entre 1915 y 1927.

Años atrás, en mi libro *El barco en que viajas* me detuve en esta omisión, en esta pérdida de la obra de Blanco Fombona y dije algunas frases que no tengo otro remedio que citar:

Blanco Fombona, un reconocido polígrafo, exclama en algún momento que los mejores años de su vida y su escritura son precisamente los años del diario que le han sido robados por espías del general Juan Vicente Gómez.

Pensemos entonces que la parte fundamental de la existencia de Blanco Fombona en España desapareció para los ojos del escritor. Reflexionemos sobre ese espacio en blanco, ese vacío que adquiere una terrorífica presencia, que se manifiesta con la sonoridad, con el eco de esas habitaciones desnudas y sin muebles que perviven en algunas casas.

Andrés Trapiello refiere que el escritor de diarios tiene la conciencia de completar su obra, y de completar el personaje que ha hecho de sí mismo, a través de la creación de su diario. Al perder lo que Blanco Fombona llama: «los mejores años, los que valían de veras algo, donde está lo más maduro y trágico de mi vida», ese espacio del vacío adquiere una inusitada presencia y se expande como una hiedra venenosa. El personaje que Blanco Fombona creaba desde sí mismo en su escritura y en su existencia, queda parcialmente escamoteado, padece esa enfermedad de lo incompleto. Se transforma en una figura con contornos difusos.

Cuesta entender que en el paisaje de una obra tan extensa como la de Blanco Fombona, el escritor fije su atención precisamente en el libro perdido (en la vida extraviada), pero nada es más llamativo en una casa que aquella habi-



Freddy Castillo Castellanos. Fuente: Creative Commons

tación sin muebles en la que nuestras voces se duplican, se expanden con una consistencia fantasmal. Ese lugar de la casa (ese espacio del vivir y de lo escrito) se transforma en un territorio especial. Dentro de él conviven el horror y el deseo. El miedo gusta de esas habitaciones, de esos vacíos, porque allí puede desarrollar su musculatura. Hay paredes, hay rincones, hay un aire repleto de desconocidas sonoridades, que permiten ese crecimiento de lo que nos agobia y nos espanta.

La habitación vacía, el libro extraviado, convocan también las figuras más nítidas de lo deseante, porque en ese espacio en blanco, en esa nada, deposita el escritor las mayores energías de su expresión. Allí, en ese lugar borrado, el escritor cree atisbar la palabra inédita, el rasgo, el contorno que revelaba y condensaba el brillo, el genio, el gran hallazgo de la totalidad de su obra. «Si me hubieran quitado la vida, me hubieran quitado menos. Lo que me resta por vivir y realizar vale poco; mis días están contados, mis fuerzas decaen. Soy *l'uomo infinito*. ¡En cambio, aquello! Aquello era yo en la plenitud. Aquello era el mensaje que traía y dejaba a los hombres», solloza Blanco Fombona. Se sabe entonces que el libro perdido, intangible, conserva en su pureza los proyectos inabarcables, ambiciosos, que rondan al escritor porque es un libro que no se ve. Es un libro impalpable que no logra desmentir con sus torpezas, sus prisas o retardos la “idea” original, el resplandor sagrado con el que el autor se aproximó a la escritura.

El libro perdido es una herida necesaria. Herida auto infringida. Corte salvaje sobre las propias páginas para limpiar en estas sus excesos, su complacencia. El libro perdido es una cicatriz. La cicatriz erotiza, inyecta humanidad en el paisaje de una obra literaria. Remite al ardor de una experiencia. La herida drena, moviliza y equilibra. La herida tiene una historia a la que solo se accede desde un espacio de intimidad y confidencia.

Cuando acariciamos una piel maravillosa, cuando nos deslizamos sobre ella, pocas experiencias equivalen a ese instante en que palpamos una pequeña imperfección. Detalle que humaniza. Letra. Escritura secreta de un vivir. Solo la intimidad nos permitirá reconocer y descubrir el porqué de una herida.

El escritor que ha extraviado un libro exhibe con tenue parsimonia su cicatriz, y cuando ese libro es un diario, la cicatriz posee mayor importancia. «Soy esta escritura (esta vida) incompleta», pareciera decirnos.

Un autor, aspira siempre a la inhumana perfección. Y esta queda desmentida siempre por la realidad de su escritura. Por eso un texto extraviado permite imaginar que alguna vez se alcanzó ese virtuosismo. Yo quiero imaginar, junto con Blanco Fombona, que allí reposaba lo mejor de su expresión literaria. Lo quiero imaginar porque los fragmentos conocidos de sus diarios son el virtuosismo de una escritura volcánica, inteligente, lúcida.

La escritura que es presencia en nosotros irrumpie como un verdadero brillo, ¿cómo no pensar que esa parte que nos fue escamoteada guarda todavía mayores sorpresas?

Nos gusta el vacío y la pérdida porque escribir es señalar esos espacios. Así que un libro alcanza su mayor esplendor en su imposibilidad. Lo que no está es materia vibrante del deseo; es posibilidad inminente; es el único momento posible de la inaccesible perfección.

5

Vuelvo sobre la presencia de Blanco Fombona en la literatura venezolana actual. Un ensayo de Gustavo Guerrero titulado *Nuestro estricto contemporáneo*, condensa la recepción general que existe sobre su obra. En este ensayo, Guerrero afirma: «había tratado de acabar *El hombre de hierro* y la novela se me había caído de las manos. La poesía de Blanco Fombona no me había dejado mejor recuerdo: ritmos de marcha y fáciles rimas, musiquillas vagamente modernistas», pero también revela su fascinación y su sorpresa al conocer esas piezas maravillosas que son sus diarios.

Quizás eso le está ocurriendo a muchos de sus lectores actuales. Y quizás allí surge ese hilo roto con la contemporaneidad. Porque nuestro autor cultivó con brillo y virtuosismo un género que todavía no alcanza gran popularidad entre nosotros.

Blanco Fombona brilla, en ese punto de nuestro paisaje, donde pocos fijan la mirada.

6

Debo confesar que mi interés parcial por el género nació de la perplejidad que surgió cuando Freddy Castillo Castellanos me hablaba con entusiasmo de autores, de libros, de títulos, y refería con modestia sus propios intentos con el género, unos dieciséis años atrás.

¿Diarios? ¿Escribir la vida? ¿Para qué? Pensaba en ese entonces, cuando creía que toda escritura que aspirase a la trascendencia debía trabajar sobre todo los recursos de la máscara, del desdoblamiento, de la desbordante imaginación.

Hoy en día comprendo que el diario (y el de Blanco Fombona no es una excepción) procura con mayor o menor conciencia trabajar la vida desde el juego de una máscara que es el len-



Gustavo Guerrero. Fuente: Prodavinci

guaje, una máscara que nos desdobra y que nos obliga a imaginar nuestra propia existencia.

7

Dice Steiner sobre los libros nunca escritos: «Acompaña a la obra que uno ha hecho como una sombra irónica y triste. Es una de las vidas que podríamos haber vivido, uno de los viajes que nunca emprendimos... (es el libro) que podría habernos permitido fracasar mejor. O tal vez no».

Pero pienso yo, la carga del libro perdido es de otra intensidad, porque es el viaje que nos arrebató la existencia; es el viaje que sí hicimos, aunque no quede constancia de ello.

Así que me detengo en la idea del fragmento, de las páginas perdidas de Blanco Fombona. Porque ellas son el sueño de todo escritor. Depositar el deseo, depositar la fe de nuestra expresividad en unas páginas que ni el tiempo, ni la indiferencia, ni la incomprendición podrán socavar.

Todos deberíamos perder alguna vez uno de nuestros libros, algunos fragmentos de nuestra escritura.

8

Enrique Vila Matas ha trabajado en sus novelas a los escritores de una literatura portátil y leve; a los escritores del no (es decir, a esos que abandonan la escritura para siempre); a los escritores que desaparecen

físicamente para comprobar si los lectores o su entorno familiar los echan en falta.

Por suerte, no ha trabajado hasta ahora a los escritores del libro perdido. Les pido que no le comenten nada. Me gustaría trabajar esa historia. Esos autores que saben, o suponen que al menos una vez en su vida su proyecto literario y su realización concreta fueron igualmente notables; que sueñan ese momento en que perdieron el libro que comprobaba su genio.

9

Al situar los diarios de Blanco Fombona, Gustavo Guerrero hace una acotación importante. «Remite mucho más al Barthes de *Roland Barthes por Roland Barthes* que a los hermanos Goncourt y su famoso *Journal*... Y es que Blanco Fombona sabe que la escritura de los diarios solo traduce ya una totalidad inalcanzable cuyo mejor símbolo es quizás el carácter inconcluso e incompleto de esos textos íntimos».

La intimidad son solo los trozos que logramos o podemos recuperar sobre ella. La intimidad más profunda se arma también sobre los olvidos, sobre los balbuceos, sobre lo que perdemos porque nos ha sido arrebatado. Que Blanco Fombona convierta la ausencia de una parte de su diario en nueva escritura, consigue un doble objetivo, vencer el olvido y subrayar que esos fragmentos son la palpitación de una vida: una inmensa elipsis, un inmenso espacio blanco que debemos llenar.

Blanco Fombona logra vengarse de la vida

y de sus robos, utilizando ese robo como pretexto literario para generar más escritura.

Perder un manuscrito es una forma de la muerte. Hablar sobre esa pérdida es construir la ilusión de que hemos vencido a la muerte.

10

La mejor novela, la mejor literatura que hasta ahora he encontrado en Blanco Fombona es su propia existencia, pero no la de ese anecdotario lleno de imprecisiones que lo rodea, sino la que él mismo logró escribir y reseñar.

El diario de Blanco Fombona está al nivel de algunos de los más citados y hermosos textos diarísticos de la actualidad como son los de Alejandra Pizarnik o *La tentación del fracaso*, de Julio Ramón Ribeyro.

11

Anoche soñé que me encontraba en la Intercomunal del Valle, y me dormía en mi cama y allí soñaba que viajaba a Poitiers para buscar un manuscrito extraviado.

12

Yo necesito como autor venezolano sentir que Blanco Fombona es parte de mi más vigente tradición; que es uno de esos abuelos feroces que ayudan a construir el sentido de una escritura.

Yo también quiero y necesito un manuscrito perfecto, irrefutable, un manuscrito donde cada palabra sea el hallazgo, el descubrimiento de un matiz de lo humano que transforme a quien lo tropiece.

Por eso les confieso que esta tarde en Poitiers me encerré en el hotel a escribir. A escribir ese libro maravilloso, indispensable, perfecto, que todo autor sueña. Y no dormiré esta noche hasta acabarlo, hasta que cada línea, cada palabra ocupe su exacto lugar.

Y entonces mañana, en el tren de vuelta hacia París, me ocuparé de perder ese manuscrito, intentaré que me lo roben y diré que allí estaba lo mejor que yo iba a poder hacer en la escritura. Y pensaré al fin que, en ese gesto, que en ese extravío, me estoy aproximado un poco a ese autor llamado Blanco Fombona, ese autor que una vez supo que solo en la escritura que perdemos o nos hurtan, reposa la felicidad de lo que siempre quisimos y nunca pudimos decir.

ORLANDO CHIRINOS: NARRATIVA PARA CONDENAR EL PESIMISMO

LUIS BARRERA LINARES

UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR, SARTENEJAS

lbarrera@usb.ve / barreralinare@cantv.net

Orcid: 0000-0002-5654-0394

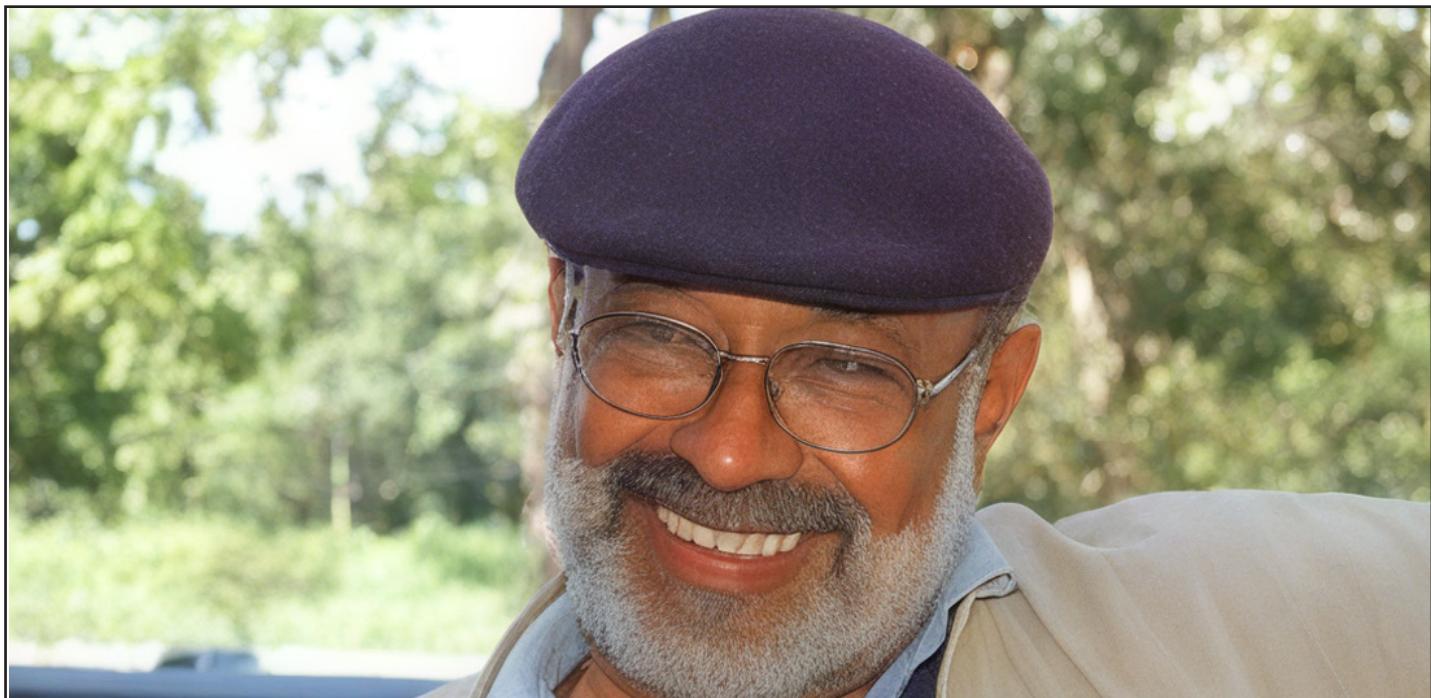


Foto:José Antonio Rosales

Tengo ya una vaga imagen de la fecha en que inicié mis lecturas de la obra de Orlando Chirinos. Lo que sí recuerdo muy bien es la época en que comencé a familiarizarme con su persona. Fue justamente en su Valencia de adopción, a mediados de los años ochenta, poco tiempo después de que ambos lográramos eso que los «concursólogos» llaman un *ex aequo* en la primera edición de la Bienal «Alfredo Armas Alfonzo», coordinada por Freddy Salvador Hernández desde el Ateneo de Barcelona.

En esa ciudad, precisamente, durante uno de estos constructivos encuentros literarios llamados Simposios de Literatura Venezolana, me llevó hasta su casa y me lo presentó el escritor venezolano que, a mi juicio, tiene el nombre y apellido más maracuchos de todos: Cósimo Mandrillo. Casi juraría que ni Mandrillo ni Chirinos recuerdan mis primeras palabras hacia el autor de ese último magnífico libro intitulado *Los días mayores*.

Ya en esa época Chirinos era una estrella, al

menos entre todas las chicas que asistían a esos eventos. No había ponente que se resistiera a sus cuentos; es decir, a sus cuentos literarios. Llevo esas palabras en la memoria porque tengo el hábito de hacer perennes mis afectos cuando nacen del primer encuentro con alguien. Como siempre, yo ya era mucho más joven y menos veterano que él, y le salí con una frase que más bien parece un manifiesto cultural de estos tiempos y que había leído alguna vez a la entrada del cementerio de Los Puertos de Altamira:



Fuente: eldienteroto.org

«Aquí cabemos todos». Formal, seriote y con contundencia de profesor, recuerdo que le dije:

—Me alegró que el jurado repartiera el premio entre los dos porque siempre he creído que aquí cabemos todos, aunque yo hubiera preferido los veinte mil bolívares para mí solo.

Creo que ese tono inicial de mi parte abrió de una vez la brecha grata para una amistad que casi parece haber sido decretada en aquel momento por el reverendo Cósimo en plena celebración de misa: «Los declaro amigos hasta que la suerte los separe».

Claro que, como uno pierde la vergüenza con los años, ahora puedo agregar que no le dije exactamente todo lo que estaba pensando; y es que ya comenzaba a verlo como un hermano mayor, no tanto por la edad —porque, a decir verdad, ya parecía mayor que él— sino por la admiración que su actuación literaria ya generaba en mí. Mientras yo compartía con él mi primer reconocimiento, Orlando ya iba como por el quincuagésimo premio él solito. Curiosamente, su primer libro llevaba un título que muy bien podría haber sido mío, *Oculta memoria del ángel* (publicado después en 1985 por Fundarte), y el mío llevaba un título que se parecía más a él que a mí: *Bebe-*

res de un ciudadano (también de publicación posterior, en el mismo 1985, por Caribana).

Es decir, avaro y tenaz —como cualquier coriano en campo petrolero— y con su porte de verdadero gitano maracucho, Chirinos se había ganado todos los premios de las Casas y Direcciones de Cultura del país. Para colmo, en 1983 se adjudicó también el Concurso de Cuentos de *El Nacional* con su magistral relato «Papeles de la guerra sagrada» (incluido luego en su libro de 1989, *Pájaros de mayo su trueno verde*). Esto sin contar una cantidad de premios municipales y otros galardones que, a mi juicio de ese momento —cuando todavía creía que la literatura era una montaña de dinero a la vuelta de la esquina—, lo convertían en el escritor venezolano más acaudalado de todos: un millonario. Y, en efecto, Chirinos se perfilaría hacia el futuro como un millonario en palabras. Hoy creo que entre él y Rafael José Alfonzo acapararon casi todos los premios de la literatura venezolana. No sé si el gentilicio tenga algo que ver, pero a pesar de que uno es cuasitrujillano y el otro maracucho de nacimiento, ambos están vinculados al estado Falcón. Es un curioso fenómeno geográfico de nuestra literatura, digno de una tesis.

Digo esto como introducción y en el tono

conversacional con que Orlando y yo cultivamos la amistad y las angustias literarias desde que éramos más jóvenes, para retomar ahora la formalidad que implica una ponencia en un evento tan prestigioso y legendario como este. Me permito, entonces, hacer algunos señalamientos sobre la ubicación de su obra en la narrativa venezolana. No podría decir que Orlando Chirinos era un escritor desconocido, porque realmente no lo es; pero sí me atrevo a argumentar que, cada vez que pueden, los críticos le «sacan el cuerpo» a su obra.

Y es que Chirinos fue raro; bueno, no tanto como «raro», porque esa palabra no cuadraba con su personalidad y no creo que le hubiese gustado mucho, pero sí era extraño. Era extraño en las formulaciones de una prosa que, entre lo lírico y lo narrativo y mediante la combinación de ciertos giros de la oralidad con algunos dialectalismos y arcaísmos, resulta «demasiado escritor». Eso, en este país, no lo aceptan quienes niegan al resto de la literatura nacional para autoconfigurarse como estrellas únicas en un supuesto universo de nulidades. Lo aceptaron como escritor, pero lo miraron con recelo buena parte de quienes no han vivido más que para escribir al mismo ritmo que acrecientan sus «egotecas» personales.

Obviamente, no puede ser bien visto quien se dedicó de verdad a la literatura, publicó libros y fue reconocido (anónimamente) por diversos jurados. Tiene que resultar sospechoso un escritor nacional que, habiendo nacido en Maracaibo en 1944 y vivido después en Curiaguá y Punto Fijo, escribía como si —para el juicio de esa exclusión disimulada— hubiera estudiado entre Madrid, Coro, París, Londres y Casigua. ¿Por qué? Porque a pesar de que lo tildaron alguna vez de narrador «ruralista», tuvo la virtud de codearse con el idioma como si escribiera no solo para los habitantes del barrio Santa Lucía o de Borburata, sino para cualquier parte del mundo donde se lea español.

Es decir, la narrativa de Chirinos tiene vocación de escritura universal, y eso en Venezuela puede ser peligroso: si llegan a descubrirlo fuera, más de una egolatría hinchada se desinflará. Tuvo la virtud de escribir sin los temores propios de quienes, en busca de la gloria prematura, escogen las palabras con pinzas sin percibir que las pinzas dejan costuras y marcas. Alguna vez tendrán que reconocer que fue un silencioso escritor ajeno a las alharacas, incluso tímido con periodistas y críticos, pero con una contundencia lingüística que no deja lugar a dudas.



Ya imagino a los lectores de otras lenguas llamándolo *Don Orlando Chirinos*, *Monsieur Orlandó Chirinós*, *Mister Orlando Chirinos* o *Signore Orlando Chirinos*; o el «mollejú» y «vergatario» Orlando Chirinos, como seguramente le diríann en otras regiones del país. Creo que una de sus principales virtudes es que, si de verdad a la hubiese llegado a su meta —como esperábamos sus rivales y amigos—, hubiese llegado solo, pues careció de los padrinazgos a los que son tan adeptos otros autores. Esos que creen que no pueden sobrevivir si no están pegados al corsé o a la chaqueta de un escritor más reconocido. Esa manía ha convertido nuestra literatura en un archipiélago de grupitos nucleados en torno a ídolos que les sirven de soporte, pero sin pedestal propio. Como dije en un trabajo anterior, sobran entre nosotros los «circulillitos» de ramosureanos, galleguianos, uslarosos, menesistas, balzeros, garmendigos, cadeneros, montejeses, antillaneros, matagilosos, torrejos, trejudos, herraluquianos, sanchipelálicos o picónsalados. Manuel Bermúdez fue más «globalizador» en esto —y quizás más agudo— al concentrar todo en dos grandes categorías: los que «galleguean» y los que «octaviopaztan».

Por eso se me hace difícil ubicar dentro de un solo renglón la obra narrativa de Orlando Chirinos: variada, polifónica y muy distinta en cada libro. Uno lee, por ejemplo, su primer volumen, *Última luna en la piel* (1979) y, si

bien se perciben ya las redes de una estética personalísima, al mismo tiempo se siente muy diferente de lo que planteará más adelante en las novelas *En virtud de los favores recibidos* (1987), *Adiós gente del sur* (1991), *Imagen de la bestia* (1994) o *Parte de guerra* (1998); o en el volumen de cuentos *Mercurio y otros metales* (1997), aparte de los títulos ya mencionados (*Pájaros de mayo su trueno verde*, 1989). Cada volumen es una caja de sorpresas lingüísticas que revela una constante actitud de búsqueda.

Podría decir, además, que su obra se consolida con la pronta publicación de su último libro de cuentos, *Los días mayores*. Se trata de un volumen de relatos en el que Chirinos perfecciona la técnica —ya experimentada en *Mercurio y otros metales*— de poblar los cuentos de un solo libro con personajes y anécdotas comunes, al tiempo que cada historia funciona de modo independiente. En ese breve volumen, el narrador incita la curiosidad del lector y casi lo conmina a juntar los hilos de una macrohistoria común en la que la adulancia, la aberración sexual y política, la violencia militar, los rituales funerarios escabrosos y la imbricación entre realidad y ficción logran fusionar héroes y antihéroes en un interesante juego de vidas cruzadas, parodia y humor. Es una secuencia de relatos en la que el autor confirmó definitivamente los rasgos de su original trayectoria y demuestro la actitud de aquellos escritores que produ-

cen para la permanencia, y no para la reseña fugaz o el elogio circunstancial. Por ello decía antes que fue un escritor extraño por particular, como lo fueron Denzil Romero, Eduardo Liendo, Oswaldo Trejo y Antonieta Madrid.

Resumo, pues, el retrato que a través de la lectura de su obra ha logrado hacerse mi —a veces afable, a veces perversa— tía Eloína. Mediante la evocación de los distintos títulos del autor, lo describe del modo siguiente: Orlando Chirinos fue maracucho de nacimiento y vivió en Curimagua, Valencia y Punto Fijo (aunque no tenía porte de puntofijista); fue profesor y controlador aéreo (razón por la cual jamás parecía perder el control de sí mismo); de los premios pretéritos, presentes y futuros del país y más allá, apenas le faltó el Kino. No hizo carrera literaria en virtud de favores recibidos de nadie; escribió con mercurio y otros metales para decir adiós a la gente del sur, del norte, del este y del oeste; no creyó en pajaritos preñados en mayo ni en sus truenos verdes y, aunque la gente pensaba que lleva por dentro la imagen de la bestia, él insistió en ocultar su memoria de ángel porque sabía de sobra que la última luna que llevaba en la piel era su más seguro parte de guerra para la permanencia de su obra en los días mayores.

En fin, aquel envidiado compañero de premio de mediados de los ochenta fue un escritor de una sola línea vertical que, sin complejos ni prejuicios, demostró ser un verdadero señor de la palabra. Más allá de las envidias, habrá que leer con detenimiento su narrativa de exportación.

Referencias

- Chirinos, Orlando (1979). *Última luna en la piel*. Caracas: Fundarte.
- Chirinos, Orlando (1985). *Oculta memoria del ángel*. Caracas: Fundarte.
- Chirinos, Orlando (1987). *En virtud de los favores recibidos*. Caracas: Selevén.
- Chirinos, Orlando (1991). *Adiós gente del sur*. Caracas: Alfadil.
- Chirinos, Orlando (1994). *Pájaros de mayor su trueno verde*. Maracaibo: EDILUZ.
- Chirinos, Orlando (1994). *Imagen de la bestia*. Caracas: Grijalbo.
- Chirinos, Orlando (1997). *Mercurio y otros metales*. Valencia: Fondo Editorial Predios.
- Chirinos, Orlando (1998). *Parte de guerra*. Valencia: Universidad de Carabobo.
- Chirinos, Orlando (por aparecer). *Los días mayores*. Caracas: Monte Ávila.

HOMENAJE

A JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ

JUAN CARLOS MÉNDEZ EN SALAMANCA Y LA PRESENTACIÓN DE UNA TARDE CON CAMPANAS



CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

barrionu@usal.es



Fuente: Creative Commons

En el mes de julio de 1993 en Caracas, y a través de la amistad de José Balza, conocí a Juan Carlos Méndez Guédez. Había sido invitada por el Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela (CONAC) para impartir conferencias en centros docentes venezolanos. Fue entonces cuando la cercana compañía de Méndez Guédez propició la oportunidad de conversar y plantear un posible futuro como estudiante de doctorado en la Universidad de Salamanca. Juan Carlos había estudiado la licenciatura de Letras en la Universidad Central de Venezuela y en efecto, no tardó mucho en cumplir su deseo: En 1994 se incorporó a la Universidad de Salamanca con una beca de la Agencia Española de Cooperación

Internacional y llevó a cabo sus estudios de 1996 a 1999. Él fue uno de los primeros venezolanos que se sumó a las aulas salmantinas, en un momento en el que, no solo no se hablaba de la Literatura de Venezuela en España, sino que ni siquiera había venezolanos. Méndez Guédez, junto a Alberto González, y poco más tarde Juan Carlos Chirinos y Celso Medina, fueron los primeros venezolanos en un grupo de estudiantes latinoamericanos en el que predominaban mexicanos y colombianos. Superados los cursos formativos realizó su tesis doctoral, *La obra narrativa de José Balza*, que defendió en la Facultad de Filología en 2002 y obtuvo la máxima calificación de Sobresaliente *cum laude*. En ese momento el estudio de la

literatura venezolana ya comenzaba a dar sus frutos pues en el mismo año se presentó *La historia deconstruida en la novelística de Denzil Romero* de Celso Medina, ambos trabajos iniciarián la sucesiva presentación de otras tesis de estudiantes venezolanos.

La estancia de Méndez Guédez en Salamanca coincidió con los primeros años de la *Cátedra de Literatura Venezolana José Antonio Ramos Sucre*, que había sido creada el 16 de noviembre de 1993 con la firma del convenio entre el CONAC y el Rector de la Universidad. Las actividades fueron inmediatas, y en noviembre de ese año el destacado estudioso Pedro Díaz Seijas expuso un programa de literatura vene-



Fuente:hosteleriasalamanca.es

zolana del siglo XIX, iniciando la presencia de numerosos poetas y narradores venezolanos en dos cursos anuales. El siguiente año, el escritor José Balza impartió el segundo curso de la Cátedra Ramos Sucre en octubre de 1994. Estos cursos se integraron en el Programa de Doctorado y años después, con la reforma de los estudios, formaron parte del Máster de Literatura.

No tardaron en despegar los *Encuentros de escritores venezolanos* acogidos entre las actividades del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, en cuya organización, a partir de 1995, tanto se implicó Méndez Guédez; su presencia y coordinación en las primeras ediciones fueron decisivas. Promovidos por él y con mi total apoyo, se siguieron celebrando el segundo, tercero y cuarto de esos *Encuentros* que tuvieron lugar en los años sucesivos. El joven doctorando realizó una efectiva actividad para cuyo buen fin desarrollaba con gran dedicación y eficacia las tareas administrativas pertinentes, todo contribuyó al éxito de los eventos y al mayor aprovechamiento por parte de estudiantes y profesores. No se puede olvidar que en esos momentos la Cátedra Ramos Sucre estaba en sus primeros años de vida, los más difíciles y con mayor incomprendición. La intervención de Méndez Guédez fue decisiva. Solo la enumeración de los nombres que intervinieron

nos da idea del tercero trabajo realizado. En el primer *Encuentro*, en octubre de 1995, asistieron José Balza, Luis Britto García, Rubí Guerra, Juan Carlos Méndez Guédez y Slavko Zupcic. En el segundo, Tarek William Saab, Rafael Arráiz Lucca, Carlos Pérez Ariza y Octavio González, en noviembre de 1996. El tercero, en octubre de 1997, contó con la presencia de Rafael Cadenas, Eugenio Montejo, Lázaro Álvarez y Juan Carlos Chirinos, en el cuarto, en octubre de 1998, conocimos a Elisa Lerner, Silda Cordoliani, Carlos Noguera e Israel Centeno. Fue en una de las sesiones de este último encuentro cuando se presentó la novela de Juan Carlos Méndez Guédez, *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo*, en la que intervinieron profesores y estudiantes de la Cátedra. Como vemos, el joven escritor, al mismo tiempo que realizaba sus estudios de doctorado y difundía la literatura venezolana en España, pues programaba intervenciones de los escritores en Madrid y el Ateneo de La Laguna en Tenerife, iba desarrollando su propia obra literaria. Prueba de la aceptación que tuvo entre nosotros fue que algunos estudiantes que tomaban contacto con la literatura venezolana realizaron algunos trabajos de relieve sobre su obra, es el caso de Vega Sánchez Aparicio que intervino en la presentación de la novela con "Viaje e insularidad: desplazamientos literarios en *Retrato de Abel con isla*

volcánica al fondo y *El libro de Esther*, de Juan Carlos Méndez Guédez" y más tarde, "Juan Carlos Méndez Guédez o 'Esas trampas del olvido': narraciones de la memoria encapsulada", que publicó en el volumen colectivo que dio a conocer las presentaciones de la Cátedra en 2011, *Voces y escrituras de Venezuela: Encuentros de escritores venezolanos: Cátedra José Antonio Ramos Sucre*, Universidad de Salamanca / Centro Nacional del Libro (CENAL).

Primeras novelas y presentación de *Una tarde con campanas*

El año 1996 Méndez Guédez tomó la decisión de establecerse permanentemente en España y se trasladó a Madrid. Ello fue decisivo para su obra. Dos años atrás, en 1994, había iniciado su trayectoria como escritor en Caracas con el libro de relatos *Historias del edificio*, luego apareció el ya citado *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997) también en Venezuela, para luego publicar en España una de sus novelas más reconocidas, *El libro de Esther* (1999). Le seguirían *Árbol de luna*, 2000 y *Una tarde con campanas* (2004) hasta conformar en la actualidad más de treinta títulos entre novelas, libros de cuentos y otros relatos.

Aunque ya asentado en Madrid, no perdió el contacto con la Cátedra de Salamanca y la relación amistosa con los nuevos estudiantes latinoamericanos y españoles que iban llegando a nuestra Universidad. Así en julio de 2006 participó en el Curso Superior de Filología "Última narrativa hispanoamericana: ¿Lejos del Boom?" celebrado del 17 al 21 de julio de 2006 en el que intervinieron junto a Méndez Guédez, Ronaldo Menéndez, Carlos Franz y cinco profesores españoles de la especialidad. Pero el acontecimiento más significativo tuvo lugar dos años antes, el 13 de mayo de 2004, en el Aula Magna de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca cuando se presentó *Una tarde con campanas*. Conservo el texto inédito que presenté en ese momento y que transcribo casi en su totalidad porque viene a evidenciar que ya era un narrador consolidado que despertaba admiración y afecto.

Tener ante nosotros este nuevo libro de Juan Carlos Méndez Guédez, *Una tarde con campanas*, es una satisfacción por muchas razones, por la amistad, por los años compartidos en esta Universidad, por los años ligados a la Cátedra Ramos Sucre, pero sobre todo por una muy fundamental, constatar la continuidad y la madurez literaria de un



Fuente: Ediciones Siruela

joven autor venezolano que tiene en su haber un largo número de títulos en los que se ha ido gestando una línea de trabajo, un mundo ficcional coherente, personal, y con una lúcida conciencia arraigada en su raíz venezolana. Ello le ha llevado a tratar los contactos migratorios entre Venezuela y España, dando así el salto a otros temas, consciente de que este mundo en que vivimos, con sus cambios globalizadores, empujan al escritor a otras cuestiones, a otros espacios, a los que no es posible negarse. Creo que esta lucidez del cambio del mundo que se aproximaba con el fin de siglo, la obtuvo Méndez Guédez en contacto con la realidad española, lo que le llevó a trabajar la temática de su primera novela de ambos mundos, *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* de 1997 y luego, en otros ámbitos o paradigmas, continuó en destacados títulos como *Libro de Esther* (1999) y *Árbol de luna* (2000), y en el que ahora nos entrega con un registro más, pues *Una tarde con campanas*, finalista del V premio de novela Fernando Quiñones, es un libro en el que aporta un elemento aún más vivo y cercano, yo diría que una visión todavía más palpitante, por la conjunción de una mirada infantil y sin prejuicios con la extrema dureza del tema: el de la inmigración en los barrios periféricos de la capital de España.

Si siempre resulta admirable la sólida y estudiada facilidad de la escritura de Méndez Guédez, en esta su última novela creo que

aporta un giro más: porque si las dos novelas precedentes eran textos de verbo torrencial, jugoso y vitalista, en este caso se esfuerza con la contención, la sugerente levedad, la poética ambientación del fragmento corto presentado a través de los ojos de un niño. Y nada más difícil: proponer una ficción en la que el lirismo emerja como una constante y a la vez evidencie lo inhóspito de los asideros vitales, la fragilidad del mundo, inconsciente para el niño, pero percibido en los desplazamientos de los afectos, en las distancias separadoras que traslucen a través de su contacto con el mundo adulto.

Desde las intencionadas y abundantes dedicatorias a los epígrafes elegidos, en *Una noche con campanas* se nos habla de extraños, de extrañeza del mundo, de emigración, de idas sin retorno, pues la novela es un conjunto de vivencias tamizadas por un punto de vista limitado que elige y sistematiza el material vivido, el aquí del presente y el allá recordado, por lo que su memoria simplifica y ordena; es parcial pero también significativo. Se puede hablar por eso de una duplicidad constante en el libro: el niño José Luis que presenta su vida y la de los otros, y la que el lector recomponen, construye y adivina sobre un tapiz de extremada violencia, solapada a veces, otras evidente. Muchos niños hay en la literatura del pasado y del presente siglo, desde el sujeto poemático de *Ocnos* de Cernuda, a Bryce Echenique y a tantas novelas de aprendizaje, y

la novela de Méndez Guédez continúa esa tradición y la instrumentaliza, en tanto que ésta es una novela de formación, aunque el niño no crezca en el transcurso, pero en cambio tiene otras experiencias, dos trozos de vida, el aquí y el allá que ejercen un poderoso contraste.

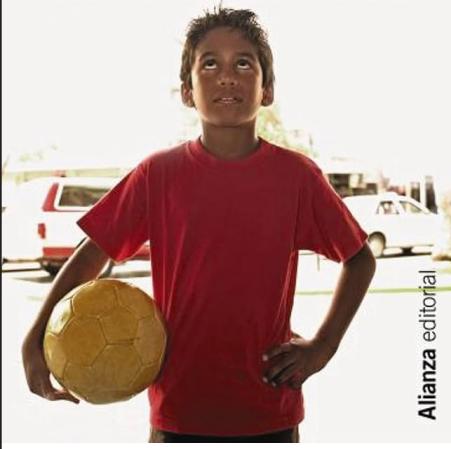
Se observa en la composición de la novela un ejercicio de despojamiento que viene dado, como nunca antes en su escritura, por la presentación de sesenta y dos cortos fragmentos que adoptan a los ojos del lector diversas formas, imágenes impactantes, viñetas significativas, pequeños relatos que tras su entramado posibilitan la deducción del cómo y de qué manera trascurre la vida familiar de ese grupo de cinco inmigrantes de diversas edades que llegan desde una ciudad del Caribe, en el continente americano, tras cuyos indicios se descubre una ciudad venezolana. Un gran acierto del autor es la organización de esas breves teselas que sustentan imágenes poderosas apoyadas en la frágil imaginación del niño, mezcla a su vez de sensibilidad y de crueldad, ante las cuales brota la ironía.

De este modo los fragmentos de la novela se armonizan a distintos niveles, algunos son historias crueles que alcanzan el paradigma de cuentos: Historias de acá, como la del hombre que consigue el carnet de residencia después de un terrible accidente, que, en tremenda ironía, le hace sufrir frente a sus vecinos antes solidarios; la minusvalía de Ismael Prado que encubre la violencia y lleva aparejada una desmedida crueldad infantil; el rebusco de las monedas en las cabinas telefónicas que logran la inmediata felicidad de alguien. Historias de allá, como la del coche que Manuel gana en una rifa y que acaba desvirtuado decorando la calle, pero que representa la ilusión de su vida; la inundación que acabó con la vida familiar; la Proclama que se convierte en destructiva y burlesca parodia de los modos dictatoriales y que tanto recuerdan a emblemáticos y supremos mandatarios.

Pero hay también motivos con carácter de leitmotiv, imágenes constantes que marcan vidas y caracteres, y que pueden situarse respecto al acá y el allá vividos. De acá es el calor de Madrid que enloquece al muchacho y que le hace perder su verdadero ser, una imagen que nos lleva constantemente al desplazamiento obligado a otros sucesos y otras imágenes de las que brota el desarraigo de los humanos y su lesión en los caracteres. El hacinamiento, la precariedad, el dolor, como en el caso de la imagen de las

Juan Carlos Méndez Guédez

UNA TARDE CON CAMPANAS



Alianza editorial

constantes lágrimas de la madre que muestra el contraste entre el mundo adulto y el infantil, un mundo adulto formado por los padres y los dos hermanos, Augusto y Somaira, frente a la mirada infantil que en su incomprendición se encierra significativamente a la inútil y cruel tarea de matar hormigas. Muchas imágenes del entorno son siempre expresivas en su misma y aparente falta de significación, como el sexo apenas atisbado de las relaciones furtivas de los hermanos, o algunas otras que remiten al aburrimiento y la nostalgia, y en definitiva, a la inadaptación a unas costumbres diferentes que sin embargo dejan abierta la puerta de la esperanza para el niño que comienza su vida. Pero la novela mantiene siempre el acento en el toque poemático que respeta el punto de vista infantil y se fortalece en su conjunto una enigmática imagen del presente familiar.

En ese vaivén que define la novela también ese sujeto que habla y cuenta recupera viñetas e imágenes de allá que suelen hablar de violencia familiar y social agudizada por la situación política. Imágenes salvadoras y positivas como la frase talismán del padre, "Chévere, cambur", que muestra la complicidad con el hijo o el deseo de poseer una clave propia en un mundo inhóspito; la añoranza por el "el sol de allá", o el guante de béisbol, simbólico elemento del pasado, inútil en la nueva sociedad. Recuerdos todos estos de un pasado que se materializan en el pupitre de la escuela o se traducen en recordados compañeros de juegos y peleas infantiles. Pero quizás la parte más impactante resulte ser la que hace referencia a las causas de esa inmigración: el problema político, que lateralmente y de forma irónica

trascibe el muchacho: "Yo no recuerdo nunca militares en mi casa. Sólo recuerdo moscas". Pero de inmediato otros datos se suman con nitidez: el militarismo en las escuelas que se transluce en forma de collage de un álbum infantil al adosar en el texto ese "periódico con el que envolví mi guante de béisbol que en Madrid nunca uso", junto a la intencionada "Juramentación de los niños patriotas". Humor y hasta sarcasmo pueden percibirse en el fracaso de la esperanzada propuesta populista de los militares, que se desvanece a los pocos días o las tremendas denuncias xenofóbicas que muestran el comienzo de una larvada guerra civil en el episodio de los Serrano.

Es un mundo multicultural el que nos muestra la novela, un barrio madrileño formado por familias que malviven en cubículos inhabitables, españoles y extranjeros en los que se implanta una tensa violencia, unida al dolor de la separación, el aburrimiento, la añoranza, el desarraigo. En ellos brota el problema del lenguaje que traduce la diferente mirada intercultural. De ello puede ser irónico ejemplo la curiosa letanía de normas y errores lingüísticos que el padre recuerda al chico y que traducen la diferencia entre el español de allá y el de acá. Miedo y solidaridad se aúnan en la nueva geografía, diferente en sus estaciones que le evidencian la enfermedad y la muerte en los árboles mustios del otoño, la presencia mágica de la nieve, el impacto cultural que representa la escuela, las duras relaciones con los otros, la recogida de fruta como única posibilidad de trabajo. Aunque frente a ellos surgen momentos positivos que ayudan a la integración, como la solidaria ayuda del farmacéutico con ocasión de la lechina de Agustina, las reuniones amistosas en el parque o las comidas compartidas, y así, aunque el niño llega a la conclusión de que "Nosotros no tenemos a nadie en Madrid" las fantasías con los amigos del barrio, Chang y Francisco, consiguen ficcionalizar el pasado de su país a través de imágenes de un jocoso realismo ilusorio que por paradoja los entusiasma y los gana como amigos. Lo que nos podría llevar a constatar en qué débiles y poco reales asideros se fraguan las relaciones humanas.

No quiero dejar de aludir, para la mejor comprensión del texto que como contrapunto de esta primera persona que habla, en la construcción de la novela son importantes los tres diálogos de las dos mujeres que viven realquiladas en el apartamento y que convenientemente distribuidos completan y ofrecen

pistas significativas, desde el punto de vista adulto, de la verdadera situación familiar y de su adaptación al mundo madrileño. A través de ellas se confirman las quejas por el calor, las dificultades de la emigración y los riesgos de los sin papeles, así como el otro costado de los personajes familiares: El problema de la bebida en el padre y la adicción al juego de la madre. Una vida de falsedad que sin embargo desean continuar porque no se vislumbra otra posible. Completando este mundo, otros tres largos fragmentos, realzados con distinta tipografía, remiten a tres noches que son también itinerarios soñados de José Luis y su amiga y guía española, Mariana, que marcan, dentro del onirismo, la irrupción de lo maravilloso en la noche de la capital. Caminos y laberintos sugieren imágenes del origen, no en vano aparece María Lionza, santa popular que obra el milagro. Ella introduce la autenticidad telúrica venezolana en las calles de Madrid, propiciando después otras santerías que en la segunda noche van en busca de la piedra blanca filosofal. José Luis, en compañía de Mariana, atraviesa entre amenazas y peligro, pero con ese sólido talismán, un Madrid desierto e inhóspito en busca de "su propia palabra". En verdad, ambos consiguen realizar a través del soñado descubrimiento de la ciudad, un viaje imaginario en pos de la libertad que el horizonte del mar puede significar.

La novela, en definitiva, nos dice mucho de la vida y del mundo en que vivimos, construye una potente ficción, personal y significativa que deja un sabor de dureza, de mundo hostil representado de la mejor manera, a través de la inocencia y la parcialidad infantil y sin embargo creo que no es la intención final el dejar clausurados todos los caminos, pues esas campanas en medio de la noche remiten al pasado pero también a un futuro de esperanza representado en ese viaje liberador que el muchacho, junto con sus hermanos, realiza de Madrid a Salamanca.

Hasta aquí el texto que conservo. Desde entonces han pasado más de veinte años, son miles los venezolanos que residen en España, entre ellos destacados escritores. Desde entonces la obra de Méndez Guédez ha conseguido un lugar relevante en la narrativa en español y es un autor reconocido en España y en Venezuela, con una obra sólida que ha ido construyendo en estas décadas y que no cesa de proyectarse, ante lectores interesados, en universidades e instituciones europeas y americanas.

UN PAÍS ENTERO CONTRA LA NOVELA NEGRA: UNA MIRADA A LOS MALETINES, DE JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ



JUAN CARLOS CHIRINOS

ESCRITOR VENEZOLANO

juanc@usal.es

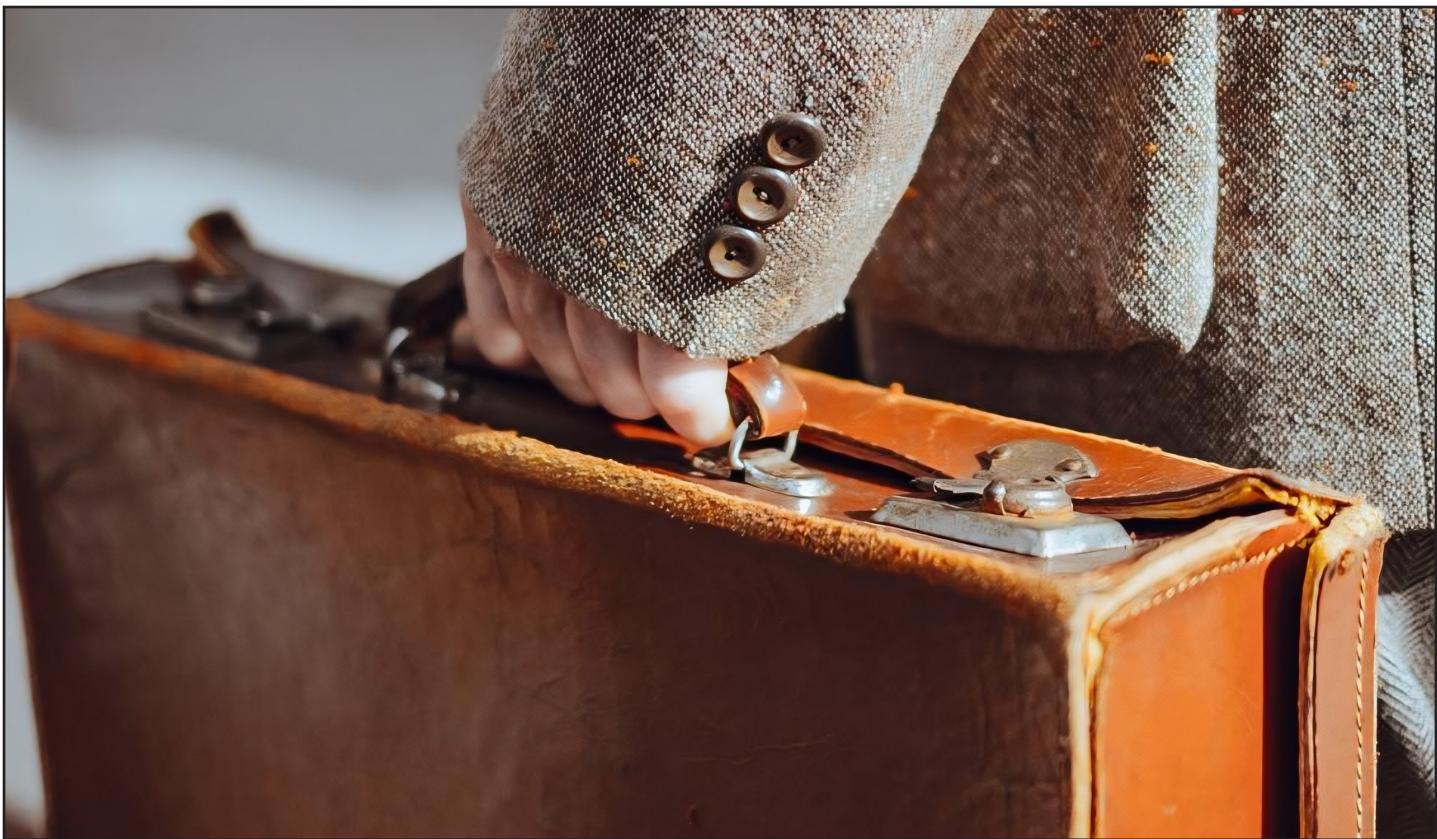


Fuente:Creative Commons

Hace poco leí una nota en Facebook de Dayana Fraile, escritora residente en Estados Unidos, en la que contaba consternada cómo su sobrino de cinco años, en Venezuela, había sido lo suficientemente listo como para esconderse en el baño y evitar ser secuestrado por unos «malandros» motorizados que asaltaban su kínder. Al parecer, su abuela celebró que el niño tuviera la astucia necesaria para librarse de semejantes peligros,

pero desde luego —confiesa Dayana— deseaba que la abuela tuviera anécdotas más amables, semejantes a las que todas las abuelas del mundo cuentan de sus nietos. Pero no: viven en Venezuela, y la vida normal hace tiempo que desapareció de la «Pequeña Venecia». Actualmente, la violencia se ha incrustado de tal forma en la cotidianidad que produce los mismos efectos dolorosos que la espina de un cují.

Otro «daño colateral» de la brutal escalada de violencia en la sociedad venezolana es que ha acentuado una característica que ya se percibía hace décadas: la imposibilidad de que la novela policial o negra (al menos la de corte clásico) tuviera un desarrollo «normal». Porque, como dice un personaje en la obra que nos ocupa: «un lugar en el que matan a diecinueve mil personas cada año no es el lugar donde hay que ocultar una muerte». Con la historia de



Fuente:Creative Commons

violencia que ha tenido Venezuela —al menos desde 1810—, lo sorprendente es que hayan existido, y sigan apareciendo, escritores seducidos por el género negro. Tengo la impresión de que en Venezuela, y quizás en el resto de América Latina, a este género lo ha sustituido la novela de la violencia política, de las revoluciones fallidas y de la barbarie impuesta por lo que Ítalo Tedesco llamaba la «trilogía embrutecedora» (el cura, el prefecto y el terrateniente). No es igual la violencia que rodea a Andrés Barazarte en *País portátil* que la que acecha a Philip Marlowe en *El sueño eterno*.

La obra de Juan Carlos Méndez Guédez (Barquisimeto, 1967) —con cuya ya larga amistad me congratulo— no ha dejado de establecer conexiones entre Venezuela y España. De hecho, si una imagen representa a sus personajes, es la de un avión que cruza el Atlántico en un sentido u otro del mapa: a veces para regresar, otras para huir, otras para buscar. A mí me atrapan especialmente las historias de *El libro de Esther*, *Tal vez la lluvia, Arena negra* y *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo*. A esta lista se suma ahora *Los maletines* (Madrid, Siruela, 2014), que es la «plenitud de su humor triste», como la define con su habitual agudeza Andrés Neuman.

El protagonista, Donizetti, es un funcionario opaco y mediocre (pero «buena gente»), uno de tantos que el proceso chavista ha colocado como un parásito más en la «teta» del Estado. Donizetti viaja con maletines de un continente a otro, pero no sabe qué llevan dentro (es inevitable el referente del escándalo de Guido Antonini Wilson, interceptado en 2007 en el aeropuerto argentino de Ezeiza con un maletín que contenía 800 000 dólares sin declarar). Donizetti solo obedece órdenes, aunque en el fondo no sepa de quién: de los chavistas, del G2, del jefe cubano que lo trata con displicencia, de los rusos, de los chinos o de un «arriba» kafkiano en el que el poder se desdibuja como en aquel asfixiante castillo.

Donizetti casi tiene dos familias, casi tiene dos hijos, casi tiene una vida normal; todo lo normal que se puede ser en Venezuela. Tiene un amigo de la infancia, Manuel, que resultará ser un verdadero aliado y clave para la resolución del final feliz de la novela, un detalle nuevo y refrescante en la narrativa del autor. Sin embargo, me dio la impresión de que Donizetti, a veces, tiene un problema: cree que vive en una novela de Graham Greene o de Robert Harris, y las cosas no serán tan fáciles para él. No estamos ante una novela de espías, negra o de corrupción política al

uso; el autor no será tan generoso: incluso le embadurnará, literalmente, la cara de excremento para que entienda que no está en una trama sofisticada, sino en la penosa Venezuela que Hugo Chávez dejó como legado.

Como confesó en una ocasión Méndez Guédez: «Cuando escribes intentas también incorporar una suerte de fotografía subjetiva de un momento particular de la existencia, en este caso de la existencia de un país [...]. Del mismo modo, lo que más me interesa es que haya quedado un reflejo de lo que puede ser la fuerza salvadora de la amistad en momentos duros».

El género negro no ha dicho su última palabra en Venezuela, ni mucho menos, aunque parezca que la historia del país no le es propicia. Al contrario, con esta novela se confirma que es un género capaz de infiltrarse con comodidad en territorios para los que, en principio, no fue creado, siempre y cuando tenga como soporte una prosa de gran poder como esta, efectiva para crear la atmósfera de una buena novela *noir*. Pero cuidado: *Los maletines* esconde el mapa de un tesoro que el lector deberá descifrar, y no sé si querrá hacerlo, o si le conviene, porque «el peligro de muchas señales es intentar comprenderlas». Quedan advertidos y, por eso mismo, tentados.

LA POÉTICA DEL DESPLAZAMIENTO EN LAS NOVELAS

DE JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ*

*Extracto de la investigación publicada en portugués en el e-book Juan Carlos Méndez Guédez: sujeitos e narrativas em trânsito disponible en: <http://www.edicoesmakunaima.com.br/2025/03/14/juan-carlos-mendez-guedez-sujeitos-e-narrativas-em-transitoTra/Traducción al español de la autora>



TATIANA DA SILVA CAPAVERDE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA

tatianacapaverde@gmail.com

Orcid: 0000-0002-7826-7640



Fuente:gaceta.es

Juan Carlos Méndez Guédez (1967), escritor nacido en Barquisimeto y residente en España desde 1996, cuenta con una vasta obra narrativa que tematiza el desplazamiento cultural, reflejando así su propia posición auto-ral en tránsito. Tras cursar su doctorado en la Universidad de Salamanca, el autor se estableció en España, incorporándose a la comunidad de escritores venezolanos transnacionales.

Ciertamente, el objetivo de este trabajo no es proponer una perspectiva biográfica que busque correlaciones directas entre la vida y la obra del escritor, sino señalar los puntos de contacto entre la experiencia y el texto. Estos

vínculos se manifiestan en el punto de vista narrativo de sus obras y permiten sustentar la existencia de una “poética del desplazamiento”. En el caso específico de Méndez Guédez, la presencia temática de los tránsitos culturales se observa desde la perspectiva de quien los protagoniza; por ejemplo, en aquellas obras que abordan la movilidad de venezolanos hacia España o, en sentido inverso, en textos que exploran el flujo de europeos hacia Venezuela.

Sus publicaciones más recientes, que profundizan en esta temática, son *La montaña de los siete tambores* (2024) y *Cuando vuelva diciembre* (2025). Obras anteriores que abordan la

migración, el exilio, el viaje y la errancia ya han sido catalogadas en CapaVerde (2019). Dichos estudios señalan que el autor adopta recurrentemente la temática del desplazamiento, creando personajes —ya sean venezolanos en movilidad o extranjeros en Venezuela— que experimentan la condición del tránsito. En una entrevista con Pauline Berlage (2013), al ser consultado sobre el concepto de “literatura de la migración” y cómo este se ajusta a su realidad, el escritor respondió:

Mira, hay distintas respuestas posibles. Me considero un escritor venezolano y, cuando la gente se refiere a mí, lo

hace en esos términos. Pero en la antología *Pequeñas Resistencias*, publicada por Páginas de Espuma en el 2000, aparece ubicado entre los escritores españoles, junto a Fernando Iwasaki, Rodrigo Fresán y Andrés Neuman. Por otro lado, el crítico José María Pozuelo Yvancos, al reseñar a Neuman, se refería a nosotros como personas situadas en dos lugares y me citaba como un escritor ‘venezolano-madrileño’, lo cual me resulta una designación geográfica entrañable. Luego, a nivel vital, la gente en Venezuela ha sido muy receptiva y generosa con mi trabajo, pero algunos ya empiezan a verme como alguien que ha vivido mucho tiempo fuera. De manera coloquial, pueden decirte ‘ustedes los españoles’, identificándose con un espacio externo. Es un movimiento curioso: por un lado, eres incorporado a ambos mundos y, por el otro, eres excluido de ambos. Quedamos en una suerte de territorio intermedio. Fernando Iwasaki tiene un término muy bonito para nosotros: nos llama los ‘garcilasos’, por el Inca Garcilaso de la Vega, el escritor del siglo XVI que vivió esa duplicidad. Lo cierto es que no sé hasta qué punto tiene futuro lo que hoy entendemos como literaturas ‘nacionales’. En mi caso particular, me considero, en primer lugar, un escritor de lengua española. Más allá de eso, vitalmente me siento venezolano-español o hispano-venezolano; para mí ambos países son importantes: los disfruto y los padezco por igual. Formo parte de ambos sistemas culturales e intento que mi literatura se alimente de todas esas mezclas, contradicciones y combinaciones que se generan en mí. (p. 219).

En la entrevista, el escritor retrata la subjetividad implícita en la percepción del otro en relación con su nacionalidad, destacando la fragilidad de los conceptos de identidad nacional que atraviesan la literatura migrante. La concepción de espacio transnacional que subyace en su escritura está en consonancia con lo que afirma Augé (2010) sobre la sobre-modernidad, ya que las nociones espaciales se dilatan y el nómada construye una nueva relación en el acto de re(des)territorializarse. Su posicionamiento refleja lo señalado por otros autores expatriados, como se verá a

continuación. Cavalcanti (2016) realiza un relevamiento sobre cómo los autores residentes en diferentes países latinoamericanos expresan sus vínculos con la nacionalidad:

El escritor barranquillero Julio Olaciregui, establecido en París desde hace más de dos décadas, se define, por ejemplo, como “poscolombiano” (Quesada Gómez, 2011, p. 34). El argentino Rodrigo Fresán, quien se radicó en Barcelona en 1999, afirma que su patria es su biblioteca. El peruano Fernando Iwasaki, residente en Sevilla desde hace 26 años, sostiene que, para él, no existe literatura española ni literatura hispanoamericana, sino únicamente literatura en español (Corral, 2004, p. 28). Jorge Volpi —quien, como ya señalamos, ha vivido en varios países— observa lo siguiente sobre los autores hispanoamericanos nacidos después de 1960: “Aunque ninguno de ellos reniega abiertamente de su patria, esta se convierte ahora en una mera referencia autobiográfica y no en una denominación de origen” (Cavalcanti, 2016, pp. 80-81. Traducción propia)¹.

Frente a las complejas y variadas formas de pertenencia que se establecen entre los escritores residentes en el exterior y sus países de origen, la crítica contemporánea se ha propuesto pensar al autor como un sujeto en tránsito que habita espacios globales. Tras constatar una intensa exploración de esta temática en los textos literarios, la crítica busca asimismo nuevas terminologías para caracterizar la escritura del desplazamiento. Así, tanto desde la perspectiva de la producción como del tema abordado, la “poética del desplazamiento” se hace presente en la literatura de autores expatriados.

¹ Cf. Original: O escritor barranquillero Julio Olaciregui, estabelecido em Paris há mais de duas décadas, define-se, por exemplo, como “pós-colombiano” (QUESADA GÓMEZ, 2011, p. 34). O argentino Rodrigo Fresán, que viveu em Barcelona em 1999, diz que sua pátria é sua biblioteca. O peruano Fernando Iwasaki, há 26 anos em Sevilha, afirma que, para ele, não existe literatura espanhola nem literatura hispano-americana, somente literatura em espanhol (CORRAL, 2004, p. 28). Jorge Volpi – que, como 81 dissemos, viveu em vários países – observa o seguinte sobre os autores hispano-americanos nascidos depois de 1960: “Embora nenhum deles renegue abertamente sua pátria, trate-se agora de uma mera referência autobiográfica e não de uma denominação de origem”.

Las cuestiones de identidad y alteridad entran en juego al intentar definir una literatura a partir de la condición nacional o expatriada de sus autores. Según Zilá Bernd (2013), el concepto de “literatura migrante” adquirió mayor circulación a partir de la publicación de *L'écologie du réel*, de Pierre Nepveu, en 1988. “Para el poeta y ensayista de Montreal, el imaginario migrante es aquel que se presenta desgarrado entre lo ‘próximo y lo lejano, lo familiar y lo extranjero, lo semejante y lo diferente’” (Nepveu, 1988, pp. 199-200, citado en Bernd, 2013, p. 214. Traducción propia)². Actualmente, este concepto ha sido ampliado por los teóricos Simon Harel y Pierre Ouellet, de Québec, para abarcar las relaciones de alteridad mediante el término “migrancia”, el cual incorpora:

[...] la idea de transgresión, a través de la cual el Yo se emancipa de su identidad primera, realizando el pasaje hacia el Otro. Esta apertura favorece el desarrollo de una “estesia migrante” o “sensibilidad migratoria”, en palabras de Ouellet, que se manifiesta en las “formas de percepción del otro y de aprehensión de la propia alteridad”, de modo que la identidad no es estable, sino que está en constante movimiento interno (Bernd, 2014, p. 348)³.

Desde esta perspectiva, lo que prevalece es la relación con el “otro”, que conforma una identidad siempre en construcción. En su tesis doctoral, Berlage (2014) cita el trabajo de S. Frank, *Migration and Literature*⁴ (2008), que señala temas y aspectos formales comunes en esta narrativa:

Así pues, desde un punto de vista temático, esta literatura se dedicaría a

² Cf. Original: Para o poeta e ensaísta de Montreal, o imaginário migrante é aquele que se apresenta dilacerado entre o ‘próximo e o longínquo, o familiar e o estrangeiro, o semelhante e o diferente’.

³ Cf. Original: [...] a ideia de transgressão, através da qual o Eu se emancipa de sua identidade primeira, fazendo a passagem ao Outro. Essa abertura favorece o desenvolvimento de uma “estesia migrante” ou “sensibilidade migratória”, no dizer de Ouellet, que se revela nas “formas de percepção do outro e de apreensão da própria alteridade”, de forma que a identidade não é estável, mas está sempre em movimento interno. (cf. OUELLET, P. L’Esprit migrateur: essai sur le non-sens commun).

⁴ FRANK, S. *Migration and literature*. Nova York: Palgrave, 2008.

la cuestión identitaria - ya sea humana, cultural o nacional – y al proceso de globalización que la atañe, que puede ser destructivo o doloroso pero también fascinante (Frank, 2008). En este ámbito, muchas de esas obras funcionarían como reescritura de la identidad con el fin de evocar su carácter necesariamente impuro y heterogéneo. En cuanto a su forma estilística, la literatura de la migración se destacaría especialmente por la multiplicidad de líneas narrativas, de discursos y de estilos, de perspectivas y también de lenguajes. (Berlage, 2014, p. 89).

Al superar la dicotomía entre espacio nacional y extranjero —heredada de la tradición colonial—, se adopta el entendimiento de la literatura migrante como aquella que representa un mundo cosmopolita, transnacional e híbrido. Esta producción contemporánea, construida a partir de nuevas relaciones cartográficas, enfatiza la relación dinámica entre tiempos y espacios diversos. Los personajes migrantes habitan permanentemente el “entrelugar” (Santiago, 2000), pues mientras la cultura de origen se vuelve anacrónica debido a la distancia, la cultura receptora no los acoge plenamente, generando así un espacio intermedio. A diferencia de décadas anteriores, donde el exilio político y la diáspora eran temas predominantemente negativos, en la literatura contemporánea la condición de expatriado no siempre se asocia a la pérdida. Muchos textos buscan valorizar este estado como una nueva forma de relación con el mundo, caracterizada por superposiciones y desalineamientos que apuntan a identidades que ya no pretenden definir pertenencias fijas.

Esta perspectiva se hace evidente en la entrevista con Méndez Guédez, donde afirma no creer en la concepción de literatura nacional y señala al sistema lingüístico como el verdadero punto de anclaje identitario. Al superar las fronteras nacionales, el autor se siente perteneciente a ambos sistemas culturales, dado que la lengua es la misma en los dos países donde ha residido. Algunos críticos han intentado definir esta identidad móvil que él valora en su poética; por ejemplo, Caraballo Castañeda (2023) denomina “narrativa oscilante” a su producción, argumentando que está “estrechamente asociada a sus vivencias entre un lugar del Atlántico y otro. Ese movimiento simbólico de Méndez Guédez, esa oscilación cultural de la que se engullece, delata un imaginario literario

que está “en varios sitios a la vez”. (p. 330).

Existen diversos intentos por nombrar la escritura de autores residentes fuera de sus países de origen. Juan Gabriel Vásquez, escritor colombiano radicado en Barcelona, propone en su ensayo “Literatura de inquilinos” (2009) definir la obra de autores expatriados bajo ese mismo concepto. Al eludir el término “migrante” —el cual posee múltiples acepciones y suele aplicarse a producciones con diversas lógicas de desplazamiento—, el autor prefiere señalar de forma directa la condición temporal y transitoria de la escritura extraterrestre. Vásquez enfatiza el desarraigo como una condición filosófica y existencial que implica inestabilidad. Para él, el término que mejor sintetiza este estado creativo es “inquilino”, ya que el inquilinato, tomado del campo de la ecología, describe una relación en la que un ser vive con otro sin perjudicar al huésped. Al naturalizar la coexistencia dentro del contexto contemporáneo, el autor sugiere que el extrañamiento debe considerarse una perspectiva superior para observar el mundo.

Bajo esta lógica, surge una nomenclatura que aborda el desplazamiento no desde la motivación del tránsito, sino desde la relación de convivencia que se establece en el nuevo lugar. La noción de “palabras nómadas”, utilizada por Fernando Aínsa (2010), también busca nombrar escrituras construidas en el tránsito, ampliando el espectro más allá de aquellas que retratan estrictamente una situación social o política de migración o exilio. Para Aínsa, este concepto abarca la escritura de autores que no reconocen las divisiones nacionales y que crean más allá de las clasificaciones territorialistas, o de aquellos que sienten una mayor afinidad con la cultura extranjera.

La percepción de una fluidez espacial y de una trascendencia de las limitaciones geográficas es un tema central en la obra de Ottmar Ette (2018). A partir del concepto de “literatura en movimiento”, el autor desarrolla la noción de literatura sin morada fija, ampliando la discusión para proponer una comprensión de la literatura que retrata un “entre-mundo” complejo, caracterizado por la construcción y deconstrucción de límites sociales, culturales y geográficos. Así, el fenómeno contemporáneo presupone el entendimiento de «[...] nuevos patrones de movimiento, dinâmicas transnacionais, translingües y transculturais que sobrepasan la distinción entre literatura nacional y mundial» (Ette, 2018,

p. 17. Traducción propia.)⁵, los cuales se constituyen mediante constantes desplazamientos entre espacios, tiempos y sociedades.

Es importante destacar que la tipología de Ette no depende necesariamente del desplazamiento geográfico; parte también de una concepción metafórica del viaje que excede el movimiento físico del individuo. Esto permite, por ejemplo, comprender la traducción misma como una forma de viaje. Según el autor, sería un «grave malentendido» (p. 16) reducir este fenómeno a la literatura de migración o de exilio. Lo que está en juego es el “escribir entre-mundos” y el debate sobre el elemento dinámico y fractal, la transposición de fronteras nacionales y las complejas interacciones culturales.

Ette parte de una concepción amplia del movimiento y posiciona la “literatura mundial” como un concepto opositivo a la *Weltliteratur* (literatura universal) de Goethe. Al abordar el tema desde la complejidad fractal de las relaciones, el autor deja espacio para debatir la subjetividad que alberga la literatura sin morada fija. Como él mismo señala:

Los estudios transnacionales se interesan menos por los espacios que por los caminos, menos por las demarcaciones que por los desplazamientos de los límites, menos por los territorios que por las relaciones y comunicaciones. Porque la época actual es una época de redes. Ella exige concepciones científicas móviles y relacionales, transdisciplinarias y transnacionales, así como una terminología orientada por el movimiento⁶. (Ette, 2018, p. 27. Traducción propia).

Las diferentes nomenclaturas presentadas hacen evidente la difícil tarea de definir la condición de ser escritor fuera del país de origen. Todas ellas buscan calificar la producción de autores que viven una realidad extraliteraria que, a menudo, se manifiesta

⁵ Cf. Original: [...] novos padrões de movimento, dinâmicas transnacionais, translingües e transculturais que ultrapassam a distinção entre literatura nacional e mundial

⁶ Cf. Original: Estudos transnacionais importam-se menos com espaços que com caminhos, menos com demarcações que com deslocamentos de limites, menos com territórios que com relações e comunicações. Porque a época atual é uma época da rede. Ela demanda concepções de ciência móveis e relacionais, transdisciplinares e transnacionais e uma terminologia orientada pelo movimento



Fuente:confirmado.com.ve

a través de personajes también en desplazamiento o mediante rasgos estéticos que dan cuenta del estado “entremedial” de la escritura. No obstante, estas definiciones resultan limitadas frente a la compleja relación que se establece entre los espacios y las formas de pertenencia en la contemporaneidad. Los autores que exploran la realidad transnacional y transforman esa experiencia en una poética desplazada conforman un grupo vasto y heterogéneo; por ello, carecen de una clasificación unívoca. Esto se percibe en los intentos de definición analizados anteriormente, ya que diversas motivaciones impulsan al escritor a migrar y se establecen vínculos distintos tanto con el país de acogida como con la patria natal.

Méndez Guédez, en la entrevista citada, verbaliza las contradicciones de este proceso al afirmar que, en ocasiones, se siente perteneciente a los dos mundos por los que transita y, en otras, a ninguno. Esto corrobora lo planteado por Cavalcante (2016):

Un conjunto expresivo de escritores latinoamericanos vive hoy el desplazamiento despojado de conceptos monolíticos de identidad. El posicionamiento híbrido, flagrante en tantas narrativas, es asumido con desenvoltura cuando hablan sobre la decisión de establecerse fuera de sus países(p. 80. Traducción propia)⁷.

Asimismo, Méndez Guédez alude a la denominación usada por Fernando Iwasaki, quien

7 Original: Um conjunto expressivo de escritores latino-americanos vive hoje o deslocamento despojado de conceitos monolíticos de identidade. O posicionamento híbrido, flagrante em tantas narrativas, é assumido com desenvoltura quando falam sobre a decisão de se estabelecer fora de seus países

convierte en sustantivo el nombre del escritor peruano Inca Garcilaso de la Vega —figura que habitaba entre el mundo indígena hispanoamericano y el español como producto de la hibridación colonial—. De esta forma, el autor ratifica su condición expatriada sin otorgarle una connotación negativa; por el contrario, señala la importancia del tránsito entre distintos países y sistemas culturales como un proceso que propicia nuevas combinaciones generadas por las contradicciones y mezclas de los desplazamientos espacial y cultural.

A partir de esta concepción, consideramos que estamos ante una producción que representa las movilidades humanas desde el supuesto de que “comunidades inoperantes” se congregan a través de las subjetividades de aquellos que viven el tránsito como un derecho (Nancy, 2016). Esto otorga nuevas significaciones y una mejor comprensión de las representaciones espaciales que se conforman en el plano simbólico a partir de los desplazamientos físicos de los sujetos contemporáneos.

El desplazamiento cultural como tema en la obra de Juan Carlos Méndez Guédez

Es posible afirmar que gran parte de la obra de Méndez Guédez tematiza diversas formas de tránsito, además de presentar construcciones narrativas que reflejan disyuntivas formales y estéticas. Al recorrer su producción novelística, se observa que el tema del desplazamiento aparece desde sus primeras publicaciones. *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997) y *El libro de Esther* (1999) retratan trayectos entre Venezuela y las Islas Canarias, presentando a viajeros que buscan encontrarse a sí mismos a través del movimiento. Según

Aparicio (2010), ambas obras “se acercan a la dialéctica del viaje dentro de los procedimientos más representativos en la obra del autor venezolano: la fuga y la búsqueda” (s/p).

Retrato de Abel con isla volcánica al fondo narra en primera persona la historia de Claudio Durán, quien mantiene relaciones conflictivas con su esposa y su hermano, además de cargar con un sentimiento de abandono provocado por la ausencia paterna. Su trayectoria es una sucesión de intentos frustrados que definen una personalidad marcada por el pesimismo y la inferioridad. El aislamiento del protagonista —manifestado inicialmente en el ámbito familiar— se ve reforzado tras su viaje a las Canarias mediante las imágenes de la isla y sus volcanes. Así, el personaje emprende un viaje sin retorno en el cual, a diferencia de lo que ocurre en *El libro de Esther*, predomina un pesimismo que lo deja aislado y rodeado de imposibilidades.

Por su parte, *El libro de Esther* (finalista en 2001 del XII Premio Rómulo Gallegos) centra su trama en el viaje del joven Eleazar a Tenerife para buscar a su antigua novia, quien se mudó allí con sus padres. La historia comienza describiendo la cotidianidad de Eleazar en Venezuela tras su separación matrimonial, exponiendo sus recuerdos juveniles y su rutina en un periódico local. Ante la insatisfacción con su presente, decide rescatar un amor del pasado para recuperar la motivación vital. De este modo, la narrativa intercala las memorias en Venezuela con el presente en la isla; vivencias y reflexiones que no lo conducirán a retomar su relación con Esther, sino a un redimensionamiento profundo de su propia existencia.

El desplazamiento simboliza claramente una búsqueda subjetiva de autoconocimiento, señalando el viaje como un proceso iniciático. La condición de extranjero y el sentimiento de extrañamiento ante lo nuevo proporcionan a Eleazar el distanciamiento necesario para reflexionar sobre su propia condición. De esta manera, la obra aborda el tránsito desde la perspectiva subjetiva del individuo, sin dejar de señalar, como telón de fondo, los procesos migratorios entre Venezuela y las Islas Canarias.

La imagen de la insularidad es explorada en las dos novelas, tema que regresará en romances posteriores. Como bien señala Aparicio (2010), la isla como espacio de conformación identitaria se presenta de manera distinta en ambas obras. Retomando la idea del síndrome del isleño del cubano José Lezama Lima, que hace

referencia al “[...] sentimiento de lejanía propio de los insulares, como una percepción del mundo acorralada por las fronteras acuáticas” (Aparicio, 2010, s/p), el autor busca demostrar que el hecho de que Eleazar vaya en busca de algo en la isla y allí encuentre un proceso de cambio interior permite que el personaje realice el recorrido de retorno. Esto transforma la isla en un lugar de tránsito, más allá del espacio de aislamiento y soledad que la define.

En cambio, el personaje de *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* realiza un movimiento de huida y no experimenta un proceso de transformación. Por el contrario, la isla intensifica su sentimiento de aislamiento, pues él “[...] incorpora el síndrome insular a su locura personal, solapa ambos delirios de la psicosis mental; de este modo, el daño del enajenado se intensifica con el viaje a la isla” (Aparicio, 2010, s/p), como queda evidenciado en el siguiente fragmento:

El peso de la isla, como ya enunciara Virgilio Piñera, se instala, junto con la locura inicial del individuo y los fantasmas del pasado, en una conciencia atormentada; y así surge un nuevo ‘extranjero’, siguiendo el ejemplo claro de Camus. Claudio, el inmovilizado, encarna la rendición, la imposibilidad del héroe, el encadenamiento de un hombre a la frustración del ‘no poder ser’. Sin embargo, la carga que soporta el personaje se intensifica, como ya hemos señalado anteriormente, debido a la condición isleña. La isla es la culpable de las revisiones, de la obsesión por la soledad, del aterrador vagar por la memoria (Aparicio, 2010, s/p).⁸

De esta manera, el ciclo del viaje se completa con Eleazar, a diferencia de lo que ocurre con Claudio, quien realiza un viaje sin retorno posible. El trayecto de Eleazar se aproxima al género del relato de aventura, pues presenta ese movimiento de regreso que marca la culminación del proceso iniciático y de búsqueda interior. El signo del viaje y el espacio de la isla —con una significación que oscila entre el estancamiento y el movimiento—

⁸ Las notas 13 y 14 que aparecen en el cuerpo de la cita pertenecen a la publicación original. La nota 13 remite al poema “La isla en peso”, de Virgilio Piñera, publicado en *La isla en peso: obra poética*, Barcelona, Tusquets, 2000. La nota 14, por su parte, se refiere a la comparación entre el personaje Meursault (de *El extranjero* (1942) de Camus) y Claudio.

van conformando a ambos protagonistas, quienes, cada uno a su modo, experimentan un desplazamiento tanto espacial como íntimo entre Venezuela y las Islas Canarias.

A diferencia de las dos primeras novelas del autor, *Árbol de Luna* (Lengua de Trapo, 2000), *Una tarde con campanas* (Alianza, 2004) y *Chulapos Mambo* (Lengua de Trapo, 2012) exploran las peripecias de los venezolanos en España. En *Árbol de Luna*, el autor presenta el relato del viaje de Estela/Marycruz y Tulio. La narración transcurre en el año 1997 y se estructura de forma híbrida, a través de diferentes puntos de vista y fragmentos narrativos constituidos por distintos géneros textuales. La novela posee capítulos titulados “Tratados”, lo que refuerza la intertextualidad con la narrativa picaresca, además de incluir de manera intercalada fragmentos de diario y cartas pertenecientes al género de las “escrituras de sí”.

La obra describe la estancia de los protagonistas en España, sus aventuras y las dificultades de subsistencia que los obligan a constantes tránsitos dentro del territorio español. Asimismo, presenta al lector, de forma retrospectiva, las motivaciones de cada personaje para emprender el viaje y las relaciones que construyen con el espacio simbólico que representa Venezuela. Poco a poco, es posible adentrarse en el universo de los personajes y percibir cómo cada uno se vincula, a su manera, con su pasado y sus memorias.

Tulio, con su alma de arlequín, es un errante sin raíces fijas que se convierte en transeúnte al asociar y mezclar los espíritus de los lugares por donde pasa (Serres, 1996). Tulio huye en busca de algo que no sabe nombrar; no se trata de un espacio definido, sino de la adopción del desplazamiento como forma de vida. Emprende un viaje completamente distinto al de Estela/Marycruz, quien no busca huir ni desprenderse de sus valores. Ella vive la experiencia del viaje como un momento de tránsito entre sus identidades: la de Marycruz de Yaritagua, su nombre de nacimiento, y la de Estela, mujer de las altas esferas sociales y políticas de Caracas.

Su experiencia de alteridad se vive a través de la escritura y tiene como motor el desplazamiento físico y el aislamiento, ya que el viaje le permite elegir quién será en el espacio de la página. Estela y Marycruz conviven y ejercen la alteridad en la identidad nominal, puesto que «inquietante, lo extraño está en nosotros: nosotros mismos

somos extranjeros —estamos divididos» (Kristeva, 1994, p. 190. Traducción propia)⁹.

En *Una tarde con campanas* (2004) acompañamos la historia de una familia migrante que se instala ilegalmente en España. El punto de vista es el del niño José Luis, uno de los tres hijos del matrimonio, quien no comprende del todo ciertos valores y comportamientos en el nuevo espacio. Elabora reflexiones, comparaciones y expresa sus extrañamientos siempre desde una perspectiva infantil. La familia atraviesa varios contratiempos y dificultades en un escenario que retrata la *cotidianidad* de la periferia de Madrid. El punto de vista ingenuo del niño imprime a la narrativa ligereza e ironía, sin dejar de abordar la realidad diaria de todo extranjero en situación ilegal, cuya principal preocupación es esconderse o pasar desapercibido, además de compartir el apartamento con desconocidos, trabajar en subempleos y sufrir constantes dificultades económicas y choques culturales.

Es interesante observar que el tema del desplazamiento está presente en esta obra tanto en lo que se refiere al tránsito de un universo cultural a otro, como en los desplazamientos íntimos experimentados por el sujeto en proceso de autodescubrimiento y maduración, ya que: “Es esta una novela de aprendizaje, del tránsito hacia una nueva vida, de adaptación y pugna ante lo desconocido y, también, de desafío a la adversidad” (Valladares-Ruiz, 2012, p. 387-388).

Al igual que los demás personajes, José Luis oscila entre construir una nueva identidad a partir de las vivencias en Madrid o preservar sus rasgos culturales, aunque ello implique mayor vulnerabilidad y xenofobia. De cualquier modo, es posible afirmar que, entre los miembros de la familia, es él quien más busca establecer contacto con la comunidad local; sin embargo, los tránsitos entre estas fronteras culturales están obstaculizados por la clandestinidad, que impone un pacto de borramiento y silenciamiento.

Venezuela no es nombrada en la narrativa y el régimen impuesto es referido a través de los cuidados de la madre por proteger a los hijos de la violencia militar. Aun con estas asociaciones negativas, que llevan a la familia a huir del país y a negar ese espacio cultural como estrategia de supervivencia, en el

⁹ Cf. Original: Inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos.

ambiente familiar mantienen los lazos con el país abandonado a través de la construcción de un espacio utópico (Foucault). Por su parte, los espacios españoles (Madrid y Salamanca) se presentan como no-lugares (Augé, 2012), pues no configuran espacios de referencias identitarias y se caracterizan por la transitoriedad, como señala Valladares-Ruiz: “España se construye en oposición al territorio de los afectos (aquellos), para erigirse, en consecuencia, como una zona de paso donde no hay lugar para el arraigo” (2012, p. 391).

En *Chulapos Mambo* (2012), el narrador relata historias distintas de tres extranjeros en Madrid. Henry, Simão y Alejandro encuentran, cada uno a su modo, en el desplazamiento una forma de vida. Henry deja Venezuela y a su familia para buscar la famosa carrera como escritor en Madrid; cree que puede escribir “La Gran Obra” y vive en la búsqueda constante de inspiración. Simão da a conocer a su lector, mediante un relato en primera persona, que, después de que su familia quebrara en Venezuela y en Portugal, pasó a vivir de pequeños timos en Madrid junto con toda su familia. Alejandro, natural de las Islas Canarias, es un empresario exitoso de valores morales y familiares dudosos que abrió franquicias en Madrid y reza todos los días para que su esposa decida hacerse monja y lo deje libre. Al no tener éxito, decide contratar a un amante para ella y, de esa forma, termina conociendo a los otros dos personajes.

Al igual que Alejandro, su esposa Candelaria también es originaria de las Islas Canarias; sin embargo, él se empeña en borrar su acento insular y critica a su esposa por no haber hecho lo mismo al hablar: “Tantos años en Madrid y a ella no se le quitaba ese puto acento. ¿Por qué no podía hablar normal, como él había aprendido a hacerlo, como tantos miles, millones de madrileños lo hacían, sin todas esas eses, sin esos cantaditos insulares?” (Méndez Guédez, 2012, p. 46). De esta manera, aunque Alejandro tenga nacionalidad española, presenta un sentimiento de extranjería en la ciudad de Madrid. Los tres personajes terminan encontrándose y, a partir de intereses difusos, presentan un panorama deprimente e irónico de las situaciones vividas en el día a día por migrantes de conductas poco recomendables en las grandes ciudades europeas. Los tres acaban huyendo de la policía debido a las más variadas ilegalidades que cometen, y Henry, finalmente, encuentra el tema de su gran obra: “La historia que buscaba para iniciar

el libro es esta que estoy viviendo. Una historia cercana, que me tenga a mí como absoluto protagonista [...] aunque sea acompañado por los dos miserables que ahora caminan a mi lado [...]” (Méndez Guédez, 2012, p. 362).

Se puede afirmar que en estas obras ya se percibe una preocupación estética que se intensificará en sus narrativas posteriores. Como señalan Maioli y Capaverde (2022) al analizar *Una tarde con campanas*:

[...] se materializan algunos rasgos estéticos, ya visibles en relatos anteriores, sobre los cuales se edificará un proyecto literario que, posteriormente, hará del conjunto de las narrativas de Méndez Guédez un modelo de escritura desplazada, caracterizado por su lenguaje fronterizo, insubordinado a los límites geográficos, culturales, genérico-textuales, lingüísticos e ideológicos (p. 147).

El desplazamiento tematizado en su obra asume una dirección inversa. La perspectiva de quien regresa es explorada en *Tal vez la lluvia* (DVD Ediciones, 2009), obra ganadora del XL Premio Internacional Ciudad de Barbastro de Novela Corta. En ella, el protagonista vuelve a Venezuela tras diecisés años en España para constatar que el retorno es imposible frente a las transformaciones impuestas por el tiempo y el escenario político. Adolfo percibe pronto que el rescate del pasado y el deseo de revivir los vínculos perdidos son inviables debido a un nuevo contexto familiar y socio-político que restringe las libertades individuales. Al descubrir que la mayoría de sus amigos han huido del país, termina regresando a España acompañado de un viejo conocido, quien ve en el matrimonio homosexual con Adolfo (pese a que este no es gay, según explica) una posibilidad de escapar del caos y la violencia de Caracas.

Como afirma Valladares-Ruiz (2012), la desterritorialización define la relación de Adolfo con sus espacios vitales:

Ni la familia que emigra en ‘Una tarde con campanas’ ni el adulto que regresa en ‘Tal vez la lluvia’ logran escapar de un no-lugar que condena a estos personajes al desarraigo. Esta situación supone un estado de tensión perpetua caracterizado por el anhelo y el rechazo del lugar perdido. En estas narrativas,

la desterritorialización conlleva una condición de nostalgia perenne, pues el regreso solo produce la constatación de la imposibilidad de recuperar el territorio de los afectos (p. 400).

En el relato, el espacio utópico de la infancia y sus memorias familiares sufren un desajuste al contrastarse con el tiempo presente de la narración. El regreso a España se convierte en la única solución posible ante la inviabilidad de rescatar el espacio perdido. El protagonista decide, entonces, tomar el único camino restante: asumir un estado permanente de extranjería, al comprender que ambos países representan ya un «no-lugar» (Augé, 2012).

Como se observa en estas cuatro últimas novelas, el enfoque no es el del migrante que carga con la nostalgia del retorno, sino el de distintas formas de relacionarse con el «otro» en un nuevo espacio que no se configura como una nueva identidad nacional o cultural. Son relatos de vidas errantes y picarescas que habitan el tránsito en sus diferentes dimensiones, resignificando la estancia en el extranjero como un estado presente que no arrastra raíces del pasado ni establece perspectivas de futuro. Las obras presentan personajes cosmopolitas que comparten, pese a sus diferencias, la condición de extranjeros.

Más allá de lo geográfico, los desplazamientos también se producen de forma virtual o psicológica. El mito del extranjero ya no requiere distancias espaciales ni límites fronterizos para manifestarse; lo extraño surge de la incorporación de elementos «otros» en lo «mismo», provocando constantes cuestionamientos y desplazamientos que se reflejan en los conflictos identitarios de los individuos.

En las dos últimas obras del autor dedicadas al tema, se perciben con mayor claridad los tránsitos que ocurren en un contexto globalizado. En este escenario, las fronteras nacionales ya no definen la problemática identitaria de los protagonistas, sino un constante y perpetuo desplazamiento donde las subjetividades determinan los caminos recorridos. Aunque los escenarios siguen siendo Venezuela, las islas Canarias y España, el foco principal se sitúa en los movimientos subjetivos y en la construcción y deconstrucción de las relaciones consigo mismo y con el otro.

Arena negra (Casa de Cartón, 2013; Ediciones La Palma, 2019) es una novela corta,



Fuente:micambioexpress.com

fragmentaria e impresionista. A través de una construcción dialógica y una estructura espacio-temporal entrecortada, la obra presenta las impresiones en primera persona de tres narradores sobre la vida de una mujer residente en Madrid. La trama recorre las memorias de infancia de la protagonista, natural de Tenerife, quien vivió la migración de su padre hacia Venezuela en dos ocasiones entre las décadas de 1940 y 1960. Encontramos, por tanto, los tres espacios predilectos del autor (Venezuela, Madrid y las Canarias), la recuperación del tema de la insularidad presente en sus primeras novelas y un abordaje intimista de los desplazamientos.

Esa misma búsqueda de innovación estética y la representación del sujeto globalizado y cosmopolita permean *Y recuerda que te espero* (Madera Fina, 2015). La novela se aproxima al formato del relato de viaje, pero con un enfoque disruptivo: la narración alterna entre los viajes pasados del protagonista y su experiencia actual en Panamá. A diferencia del relato de viaje clásico, donde el registro suele ser simbólico al recorrido, aquí los acontecimientos se reconstruyen oralmente en un nuevo acto narrativo. De este modo, el tiempo y el espacio quedan en suspenso, y el desplazamiento se traduce también en la propia arquitectura estética de la novela. La obra se estructura como un juego entre géneros que articula múltiples capas de interpretación, estableciendo una relación intertextual con Vila-Matas. La preferencia de este último por los «viajes largos sin salir del lugar» sintetiza con precisión la complejidad estructural de la obra.

Ya en las obras *La montaña de los siete tambores* (Ediciones Monroy, Caracas, 2024) y *Cuando vuelva diciembre* (Pereza Ediciones, Miami, 2025), la memoria de un tiempo pasado es la tónica de la narrativa. En *La montaña de los siete tambores*, mediante el uso del formato epistolar, se narra la historia amorosa de sujetos dispersos y distantes

que encuentran en la palabra escrita su hilo conductor. En *Cuando vuelva diciembre*, la memoria afectiva y culinaria —colmada de olores y sabores, además de anécdotas familiares y datos históricos— constituye la vía para reconstruir el pasado de Jacinto Morillo y la historia de Venezuela. Las hallacas —comida típica de la navidad venezolana— son el hilo conductor de la narración, que recorre desde los años setenta hasta la actualidad.

Una escritura en tránsito

Como se ha podido demostrar, las obras de Méndez Guédez siguen la tendencia contemporánea de abordar las dicotomías y las situaciones intersticiales, siempre buscando presentarlas desde una visión cosmopolita de la realidad y de la construcción de espacios globales. A partir de lo observado en la entrevista y a través de la lectura de sus obras, se percibe que Méndez Guédez construye personajes migrantes, exiliados, viajeros y errantes que buscan encontrar nuevos caminos incluso en situaciones adversas. Adopta siempre la perspectiva de la representación de las identidades desde una concepción rizomática (Deleuze y Guattari, 1995) o radicante (Bourriaud, 2011). Asimismo, se observa la representación del espacio desde la concepción de «no-lugar» (Augé, 2012), puesto que las separaciones espaciales adquieren significados subjetivos en la construcción de las narrativas, y los contactos culturales resultantes de estos tránsitos configuran una nueva dinámica globalizada y sobremoderna.

De este modo, la literatura del siglo XXI se aleja del enfoque que trata las nociones nacionales y geográficas como balizas de los desplazamientos culturales, enfoque que estuvo fuertemente presente en las literaturas del siglo XX. Lo que encontramos en su obra es esa amplia y variada comunidad que mantiene viva la nación como forma de narración (Bhabha, 2010) a través de figuras ambivalentes que resignifican, en cada

letra, en cada memoria y en cada olvido, el espacio nacional. Así, como él mismo afirma en entrevista: «De todos modos, en cuanto a las literaturas nacionales... ahora mismo te diría que son un cadáver que goza de una excelente salud» (Capaverde, 2025, p. 157).

Partiendo de una comprensión siempre ambivalente y cambiante de la realidad contemporánea, y sin perder de vista las impurezas y mezclas que han conformado históricamente la composición cultural de los países americanos, es posible leer a Méndez Guédez como un escritor cosmopolita que posee una forma muy particular e irónica de abordar el tema de los tránsitos. Aunque el desplazamiento —en sus múltiples facetas— ocupa un lugar central en su narrativa, el autor logra conciliar escenarios específicos, como los movimientos migratorios hacia y desde Venezuela y su contexto político y económico, con una trama que trasciende lo local. De este modo, convierte su narrativa en una exploración universal y profundamente humana a través de la creación de personajes desarraigados, fragmentarios y errantes, dotados de una complejidad desconcertante y de una subjetividad en constante devenir; todo ello bajo un estilo narrativo ligero y humorístico. Como bien señala Berlage (2014) en su tesis:

[...] los lectores nos enfrentamos casi siempre a personajes en busca de lo que quieren ser, intentando, a su vez, negar lo que se puede pensar de ellos por la imagen que puede reflejar los estereotipos a los que podrían corresponder. Nos encontramos con personajes que viven desarraigos personales y familiares, pero también encuentros y desencuentros culturales que pueden ser logros o pérdidas, siempre tratados con ternura y humor (p. 49-50).

Así, con respecto a su obra, podemos afirmar que el autor se integra a esa «comunidad inoperante» (Nancy, 2016), determinada por la dispersión, de escritores que entienden la escritura como un espacio de reterritorialización (Deleuze y Guattari, 1995). Esto sitúa sus narrativas en el centro de los debates sobre las nuevas formas de representación de los territorios y las identidades nacionales. Se advierte en sus textos una nueva organización espacial e identitaria que refleja los intensos flujos migratorios que redibujan los espacios nacionales de manera singular. Emerge, así, una rica dialéctica que hace coexistir en el mismo

espacio multicultural —como destaca Achugar (2006)— al “aldeano vanidoso” de José Martí y al ciudadano mundializado, tensión que se manifiesta en las contradicciones internas de cada personaje. La denominada literatura “global” busca articular lo global con las raíces locales; la fijación y el movimiento; los territorios nacionales y la multiterritorialidad. Desde esta perspectiva, es posible observar cómo las narrativas de Juan Carlos Méndez Guédez reconfiguran y actualizan las representaciones del espacio y las identidades de los sujetos.

Referencias

- ACHUGAR, Hugo (2006). Repensando a heterogeneidade latino-americana: a propósito de lugares, paisagens e territórios. In: ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 81-110.
- AÍNSA, Fernando (2010). Palabras nómadas. Los nuevos centros de la periferia. In: ESTEBAN, Ángel; MONTOYA, Jesús; NOGUEROL, Francisca; PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (Ed.). *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. Hildesheim: OLMS, p. 1-27.
- APARICIO, Vega Sánchez (2021). Viaje e insularidad: desplazamientos literarios en Abel con isla volcánica al fondo y El libro de Esther, de Juan Carlos Méndez Guédez. *OtroLunes: Revista Hispanoamericana de Cultura* (Unos Escriben: Dossier Juan Carlos Méndez Guédez), n. 15, año 4, nov. de 2010. Disponível em: <<http://otrolunes.com/archivos/15/php/unos-escriben/unos-escriben-n15-a61-p01-2010.php>>. Acesso em: 5 nov.
- AUGÉ, Marc (2012). *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9 ed. Campinas, SP: Papirus.
- AUGÉ, Marc (2010). *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: EDUFAL; UNESP.
- BERLAGE (2013), Pauline. Entrevista com Juan Carlos Méndez Guédez. *Revista Letral*, nº 11, p. 218-228.
- BERLAGE, Pauline (2014). *Las políticas de representación del género en la escritura de la migración latinoamericana: un análisis comparativo de El Camino a Itaca, de C. Liscano; Arbol de Luna, de J.C. Méndez Guédez; The Brief Wondrous Life of Oscar Wao, de J. Diaz*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Universidade Autônoma de Barcelona.
- BERND, Zilá (2013). Afrontando fronteiras da Literatura Comparada: da transnacionalidade à transculturalidade. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 23, 2013, p. 211-222.
- BERND, Zilá (2014). Apresentação do Dossiê: Escritas Migrantes na Literatura Contemporânea. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 348-350, jan./jun.
- BHABHA, Homi (2010). *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- BOURRIAUD, Nicolas. (2011). *Radicante*. São Paulo: Martins Fontes.
- CAPAVERDE, Tatiana da Silva (2025). Juan Carlos Méndez Guédez: sujetos e narrativas em trânsito. Rio de Janeiro: Edições Makunaima.
- CAPAVERDE, Tatiana da Silva; MAIOLI,). *Venezolana en perspectiva: voces contemporáneas*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima. 287p.
- CARABALLO CASTAÑEDA, María Carolina. (2023). *La narrativa oscilante del escritor venezolano Juan Carlos Méndez Guédez*. Tese (Doutorado em Estudos Filológicos) - Universidad de Sevilla.
- CAVALCANTI, Diogo de Hollanda. (2023). O deslocamento como lugar de enunciação na literatura hispano-americana contemporânea. *Cadernos Neolatinos*, v.1, n.1, 2016, p. 78-90. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/cn/issue/view/415/showToc> Acesso em: abr.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1995). Introdução: Rizoma. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. v. 1. São Paulo: Editora 34, p. 10-36.
- ETTE, Ottmar (2018). *Literaturas sem morada fixa*. Curitiba: Editora da UFPR.
- FOUCAULT, Michel (2013). Dos Espaços Outros. *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, v. 79, n. 27, p. 113-122.
- KRISTEVA, Julia (1994). *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2000). *Árbol de Luna*. Madrid: Lengua de Trapo.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2019). *Arena Negra*. Espanha: La Palma, 2019.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2012). *Chulapos Mambo*. Caracas: Lugar Común,
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2025). *Cuando vuelva diciembre*. Miami: Pereza Ediciones: 2025.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2011). *El Libro de Esther*. 2 ed. Chacao, Venezuela: Relectura.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2024). *La montaña de los siete colores*. Caracas: Ediciones Monroy.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2014). *Los Maletines*. Madrid: Ediciones Siruela.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (1997). *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo*. Caracas: Troya.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2009). *Tal vez la lluvia*. Barcelona: DVD Ediciones.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2004). *Una tarde con campanas*. Madrid: Alianza Editorial.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2015). *Y recuerda que te espero*. Caracas: Editorial Madera Fina.
- NANCY, Jean-Luc (2016). *A Comunidade Inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- SANTIAGO, Silviano (2000). *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- SERRES, M. *O Terceiro Instruído* (1996). Lisboa: Instituto Piaget.
- VALLADARES-RUIZ, Patricia (2012). *Narrativas del descalabro: El sujeto migrante en dos novelas de Juan Carlos Méndez Guédez*. *MLN*, v. 127, n. 2, mar. (Hispanic Issue), p. 385-403
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2019). Literatura de inquilinos. In: VÁSQUEZ, Juan Gabriel. *El arte de la distorsión*. Madrid: Alfaguara, 2009.

ARTÍCULOS

OJO DE PEZ: NOVELA POLIMORFA, FICCIÓN O DESACRALIZACIÓN DEL DISCURSO

MAGALYS CARABALLO CAMPOS

UPEL-MARACAY

FECHA DE RECEPCIÓN: 24-07-2025

Centro de I.I Ling. y Lit. Dr. Hugo Obregón

FECHA DE APROBACIÓN: 20-09-2025

edutesis_srl@hotmail.com

Resumen

Analizar la obra de Antonieta Madrid exige aceptar su propuesta de juego y compromiso estético. El presente trabajo tiene como objetivo desglosar la estructura polimorfa de *Ojo de Pez*, examinando los vínculos entre personajes a través del relato de Vanessa Luder y su álbum fotográfico. El análisis aborda la obra como una 'metanovela' y 'novela bonsái', explorando el tratamiento de lo femenino y los mecanismos discursivos que la definen. En conclusión, se propone que *Ojo de Pez* es un texto experimental de resemantización escritural, donde la técnica prima sobre la anécdota para situar al lector en el contexto social y femenino de la Venezuela del siglo XX.

Descriptores: Narrativa venezolana, *Ojo de pez*, escritura femenina, polimorfología de la novela.

Abstract

Analyzing the work of Antonieta Madrid requires accepting her proposal of play and aesthetic commitment. This paper aims to break down the polymorphous structure of *Ojo de Pez*, examining the links between characters through the narrative of Vanessa Luder and her photo album. The analysis approaches the work as a 'meta-novel' and a 'bonsai novel,' exploring the treatment of the feminine and the discursive mechanisms that define it. In conclusion, it is proposed that *Ojo de Pez* is an experimental text of scriptural re-semantization, where technique takes precedence over anecdote to place the reader within the social and feminine context of 20th-century Venezuela.

Keywords: Venezuelan narrative, *Ojo de pez*, literature written by women, novel's polymorphology

Ojo de pez

Antonieta Madrid



EQUINOCCIO
Editorial UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

El arte no vendría a ser otra cosa que la conjunción del talento y el artificio puestos en práctica por el oficio.

En fin, se puede decir que los libros se escriben a sí mismos ayudados por el trabajo y el talento del supuesto escritor.

Antonieta Madrid. *Ojo de Pez*

Hablar de una escritora como Antonieta Madrid es una tarea difícil, porque la lectura de sus relatos produce en el lector esa inquietud que, inevitablemente, lleva a construir ciertas reflexiones acerca de sus búsquedas estéticas o sobre las propuestas escriturales que, para el momento

en que se producen sus obras, están en boga. Esta situación nos exige ser lectores informados sobre el arte de escribir y sobre los procedimientos y mecanismos discursivos propios de la escritura de la segunda mitad del siglo XX.

Durante la lectura de *No es tiempo para rosas rojas*, novela en la que la fragmentación se constituye como la técnica escritural por excelencia, se deja constancia de una referencialidad ficcionalizada por una narradora innominada. Esta se trasmuta en otras voces o narra, desde distintos focos y perspectivas, los acontecimientos políticos, sociales y de violencia vividos en la Venezuela de los años sesenta. Dichos sucesos operan como una excusa para ensayar modos de fragmenta-

ción narrativa que simulan los encuadres de una cinta cinematográfica, aspecto de vital importancia en la conformación de la estética y la poética narrativa de Antonieta Madrid.

Al revisar la estructura de esta novela, se entra en contacto con una narradora para quien la anécdota es simplemente el telón de fondo sobre el cual practicar ciertas técnicas discursivas. Este aspecto se convierte en el tema central de *Ojo de Pez*, obra que constituye el motivo de revisión en esta disertación.

La novela, escrita en 1983 y ganadora del Premio Único de la Bienal «José Rafael Pocaterra» en 1984, fue publicada en junio de 1990 por la Editorial Planeta Venezolana,



Fuente: herederosdelkaos.blogspot.com

S.A. Esta obra ha sido objeto de estudio por parte de investigadoras como Alicia Perdomo (1991), Liduvina Carrera (2000) y Carmen Bustillo (1997), entre otras.

La lectura conduce a una multiplicidad narrativa que, ya desde la página 9, es declarada por el hablante implícito al describir las «DIVERSAS OPCIONES PARA ESCRIBIR UNA NOVELA». Desde esta primera página, se inicia la transgresión de la relación narrador-lector, fundando el juego metaficcional que irá *en crescendo* a medida que se desplieguen los intertextos de la estructura. La obra se define a sí misma como: «Metanovela: Novela sobre la novela: novela que se escribe a sí misma».

Ante esta autodefinición, como lectora me pregunto: ¿qué lectura debo hacer de un texto en el que el hablante implícito, deliberadamente, me ha privado de la posibilidad de descubrir o reconstruir la propuesta de escritura? Esta interrogante nos inquietó durante días sin que pudiera vislumbrar una salida. Hoy, hemos decidido emprender la revisión del texto utilizando la misma estrategia del hablante implícito; por lo tanto, iniciaré este análisis estableciendo, también, «diversas opciones de lectura de una novela titulada *Ojo de Pez*».

Así, desde la primera fotografía surgen las figuras de la madre y del padre construidas desde el ser y el parecer: «Trucajes» semánticamente hablando, pues la madre es: «Susana Almarza. Mamabella. Mamatchka. Matriusska», todas o ninguna O TODAS COPIAS DE UNA MISMA. Por su parte el padre es: «¡Cronos! ¡Papá!, Visiones diferentes. Pulsión mimética. Imagen retro. Disfraz. Tafetraje

análisis se articula a partir de tres ejes fundamentales: en primer lugar, el examen de las relaciones interpersonales mediadas por la memoria de Vanesa Luder y su archivo fotográfico; en segundo lugar, la indagación sobre la construcción de lo femenino en la narrativa escrita por mujeres; y, finalmente, el estudio de los mecanismos discursivos que configuran la obra de Antonieta Madrid como una «metanovela». Es en la convergencia de estos tres enfoques donde se propone abordar la estructura polimorfa de la obra.

II. Análisis Crítico Establecido este itinerario de lectura, es posible precisar que *Ojo de pez* se inscribe en la tradición de la escritura experimental. Esta adscripción se fundamenta en la actualización y resemanización de procedimientos formales que desplazan la importancia de la trama hacia la técnica misma; así, la arquitectura del texto se erige como el motivo primordial de la obra.

Bajo esta premisa, la anécdota —centrada en la genealogía de la familia Luder y el fatídico «accidente» de Fabio— trasciende la mera narratividad para convertirse en el soporte de una exploración profunda sobre la condición femenina. Todo ello se despliega en un escenario fragmentado que, aunque anclado en referentes espacio-temporales de la Venezuela de la segunda mitad del siglo XX, se reconstruye a través de la mirada subjetiva de la narradora. En este espacio evocado, la configuración de los personajes y sus sistemas de valores ofrecen un testimonio complejo sobre las tensiones, ideales y actuaciones de los sujetos —tanto masculinos como femeninos— en la modernidad venezolana.

I. Premisas Metodológicas El presente

Dentro de este escenario fragmentado, evo-

cado por la mirada de la narradora, se referencian y construyen personajes, acontecimientos, opiniones y juicios valorativos que dan cuenta de las actuaciones, pensamientos e ideales de las figuras tanto femeninas como masculinas.

Así, desde la primera fotografía, surgen las figuras de la madre y del padre construidas desde el ser y el parecer: «trucajes» semánticamente hablando. La madre es «Susana Almarza. Mamabella. Mamatchka. Matriusska»; todas o ninguna, o todas copias de una misma. Por su parte, el padre es: «¡Cronos! ¡Papá!», visiones diferentes que evocan una pulsión mimética, una imagen retro, un disfraz: «Tafetraje tornasol, verde/azul/amarillo» (p. 11).

Como puede observarse, los personajes se configuran a partir de una multiplicidad de caras y rasgos superpuestos, siguiendo siempre el principio de la caja china: uno dentro del otro, este dentro de aquél, y así sucesivamente. Por ello, la madre es descrita como:

...un maniquí lleno de miedo. Un maniquí teso, duro, rígido, sintético, irrompible, de tienda de modas. El modelo superó al original. La copia devoró al modelo. La imagen borró a la copia. La sombra sustituyó a la imagen. El reflejo reemplazó a la sombra. (p.12).

Se puede afirmar que todo el texto se construye bajo este principio de despliegue y encierro, marcado desde el lenguaje mismo. Esto permite identificar, siguiendo el planteamiento de Bustillo (1998), un código que evidencia una metaficción de tipo *mise en abyme*. En esta, tanto el lenguaje como los personajes y las técnicas escriturales se reduplican: desde el nivel más simple señalado por Dällenbach —citado por Bustillo (1997)—, pasando por la reduplicación aporística, hasta alcanzar la reduplicación al infinito, tal como se observa en la descripción citada anteriormente.

La reduplicación lingüística presenta a una Mamabella que es: «mujer-muro. Mujer-estatua. Mujer-foto. Mujer en múltiples portarretratos amontonados sobre un piano de cola. Mujer-espejo. Mujer-río. Mujer-océano. Ana Livia Plurabelle. Molly Bloom. Isolda. Isabel. Susana» (p. 14).

Esta enumeración no solo define al personaje, sino que cuestiona lo femenino mediante el uso de la intertextualidad; las referencias a figuras literarias canónicas funcionan

como espejos para construir la identidad de Susana Almarza. Vanesa Luder, narradora autodenominada y memoria de la familia, delata el deseo de no ser como su madre y de evitar las aguas del “ser-parecer” en las que esta ha vivido. Así lo denuncia desde su primer encuentro con el álbum familiar:

He aprendido a no ser como mamá. He aprendido a ser como yo misma. He aprendido a guardar lo que es mío, a economizarme, a ser la única protagonista y sobre todo, he aprendido a no tener nunca miedo, ni de los vivos, ni de los muertos (p. 13).

Este afán de autoconstrucción la impulsa a fundar un espacio propio desde la escritura. Para ello, recurre a la memoria y la imaginación, transformando el cuarto físico en un refugio interior y psíquico. Su objetivo es reconocerse —o pretender hacerlo— como alguien distinta a las mujeres de su linaje; para lograrlo, la única vía restante es la memoria activada por la contemplación de las fotografías. A través de estos medios, Vanesa logra reconocerse y ficcionalizarse, dejando de ser una simple imagen en el espejo para:

poder ser todo lo que una imagina. Soy todas las imágenes que desfilan por mi mente. [...] Entonces, solo entonces, podré tomar lo que me corresponde en el festín (p. 18).

Cabría preguntarse: ¿qué le corresponde a Vanesa en ese festín? Todo indica que está condenada a repetirse en sus antecesores, tal como sugieren sus propias palabras:

Y seré fuego amarillo al galope. Seré todo lo que he presentido... Cuerpo adivino. Cuerpo predestinado. Cuerpo contenedor de vida. Cuerpo tatuado. Cuerpo inscrito (p. 18).

Con esto, Vanesa reduplica a la madre, quien ha sido un “cuerpo-foto, cuerpo-historia, cuerpo-texto... cuerpo-recuerdo, cuerpo-reflejo, cuerpo-adivino”. El deseo de la protagonista la conduce, paradójicamente, a imitar a las mujeres que rechaza, pues en ella se proyecta la imagen arquetípica de la feminidad construida en la tríada de Deméter, Perséfone (Kore) y Hécate. Al transitarse por todas ellas en un espejismo infinito, parece resignarse a este juego ancestral del ser mujer; por ello continuará siendo, como puntualiza desde la primera

foto, “una mariposa más en la vasta colección”.

En Vanesa existe la intención de construirse como una mujer diferente, fuerte y dueña de sí misma; no obstante, esta decisión se tambalea a lo largo de la novela, ya que ella es «una dentro de otras». Como la pieza más pequeña de una *matrioshka*, en ella habitan todas: Susana Almarza (la madre), mujer que «sabía lo que hacía, que para eso era una mujer liberada y revolucionaria [...] que no había venido al mundo a chuparse el dedo, sino a desmitificar todos esos absurdos de fidelidad y matrimonio, y que ella tenía plena conciencia de ser una mutante de los años sesenta» (p. 175); y Delia Teresa (la abuela), defensora del canon patriarcal, pues considera que «no había que confundir libertad y revolución con putería, que todo eso tenía un solo nombre: PUTERÍA [...] qué mutante ni mutante, que mutantes eran las mujeres de su generación, que esas sí eran MUJERES con mayúscula, mujeres íntegras y arrechas, mujeres de la resistencia, íntegras y valientes» (pp. 175-176). En estos dos discursos —el de la hija y el de la madre—, referenciados ahora por la memoria y escritura de Vanesa, entramos en contacto con la subversión del discurso hegemónico-patriarcal en boca de la madre y con la reafirmación del discurso tradicional en palabras de la abuela.

Pero en Vanesa se reflejan también Mamá Ina (la bisabuela), «una mujer de armas tomar. El primer divorcio del Estado. Hasta el obispo confundido: a ver, excomulgarme de una vez, pero yo me divorcio de ese carajo»; y Victoria Leal (la tatarabuela), «siempre leal a las victorias de su marido», pero también la que «nunca supo lo que era el miedo», la que no tiembla ante su esposo, sino que lo desafía, subvirtiendo el discurso hegemónico. Esta mirada a las mujeres de la familia, a través del «ojo de pez» de la cámara que atrapó sus imágenes en fotos, produce una escritura que, desde la ironía, desmonta la diacronía del discurso femenino y consolida el arquetipo junguiano de la feminidad.

Vanesa percibe su existencia marcada por las vidas de estas mujeres: unas aceptan el canon patriarcal y otras, la mayoría, lo subvieren. Se siente reflejada en el espejo, pero no le agrada la imagen que percibe; por ello, juega al enmascaramiento para conseguir sus propósitos. Descubre la infidelidad de la madre, pero el silencio le conviene; por eso afirma:

Soy una tumba. Guardo los secre-

tos dentro de la más chiquita de las matriuskas, después las voy guardando, una dentro de la otra, las voy tapando, sellando hasta completar las cinco tumbas... (p. 167).

Vanesa, atrapada entre estas vidas contadas o imaginadas de las mujeres de su estirpe, inicia su viaje por la vida en lo que ella define como un

viaje hacia dentro y hacia fuera, un viaje que la devolverá distinta. Ciertamente distinta esta vez. Tan distinta que ya no tendrá que mirarse al espejo para constatar el cambio presentido... (p. 169).

Esos es, precisamente, lo que ha provocado la mirada sobre las fotos: ese recorrido a la inversa por su vida y la de su familia. Este trayecto se logra mediante la construcción de una novela que imagina el pasado a través de las anécdotas fotográficas porque, como ella misma afirma:

se escribe lo que se recuerda. Se recuerda lo que se vive. Se vive lo que se lee. Se lee lo que se escribe. Un círculo de engaños. Un sebucán de ficciones: Leo = recuerdo = imagino = vivo... (p. 45).

Aquí se evidencia nuevamente la metaficción de tipo *mise en abyme* (puesta en abismo) de la enunciación, que reduplica los procedimientos e insumos de la construcción escritural, permitiéndole, a su vez, montar y desmontar discursos. Además, en la novela de Vanesa, la intertextualidad se constituye como el procedimiento básico a través del cual se revisitan obras literarias y teorías sobre la fotografía (sus técnicas, procesos e interpretación). En este ejercicio, se ficcionalizan personajes reales y se reconstruyen figuras del cine o la literatura, todos fundidos en la imaginación productiva de la joven Vanesa Luder, quien se ha erigido como la narradora de los intertextos.

Desde su condición de observadora del álbum familiar, se ha convertido en el «ojo de pez» de la narración; desde esta perspectiva, describe, cuenta y construye personajes, tiempos y espacios idos. Estos elementos son atrapados en la escritura que leemos y que da cuenta de su memoria, su imaginación y su afición por contar; es su condición de Scherezade para cumplir su destino: inventar, reinventar, construirse y deconstruirse para fundar, en la ficción, su espacio íntimo y su verdadero lugar: el de la escritura.



Fuente:letralia.com

Cabe señalar que, en esta novela, los personajes femeninos se expanden y se contraen, se espejean y se transforman; mientras tanto, los personajes masculinos se dibujan y desdibujan, mostrando debilidad de carácter y cuerpo o, por el contrario, una apariencia impositiva. Son, por tanto, personajes presentados desde la subversión del canon. El padre «está y no está», «es y no es» al mismo tiempo: es el papá poeta y político, siempre ausente debido a los encierros, las clases o sus actividades; aquel que lo ignora todo o que, sabiéndolo, finge demencia.

Es solo una figura referencial, al igual que Ernesto, el hermano desvalido: «Un niño perplejo. Una certeza irrevocable. Piel nacarada y un aire de abandono, de no saber qué hacer...» (p. 58). Asimismo, apenas se mencionan los nombres de los amantes de la madre. De Fabio, objeto principal del narrar en la novela *Bonsái*, es poco lo que se dice: se reinventa su historia y ya no será el amante de Vanesa, sino un ladrón sorprendido en la biblioteca, «el lugar más seguro del mundo». De los amantes de la madre se ofrecen pocas señas; de quien más referencias se dan es de Esteban, el amante elegido.

Los hombres en esta novela son personajes referenciados y desdibujados más que construidos, si se sigue la clasificación propuesta por Bustillo; son seres difusos y de poca elaboración. Esto reafirma que *Ojo de pez* es, como señala Alicia Perdomo, la novela del «poder femenino», opinión que compartimos, pues se trata de una obra de personajes femeninos que poseen el poder y son dibujados desde la evocación y la imaginación. Ambos procesos se constituyen como los procedimientos fundamentales para la construcción de una historia de mujeres o, más concretamente, para la reconstrucción de la madre, Mamabella-Susana Aldana, quien se erige, en última instancia, como la verdadera protagonista configurada desde la fabulación de Vanesa.

Este mecanismo constructivo permite observar a una Mamabella centrada en sí

misma, preocupada por su formación y poco dispuesta a reafirmar el canon patriarcal impuesto por su propia madre. Dicho canon es afianzado, a su vez, por el hablante implícito a través de sus intervenciones sobre la espera del hijo deseado por el padre y la carga que representa la llegada de las hijas. El hablante implícito denota intencionalmente su presencia mediante el uso de la cursiva:

Una hija es un tesoro inútil para un padre. Está escrito en el Talmud. No duerme de noche, ansioso por ella... [...] cuando es vieja teme que practique la hechicería... (p. 58).

Aquí queda reflejada, desde la voz del hablante implícito, una visión arquetípica de la feminidad que alude abiertamente a la tríada de Deméter, Perséfone (Kore) y Hécate.

Desde la construcción del discurso en *Ojo de pez*, el hablante implícito juega un papel fundamental en la organización de la obra, pues dirige el juego escritural al establecer las diversas opciones para escribir una novela. A través de él accedemos a las «cámaras», intertextos donde se desarrolla la teoría de la escritura que Vanesa practica en sus dos proyectos: la «novela postabortedo» y la «novela *Bonsái*». Es este hablante quien organiza los fragmentos o *Residua* tras los capítulos de *Bonsái*, dispone los epígrafes, juega con la tipografía y los signos de puntuación, y da cuenta de la teoría fotográfica que se intercala en el discurso de Vanesa al observar las fotos.

Es este hablante implícito quien pone en marcha la construcción de la «novela juguete», disponiendo los intertextos de tal manera que desmitifican lo existente y desacralizan lo establecido. Así, *Ojo de pez* no es más que el medio a través del cual:

...se piensa, se recuerda. Se convierte lo pensado-recordado en leído-escrito. Material escriturable. Se trasmuta se maldice se trasgrede se disiente se hace escarnio de lo viejo se caricaturiza se parodia se deprava se degrada se invierte se trastueca se revierte... (p. 41).

Este juego es el que, en última instancia, conforma el macrotexto de la polimorfa novela *Ojo de pez*. En ella, la multiplicidad intertextual permite edificar una estructura que, al igual que sus personajes, se despliega como una novela dentro de otra, cuyo procedimiento

constructivo es la metaficción de tipo *mise en abyme*. Por ello, la reduplicación infinita es el mecanismo que sostiene al relato: uno que construye otro y que, a su vez, reconstruye y desmitifica el discurso ajeno para cumplir con su condición de metanovela; es decir, una novela que se escribe a sí misma.

Conclusiones:

Podemos concluir que *Ojo de Pez* es un novela clave para entender la polimorfología de la novela venezolana contemporánea. Haciendo un uso efectivo de la actualización y resemanización de procedimientos como la fragmentación y la puesta en abismo, su autora construye un camino en la novelística venezolana en el que la técnica deja de ser un instrumento para convertirse en el objeto de la mirada.

La ruptura del discurso dominante no se busca mediante el proselitismo, sino empleando la perspectiva distorsionada del 'ojito de pez', técnica que evidencia las grietas en las concepciones tradicionales de la familia y la feminidad. En este contexto, Vanesa Luder se reconoce como un reflejo en el espejo que aspira a la libertad creativa; ella simboliza una subjetividad emergente cimentada en el ejercicio de la escritura y la recuperación de la memoria.

Referencias

Carmen Bustillo (1998). *La aventura metaficcional*. Caracas: Equinoccio.

Liduvina Carrera (2000) .*La metaficción virtual: Hacia una estrategia posible en la narrativa finisecular latinoamericana del siglo XX*. Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de Doctor en Letras. Universidad Católica Andrés Bello.

Madrid Antonieta (1975). *No es tiempo para rosas rojas*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Madrid Antonieta (1990). *Ojo de Pez*. Caracas: Bid & Coeditor.

Madrid Antonieta (2001).*De rapiñas y de lobos*. Caracas: Bid & Coeditor.

Madrid Antonieta (2004). *Al filo de la vida*. Caracas: Bid & Coeditor.

Perdomo, Alicia (1991). *La ritualidad del poder femenino: Parodia e ironía en Antonieta Madrid*. Caracas: Cuadernos de Difusión.

INSECTOS Y BICHOS EN EL LIBRO PESADILLAS MACABRAS DE ALEJANDRO FERNÁNDEZ

MOISÉS CÁRDENAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ENTRE RÍOS

FECHA DE RECEPCIÓN: 25-10-2025

viajesideral2@yahoo.com.ar

FECHA DE APROBACIÓN: 20-09-2025

Orcid: 0009-0004-9615-7965

Resumen

En este trabajo se analiza el libro de cuentos *Pesadillas macabras* (2017), de Alejandro Fernández, centrando la atención en la presencia de insectos y bichos como catalizadores de terror. A través del examen de los relatos «No tientes tu suerte», «Las cucarachas de Cosme» y «Trabajos de jardinería», se demuestra cómo estos artrópodos operan como agentes interconectados que escalan desde amenazas sutiles hasta invasiones viscerales y revelaciones violentas, tejiendo una red de significados que vincula lo doméstico con lo abyecto y lo rural entrerriano con el horror universal. El estudio sitúa la obra en el contexto de la literatura de terror latinoamericana contemporánea y establece diálogos con el parasitismo silencioso de Quiroga, las transformaciones grotescas de Kafka y la tensión nerviosa de Poe. Se argumenta, finalmente, que estos cuentos generan una inquietud persistente y una reflexión poslectura, cumpliendo así con una de las funciones esenciales de la literatura: movilizar los sentidos e inquietar al lector ante nuevas perspectivas de lo real.

Palabras clave: insectos, artrópodos, cuento, terror, horror, literatura latinoamericana.

Abstract

This paper analyzes the short story collection *Macabre Nightmares* by Alejandro Fernández (2017), focusing on the role of insects and vermin as catalysts of terror. Through the examination of the stories "No tientes tu suerte," "Las cucarachas de Cosme," and "Trabajos de jardinería," it is shown how these arthropods function as interconnected agents that escalate from subtle threats to visceral invasions and violent revelations, weaving a network of meanings that links the domestic with the abject and the rural setting of Entre Ríos with universal horror. The study places the work within the context of contemporary Latin American terror literature, establishing dialogues with Quiroga's silent parasitism, Kafka's grotesque transformations, and Poe's persistent nervous tension. Finally, it is argued that these stories generate a lingering unease and post-reading reflection, thereby fulfilling one of literature's essential functions: mobilizing the senses and unsettling the reader with new perspectives on reality.

Keywords: insects; arthropods; short story; terror; horror; Latin American literature.

Introducción: Literatura y terror rural en el siglo XXI

La representación de los insectos y artrópodos en el arte y la literatura ha oscilado históricamente entre la fascinación estética y la repulsión visceral. Como analiza André Chastel (1984) en su estudio

sobre la *musca depicta*, los artistas del gótico tardío y del Renacimiento temprano retrataban moscas con una precisión anatómica hiperrealista —captando detalles como sus seis patas, alas transparentes y texturas corporales— que engañaba al ojo y demostraba una gran habilidad técnica. De este modo, se anticipaban a la descripción científica sistemá-



tica y convertían este motivo en un emblema del ilusionismo pictórico y de la capacidad del arte para explorar fielmente la naturaleza. Esta primacía de la observación artística sobre el conocimiento científico revela el potencial de la creación estética para captar la complejidad de lo real, incluso en sus manifestaciones más inquietantes o aparentemente insignificantes.



Fuente:Getty Images

En la literatura de terror, los insectos funcionan frecuentemente como metáforas de la vulnerabilidad humana, la fragilidad corporal y la amenaza latente en lo cotidiano. Su presencia genera una movilización sensorial inmediata —un cosquilleo en la piel, asco o ansiedad— que puede derivar en una reflexión más profunda. Julio Cortázar (2013) afirmaba al respecto: “Siempre he pensado que la literatura no nació para dar respuestas [...] sino más bien para hacer preguntas, para inquietar, para abrir la inteligencia y la sensibilidad a nuevas perspectivas de lo real” (p. 284). Esta inquietud persistente, que trasciende la lectura inmediata y confronta al lector con sus propios temores, constituye una de las funciones esenciales del género.

El presente artículo analiza tres cuentos del libro *Pesadillas macabras* (2017) de Alejandro Fernández —“No tientes tu suerte”, “Las cucarachas de Cosme” y “Trabajos de jardinería”— para demostrar cómo los insectos y artrópodos operan como agentes interconectados de terror. Ambientados en el contexto rural y húmedo de Entre Ríos (Argentina), región donde estas especies proliferan debido al clima cálido y la vegetación densa, estos relatos presentan una progresión que escala desde amenazas sutiles y silenciosas (la picadura inadvertida) hasta invasiones viscerales (la erupción corporal) y revelaciones violentas (el zumbido como heraldo de podredumbre moral). De este modo, Fernández teje una red de significados que conecta lo doméstico con lo abyecto y lo insignificante con lo devastador, dialogando con tradiciones lite-

rarías como el parasitismo de Horacio Quiroga, las transformaciones de Franz Kafka y la tensión nerviosa de Edgar Allan Poe.

Análisis de los cuentos

En esta obra, Fernández construye una atmósfera de pavor donde los insectos —al arrastrarse, zumbar o picar— no emergen como horrores aislados, sino como una fuerza colectiva que desarticula la vulnerabilidad humana. Al situar sus narrativas en el entorno indómito de Entre Ríos, el autor logra que la naturaleza densa de la región refleje la fragilidad del control racional. Ya sea como vectores silenciosos de enfermedad o como enjambres que erupcionan desde el interior del cuerpo, estas criaturas funcionan como un nexo temático que transforma los cuentos en una meditación singular sobre cómo lo minúsculo puede deshilachar la psique, dejando una inquietud persistente que trasciende el relato.

Desde la perspectiva de los géneros propuesta por Tzvetan Todorov (1970), los relatos de Fernández se inscriben predominantemente en lo fantástico-extraño: el acontecimiento aparentemente inexplicable termina resolviéndose mediante una explicación racional (la enfermedad endémica en “No tientes tu suerte”, la patología o el delirio extremo en “Las cucarachas de Cosme” y el crimen pasional en “Trabajos de jardinería”). La vacilación inicial del lector entre lo natural y lo sobrenatural se inclina finalmente hacia lo extraño, lo que potencia un horror fundamentado en el desbordamiento grotesco de

los límites racionales de la biología y la psique.

El terror comienza en silencio en “No tientes tu suerte”, donde Remo, absorto en una lectura ficticia, ignora a un insecto que merodea por su casa. Este descuido, aparentemente trivial, establece el escenario para los horrores escalonados de los demás relatos. Mientras lee, el protagonista del cuento contenido en la narración es picado inadvertidamente y se convierte en «el portador de un caudaloso número de bacterias» (Fernández, 2017, p. 33); es infectado por «un insecto [que] lo picó sin enterarse. Un insecto del que nunca tuvo noticias. Que no dejó huella alguna» (Fernández, 2017, p. 33). Esta violación sutil refleja el destino del propio Remo: tras quedarse dormido con el libro en las manos, despierta con una sensación de ardor y descubre, más tarde, un informe médico con la palabra escalofriante **POSITIVO** para la enfermedad de Chagas (Fernández, 2017, p. 37).

El insecto, invisible pero insidioso, une ficción y realidad mediante un dispositivo metaficcional que presagia las invasiones corporales de los cuentos subsiguientes. El intento de Remo por contactar al autor ficticio, Fernando Alemanes, para interrogarlo subraya esta tensión:

—Dígame, Fernando. Sé que no está en el cuento, pero es algo que tengo que saber porque no podré dormir tranquilo. El insecto del que habla y las bacterias que contrajo el personaje luego de la picadura... ¿en qué clase de bacterias estaba pensando?
—Oiga, Remo. Si no está en la historia, ¿qué importa qué clase de bacterias son? El cuento es lo que leyó. Fuera de eso, la realidad está de más (Fernández, 2017, p. 36).

Este diálogo refuerza el poder del relato para infectar la realidad del lector, un tema que reverbera a través del horror corporal de Cosme y las revelaciones violentas de Walter.

Este contagio silencioso transita hacia la erupción visceral de “Las cucarachas de Cosme”, donde un simple prurito —“cuando Cosme se levantó esa mañana, sintió un ligero picor en la pantorrilla derecha” (Fernández, 2017, p. 13)— escala hasta convertirse en una pesadilla de invasión corporal. A diferencia de la amenaza externa presente en Remo, el horror de Cosme es intrínseco: el picor se extiende, desafiando cremas y distracciones, hasta que

un cliente presencia cómo una “enorme, viscosa y sangrienta cucaracha [aparece] por una herida abierta en el antebrazo” (p. 14). La reacción del protagonista, quien “saltó hacia atrás, víctima de un terror atávico, tapándose la herida [...] como si temiera que la cucaracha volviera a meterse” (p. 14), amplifica la repulsión del lector. El horror se intensifica cuando Cosme, arrastrado a la locura, se lacera hasta que “grandes y ardientes surcos de sangre lo atravesaban en todas direcciones” (p. 16), hallando un alivio momentáneo cuando:

Súbitamente, todo quedó en calma. La pica-zón había desaparecido. Cosme se había paralizado, con las manos sobre su abdomen e incrédulo, miraba todo su cuerpo. Era un erial carcomido, arañado, un terreno de sangre, piel hecha jirones y heridas rezumantes; un fuego lo invadía por completo (p. 16).

Esta tregua se rompe de forma definitiva cuando:

Decenas de cucarachas salieron despedidas de varias zonas de su cuerpo. De sus mejillas salieron cuatro; diez lo hicieron de sus piernas y cinco más de sus pies. Su cuello abrió nuevas puertas para que salieran seis más, gordas y sangrientas; todas se dispararon por el suelo de la casa (p. 16).

Esta erupción desde el interior constituye una manifestación extrema de lo abyecto, en los términos de Julia Kristeva (1980): aquello que perturba la identidad, el sistema y el orden al situarse en la frontera entre lo propio y lo ajeno. El cuerpo, que debería ser el límite seguro del “yo”, se revela como un territorio invadido y poroso, generando un horror que no requiere de lo sobrenatural para ser devastador. Finalmente, Cosme acepta su disolución: “supo que por sus venas ahora corría la misma suerte que los insectos. Con la resignación de alguien para el que está todo perdido, salió al exterior y miró hacia un cielo azul y límpido” (p. 17).

En «Trabajos de jardinería», el zumbido de una sola mosca —“una mosca daba vueltas y vueltas sobre la cabeza de Walter; en la oscuridad, los insectos mandaban» (Fernández, 2017, p. 291)— enciende una cadena de eventos que conecta el pavor sutil de Remo con el pánico visceral de Cosme. La frase «los insectos mandaban» establece una atmósfera siniestra que sugiere un orden natural donde los humanos resultan impotentes. La frustración de Walter, agravada por las críticas

de su esposa Pamela, lo impulsa a perseguir al insecto: «tomó una zapatilla y estuvo un buen tiempo intentando liquidarlas. Aplastó a una contra la mesa del televisor y la otra se dio a la fuga por debajo de la puerta» (Fernández, 2017, p. 292). Esta persecución lo conduce al descubrimiento de la traición y de los cuerpos mutilados, ante los cuales «Walter sonrió y descargó el pico sobre las moscas sin importarle si lograba matar alguna. Siguió golpeando mientras reía y mientras miles de alas diminutas copaban el baño con sus zumbidos furiosos» (Fernández, 2017, p. 293).

Estas narrativas no están aisladas, sino entrelazadas: la picadura inadvertida de Remo presagia la invasión corporal de Cosme, mientras que las moscas de Walter funcionan como heraldos de la podredumbre moral. Los insectos, arraigados en el entorno húmedo y rural de Entre Ríos, evocan «El almohadón de plumas» de Quiroga, donde un parásito oculto drena la vida, y *La metamorfosis* de Kafka; aunque Fernández se detiene antes de la transformación total, dejando a Cosme en un estado de disolución grotesca. Ambos finales reflejan la misma rendición al poder abrumador de la naturaleza, un tema que se vincula con la infección metaficcional de Remo.

En este diálogo continuo, los artrópodos trascienden su función narrativa para convertirse en espejos de ansiedades rurales y existenciales. Así, ilustran cómo lo minúsculo puede generar una movilización profunda de los sentidos y una reflexión que perdura mucho más allá de la lectura.

Conclusión

El análisis de los cuentos “No tientes tu suerte”, “Las cucarachas de Cosme” y “Trabajos de jardinería”, pertenecientes al libro *Pesadillas macabras* de Alejandro Fernández, revela cómo los insectos y bichos —criaturas minúsculas que habitan las sombras de lo cotidiano— se configuran como potentes catalizadores de terror en la literatura contemporánea latinoamericana. Fernández despliega estos elementos no como meros recursos estilísticos, sino como metáforas vivas de la vulnerabilidad humana y la porosidad corporal: desde la picadura inadvertida que difumina las fronteras entre ficción y realidad, estableciendo un contagio metaficcional; pasando por la invasión visceral de cucarachas que desborda los límites de la identidad; hasta el zumbido ominoso de las moscas que desvela

violencia doméstica y podredumbre moral.

Arraigados en el entorno geográfico y climático de Entre Ríos, los relatos se inscriben en una tradición literaria que abarca el parasitismo oculto de Horacio Quiroga en “El almohadón de plumas”, las metamorfosis grotescas de Franz Kafka y la inquietud nerviosa que Charles Baudelaire identificaba en Edgar Allan Poe al definirlo como “el escritor de los nervios” (Poe, 2002, p. 23). Al mismo tiempo, la obra cumple con la premisa de Julio Cortázar sobre la importancia de la reflexión poslectura: una inquietud que se expande más allá de las páginas y moviliza los sentidos hacia nuevas perspectivas de lo real.

En estas narrativas, el horror no requiere la irrupción de lo sobrenatural; se fundamenta, más bien, en el desbordamiento grotesco de lo biológico y lo psíquico, generando una sensación persistente que invita a confrontar los propios temores internos. De este modo, *Pesadillas macabras* no solo produce un estremecimiento inmediato, sino que reafirma una de las funciones primordiales de la literatura de terror: recordar que, en la vasta imaginación literaria, lo pequeño e insignificante siempre posee la potencia de devorar lo grande.

Referencias

- Chastel, A. (1984). *Musca depicta*. Franco Maria Ricci.
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura*. Alfaguara.
- Fernández, A. (2017). *Pesadillas macabras*. Ediciones Emancipate.
- Kafka, F. (2004). *La metamorfosis*. Hyspa Distribuidora. (O cualquier edición que tengas; si usás otra, cambiala por la tuya).
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre la abyección* (T. Segovia, Trad.). Siglo XXI Editores. (Edición original publicada en 1980)
- Poe, E. A. (2002). *Narraciones extraordinarias*. Editorial Iberia.
- Quiroga, H. (2006). *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Losada.
- Todorov, T. (1970). *Introducción a la literatura fantástica*. Tiempo Contemporáneo.

LA ESCRITURA, LA LECTURA Y EL ENSAYO EN LYDDA FRANCO FARÍAS

JUAN JOEL LINARES SIMANCAS

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE, LIMA, PERÚ

FECHA DE RECEPCIÓN: 26-11-2025

caicare1@gmail.com

FECHA DE APROBACIÓN: 12-12-2025

Orcid: 0000-0002-7739-0903

Resumen

El presente artículo explora la trayectoria de la escritora venezolana Lydda Franco Farías, abordando tanto su producción poética como su labor ensayística. Esta última, aunque desarrollada de forma esporádica, se centró principalmente en la reflexión sobre el acto de escribir, eje temático que atraviesa la totalidad de su obra. Asimismo, se proponen aproximaciones hacia su faceta como ensayista, entendida como un espacio para generar diálogo y reflexión crítica con el lector.

Palabras clave: Lydda Franco Farías; ensayo; poesía; reflexión; diálogo.

Abstract

This article traces the path of the Venezuelan writer Lydda Franco Farías, by studying both, her poetry and her essays. The latter genre, although explored sporadically by her, almost always intended to reflect on the writing act, a thematic axis that has been a constant in her oeuvre and that runs through almost all of her poetic work. In this sense, it is also intended to establish non-definitive considerations in relation to her journey through the essay genre, which was and continues to be the way to generate reflection and dialogue with the reader.

Keywords: Lydda Franco Farías; essay; poetry; reflection; dialogue.



La escritora y ensayista venezolana Lydda Franco Farías (sierra de San Luis, 1943 – Maracaibo, 2004) representa, para quienes la hemos leído una de las voces más vitales de la combativa década de los años sesenta, no solo en el contexto nacional, sino también latinoamericano en general. Su trayectoria comienza hacia finales de los años cincuenta del convulsionado siglo XX donde se inaugura la modernidad en Venezuela en el campo literario¹. Diversas propuestas en el

terreno lírico aparecen con fuerza por aquellos años, cuestión que va a ser determinante en el espíritu creativo y de convincción política e ideológica de la escritora.

Posterior a esta década, Lydda Franco Farías colabora de manera recurrente para los diarios: La Mañana de Coro y Panorama, este último de gran importancia, sobre todo para el occidente de Venezuela. Años después se radicaría, y de forma definitiva en la provincia de Maracaibo, estado Zulia, donde escribiría la mayor parte de su obra poética, así como de su paso por la militancia ideológica.

En esta ciudad, labora en los espacios bibliotecarios de la facultad de ciencias económicas y sociales de la Universidad del Zulia. En esos espacios es desde donde se afirma su compromiso político y social, además de lo que

acaecía para aquél entonces no solamente en el plano nacional, también en el contexto internacional, como el golpe de estado y posterior derrocamiento de Salvador Allende en Chile. Asimismo, milita en el partido MAS, sin embargo, años después dejaría todo a un lado para dedicarse plena y bajo una conciencia a la escritura poética. Para ellos leemos un texto donde expone, a grandes rasgos, su abandono y su posterior entrega a la poesía:

si tengo que ceder
hasta quedar desprovista de vanidad
si nada tengo y esa nada me es
arrebatada
(...)
si he dejado de creer en líderes
si la dialéctica se pudre en las cabezas
de todos ellos
(y en la mía por supuesto)

¹ Efectivamente se ha tomado como punto de partida para las nuevas generaciones literarias de Venezuela. Ese año cierra la década del 40, llena de complejas y ricas manifestaciones para nuestras letras, y abre un nuevo ciclo, especialmente en el campo de la poesía. En él despiertan voces y acentos de diversas resonancias, con una gama de acusados valores que forman el testimonio de las más recientes tentativas poéticas. Medina citado por Linares (2014 100).



Fuente:#mujerespoetas(Instagram)

si la unidad es un sofisma
si el partido deviene tertulia de buró-
cratas y afines
(...)
si hasta aquí me trajo el río
entonces tendré que contradecir al río
y seguir aferrada a mis convicciones
aun en contra de mi pequeñez (1994).

No obstante, Lydda Franco Farías no deja de asistir y participar de forma activa a importantes debates políticos -ideológicos, sobre todo en grupos como Cal y Agua² que, hacia la década de los años sesenta tiene su lugar de encuentro en el bar conocido como La Milonga donde se dan reveladoras inflexiones poéticas en torno al iniciador de unos de los grupos de vanguardia más importantes para la época: El Techo de la Ballena³, que, como la mayoría de grupos artísticos surge durante esta década y nace con el fin de desafiar el poder instaurado; además de aspectos inherentes a la

2 Este grupo literario surge en la década de los sesenta, sin embargo y, a diferencia de otros grupos que nacen durante esa década, este no tiene la misma motivación. Su ruta inicial era tomar conciencia de los acontecimientos que durante esa época sucedían de forma frecuente, como la guerrilla y los movimientos subversivos, entre otros. Este grupo da a conocer sus trabajos y los publica en el diario Panorama, cuya circulación era una de las más importantes de la región. No obstante, su medio de circulación oficial fue la revista Etral. (Ortega 2002, 2006).

3 Grupo literario que surge en la década de los sesenta en Venezuela cuyo fundador fue Carlos Contramaestre; este grupo estuvo conformado por poetas y artistas plásticos. Los balleneros se ubicarían al margen del campo literario, y de desde allí alzarían su voz generando críticas hacia los modelos hegemónicos. A través de sus creaciones se solidarizan con todos aquellos grupos políticos que de algún modo se oponían al sistema político de turno (Carrillo 2006).

revisión interior y compromiso del escritor con la sociedad de aquel momento. Asimismo, este grupo permitió a muchos jóvenes, entre ellos a la poeta Lydda Franco Farías a conectarse con los grandes acontecimientos que, para aquella época fueron cruciales por aquellos en escritores que simpatizaban en la izquierda, entre esos sucesos está la Revolución Cubana. (Carrillo 2006) entre otros acontecimientos de vital relevancia para aquella generación.

Su intención, más allá de lo mencionado, tenía que ver con el afianzamiento de una cultura eminentemente contestataria, además de romper o, al menos pretender descalabar una cultura que años tras años se había consolidado en el poder. Un poder que pretenderá bifurcarse mediante los discursos de opresión; de allí que la poesía de Lydda Franco Farías va a constituir no solo en una suerte de rebelación, sino también de desocultamiento, y desafío frente a los discursos hegemónicos.

Un ejemplo de ello es el hogar y todo lo que suele estar presente en él, en ese sentido, la relación con los objetos e incluso instrumentos serán de una naturaleza hostil, así como de repudio absoluto, incluso, violenta (Palencia, 2021). En definitiva, Lydda Franco Farías va a alejarse de un modo de escritura, así como de concepción de ella y asumirá un tono más comprometido con la batalla política. Para el crítico Mandrillo (2005) citado por Rendón (2017) Lydda Franco Farías es una escritora que se hizo para la batalla, mas para la batalla ideológica, cuestión que la aleja de propuestas conservadoras de otras mujeres que ya escribían para esa época.

En un estudio acerca de su primera obra:

“Poemas circunstanciales” (1965) y que desataría una importante polémica, Lydda Franco Farías va a representar *grosso modo*, “el paradigma revolucionario de una época. Su actitud personal contribuiría, además a forjar el mito de la mujer insumisa y provocadora de escándalo” (López 211). Esta obra va a constituir para los círculos de su ciudad natal un desafío constante y se hará a través de “Poemas Circunstanciales”: texto que desataría revuelo, puesto que desafiaría a lo instituido y, por ende, a la sociedad en general.⁴

En ese mismo contexto Lydda Franco Farías también se conectaría y de forma contundente con escritores como: El chino Valera Mora, Miyó Vestrini, Blas Perozo Naveda, entre otros. En el plano universal abrazaría las propuestas de escritores de la talla de José Lezama Lima, César Vallejo, Kafka, así como los escritores del Siglo de Oro Español, asimismo de los clásicos griegos los cuales se verán resemantizados en algunos textos poéticos.

Sin embargo, es importante destacar que Lydda Franco Farías, y a pesar de su acercamiento con otros autores y corrientes, desarrollaría su obra en y desde la provincia; primero en su estado natal, y luego en el estado Zulia. (Romero) lugar donde pasaría gran parte de su vida.

Luego de publicarse “Poemas Circunstanciales” aparecerán: “Summarius” (1985), “Bolero a media luz” (1990), “Recordar a los dormidos” (1993), “Descalabros enertura / Mientras ejercito mi coartada” (1994). Una (1998), asimismo, algunos textos que para

4 Poemas circunstanciales (1965) fue considerada una obra inapropiada, a tal punto de ser calificada con el témino: coprolalia. “Jamás pensamos que la coprolalia pudiera llegar a ser una forma de arte”. Fuente recogida del diario La Mañana, en su edición del 26 de mayo de 1965 donde aparece el texto: El silencio culpable cuya autoría es de Amailio V. Rezal. En este artículo de opinión, el mencionado expresa, que a pesar de los cambios que se están dando en la actualidad en el contexto artístico debe existir algo que logre justificar todas estas novedades, que ciertamente no dejan de atentar contra el lenguaje y el buen decir, sin embargo, el autor señala que esta excusa debe tener como asidero la búsqueda de un nuevo ideal de belleza que años atrás ya venían perfilándose con la aparición de las vanguardias europeas, y posteriormente con los movimientos emergentes latinoamericanos. Pero el desprecio por esta obra y ya logrado su premiación, no acabaría en estas apreciaciones inciales, sino que el autor en cuestión, seguiría en su afán por desprestigiarla a toda costa y la describiría como inmundicia disfrazada de poesía, además de repugnante y soez, entre otros calificativos.



Fuente:laguiadecaracas.net

ese entonces se mantenían inéditos pero que circularon de forma clandestina; de igual modo, los libros: *Las armas blancas* (1969) y *A / Leve*, en 1991, respectivamente. Asimismo, ensayos que serán distribuidos y dados a conocer en colecciones hemerográficas.

Lydda y el ensayo

Siempre supo Lydda Franco Farías que su vida estaría reservada para la poesía, aun en tiempos de luchas a través de las palabras: siempre guardó una estrecha relación con el verso a quien le dedicaría gran parte de su vida, sin embargo, no solo la poesía estuvo presente en su transitar, también la escritura ensayística, que se conoce poco, desperdigada como se sabe, en publicaciones y textos recopilados por amigos quienes también compartieron inquietudes en torno a la escritura del ensayo.

Si bien este costado ensayístico ha sido escaso, no cabe duda que es rico no solo en precisiones, sino que también forma parte de una poética que obedece al sentido de la escritura, además de otros asuntos concernientes a una teorización del propio acto creador. Para ello la poeta acudirá al sentido que todo ser debe tener para la creación, y lo hará a partir de concepciones sensibilizantes a través de la propia experiencia y la capacidad para el sentir poético, además para la advertencia de la propia vivencia que se traducirá en escritura.

Para Lydda Franco Farías el ensayo y la escritura se harán parte indisoluble puesto que partirán y de forma constante de la experiencia. Para ello dirá que la escritura no tiene nada que ver con lo avisado que pueda llegar a ser alguien: solo basta con decir y expresar todo un cúmulo de sensaciones mediante la palabra, puesto que todos, en algún momento tenemos esa capacidad, todos tenemos la posibilidad de señalar, cuestionar, incluso nuestras más fieles convicciones en cualesquiera de los ámbitos. En ese sentido, y tal como lo advierte Cruz citado por Marcial, al ensayista no le llama la atención la totalidad del tema, antes bien, lo que intenta es de qué modo su pensamiento puede lograr la profundidad, o por el contra-

rio, lo superficial y de este modo, dejar huella de aquello que ha sido puesto en los linderos del pensamiento. No obstante, la escritura del ensayo y para Lydda Franco Farías no es solo la posibilidad de dar a conocer algo, también es la reflexión en torno al propio acto de la escritura, llámese poética o narrativa, además de que esta obedece a aspectos inherentes de la comprensión misma, puesto que solo a partir de ella el humano ser logra desplazar una serie de procesos que, desde un comienzo están y forman parte del ser, sin embargo, cuando sucede la escritura, entonces ocurre algo que será conocido como comprensión que no es solo el mero entendimiento de algo, en este caso de la lectura como tal, sino de todos sus horizontes que van desde la misma constitución del texto de forma parcial hasta lograr su totalidad como enunciado.

En “Reflexiones sobre la lectura, escritura y los maestros” (2007) la autora ofrece un vasto espectro de reflexión en torno a un primer campo de sentido que es la lectura, pero ¿de qué modo concibe ese acto de la lectura y de la escritura? Para Lydda Franco Farías la lectura será el primer acercamiento que tiene el sujeto con el mundo que lo rodea. No se trata, y así lo señala: de tener o poseer una preparación previa, sino de percibir lo que acaece, en ese sentido, la poeta establecerá una radio de acción en torno a la experiencia, que será lo que logre enlazar todo aquello por lo que nos da sentido en y desde la lectura como único e irreducible campo de reflexión que solo se da cuando hayamos logrado conectar (nos) con todo aquello que se nos ha puesto delante, y que será traducido en palabras, sin embargo, esas palabras no serán las que el sistema exige como máximas, sino más bien, las palabras hecha arte, reflexión en los seres enunciantes o lo que alguna vez señaló Gadamer, a propósito de la teoría hermenéutica de que el propio texto hablará a través del lector (Bech).

De igual manera la lectura será también considerada como un poder, muy a pesar que este poder ya lo poseemos previamente, cuando tenemos una noción, y a pesar de ser muy nimia, esta se potencia en el mismo acto de la

lectura. En ese sentido, Lydda Franco Farías dirá acerca de esta como toda capacidad de construir, pero también de habitar espacios imaginarios; también de situar y situarnos. De igual modo, afirma que en la lectura tenemos la capacidad de intuir, y de nuevo nos hace partícipes de lo que ocurre a nuestro alrededor pero estando también fuera, lo que nos permite, a grandes rasgos, establecer algo así como una distancia entre lo real y lo que sucede dentro de ese hecho. Para ello, finaliza afirmando que “Leer (...) nos permite captar en todo su complejo proceso, la ficción y lo mítico, lo enigmático o misterioso, lo aparentemente inexpresable de la realidad, sobre todo cuando a esta la cubre el moho de la rutina” (Franco s/n).

Otro aspecto importante será el diálogo que se fue dispersando por todos los rincones de su obra. En ese discurso, Lydda Franco Farías, puso en entredicho todo aquello concerniente a la teorización, al referirse a este como ornamental, y que solo a partir de la reflexión con la circunstancia se podría generar el verdadero y anhelado sentido no solo con el discurso ensayístico sino también poético al que dedicó profusamente su tiempo y sus horas. En ese sentido, la escritora se referirá de forma permanente a la escritura como un ámbito cuyo escenario siempre lo ocupará la circunstancia en la que el sujeto presto a percibir las diversas formas de la creación mediante una lectura que no está separada de eso a lo que llamó la circunstancia: circunstancia que siempre y de forma constante estará abrazada a ese diálogo entre la experiencia vital de él mismo con el otro.

Para ello dirá Lydda Franco Farías:

Esa percepción y lectura del cuerpo y de su relación con la circunstancia, nos pone en situación, nos ubica, nos orienta para confrontar, para confrontarnos, en una relación de diálogo entre nuestra experiencia vital y la de los otros. (Franco s/p)

Empero, no cabe duda que su obra estuvo marcada por la honda reflexión, de allí emerge la escritura del ensayo, todo ello con el fin de demarcar profundas ideas en torno al quehacer, fundamentalmente poético. No en vano Lydda Franco Farías trazó las líneas para mencionar la experiencia sensibilizante mediante el discurso, así como la escritura, de esas primeras experiencias de esta y de la realidad que suele estar presente cuando el sujeto comienza a tener

conciencia del lenguaje a través de la lectura de textos. Sin embargo, su reflexión se centrará en la praxis como tal del ensayo, esto con el fin de indagar acerca del quehacer poético, y lo hará, precisamente a partir de la poesía.

En esa indagación, la poeta volcará todo su arsenal teórico y lo centrará en el discurso de la lectura que es uno de los campos de trabajo más arduos. Para ello, escribirá:

Leer es el poder de construir, de habitar espacios imaginarios, de situarnos en una instancia que nos rebasa, en dimensiones diversas del tiempo y del espacio, de vernos y sentirnos como otros, a través de lo cual profundizamos y exploramos más plenamente nuestro propio estar en el mundo. Leer es un poder porque a través de ella intuimos, aprehendemos una sabiduría, nos arriesgamos, nos aventuramos por territorios de belleza o de horror, tocamos el infinito. (Franco s/p)

De este modo, nos coloca, a los lectores en un permanente viaje que no cesa, aun concluido la lectura que no es otra cosa que las primeras lecturas del mundo. Para ello dirá: el sujeto mediante el encuentro con el texto deja esa lectura primera para desembocar en otra la cual está poblada de signos, así como la primera, sin embargo, la segunda será la lectura perfecta: esa a la que aspiramos y esperamos con ansias. La lectura que no será otra que aquella que nos permita a los lectores confrontarnos con lo real. Si bien la lectura, tal como lo señala Paul Ricoeur, es la actividad por excelencia para la apropiación de saberes, además de conducir al sujeto por los senderos y universos que, para el autor francés no solo se centrará en la escritura poética sino en cualquier producción lingüística. Para Lydda Franco Farías, así como para el filósofo la lectura no solo será el centro del saber, sino de la contemplación primera: esa a la cual acudimos en medio de la nada.

Para ello asegura que existe en el acontecer de la lectura formas de contemplación de esa realidad que nos rodea, no obstante, esa realidad solo se dará en la medida en que el humano ser comience a percibir lo real a través de los sentidos, así como de la capacidad de explorar el otro lado, y que está compuesto no solo por aspectos de la realidad a que solemos dar por hechos sino también a aquél lado que en algún momento desandamos como sombras.

Tal vez a lo que se refería la escritora es que todos tenemos el poder de percibir mediante los sentidos el hecho de la escritura, sin embargo, pocos suelen advertir la palabra: esa a la que llamó la autora la intuición o percepción por la que el mundo desnuda sus misterios, además de la lectura del mundo que puede ir desde que somos capaces de reconocer al otro, y la plena y destacada conciencia de lo que somos en esencia los seres humanos. Para ello Lydda Franco Farías establecerá una suerte de orden donde el cuerpo como recipiente de sentidos generará toda una corriente de presumibles diálogos con el mundo o la realidad circundante a la que nunca dejó de lado. Sin embargo, este diálogo se dará a partir de la lectura, una lectura que no solo trate de la tradicional y transitada decodificación de signos lingüísticos, sino a partir del sentido que solo esta alberga. De allí que la poeta pondrá su reflexión en la escritura del ensayo para la advertencia, además como una de las formas más expedita de hablar de lo real, y al hablar de esa realidad, el poeta a través del discurso aprehende el mundo o como lo llamó la circunstancia más apremiante. En ese sentido, su honda reflexión estuvo siempre atenta a este género al que consideró sucedáneo de la palabra poética, por lo tanto, parte insustituible de la creación a la que denominó experiencia desde la escritura.

Queda aun por hallar lo que realmente quiso descifrar la escritora con su trabajo poético que colinda y de forma abrasadora con el discurso del ensayo, que a pesar de ser escaso no dejó de ser abundante en precisiones no solamente en el ámbito de la escritura como ejercicio, sino también en reflexiones filosóficas que trazaron una línea de inflexión en gran parte de su trabajo escritural y poético.

Ahora, y en medio de una desbordante sociedad mediática que ha dejado la contemporaneidad, la reflexión en torno a la creación tanto poética como ensayística no deja de estar presente, sin embargo, llama la atención que Lydda Franco Farías nos legara una suerte de diálogo que va desde el incipiente y apresurado lenguaje del ensayo hasta la poesía que, como sabemos supo cultivar desde su primera obra, no obstante, la reflexión a la cual nos convida la autora es volver a ese primer escenario que es la lectura. No se trata, en ese sentido, de producir textos mecanicamente, sino que es necesario e imperativo volver a leer humanamente, tal como lo quería George Steiner, asimismo, Lydda Franco Farías nos señala que es indispensable, así como lo es respirar y, que la lectura tienda

de nuevo su arco de presumibles e inquietantes maravillas en y para el humano ser.

Referencias

- Bech, Julio Amador. "Hans – Georg Gadamer: la historicidad de la comprensión de la historia" *Estudios Políticos*, vol 9, no 46, 2019, pp. 13-40.
- Carrillo, Carmen Virginia. "Grupos poéticos innovadores de la década de los sesenta en Latinoamérica" *Contribuciones desde Coatepec*, no 10, 2006, pp. 63 -87.
- Franco, Lydda. "Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada". Secretaría de Cultura/ Gobernación del estado Zulia. 1994. Impreso.
- Franco, Lydda. "Reflexiones sobre la lectura, escritura y los maestros". *Kuruvinda*, no 1, 2007, pp. 51-53.
- Linares, Juan. Joel. "El amor y la poesía: una profundidad inconclusa. Tentativas escriturales sobre la obra de Juan Sánchez Peláez". *Revista de Literatura Hispanoamericana*, no, 68, 2014, pp. 98 – 108.
- López, Isaac. "Lydda Franco Farías y sus Poemas circunstanciales: Aproximación histórica a una polémica literaria en el Coro de 1965". *Contexto*, vol 24 no 26, 2020, pp 181 – 214.
- Marcial, Noel. "El ensayo: algunos elementos para la reflexión". *Innovación Educativa*, vol 13 no 61, 2013, pp 107 – 122.
- Ortega, Manuel. "Cinco grupos de la vanguardia marabina". *Revista de Literatura Hispanoamericana*, no 52, 2006, pp 9-21.
- Ortega, Manuel. "Una aproximación a la historia de la vanguardia artística y literaria en Venezuela". *Revista de Literatura Hispanoamericana*, no 45, 2002, pp 69-79.
- Palencia, Andrés. "Panorama de la representación de los oficios en la poesía del siglo XX". *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, no 13, 2021, pp 5-36.
- Rendón, María Alejandra. "Lydda Frente Al Espejo De Nos (Otras)". *Poesía*, nov. 8, 2017, pp s/p.
- Ricoeur, Paul. Historia y narratividad. México: Paidós. 1999. Impreso.
- Romero, Ana María. "Oralidad y alienación femenina en la poesía de Lydda Franco Farías". *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, vol 7 no 16, 2006, pp 126 – 143.

EL HUERTO DE LAS ALMAS PERDIDAS, DE NADIFA MOHAMED: NOVELA AFRICANA DE AUTORÍA FEMENINA, PERSPECTIVAS DE GÉNERO Y PODER EN LA SOMALIA POSINDEPENDIENTE

ADRIANA CRISTINA AGUIAR RODRIGUES

PPGL-UFAM/PPGLA-UEA

adrianaaguiar@ufam.edu.br

Orcid/0000-0002-2192-9981

FECHA DE RECEPCIÓN: 20-11-2025

FECHA DE APROBACIÓN: 12-12-2025

EMILY LIMA MATOS

UFAM

Resumen

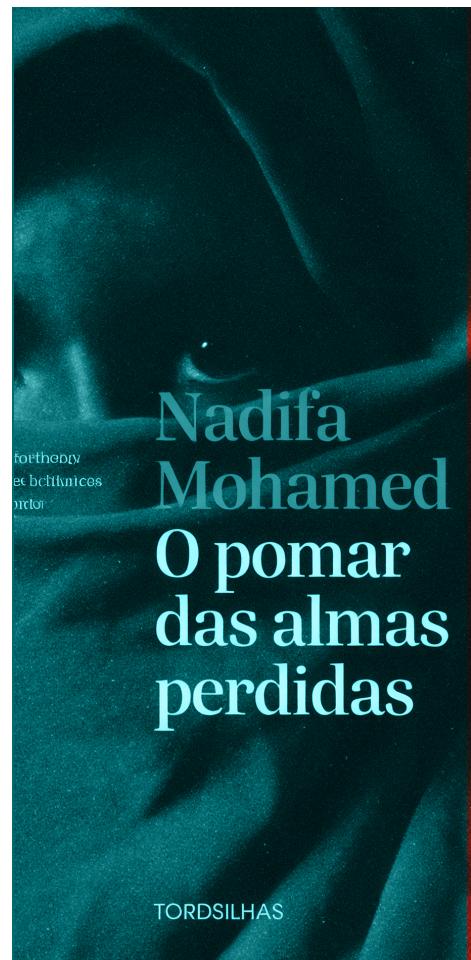
Proponemos en este artículo un análisis de la novela africana contemporánea de autoría femenina titulada *El huerto de las almas perdidas* (*O pomar das almas perdidas*), de la autora somalí-británica Nadifa Mohamed. A partir de una interpretación crítica de los discursos de los personajes femeninos, buscamos comprender las especificidades de las experiencias de las mujeres en medio de los conflictos que se instauran en Somalia a partir de los años 1960, tal como se representan en la obra de Mohamed. Se destacan, en este proceso, los impactos de los conflictos armados en el contexto de la posindependencia sobre los roles de género y las formas de agencia femenina. Los análisis indican que la narrativa se configura como un archivo literario-imaginario de voces de mujeres, a partir de las cuales se vislumbran las angustias y las múltiples formas de violencia, pero también la resistencia y la agencia que atraviesan las experiencias de los personajes. Se trata, a nuestro modo de ver, de una novela que opera como archivo polifónico, capaz de reunir perspectivas diversas de mujeres que, en distintas franjas etarias, distintos espacios socioeconómicos y situaciones de opresión, confrontan y buscan subvertir las estructuras de poder en las que se encuentran inmersas.

Palabras clave: novela africana contemporánea; autoría femenina; género; agencia.

Abstract

In this article, we propose an analysis of the contemporary African novel written by a female author titled *The Orchard of Lost Souls* (*O pomar das almas perdidas*), by the Somali-British author Nadifa Mohamed. Based on a critical interpretation of the female characters' discourses, we seek to understand the specificities of women's experiences amidst the conflicts that emerged in Somalia starting in the 1960s, as represented in Mohamed's work. In this process, the impacts of post-independence armed conflicts on gender roles and forms of female agency are highlighted. The analysis indicates that the narrative is configured as a literary-imaginative archive of women's voices, through which one can glimpse the anxieties and multiple forms of violence, as well as the resistance and agency that permeate the characters' experiences. In our view, it is a novel that operates as a polyphonic archive, capable of gathering diverse perspectives of women who—across different age groups, socio-economic spaces, and situations of oppression—confront and seek to subvert the power structures in which they are immersed.

Keywords: contemporary African novel; female authorship; gender; agency.



Introducción

La literatura contemporánea en África ha experimentado una expansión significativa, especialmente en el dominio de las

narrativas ficcionales creadas por autoras —ya sea que vivan en países del continente o en situación de diáspora— las cuales, con una mirada crítica, se orientan hacia las dinámicas sociales y culturales de sus diversas regiones de

origen (Gagiano, 2015, p. 187). No es infrecuente que se anclen en las perspectivas de los feminismos africanos; tales obras desempeñan un papel crucial en la construcción de discursos históricos y sociales, promoviendo



Nadifa Mohamed. Fuente: wiriko.org

reflexiones que atraviesan las complejas relaciones políticas que permean esas naciones. No obstante, históricamente, es cierto que el predominio masculino en el discurso anticolonial derivó en la marginalización de las voces femeninas en el campo literario, ocasionando el borrado de las experiencias de las mujeres en la resistencia y contestación al colonialismo, así como en los contextos políticos (no raramente inestables) que se instauraron en el período de la posindependencia.

Como observa Woodward (2014), las identidades nacionales africanas han sido formuladas predominantemente a partir de una óptica masculina, lo que frecuentemente ha contribuido a la invisibilidad de las vivencias femeninas, especialmente en contextos de guerra e instabilidad sociopolítica. Por lo tanto, ese silenciamiento histórico ha dificultado la construcción de interpretaciones que aborden las transformaciones sociales e históricas bajo una perspectiva genuinamente femenina. En contra de ese paradigma, Laverde (2017, p. 82) subraya el esfuerzo de las escritoras de origen africano para revisar y representar las realidades de sus sociedades, adoptando un enfoque que entrelaza etnia, clase y género, y destacando la urgencia de reconocer la hibridez de las identidades diáspóricas de algunas de esas autoras, cuya producción literaria contribuye a la traducción transcultural de sus narrativas.

Bajo la égida de los Estudios Culturales, Leila Harris (2009), al dialogar con las perspectivas de Edward Said y Stuart Hall, argumenta que

las autoras que migraron incluso en la infancia o adolescencia enfrentan una permanente tensión identitaria, marcada por la hibridez cultural. En estos casos, tanto las escritoras como sus personajes reflejan complejas interseccionalidades, construyendo subjetividades que resultan de las experiencias de desplazamiento geográfico y de las rupturas socioculturales que condicionan sus existencias. Así, de acuerdo con Harris, aunque esa condición de desplazamiento diáspórico frecuentemente se traduce en experiencias de “marginalización, exclusión y angustia por la no pertenencia” (Harris, 2009, p. 61-62), por otra parte, también hay un campo de posibilidades para los procesos de agencia, reconfiguración de la autonomía y síntesis identitaria.

Dicho de otro modo, a lo largo de la historia, la producción literaria africana y afrodiáspórica ha estado marcada por la actuación de las mujeres, cuyas contribuciones (más allá del campo de la ficción) se configuran como un elemento estructurante en la construcción de narrativas y discusiones epistemológicas en África y, de modo más específico, en Somalia (Medie, 2019; Nnaemeka, 2004; Ossomee, 2020; Mohanty, 2020; Bushra; Gardner, 2004; Oyéwùmí, 2020; Ingris; Hoehne, 2013). No obstante, sus producciones, sobre todo en el género de la novela, fueron a menudo subestimadas, especialmente cuando se comparan con la escritura de autoría masculina (Martins, 2011; Bamisile; 2012). A pesar de esa marginalización histórica, de acuerdo con la investigadora Stela Saes (2021), las últimas décadas han

sido testigos de un crecimiento expresivo en la publicación de narrativas ficcionales escritas por autoras africanas, lo que refleja una transformación en el campo literario y en la recepción crítica de esas obras. Según Trindade y Fidalgo (2023), ese aumento de la visibilidad de las escritoras africanas está relacionado con un movimiento de inflexión en la tercera ola de los feminismos occidentales, que pasó a prestar mayor atención a las producciones literarias del continente africano. Tal cambio, sin embargo, no debe ser comprendido como una introducción tardía de las mujeres africanas en el debate feminista, sino como un reconocimiento tardío, por parte de Occidente, de discursos que siempre estuvieron presentes en África y que, históricamente, construyeron sus propias narrativas y epistemologías. (Medie, 2019; Nnaemeka, 2004; Ossomee, 2020; Mohanty, 2020; Bushra; Gardner, 2004; Oyéwùmí, 2020; Ingris; Hoehne, 2013).

En el panorama de la literatura africana y afrodiáspórica contemporánea, las obras de Nadifa Mohamed, autora que aquí nos interesa de modo particular, se destacan por ofrecer, sincrónicamente, representaciones críticas de la realidad somalí, incluso estando inserta en un contexto diáspórico. Nacida en 1981, en la ciudad de Hargeisa, actual capital de Somalilandia –región autónoma en el noroeste de Somalia–, la escritora se mudó con su familia a Londres en 1986. En el Reino Unido, tuvo acceso a una educación formal estructurada por el sistema británico, que culminó en su formación académica en Historia y Política por la Universidad de Oxford. Inicialmente inclinada a seguir una carrera diplomática, la escritora e intelectual posteriormente redefinió su trayectoria profesional, dedicándose a la literatura.

En sus obras, la novelista se inserta en un campo discursivo caracterizado por la intersección entre memoria y oralidad, además de articular un discurso crítico sobre las cuestiones de identidad, desplazamiento y pertenencia en el contexto poscolonial africano –lo que desafía las fronteras epistemológicas entre historiografía y ficción, sobre todo en lo que respecta a las estructuras de poder que subyugaron a las mujeres somalíes en contextos de represión política–. De este modo, fundamentada en un *corpus* de memorias individuales y colectivas, la producción literaria de Nadifa Mohamed, de acuerdo con entrevistas concedidas por la propia autora (Mohamed, 2017a; 2017b; Matzke, 2013), busca establecer un diálogo entre las experien-

cias de sus padres en Somalia y los testimonios de diversas mujeres insertas en ese contexto. Ese patrimonio memorialístico e identitario constituye la base estructurante de sus principales obras, a saber: *Black Mamba Boy* (Chico Mamba Negra) y *The Orchard of Lost Souls* (*El huerto de las almas perdidas*), la cual tomamos como objeto de análisis en este artículo.

Como afirma Dunlop (2013, p. 115), la producción de escritores diáspóricos no puede ser disociada de sus experiencias migratorias, toda vez que la discusión sobre raza, cultura e identidad se entrelaza indisociablemente con las variables de clase social, género y otros factores socioeconómicos. *El huerto de las almas perdidas* refleja esa complejidad al evidenciar no solo la inestabilidad de la pertenencia, sino también las tensiones resultantes de la vivencia en espacios culturales múltiples y contradictorios, evidenciando la experiencia del “entre-lugar” como elemento constitutivo de su identidad literaria. Por lo tanto, al recurrir a la ficción, Mohamed traslada al campo literario los debates que moldearon la historia somalí, abordando temas como el desplazamiento forzado, el colonialismo y sus persistentes ruinas, las violencias estructurales y, principalmente, la resistencia femenina ante régimen totalitarios.

Basada en investigaciones historiográficas y moldeada tanto por experiencias familiares como por eventos históricos, la obra de Nadifa Mohamed que aquí vamos a analizar, publicada originalmente en inglés con el título *The Orchard of Lost Souls*, conquistó una significativa aclamación crítica, siendo laureada con el Somerset Maugham Award (2014) e incluida en la preselección del Dylan Thomas Prize (2014). La narrativa se ambienta en Hargeisa, Somalia, en el año 1987, bajo el régimen autocrático de Siad Barre, evidenciando un contexto de posindependencia marcado por la continuación de estructuras de dominación. Como observa Hans Rollmann (2015), la autora utilizó entrevistas y análisis documentales para conferir autenticidad a la reconstrucción ficcional de ese período.

Publicada en Brasil con el título *O Pomar das Almas Perdidas* (2016), la novela explicita la diseminación de la violencia estatal y la persistencia de dinámicas coloniales y patriarcales que moldean la sociedad somalí. En ese sentido, la narrativa se construye a partir de las vivencias de tres mujeres (Kawsar, Deqo y Filsan), de diferentes generaciones, clases sociales

y orígenes, con trayectorias inevitablemente marcadas por el contexto opresivo que las rodea. Así, en contraposición a las representaciones estereotipadas frecuentemente asociadas a Somalia en los medios occidentales, Mohamed, a partir de protagonistas femeninas, propone un enfoque alternativo, incitando una reflexión sobre la complejidad histórica y cultural de su país de origen (Oliveira, 2018).

La estructura narrativa, a lo largo de aproximadamente trescientas páginas, se articula por medio de las historias interdependientes y, a veces, autónomas de las tres protagonistas. Deqo, una niña de nueve años nace y crece en Saba'ad, un asentamiento dentro de un campo de refugiados, de donde huye después de una serie de adversidades. Kawsar, una viuda sexagenaria, carga las marcas indelebles de la pérdida brutal de su única hija bajo el régimen de Siad Barre, figurado en la obra por el personaje Oodweyne. Por último, Filsan, una oficial de las Fuerzas Armadas somalíes, ve sus creencias ideológicas gradualmente desafiadas a lo largo de la narrativa, a medida que confronta (y es confrontada por) las complejidades políticas y morales del contexto inestable y autoritario en que está inserta.

Fundamentándose en los estudios de Nick Tembo (2019), observamos que la novela se desdobra en dos dimensiones narrativas interconectadas, a saber: una dimensión pública, que analiza los impactos históricos de la guerra civil y de las revoluciones subsecuentes, y una dimensión privada, que explora el trauma individual, el aislamiento y la resistencia de los personajes. Las protagonistas recorren trayectorias de insumisión, reivindicando derechos y desafiando la violencia que, además de infiugirles sufrimiento, destruye sus comunidades. De esa forma, sus experiencias personales son resignificadas en una compleja red de relaciones que simultáneamente conforman y subvierten sus subjetividades.

En términos de organización estructural, la novela se divide en tres partes. En síntesis, la primera sección presenta el encuentro fortuito de las protagonistas, desencadenando eventos que redefinirán de manera irreversible sus recorridos en la narrativa. La segunda parte, a su vez, profundiza en la individualidad de cada personaje, segmentándose en capítulos nombrados conforme a sus respectivas perspectivas: Deqo, Kawsar y Filsan. Finalmente, en la tercera parte del relato, se da un reencuentro inesperado, ocasión en que

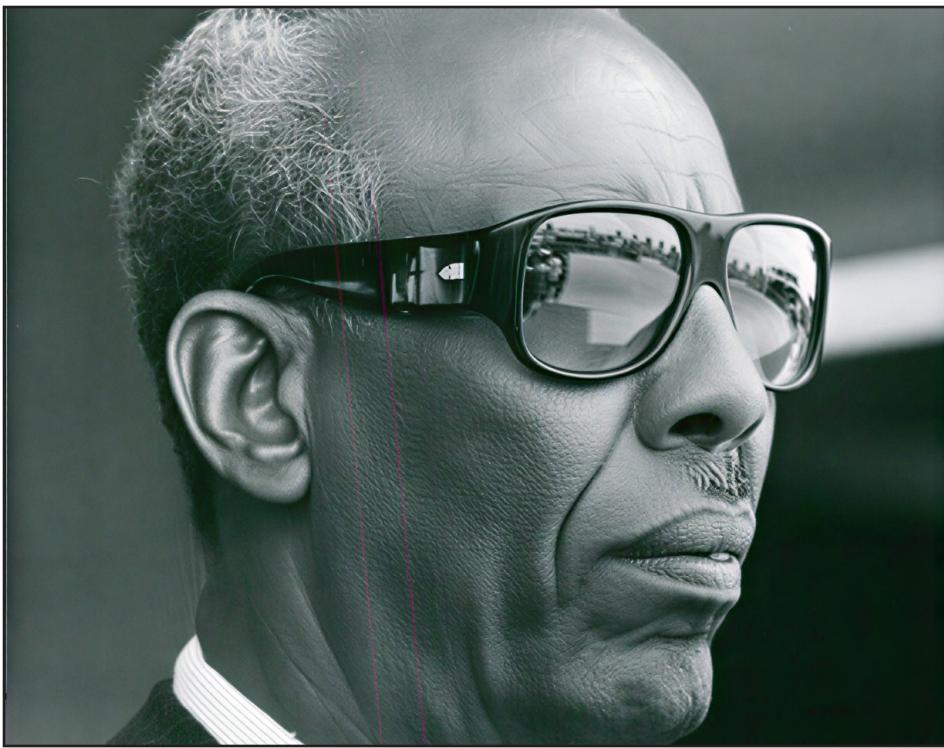
los tres personajes femeninos se presentan profundamente modificados por los acontecimientos políticos y sociales, ya sea en términos psicológicos —marcados por traumas y procesos de reelaboración subjetiva— o en términos físicos; particularmente en el caso de Kawsar, cuya corporeidad evidencia de modo más inmediato los efectos de la violencia y de la represión. De esa manera, a lo largo de las tres secciones, la obra evidencia la interacción entre las esferas individual y colectiva, revelando cómo los destinos de las protagonistas están directamente relacionados con los sucesos históricos de Somalia.

Además, la narrativa, conducida por un narrador omnisciente, ofrece una visión panorámica del contexto político y socioeconómico somalí, explorando el impacto del régimen dictatorial tanto en la vida de las protagonistas como en la de otros personajes femeninos insertas en ese escenario de represión. La decisión de Mohamed de centrar su relato en tres mujeres pertenecientes a diferentes estratos sociales y políticos permite un análisis profundo de las relaciones de género y de las dinámicas de poder. Estas configuraciones identitarias, lejos de ser estáticas, se materializan como procesos dinámicos, en consonancia con la perspectiva de James Clifford, según la cual las identidades se construyen por medio de “desplazamientos, encuentros y traducciones” (Clifford, 1997, p. 11).

Asimismo, la estrategia narrativa adoptada por Mohamed, al privilegiar un punto de vista centrado en los cuerpos femeninos, cobra especial relevancia en el contexto de la marginación histórica de las mujeres somalíes. En este sentido, como argumenta Judith Gardner en el prefacio de *Somalia – The Untold Story: The War Through the Eyes of Somali Women* (Bushra; Gardner, 2004), el silenciamiento sistemático impuesto a estas mujeres y su tendencia a compartir experiencias únicamente entre pares hacen aún más relevantes las representaciones literarias que les otorgan voz. En esta coyuntura, cabe señalar que una comprensión más profunda de la obra de Mohamed requiere un análisis del contexto histórico y político en el que se insertan sus personajes, como haremos a continuación.

Somalia tras la independencia: ecos de tiranía y conflicto armado en la narrativa de Nadifa Mohamed

El huerto de las almas perdidas inaugura su



Ex-mandatario somalí, Siad Barré. Fuente: imsvintagephotos.com

trama con la introducción de las protagonistas y de las coyunturas que impulsaron el entrelazamiento de sus caminos, situando tales sucesos dentro de las dinámicas políticas y socioeconómicas de una Somalia recién emancipada, pero ya afectada, en menos de diez años, por el yugo de un régimen dictatorial. Además, la obra inserta a Somalia en el contexto geopolítico de la Guerra Fría, prestando atención a las reconfiguraciones estratégicas de las potencias hegemónicas y a las inestabilidades derivadas de la desintegración de la Unión Soviética. Paralelamente, al articular las trayectorias individuales de los personajes con la historia del país, Mohamed construye un arco temporal que comienza con la independencia de Somalia en 1960 y se extiende hasta la década de 1980, cuando comienzan a manifestarse los primeros indicios de la guerra civil. En consecuencia, desde una perspectiva predominantemente femenina, la narrativa reconstruye vestigios de la memoria y la historia, anclándolos en una espacialidad y una temporalidad bien definidas.

La historia de Somalia, país localizado en la región conocida como el Cuerno de África, está profundamente caracterizada por procesos de colonización y fragmentación territorial, los cuales moldearon su compleja configuración política y social contemporánea. Según Hassan Mohamed (1994), durante el período colonial, el territorio somalí fue dividido en cinco regiones

distintas: la Somalilandia Británica, situada al norte; el Distrito de la Frontera Norte, posteriormente incorporado a Kenia bajo dominio británico; la Somalilandia Italiana, situada al sur; la Somalilandia Francesa, que corresponde al actual Yibuti; y la vasta región de Ogaden, cuyas parcelas fueron cedidas al emperador Menelik de Etiopía por tres potencias europeas en reconocimiento a su alianza política (Strezeleski, 2015). De estas divisiones, solo la Somalilandia Británica y la Somalilandia Italiana alcanzaron la independencia y se unificaron el 1 de julio de 1960, originando la República Democrática de Somalia.

Dado el contexto, es importante resaltar que esta fragmentación territorial es ampliamente reconocida como uno de los factores determinantes de los conflictos subsecuentes, impactando tanto en las relaciones internacionales de Somalia con sus países vecinos como en las tensiones políticas y étnicas internas (Mohamed, 1994), toda vez que las disputas de soberanía y las instabilidades políticas contribuyeron al desencadenamiento de conflictos prolongados, lo que se refleja en la difícil construcción de la unidad nacional..

Reverberado ese contexto histórico político, la narrativa de *El huerto de las almas perdidas*, por medio del personaje Kawsar, una matriarca viuda, introduce, desde sus primeras páginas, los elementos que caracterizan la dinámica del

contexto en que las protagonistas se insertan, como podemos notar en el fragmento a seguir:

Los hombres y las mujeres de Guddi, la guardia de barrio del régimen, pasaron la noche gritando en megáfonos órdenes sobre qué ropa usar y dónde reunirse. Todas las mujeres se vestirán con el mismo traje tradicional [...]. Las madres de la revolución fueron llamadas de su cocina, de sus tareas, para mostrar a dignatarios extranjeros como el régimen es amado, cuanto ellas están agradecidas por la leche y por la paz que él les trajo. Él necesita de mujeres que lo hagan parecer humano. (Mohamed, 2016, p. 11-13).

Más allá de eso, la cuestión de la independencia somalí también es introducida por medio de las reflexiones de la matriarca, cuyas memorias evocan la intensa movilización popular que acompañó el término de la colonización:

Cuando los británicos partieron, en junio de 1960, todos habían salido de casa en sus mejores ropas y se reunieron en el *khayriy* municipal, entre el banco nacional y la prisión. Era como se estuviesen ebrios, descontrolados; las muchachas se embarazaron en aquella noche, y, cuando les preguntaban quién era el padre de la cría, respondían: "Pregúntele a la bandera". En aquella noche, aplastada por la multitud mientras la bandera somalí era izada por primera vez, Kawsar perdió un largo pendiente de oro que hacía parte de su dote, pero Farah no se importó –dijo que era un regalo para la nueva nación. (Mohamed, 2016, p. 18).

A partir de este fragmento, se nota que la narrativa retrata el entusiasmo colectivo que se instauró en junio de 1960, cuando la Somalilandia británica obtuvo su independencia, evento seguido pocos días después por la emancipación de la Somalia italiana. La decisión inmediata de unificación de esos territorios derivó en la formación de un nuevo Estado, aunque el proyecto más amplio de la llamada "Gran Somalia" no se haya realizado plenamente. Este ideal, sin embargo, fue reinterpretado políticamente y encontró expresión simbólica en la bandera nacional, cuya estrella blanca de cinco puntas sobre un fondo azul cielo representa las

diversas regiones históricamente habitadas por los pueblos somalíes, incluido el Distrito Norte de Kenia, las provincias etíopes de Haud y Ogaden, así como las antiguas colonias bajo el dominio británico, italiano y francés (Chenntouf, 2010; Cardoso, 2012).

En la obra de Mohamed, se observa un recorrido narrativo que transita de la euforia inicial de la independencia a la frustración impuesta por los desafíos de los nacionalismos expansionistas. A partir de las reflexiones de Kawsar, la autora provoca en el lector reflexiones críticas en cuanto al impacto de la simbología nacional en la intensificación de las disputas territoriales con Kenia y Etiopía, alimentando reivindicaciones basadas en concepciones históricas de la identidad somalí. De esa manera, la esperanza de autodeterminación, que al inicio orientaba al nuevo Estado, cede gradualmente espacio a la desilusión, a medida que la inestabilidad política y militar se profundiza, conforme se observa en el siguiente fragmento:

Era la estrella que causaba toda la aflicción: aquella estrella de cinco puntas en la bandera, cada una de ellas representante de una parte de la patria somalí, había llevado al país a la guerra con Kenia y después con Etiopía, había alimentado un deseo ruinoso de recuperar territorio que se había perdido hacía mucho tiempo. La última derrota lo cambió todo. Después de 1979, las armas que estaban apuntando hacia afuera invirtieron su posición y apuntaron hacia los somalíes, y la furia de los hombres humillados estalló nuevamente sobre el desierto de Haud. (Mohamed, 2016, p. 19).

Conforme argumenta Adedeji (2010), las expectativas optimistas de desarrollo económico después de la independencia fueron ampliamente frustradas por crisis sucesivas que conmocionaron al continente, alimentando la inestabilidad política y los levantamientos militares. En varios países, como Somalia, estos procesos culminaron en la adopción de políticas de descolonización económica de matriz socialista. En este contexto, el ascenso al poder de Mohamed Siad Barre en 1969, mediante un golpe militar, marcó un periodo de profunda reconfiguración política y social.

En la narrativa de Mohamed, esa transición es retratada por la mirada de Kawsar, quien percibe la ascensión del dictador como un

desenlace inesperado de la inestabilidad subsecuente al asesinato del último presidente democráticamente electo. El golpe resultó en la proclamación de la República Democrática de Somalia, en la disolución del Parlamento y en la instauración de un régimen centralizado bajo el liderazgo del Consejo Revolucionario Supremo, comandado por Barre. No obstante, las relaciones internacionales de Somalia sufrieron reorientaciones estratégicas en los años siguientes, debido a las dinámicas de la Guerra Fría y de las disputas geopolíticas en el Cuerno de África. Inicialmente aliado de la Unión Soviética, el régimen de Barre pasó a reconfigurar sus alianzas diplomáticas y militares, movimiento que tendría implicaciones decisivas para la configuración política y económica de la región a partir del final de la década de 1970. Tales cambios, que alteraron significativamente los equilibrios de poder en Somalia y en el escenario regional, son ampliamente abordados en la obra de Nadifa Mohamed.

El desarrollo de la Guerra Civil Somalí encuentra sus raíces en esos antecedentes históricos y en la inestabilidad política subsecuente. El conflicto tuvo inicio el 9 de abril de 1978, cuando un grupo de oficiales del clan Majeerteen intentó, sin éxito, un golpe de Estado contra el régimen autocrático de Siad Barre. Como consecuencia de ese fracaso, se formó el Frente Democrático para la Salvación de Somalia (SSDF), una de las primeras organizaciones armadas de oposición, que emprendió ataques al gobierno central. En los años siguientes, otras facciones insurgentes emergieron, notablemente el Movimiento Nacional Somalí, fundado el 9 de abril de 1981, seguido por el Congreso Somalí Unido y por el Movimiento Popular Somalí, ambos establecidos en 1989 (Bushra; Gardner, 2004, p. 230). Así, en agosto de 1990, esas organizaciones consolidaron una alianza contra Barre, lo que resultó en la toma de la capital, Mogadiscio, por el Congreso Somalí Unido (USC), el 26 de enero de 1991, y en la consecuente destitución del dictador. No obstante, la caída del régimen no significó la pacificación del país, pues la lucha por el control político se intensificó entre las diversas facciones, llevando a una prolongada guerra civil, caracterizada por masacres, desplazamientos masivos y una crisis humanitaria de grandes proporciones.

Es en ese contexto de guerra e inestabilidad donde se inserta la obra de Nadifa Mohamed, cuya narrativa se centra en los eventos ocurridos en el norte de Somalia,

región marcada por la confrontación entre las fuerzas gubernamentales y el clan Isaaq, el más numeroso del territorio. Asimismo, la resistencia de ese grupo se remonta a la fundación, en 1981, del Movimiento Nacional Somalí (SNM) por exiliados Isaaq residentes en Londres. En la novela, esa organización recibe el nombre ficticio de “Frente de Liberación Nacional” (Mohamed, 2016, p. 124) y su insurgencia tiene como objetivo principal el derrocamiento del régimen de Siad Barre.

Sin embargo, la narrativa de Mohamed no se restringe a la exposición de los eventos bélicos, sino que prioriza la experiencia de las mujeres y las repercusiones del conflicto sobre sus vidas, sobre todo en lo que concierne a las estrategias de supervivencia adoptadas por los personajes femeninos de esta novela africana contemporánea. Como observa Magnus Taylor (2013), la obra desplaza el énfasis de la guerra hacia la introspección de los personajes femeninos, evitando un abordaje tradicionalmente centrado en el embate militar y privilegiando una perspectiva que se desarrolla a partir de la subjetividad.

Cuerpo, memoria, agencia y resistencia: la representación de los personajes femeninos en *El huerto de las almas perdidas*

Míranos, somos la misma mujer en edades diferentes

(Mohamed, 2016, p. 12)

Desde los primeros momentos de la narrativa de Mohamed, resulta evidente que la experiencia femenina no puede disociarse de las dinámicas sociopolíticas que la rodean. En la primera parte de la novela, el encuentro entre Deqo, Kawsar y Filsan durante las celebraciones de la Independencia ejemplifica esa intersección, demostrando la forma en que mujeres de distintas generaciones —abarcando períodos que van desde la infancia hasta la tercera edad— son sometidas a una estructura de marginalización y silenciamiento dentro de un ordenamiento autoritario y patriarcal. No obstante, si bien la obra evidencia los mecanismos de coerción estatal que operan mediante la imposición de una identidad supuestamente homogénea, también retrata a los personajes no como víctimas pasivas, sino como sujetos dotados de agencia crítica, capaces de analizar y cuestionar los dispositivos normativos que buscan restringir sus existencias. A modo de ejemplo, este proceso



Bandera somalí. Fuente:goodfon.com

puede observarse en el discurso de Fadumo, amiga de Kawsar, quien, al unirse a otras mujeres en dirección a la ceremonia, expresa una conciencia sobre el proceso sistemático de borrado de las subjetividades individuales en favor de una uniformidad impuesta por el poder: "Míranos, somos la misma mujer en edades diferentes" (Mohamed, 2016, p. 12).

En términos generales, se observa que esta percepción crítica acerca de las relaciones de género, clase y poder no se restringe a Fadumo, sino que permea la subjetividad de diversos personajes femeninos a lo largo de la narrativa. Cabe resaltar que esta lucidez se manifiesta de manera recurrente por medio de la ironía, la cual se configura como un recurso estilístico fundamental en la escritura de Mohamed; puesto que, más allá de ser un artificio retórico, la ironía tensiona las relaciones discursivas y refuerza la complejidad de la obra (Hutcheon, 1992), cuya estructura polifónica y fragmentaria amplía la representación de las múltiples facetas de la experiencia femenina en un contexto de represión política y desigualdad social.

Como expusimos, la segunda parte de la obra se organiza en tres capítulos, cada uno dedicado a una de las protagonistas, lo que favorece nuestro análisis acerca de sus trayectorias individuales. A saber, la estructura narrativa se ancla en el presente; sin embargo, las reminiscencias recurrentes amplían la comprensión de sus experiencias anteriores y de las contingencias que moldean las subjetividades de los personajes. En la primera sección de la segunda parte de la novela, se introduce a Deqo, una niña de nueve años. Ella se encuentra en una situación de vulnerabilidad extrema tras haber sido brutalmente golpeada por Filsan y los guardias civiles, un castigo derivado de su negativa involuntaria a participar en una ceremonia cívica de la que intentó escapar con la ayuda de Kawsar. Sometida a una realidad de privaciones y deambulando por las calles de Hargeisa, su existencia está marcada por la

necesidad de sobrevivir en un entorno hostil.

Luego de un breve período de encarcelamiento, Deqo es acogida en un prostíbulo, donde experimenta un sentimiento incipiente de pertenencia. Desde su introducción en la narrativa, la niña es representada como un cuerpo femenino que resiste a la normalización social, condición que la coloca en una posición de marginalidad e invisibilidad. Su orfandad, la ausencia de vínculos familiares conocidos y el hecho de no haber sido sometida a la circuncisión refuerzan su condición liminar dentro de la estructura sociopolítica vigente.

La intensificación del descontento popular en relación con la tiranía del Estado se manifiesta de forma creciente en ese segmento. Bajo esta óptica, la prisión arbitraria de Deqo, junto con estudiantes en protesta, ilustra el recrudecimiento de la represión estatal. Simultáneamente, la escalada de la violencia por parte del régimen repercute en la ampliación de la actuación de los grupos insurgentes, evidenciando un proceso de radicalización del conflicto.

A posteriori, el capítulo centrado en Kawsar se inicia con su hospitalización, consecuencia de las severas agresiones infligidas bajo la custodia de Filsan. Con múltiples fracturas en la cadera y en la pelvis, Kawsar es rescatada por amigas y pasa a vivir confinada en su bungalow, limitada a la inmovilidad física. Entre divagaciones y embates con su cuidadora, acompaña las transformaciones sociopolíticas por medio de las transmisiones de radio. La dicotomía entre los discursos oficiales y las narrativas insurgentes se torna patente: mientras los medios estatales proyectan una imagen de estabilidad, las emisoras rebeldes denuncian las atrocidades perpetradas por el gobierno. La previsibilidad de sus días es abruptamente interrumpida por el recrudecimiento de los combates y por los bombardeos sobre Hargeisa, instaurando un clima de inminente desintegración.

El tercer capítulo nos presenta la caracterización de Filsan Adan Ali, cabo del ejército somalí, cuya trayectoria está marcada por el deseo de reconocimiento paterno, por la adhesión irrestricta al régimen y por la represión de sus propios anhelos. A lo largo de la narrativa, el involucramiento de la oficial militar con el Capitán Yasin posibilita su participación activa en las operaciones militares contra los insurgentes, al mismo tiempo que inaugura un vínculo afectivo incipiente. A medida que el cerco rebelde a Hargeisa se intensifica, la respuesta militar se traduce en medidas de brutalidad creciente, incluyendo la destrucción de poblados considerados focos de resistencia, el reclutamiento forzoso de civiles y la intensificación de interrogatorios violentos. El clímax narrativo ocurre cuando Filsan, al transitar por un área hasta entonces considerada segura, es sorprendida y acorralada por insurgentes armados, finalizando el capítulo de forma abrupta.

La tercera parte de la novela corresponde al desenlace de la trama y al reencuentro de las protagonistas en medio de la intensificación del conflicto. El avance definitivo de las fuerzas insurgentes precipita el colapso del régimen e instaura un período de caos y guerra civil en Somalia. Deqo, Kawsar y Filsan, marcadas por pérdidas irreparables y una profunda desilusión, se encuentran ante una coyuntura de absoluta incertidumbre. Sin embargo, la narrativa sugiere que, incluso en un contexto de desintegración social, su unión permite el surgimiento de un horizonte de reconfiguración. El vínculo de solidaridad que se establece entre los personajes opera como un elemento simbólico de resistencia, un devenir que resuena con la búsqueda misma de reconstrucción en la sociedad somalí y un indicio de la capacidad de agencia de los personajes ante el inestable contexto político.

La noción de agencia, categoría que aparece citada desde las primeras páginas de este artículo, puede ser comprendida de diferentes modos en el campo de las ciencias sociales. Desde la perspectiva de Bradford et al., en *New World Orders in Contemporary Children's Literature*, la agencia puede ser entendida como la capacidad del sujeto de "efectuar elecciones y asumir la responsabilidad por sus consecuencias" (2008, p. 31, traducción nuestra). Además, la noción de agencia implica la posibilidad de acción intencional, asociada a la autonomía y a la reflexividad crítica, lo que presupone un grado de conciencia sobre los mecanismos estructurales que condicionan la

toma de decisiones. En régímenes dictatoriales, la manifestación de la agencia femenina está constantemente mediada por el miedo, pero, conforme argumenta Bradford (2008), la valentía no equivale a la ausencia de temor, sino a la capacidad de actuar a pesar de él, cuando los beneficios se sobreponen a los riesgos.

Pero hay otras formas de comprender la categoría. Si la consideramos a partir de perspectivas procedentes de los estudios de género que incorporan el análisis de la lucha de clases, así como el abordaje interseccional, la noción de agencia se revela compleja y, por extensión, problemática, en la medida en que el sujeto, de modo aislado, no posee condiciones para modificar integralmente las estructuras sociales vigentes. En esos términos, resulta relevante pensar en la noción de autonomía, que debe ser comprendida como un fenómeno social de naturaleza relativa, cuyo grado de manifestación depende de una red de factores sociológicos, incluyendo tanto las formas colectivas de organización como las capacidades individuales de acción. A este respecto, Margaret Archer (2000) destaca que el gran desafío al abordar teóricamente la concepción de agencia consiste en comprender al agente humano como alguien que, al mismo tiempo que es moldeado por su inserción social, también es capaz de transformar, aunque sea parcialmente, el contexto en que se encuentra.

En el ámbito de la perspectiva feminista africana y, de modo específico, somalí (Medie, 2019; Nnaemeka, 2004; Ossome, 2020; Mohanty, 2020; Bushra y Gardner, 2004; Oyéwùmí, 2020; Ingriis y Hoehne, 2013), se torna, por tanto, imprescindible considerar los contextos materiales y simbólicos en los cuales los sujetos están insertos (Nussbaum, 2002; Sen, 2012). Así, al discutir la agencia de los personajes somalíes de la novela de Mohamed, es necesario reconocer las múltiples formas de desigualdad —sobre todo de género, etnia y clase— que atraviesan sus vidas y experiencias (Martins, 2025).

Reconocer tales condicionantes no significa, sin embargo, reducir a estos sujetos a una posición de total pasividad ni negar su capacidad de agencia. Por el contrario, se trata de admitir la existencia de dicha agencia incluso en contextos marcados por la adversidad. En ese sentido, a modo de ejemplo, bell hooks (2015) observa que las mujeres negras y otros grupos históricamente marginalizados desarrollan una conciencia crí-

tica frente a la lógica patriarcal a partir de sus experiencias cotidianas de opresión. Esto las lleva a elaborar estrategias de resistencia ante la complejidad e interconexión de las formas de dominación que atraviesan sus vidas.

De esta forma, es válido resaltar que la intención de nuestro análisis no busca negar la influencia de las estructuras sobre los sujetos femeninos, sino examinar críticamente cómo los personajes de la novela analizada, en distintos rangos etarios, articulan formas de actuación para resistir las imposiciones del régimen histórico y político que las circunscriben.

A la luz de las consideraciones previamente expuestas, la dinámica de agenciamiento se manifiesta de manera particularmente evidente en la trayectoria de Kawsar, cuya resistencia a la violencia institucionalizada se revela desde los primeros momentos de la narrativa. Sin embargo, la obra también evidencia que la vida de este personaje está atravesada por experiencias de pérdida y trauma que marcan profundamente su existencia, sobre todo tras la muerte de su hija, Hodan, y de su marido; eventos que impactan en su psique y en su relación con el mundo.

Inicialmente reconocida por su rigor en el papel de madre y esposa, la anciana encarna los valores de cuidado y protección exigidos en una sociedad patriarcal, moldeando a su hija según los patrones que, paradójicamente, limitan su autonomía y refuerzan su dependencia, ilustrando cómo las normas sociales pueden perpetuar estructuras de dominación. La muerte de Hodan —producto de un suicidio a causa de un abuso sexual— funciona como un catalizador de una transformación significativa en Kawsar, despertando en ella una conciencia crítica ante las injusticias y el autoritarismo que estructuran su contexto social y político. En nuestro análisis, comprendemos que esa transformación se evidencia en la superación del miedo que anteriormente la silenciaba, permitiéndole actuar en defensa de la justicia y de la protección de otras mujeres, pues, como revela la narrativa: “Kawsar siente algo que se liberó dentro de sí, algo que estuvo contenido: amor, rabia, hasta un sentido de justicia; no sabe qué es, pero eso le calienta la sangre” (Mohamed, 2016, p. 25).

Así, al interceder en favor de la joven Deqo contra la brutalidad de los agentes del régimen, Kawsar sufre severas represalias, reiterando un patrón de insurgencia que se prolonga a

lo largo de la novela y culmina en la escena en que, movida por el dolor y por la memoria de sus pérdidas, escupe en la efigie del presidente, gesto que provoca inquietud en los presentes. Tal acto se inscribe como un desafío explícito al poder instituido, cuya manutención (o mantenimiento) se ancla en la coerción física y psicológica como sus principales instrumentos de control:

En pocos segundos, las gradas desaparecen y un retrato trémulo de Oodweyne mira fijamente a Kawsar. Algunos rebeldes se niegan a levantar los carteles, formando pequeños agujeros en su rostro, pero el mensaje es claro: el presidente es un gigante, un dios que los protege, que puede disolverse en pedazos y oír y ver todo lo que hacen [...] Antes de recordar dónde está, escupe con violencia al verlo, provocando la exclamación de los espectadores que la rodean. —¿Qué haces? —exclama Dahabo, apretando con fuerza el antebrazo de Kawsar. Kawsar no lo sabe, no está realmente allí; solo ve un rostro que le repugna y reacciona ante él. Las expresiones en la fila de abajo reflejan conmoción y miedo por haber llamado la atención sobre ellas, pero Kawsar ya no puede comprender este miedo; le parece demasiado insignificante e inútil comparado con lo que ha vivido. (Mohamed, 2014, pp. 17-18).

Asimismo, en la novela, la agencia femenina frecuentemente se traduce como respuesta al aparato represivo del Estado y al orden patriarcal que lo sustenta. En ese sentido, Filsan, inicialmente, incorpora los valores del régimen y se imagina como agente de su edificación, vislumbrando la posibilidad de ascenso dentro de la estructura militar y aspirando a ser «un nuevo tipo de mujer, con las mismas capacidades y oportunidades que cualquier hombre» (Mohamed, 2014, p. 213). Sin embargo, al enfrentarse a la barrera del patriarcado, su desilusión crece. La escena en la que, tras someter a Kawsar a un episodio de brutalidad, Filsan se topa con su propia impotencia y derrama lágrimas, simboliza este momento de ruptura. Además, en el análisis, observamos que la metáfora del eco de sus botas disipándose en el corredor intensifica la percepción de su alejamiento progresivo de los ideales revolucionarios que otrora la movilizaban: «La muchacha menea la cabeza,



Fuente:garoweonline.com

con lágrimas en los ojos, y sale corriendo de la sala. A medida que ella avanza por el corredor, el ruido de sus botas va disminuyendo hasta desaparecer» (Mohamed, 2014, p. 44).

De ese modo, la renuncia de Filsan a los ideales nacionalistas puede ser analizada bajo dos perspectivas complementarias. Primero, esa ruptura se configura como una forma de resistencia a la instrumentalización de las mujeres por parte del régimen, que las utiliza como meras piezas en su estructura de poder (Spivak, 2014). En segundo lugar, evidencia la percepción de que su intento de convertirse en un «hombre honorable» —esto es, internalizando y reproduciendo la lógica de violencia perpetuada por sus pares masculinos— estaba inevitablemente condenado al fracaso, puesto que el aparato estatal, fundamentado en concepciones patriarciales inflexibles, jamás la reconocería como una igual, relegándola a una posición subalterna (Spivak, 2014) dentro de la jerarquía militar. Ante esta constatación, su decisión de partir hacia el campo de refugiados de Saba'ad, más allá de ser un movimiento de fuga, también se caracteriza como un movimiento simbólico de ruptura con las ataduras institucionales que la confinaban. En nuestro análisis, consideramos que ese desplazamiento, por lo tanto, puede ser interpretado como un gesto definitivo de autodeterminación, marcando su emancipación y la reconfiguración de su identidad en oposición a la lógica patriarcal que rige al Estado.

Nuruddin Farah, en *Yesterday, Tomorrow: Voices from the Somali Diaspora* (2000), argumenta que la violencia sistemática en Somalia engendró un estado de desagregación social irreversible, impulsando a miles al exilio. Para elucidar la representación de las imágenes simbólicas, el autor describe al país como un cuerpo político en descomposición, en el que la estructura estatal se convierte en un aparato de perpetuación de la injusticia (Farah, 2000). En esos términos, observamos que el desplazamiento de Filsan se inserta en ese panorama de desterritorialización y resignificación identitaria, asociado a un proceso de insurgen-

cia subjetiva y búsqueda de emancipación.

Entre las protagonistas, Deqo manifiesta una agencia que se construye a partir de la precariedad extrema, pues, a pesar de su puerilidad, la niña vive inmersa en la lucha por la supervivencia, marcada por carencias materiales y por un estigma social que la persigue como una sombra. Insultada de forma reiterada, sin siquiera comprender plenamente las palabras que le son dirigidas, carga con un rótulo que evidencia la misoginia estructural de su comunidad:

“¡Hija de puta, hija de puta, hija de puta!” Era lo que los otros niños del campamento le gritaban desde que tenía memoria, pero ella no sabía qué era una puta; parecía algo malo, como un caníbal, una bruja o algún tipo de genio (*jinn*), pero ningún adulto describía qué hacía que una puta fuera puta, y los niños no parecían saber mucho más que ella. Era la hija del pecado, decían, la bastarda de una mujer perdida. (Mohamed, 2016, p. 67).

Posteriormente, el azar condujo a Deqo a un barrio marginado, donde su ingenuidad entra en nítido contraste con la dureza de la realidad social. En el prostíbulo que la acoge precariamente, conoce a Nasra, cuya trayectoria de abandono y privación es un espejo de la suya, evidenciando que la inserción precoz en la prostitución no deriva de una elección individual, sino que constituye el resultado directo de estructuras sociales marcadas por la exclusión y por la carencia de oportunidades. En este punto, se observa que el breve intercambio siembra en Deqo la comprensión embrionaria de que la solidaridad entre mujeres es un mecanismo vital de supervivencia ante contextos marcados por la opresión y la vulnerabilidad.

Además, al ser criada en un ambiente hostil, Deqo desarrolla estrategias de supervivencia que desafían su condición de vulnerabilidad. Por ejemplo, consciente de las amenazas que la rodean, reconoce los riesgos de dormir en lugares expuestos o de interactuar con hom-

bres desconocidos (Mohamed, 2014, p. 82). Mientras que Filsan busca legitimación dentro de las estructuras masculinas de poder, Deqo afirma su autonomía por medio de la resistencia directa; cuando un hombre intenta agarrarla, ella se zafa y lo insulta, identificando su intención depredadora (Mohamed, 2014, p. 53). Posteriormente, al ser blanco de un intento de violación, la niña reacciona violentamente, clavando una hojilla en el ojo del agresor antes de huir (Mohamed, 2014, p. 116). Tal episodio, en particular, ilustra no solo su agudeza al leer las dinámicas de violencia de género, sino también su capacidad para responder activamente a tales amenazas. Así, a lo largo de la narrativa, la trayectoria de la niña está marcada por actos que reafirman su autodeterminación y su agencia como herramienta de autopreservación y supervivencia, pues, a pesar de ser una niña, Deqo se niega a ocupar la posición de víctima pasiva.

Después de vivenciar sucesivas adversidades, Deqo, nuevamente en condición de aislamiento, llega a una ciudad devastada por los bombardeos se dirige a una residencia flanqueada por un huerto en busca de refugio. En ese local, reencuentra a Kawsar, gravemente herida como resultado de una explosión. A ese respecto, vale resaltar que el propio título de la obra, *El huerto de las almas perdidas*, opera en múltiples niveles simbólicos, articulando dimensiones personales, colectivas e históricas de la narrativa. Así, comprendemos que el término “huerto” sugiere un espacio de cultivo y cuidado, originalmente asociado a la vida familiar y a la memoria afectiva de Kawsar, pero que, a lo largo de la narrativa, pasa a reflexionar sobre la necesidad de reconstrucción frente a la pérdida y la devastación emocional. Al mismo tiempo, la expresión “de las almas perdidas” nos remite a la destrucción de la comunidad somalí como consecuencia de la guerra y del autoritarismo, implicando que las experiencias individuales de dolor son inseparables del contexto sociopolítico. Al mismo tiempo, simbólicamente, al cultivar el huerto, Kawsar intenta restablecer el orden y la vida en un mundo marcado por la pérdida, simbolizando la capacidad de agencia delante de condiciones estructurales adversas.

A lo largo de la narrativa, el vínculo entre las dos mujeres se fortalece por medio de gestos de cuidado, empatía y solidaridad, de modo que Deqo, motivada por el acogimiento recibido, manifiesta su deseo de proteger a Kawsar, proponiendo llevarla a un local seguro.

Paralelamente, la narrativa de Filsan alcanza un momento de ruptura cuando, durante una operación bajo el comando del Capitán Yasin, un ataque insurgente provoca la muerte del capitán y la coloca en estado crítico. Así, Después de ser conducida al hospital militar, Filsan se ve confrontada con los engranajes de la injusticia estructural, experiencia que precipita su decisión de desertar y, consecuentemente, la transforma en objeto de la persecución de las fuerzas armadas. Es en ese contexto que Deqo interviene, ofreciendo abrigo y protección, lo que configura un punto nodal en la articulación narrativa que reúne las tres protagonistas.

A partir de ese instante, se opera una inversión simbólica de las jerarquías de poder: la joven, anteriormente sometida a la violencia de Filsan, asume la función de su protectora. Así, el reencuentro entre ambas está marcado por tensiones y por un proceso de reconocimiento recíproco, teniendo en cuenta que Kawsar también había sido blanco de las acciones de la militar. Sin embargo, es importante destacar que la decisión de perdonarla simboliza una ruptura con la perpetuación patriarcal de la violencia, al tiempo que señala la emergencia de formas alternativas de agencia femenina, fundadas en la solidaridad y en la reconfiguración de los vínculos, incluso en escenarios de extrema adversidad. Las trayectorias entrelazadas de estas mujeres revelan, así, modalidades plurales de resistencia y procesos de construcción identitaria que dialogan con experiencias históricas y sociales de mujeres somalíes, africanas y negras.

Consideraciones finales

En los momentos finales de la novela, Deqo asume la función de conducir a Kawsar y a Filsan por las calles devastadas de Hargeisa hasta el campo de refugiados de Saba'ad. Aunque sus acciones puedan, a primera vista, parecer circunstanciales, adquieren un significado simbólico, pues representan la concreción de la agencia femenina en medio del caos instaurado por el colapso del régimen. La trama sugiere que la posibilidad de transformación de la realidad, aunque de forma limitada, está intrínsecamente ligada a Deqo, quien se torna responsable de intervenir activamente para garantizar no solo su propia supervivencia, sino también la de los demás personajes femeninos. De esa forma, su trayectoria se establece como un contrapunto a la violencia y a la opresión que permean el contexto sociopolítico de la narrativa, pues, incluso pri-

vada de recursos materiales o de un espacio de pertenencia, Deqo resiste la marginación impuesta tanto por la sociedad patriarcal como por el conflicto armado. Al final, es a través de su movilidad y de sus acciones concretas que se insinúa una posibilidad, por frágil que sea, de reconstrucción y resignificación de la existencia en medio de la devastación.

De tal modo, comprendemos que, en la novela de Nadifa Mohamed, la violencia perpetrada por hombres en una sociedad militarizada se configura como una fuerza dominante que subyuga a las tres protagonistas: Deqo, Kawsar y Filsan. No obstante, de modo general, la novela se constituye como un archivo literario-imaginario de voces femeninas que posibilita al lector constituir un imaginario acerca de las angustias y de las diversas formas de violencia que permean las vidas de las mujeres de papel, pero también de sus formas de resistencia y de agencia. En estos términos, la narrativa actúa, por tanto, como un archivo polifónico de mujeres, reflejando la pluralidad de experiencias femeninas en distintos períodos históricos, espacios y estratos sociales.

Así, los tres personajes representan figuras femeninas que, cada una a su modo, confrontan y buscan subvertir las estructuras de dominación en las que están insertas. A partir de sus distintos posicionamientos sociales y culturales, ellas cuestionan y desafían el *status quo*, aunque tal insurgencia les imponga cicatrices, sean estas físicas o psíquicas. Aun así, tales experiencias de resistencia no permanecen circunscritas al ámbito individual, pues se convierten en eslabones de una red de solidaridad femenina que, al instaurar prácticas de sororidad, cuestiona y desestabiliza el orden patriarcal, ofreciendo nuevos modos de pensar la interdependencia entre mujeres en contextos de opresión.

En ese sentido, la escritura de Nadifa Mohamed se configura como un proyecto literario y político de revisión epistemológica, desestabilizando narrativas eurocéntricas que históricamente monopolizan la representación del Cuerno de África, y en especial de Somalia y de sus mujeres. Más allá de los contornos de las dimensiones estrictamente ficcionales, la escritura de Mohamed se inserta en el campo de las “formas africanas de auto inscripción” (Mbembe, 2001). En esos territorios discursivos, los sujetos históricamente relegados al margen reinscriben sus experiencias, reivindicando la autonomía de su voz, memoria y testimonio.

Referencias

ARCHER, Margaret. *Being Human: The Problem of Agency and the Promise of Autonomy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ADEDEJI, Adebayo. Estratégias comparadas da descolonização econômica. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (ed.). *História Geral da África*. Volume VIII: África desde 1935. Brasília: Organização das Naciones Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2010, p. 471-516.

BAMISILE, Sunday Adetunji. *Questões de gênero e da escrita feminina na literatura africana contemporânea e da diáspora africana*. 519p. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Lisboa, Universidade de Lisboa, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/8699>. Acesso em: 11 ago. 2025.

BRADFORD, C. et al. *New World Orders in Contemporary Children's Literature: Utopian Transformations*. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

BUSHRA, Judy; GARDNER, Judith El. *Somalia – the Untold Story: the war through the eyes of somali women*. London: Pluto Press, 2004.

CARDOSO, Nilton César Fernandes. *Conflito armado na Somália: análise das causas da desintegração do país após 1991*. Monografia de Conclusão de Curso em Bacharelado em Relações Internacionais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

CHENNTOUF, Tayeb. O chifre da África e a África setentrional. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (ed.). *História Geral da África*. Volume VIII: África desde 1935. Brasília: Organização das Naciones Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2010, p. 33-66.

CLIFFORD, J. *Routes: travel and translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.

DUNLOP, R. Memoirs of a Sirdar's Daughter in Canada: hybridity and writing home. In: AGNEW, V (ed.). *Diaspora, memory and identity: a search for home*. Toronto: University of Toronto Press, 2013. p. 115-150

FARAH, N. *Yesterday, Tomorrow:*

- Voices from the Somali Diaspora. New York: Cassell Academic, 2000.
- GAGIANO, A. 2015 Contemporary Female African Authors Imagining the Postcolonial Nation: Two Examples. In: Nicholson, Roger Marquis, Claudia and Szamosi, Gertrud (eds), *Contested Identities: Literary Negotiations in Time and Place*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 177-196.
- HARRIS, Leila. O hífen como contraponto: o hibridismo de identidades diáspóricas. In: HENRIQUES, A.L.S.H. (org.). *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2009. p. 61-72
- HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 16, p. 193-210, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-35220151608>. Acesso em: 8 jun. 2025.
- HUTCHEON, L. *A Poetics of postmodernism*. New York and London: Routledge, 1992.
- INGRIIS, Mohamed; HOEHNE, Markus. The impact of civil war and state collapse on the roles of Somali women: a blessing in disguise. *Journal of Eastern African Studies*, v. 7, n. 2, 2013, p. 314-333.
- LAVERDE, S. D. S. *Resistência feminina e feminismo africano em 'Without a Name'*, de Yvonne Vera. Campinas: Pontes Editores, 2017.
- MARTINS, Catarina. *Mulheres, raça e etnicidades: introducción aos feminismos decoloniais*. Coimbra: Editora da Universidade de Coimbra, 2025.
- MARTINS, Catarina Isabel Caldeira. 'La Noire de...' tem nome e tem voz. A narrativa de mulheres africanas anglófonas e francófonas para lá da Mãe África, dos nacionalismos anticoloniais e de outras ocupaciones". *E-cadernos CES* [Online], 12, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eecs/711>. Acesso em: 27 jul. 2025.
- MATZKE, Christine. Writing a Life into History, Writing Black Mamba Boy: Nadifa Mohamed in Conversation. *Northeast African Studies*, v. 13, n. 2, p. 207-224, 2013. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1353/nas.2013.0020>. Acesso em: 08 jun. 2025.
- MBEMBE, A. As formas africanas de auto-inscripción. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n. 1, p. 171-209, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-546X2001000100007&script=sci_abstract&tlang=pt. Acesso em: 09 jul. 2025.
- MEDIE, Peace A. Introduction: Women, Gender, and Change. *Africa. African Affairs*, v. 121, n. 485, p. 67-73, 2019.
- MOHAMED, H.A. Refugee Exodus from Somalia: Revisiting the Causes. *Refugee: Canada's Journal on Refugees* 14(1), 1994, p. 6-10.
- MOHAMED, Nadifa. *Quando eu me tornei negra*. YouTube. Publicado em 24 fev. 2017a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=17f2wbDrVs&t=1034s>. Acesso em: 14 jan. 2025
- MOHAMED, Nadifa. *Great Writers Inspire at Home: Nadifa Mohamed on travelling, home and belonging in Black Mamba Boy*. YouTube. Publicado em 20 set. 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4yIwdeJJRcw&t=13s>. Acesso em: 22 jul. 2025.
- MOHAMED, Nadifa. *El huerto de las almas perdidas*. Tradución Otacílio Nunes. São Paulo: Tordesilhas, 2016.
- MOHANTY, Chandra Talpade. Sob olhos ocidentais: estudos feministas e discursos coloniais [Under Western Eyes]. Trad. Ana Bernstein. In: *Sob olhos ocidentais*. Rio de Janeiro: Zazie, 2020, p. 7-61.
- NNAEMEKA, Obioma. Nego Feminism: Theorizing, Practicing and Pruning Africa's Way. *Signs*, v. 29, 2004, p. 357-385.
- OLIVEIRA, Valeria Silva de. A Somália da Imaginación de Nadifa Mohamed: uma poética da diversidade. In: HENRIQUES, A.L.S.; MONTEIRO, M.C. (Org.). *Escritos discentes em literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018. p. 228-236
- OSSOME, Lyn. African Feminism. In: RABAKA, R. (org.). *Routledge Handbook of Pan-Africanism*. Londres: Routledge, 2020. p. 159-170.
- OYEWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamentos feministas hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 84-95.
- ROLLMANN, Rhea. Nadifa Mohamed: Writing the Lives of Somalia's Women. *PopMatters*, 24 jun. 2015. Disponível em: <https://www.popmatters.com/194787-nadifa-mohamed-2495514628.html>. Acesso em: 06 jul. 2025
- SAES, Stela. Trajetória contemporânea em territórios africanos: as experiências românicas de Paulina Chiziane em Moçambique e Sefi Atta na Nigéria. *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro, n. 39, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/58529>. Acesso em: 29 jul. 2025.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- STREZELESKI, Renato Lopes. *A Somálilândia e o desenvolvimento autônomo do Estado: um estudo de caso*. Monografia de Conclusão de Curso em Bacharelado em Relaciones Internacionais. Brasília: Centro Universitário de Brasília, 2015.
- TAYLOR, Magnus. An Interview with Nadifa Mohamed: "I don't feel bound by Somalia... but the stories that have really motivated me are from there." *African Arguments*, 7 nov. 2013. Disponível em: <https://africanarguments.org/2013/11/an-interview-with-nadifa-mohamed-i-dont-feel-bound-by-somaliabout-the-stories-that-have-really-motivated-me-are-from-there-by-magnus-taylor/>. Acesso em: 10 jul. 2025.
- TEMBO, Nick Mdika. "Made of Sterner Stuff": Female Agency and Resilience in Nadifa Mohamed's *The Orchard of Lost Souls*. *Journal of Literary Studies*, v. 35, no. 3, 2019, p. 1-18. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/02564718.2019.1657278>. Acesso em: 27 jul. 2025.
- TRINDADE, Catarina Casimiro; FIDALGO, Maisa Cardozo. Feminismos. In: GALLO, Fernanda (org.). *Breve dicionário das literaturas africanas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022. p. 93-101.
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introducción teórico e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: uma perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes. [1997] 2014. p.7-72.

O POMAR DAS ALMAS PERDIDAS, DE NADIFA MOHAMED: ROMANCE AFRICANO DE AUTORIA FEMININA, PERSPECTIVAS DE GÊNERO E PODER NA SOMÁLIA PÓS-INDEPENDÊNCIA

ADRIANA CRISTINA AGUIAR RODRIGUES

PPGL-UFAM/PPGLA-UEA

adrianaaguiar@ufam.edu.br

Orcid/0000-0002-2192-9981

FECHA DE RECEPCIÓN: 20-11-2025

EMILY LIMA MATOS

UFAM

FECHA DE APROBACIÓN: 12-12-2025

Resumen

Propomo-nos, neste artigo, a uma análise do romance africano contemporâneo de autoria feminina, intitulado *O pomar das almas perdidas*, da autora somali-britânica Nadifa Mohamed. A partir de uma interpretação crítica dos discursos das personagens femininas, buscamos compreender as especificidades das experiências das mulheres em meio a conflitos que se instauram na Somália a partir dos anos 1960, conforme representados na obra de Mohamed. Destacam-se, nesse processo, os impactos dos conflitos armados no contexto pós-independência sobre os papéis de gênero e as formas de agência feminina. As análises indicam que a narrativa se configura como um arquivo literário-imaginário de vozes de mulheres, a partir das quais se vislumbram as angústias, as múltiplas formas de violência, mas também de resistência e de agência que atravessam as experiências das personagens. Trata-se, em nosso modo de entender, de um romance que opera como arquivo polifônico, capaz de reunir perspectivas diversas de mulheres que, em distintas faixas etárias, distintos espaços socioeconômicos e situações de opressão, confrontam e procuram subverter as estruturas de poder em que se encontram imersas.

Palavras-chave: romance africano contemporâneo; autoria feminina; gênero;



Introdução

A literatura contemporânea em África tem testemunhado uma expansão significativa, especialmente no domínio

de narrativas ficcionais criadas por autoras (quer vivendo em países do continente, quer em situação de diáspora), as quais, com um olhar crítico, voltam-se para as dinâmicas sociais e culturais de suas diversas regiões de ori-

gem (Gagiano, 2015, p. 187). Não raramente ancoradas nas perspectivas dos feminismos africanos, tais obras desempenham um papel crucial na construção de discursos históricos e sociais, promovendo reflexões que atravessam



Nadifa Mohamed. Fonte:wiriko.org

as complexas relações políticas que permeiam essas nações. Não obstante, historicamente, é certo que a predominância masculina no discurso anticolonial resultou na marginalização das vozes femininas no campo literário, ocasionando o apagamento das experiências das mulheres na resistência e contestação ao colonialismo, bem como nos contextos políticos (não raramente instáveis) que se instauraram no período pós-independência.

Como observa Woodward (2014), as identidades nacionais africanas têm sido formuladas predominantemente a partir de uma ótica masculina, o que frequentemente contribui para a invisibilidade das vivências femininas, especialmente em contextos de guerra e instabilidade sociopolítica. Logo, esse silenciamento histórico tem dificultado a construção de interpretações que abordem as transformações sociais e históricas sob uma perspectiva genuinamente feminina. Na contramão desse paradigma, Laverde (2017, p. 82) sublinha o esforço das escritoras de origem africana em revisar e representar as realidades de suas sociedades, adotando uma abordagem que entrelaça etnia, classe e gênero, e destacando a urgência de reconhecer a hibridez das identidades diáspóricas de algumas dessas autoras, cuja produção literária contribui para a tradução transcultural de suas narrativas.

Sob a égide dos Estudos Culturais, Leila Harris

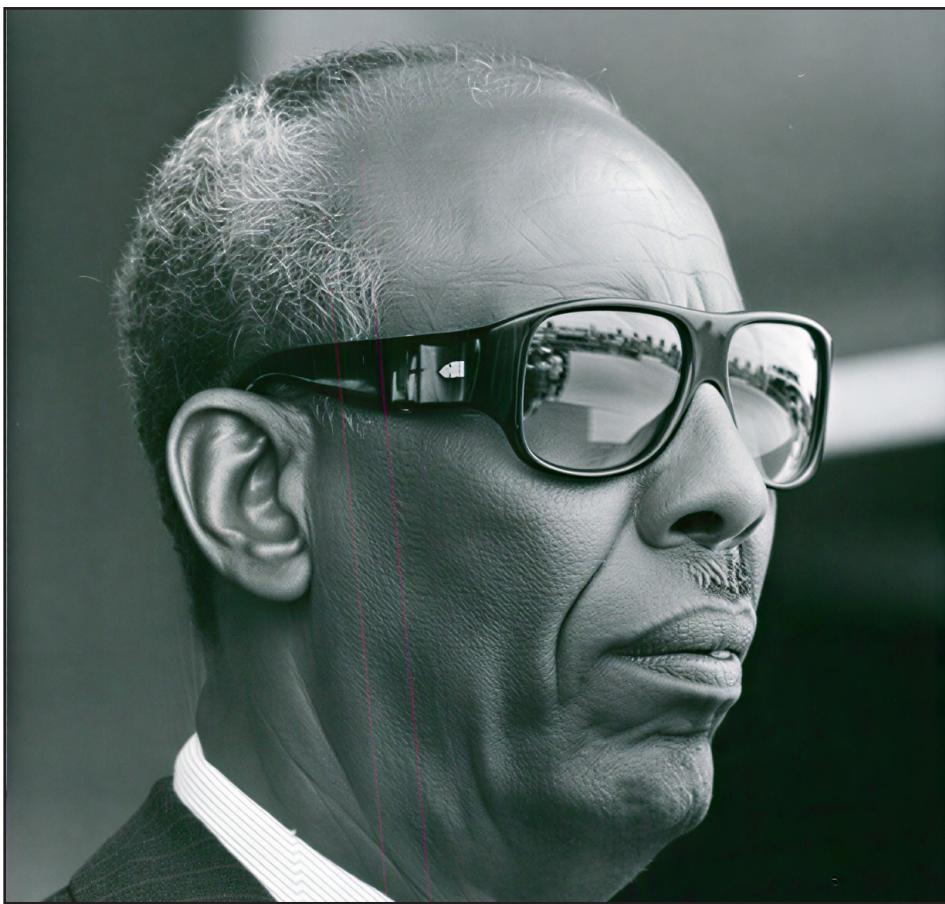
(2009), ao dialogar com as perspectivas de Edward Said e Stuart Hall, argumenta que autoras que migraram ainda na infância ou adolescência enfrentam uma permanente tensão identitária, marcada pela hibridez cultural. Nesses casos, tanto as escritoras quanto suas personagens refletem complexas interseccionalidades, construindo subjetividades que resultam das experiências de deslocamento geográfico e das rupturas socioculturais que condicionam suas existências. Assim, de acordo com Harris, embora essa condição de deslocamento diáspórico frequentemente se traduza em experiências de “marginalização, exclusão, e angústia pelo não pertencimento” (Harris, 2009, p. 61-62), por outro viés, também há um campo de possibilidades para os processos de agência, reconfiguração da autonomia e síntese identitária.

Dito de outro modo, ao longo da história, a produção literária africana e afro-diásporea tem sido assinalada pela atuação das mulheres, cujas contribuições (para além do campo da ficção) se configuraram como elemento estruturante na construção de narrativas e discussões epistemológicas em África e, de modo mais específico, na Somália (Medie, 2019; Nnaemeka, 2004; Ossomee, 2020; Mohanty, 2020; Bushra; Gardner, 2004; Oyéwùmí, 2020; Ingriis; Hoehne, 2013). No entanto, suas produções, sobretudo no gênero romance, foram frequentemente subestimadas, especial-

mente quando comparadas à escrita de autoria masculina (Martins, 2011; Bamisile; 2012). Apesar dessa marginalização histórica, de acordo com a pesquisadora Stela Saes (2021), as últimas décadas testemunharam um crescimento expressivo na publicação de narrativas ficcionais escritas por autoras africanas, o que reflete uma transformação no campo literário e na recepção crítica dessas obras. Segundo Trindade e Fidalgo (2023), esse aumento da visibilidade das escritoras africanas está relacionado a um movimento de inflexão na terceira onda dos feminismos ocidentais, que passou a direcionar maior atenção às produções literárias do continente africano. Tal mudança, no entanto, não deve ser compreendida como uma introdução tardia das mulheres africanas no debate feminista, mas sim como um reconhecimento tardio, por parte do Ocidente, de discursos que sempre estiveram presentes na África e que, historicamente, construíram suas próprias narrativas e epistemologias (Medie, 2019; Nnaemeka, 2004; Ossomee, 2020; Mohanty, 2020; Bushra; Gardner, 2004; Oyéwùmí, 2020; Ingriis; Hoehne, 2013).

No panorama da literatura africana e afro-diásporea contemporânea, as obras de Nadifa Mohamed, autora que aqui nos interessa de modo particular, destacam-se por oferecer, sincronicamente, representações críticas da realidade somali, mesmo inserida em um contexto diáspórico. Nascida em 1981, na cidade de Hargeisa, atual capital da Somalilândia – região autônoma no noroeste da Somália –, a escritora mudou-se com sua família para Londres em 1986. No Reino Unido, teve acesso a uma educação formal estruturada pelo sistema britânico, culminando em sua formação acadêmica em História e Política pela Universidade de Oxford. Inicialmente inclinada a seguir carreira diplomática, a escritora e intelectual posteriormente redefiniu sua trajetória profissional, dedicando-se à literatura.

Em suas obras, a romancista insere-se em um campo discursivo caracterizado pela interseção entre memória e oralidade, além de articular um discurso crítico sobre as questões de identidade, deslocamento e pertencimento no contexto pós-colonial africano – o que desafia as fronteiras epistemológicas entre historiografia e ficção, sobretudo no que tange às estruturas de poder que subjugaram as mulheres somalis em contextos de repressão política. Sendo assim, fundamentada em um corpus de memórias individuais e coletivas, a produção literária de Nadifa Mohamed, de



Ex-ditador somali, Siad Barré. Fonte: imsvintagephotos.com

acordo com entrevistas concedidas pela própria autora (Mohamed, 2017a; 2017b; Matzke, 2013), busca estabelecer um diálogo entre as experiências de seus pais na Somália e os testemunhos de diversas mulheres inseridas nesse contexto. Esse patrimônio memorialístico e identitário constitui a base estruturante de suas principais obras, a saber: *Menino Mamba-Negra* e *O Pomar das Almas Perdidas*, o qual tomamos como objeto de análise neste artigo.

Como afirma Dunlop (2013, p. 115), a produção de escritores diáspóricos não pode ser dissociada das suas experiências migratórias, uma vez que a discussão sobre raça, cultura e identidade se entrelaça indissociavelmente com as variáveis de classe social, gênero e outros fatores socioeconômicos. *O Pomar das Almas Perdidas* reflete essa complexidade ao evidenciar não apenas a instabilidade do pertencimento, mas também as tensões resultantes da vivência em espaços culturais múltiplos e contraditórios, evidenciando a experiência do entre-lugar como elemento constitutivo de sua identidade literária. Logo, ao recorrer à ficção, Mohamed transporta para o campo literário os debates que moldaram a história somali,

abordando temas como deslocamento forçado, colonialismo e suas persistentes ruínas, violências estruturais e, principalmente, a resistência feminina diante de regimes totalitários.

Ancorada em pesquisas historiográficas e moldada tanto por experiências familiares quanto por eventos históricos, a obra de Nadifa Mohamed que aqui vamos analisar, publicada originalmente em inglês com o título *The Orchard of Lost Souls*, conquistou significativa aclamação crítica, sendo laureada com o *Somerset Maugham Award* (2014) e incluída na pré-seleção do *Dylan Thomas Prize* (2014). A narrativa se ambienta em Hargeisa, Somália, no ano de 1987, sob o regime autocrático de Siad Barre, evidenciando um contexto pós-independência marcado pela continuação de estruturas de dominação. Como observa Hans Rollmann (2015), a autora utilizou entrevistas e análises documentais para conferir autenticidade à reconstrução ficcional desse período.

Publicado no Brasil com o título *O Pomar das Almas Perdidas* (2016), o romance explícita a disseminação da violência estatal e a persistência de dinâmicas coloniais e patriar-

cais que moldam a sociedade somali. Nesse sentido, a narrativa é construída a partir das vivências de três mulheres (Kawsar, Deqo e Filsan), de diferentes gerações, classes sociais e origens, com trajetórias inevitavelmente marcadas pelo contexto opressivo que as cerca. Assim, em contraposição às representações estereotipadas frequentemente associadas à Somália na mídia ocidental, Mohamed, a partir de protagonistas femininas, propõe uma abordagem alternativa, incitando uma reflexão sobre a complexidade histórica e cultural do seu país de origem (Oliveira, 2018).

A estrutura narrativa, ao longo de aproximadamente trezentas páginas, articula-se por meio das histórias interdependentes e, por vezes, autônomas das três protagonistas. Deqo, uma menina de nove anos, nasce e cresce em Saba'ad, um assentamento dentro de um campo de refugiados, de onde foge após uma série de adversidades. Kawsar, uma viúva sexagenária, carrega as marcas indeléveis da perda brutal de sua única filha sob o regime de Siad Barre, figurado na obra pelo personagem Oodweyne. Por fim, Filsan, uma oficial das Forças Armadas somalis, tem suas crenças ideológicas gradualmente desafiadas ao longo da narrativa, à medida que confronta (e é confrontada pelas) complexidades políticas e morais do contexto instável e autoritário em que está inserida.

Fundamentando-nos nos estudos de Nick Tembo (2019), observamos que o romance se desdobra em duas dimensões narrativas interligadas, a saber: uma dimensão pública, que analisa os impactos históricos da guerra civil e das revoluções subsequentes, e uma dimensão privada, que explora o trauma individual, o isolamento e a resistência das personagens. As protagonistas percorrem trajetórias de insubmissão, reivindicando direitos e desafiando a violência que, além de lhes infligir sofrimento, destrói suas comunidades. Dessa forma, suas experiências pessoais são ressignificadas em uma complexa rede de relações que simultaneamente conformam e subvertem suas subjetividades.

Em termos de organização estrutural, o romance divide-se em três partes. Em síntese, a primeira seção apresenta o encontro fortuito das protagonistas, desencadeando eventos que redefinirão de maneira irreversível seus percursos na narrativa. A segunda parte, por sua vez, aprofunda a individualidade de cada personagem, segmentando-se em capítulos nomeados conforme suas res-

pectivas perspectivas: Deqo, Kawsar e Filsan. Por fim, na terceira parte da narrativa, dá-se um reencontro inesperado, ocasião em que as três personagens femininas se apresentam profundamente modificadas pelos acontecimentos políticos e sociais, seja em termos psicológicos, marcados por traumas e processos de reelaborações subjetivas, seja em termos físicos – particularmente no caso de Kawsar, cuja corporeidade evidencia de modo mais imediato os efeitos da violência e da repressão. Dessa maneira, ao longo das três seções, a obra evidencia a interação entre as esferas individual e coletiva, revelando como os destinos das protagonistas estão diretamente relacionados aos desdobramentos históricos da Somália.

Ademais, a narrativa, conduzida por um narrador onisciente, oferece uma visão panorâmica do contexto político e socioeconômico somali, explorando o impacto do regime ditatorial tanto na vida das protagonistas quanto na de outras personagens femininas inseridas nesse cenário de repressão. A decisão de Mohamed de centrar sua narrativa em três mulheres pertencentes a diferentes estratos sociais e políticos permite uma análise aprofundada das relações de gênero e das dinâmicas de poder. Essas configurações identitárias, longe de serem estáticas, materializam-se como processos dinâmicos, em consonância com a perspectiva de James Clifford, segundo a qual as identidades se constroem por meio de “deslocamentos, encontros e traduções” (Clifford, 1997, p. 11).

Outrossim, a estratégia narrativa adotada por Mohamed, ao privilegiar um ponto de vista centrado em corpos femininos, assume especial relevância no contexto da marginalização histórica das mulheres somalis. Nesse sentido, como argumenta Judith Gardner no prefácio de *Somalia – The Untold Story: The War Through the Eyes of Somali Women* (Bushra; Gardner, 2004), o silenciamento sistemático imposto a essas mulheres e sua tendência a compartilhar experiências apenas entre pares tornam ainda mais relevantes as representações literárias que lhes conferem voz. Nesta conjuntura, nota-se que uma compreensão mais aprofundada da obra de Mohamed requer uma análise do contexto histórico e político no qual suas personagens estão inseridas, como faremos a seguir.

Somália pós-independência: ecos de tirania e de conflitos armados na narrativa de Nadifa Mohamed

O pomar das almas perdidas inaugura sua trama

com a introdução das protagonistas e das conjunturas que impulsionaram o entrelaçamento de seus percursos, situando tais ocorrências no bojo das dinâmicas políticas e socioeconômicas de uma Somália recém-emancipada, mas já infligida, em menos de dez anos, pelo jugo de um regime ditatorial. Além disso, a obra insere a Somália no contexto geopolítico da Guerra Fria, atentando-se às reconfigurações estratégicas das potências hegemônicas e às instabilidades decorrentes da desintegração da União Soviética. Paralelamente, ao articular as trajetórias individuais das personagens com a história do país, Mohamed constrói um arco temporal que se inicia com a independência somali, em 1960, e se estende até a década de 1980, quando os primeiros indícios da guerra civil começam a se manifestar. Por conseguinte, sob um viés predominantemente feminino, a narrativa recompõe vestígios de memória e história, ancorando-os em uma espacialidade e temporalidade bem definidas.

A história da Somália, país localizado na região conhecida como Chifre da África, é profundamente caracterizada por processos de colonização e fragmentação territorial, os quais moldaram sua complexa configuração política e social contemporânea. Segundo Hassan Mohamed (1994), durante o período colonial, o território somali foi dividido em cinco regiões distintas: a Somalilândia Britânica, situada ao norte; o Distrito da Fronteira Norte, posteriormente incorporado ao Quênia sob domínio britânico; a Somalilândia Italiana, situada ao sul; a Somalilândia Francesa, que corresponde ao atual Djibuti; e a vasta região de Ogaden, cujas parcelas foram cedidas ao imperador Menelik da Etiópia por três potências europeias em reconhecimento à sua aliança política (Strezeleski, 2015). Dentre essas divisões, apenas a Somalilândia Britânica e a Somalilândia Italiana alcançaram a independência e unificaram-se em 1 de julho de 1960, originando a República Democrática da Somália.

Dado o contexto, é importante ressaltar que essa fragmentação territorial é amplamente reconhecida como um dos fatores determinantes dos conflitos subsequentes, impactando tanto nas relações internacionais da Somália com seus países vizinhos quanto nas tensões políticas e étnicas internas (Mohamed, 1994) – haja vista que as disputas de soberania e instabilidades políticas contribuíram para o desencadeamento de conflitos prolongados, refletindo-se na difícil construção da unidade nacional.

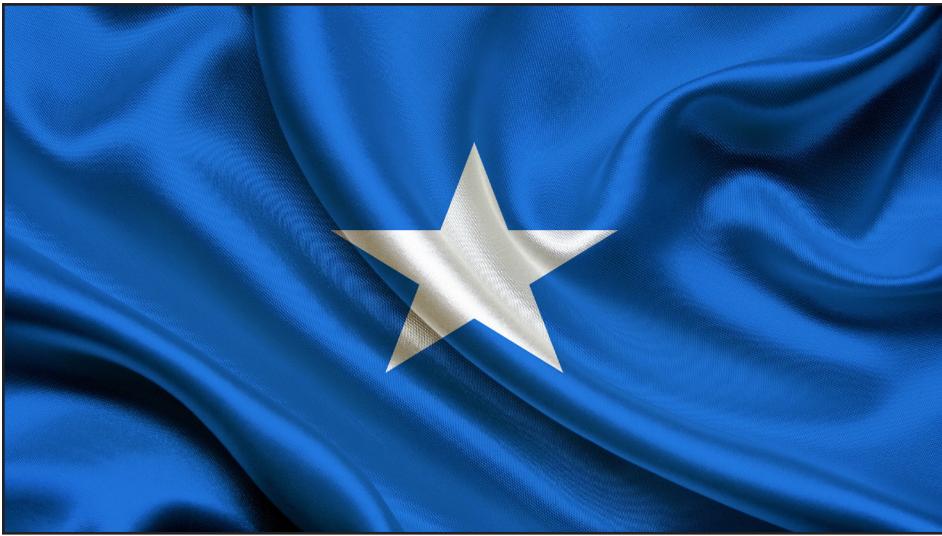
Reverberando esse contexto histórico e político, a narrativa de *O pomar das almas perdidas*, por meio da personagem Kawsar, uma matriarca viúva, introduz, desde suas primeiras páginas, os elementos que caracterizam a dinâmica do contexto em que as protagonistas se inserem, como podemos notar no fragmento a seguir:

Os homens e as mulheres da Guddi, a guarda de bairro do regime, passaram a noite gritando em megafones ordens sobre que roupa usar e onde se reunir. Todas as mulheres se vestiram com o mesmo traje tradicional [...]. As mães da revolução foram chamadas de sua cozinha, de suas tarefas, para mostrar a dignatários estrangeiros como o regime é amado, quanto elas são gratas pelo leite e pela paz que ele lhes trouxe. Ele precisa de mulheres que o façam parecer humano. (Mohamed, 2016, p. 11-13)

Além disso, a questão da independência somali também é introduzida por meio das reflexões da matriarca, cujas memórias evocam a intensa mobilização popular que acompanhou o término da colonização:

Quando os britânicos partiram, em junho de 1960, todos tinham saído de casa em suas melhores roupas e se reunido no *khayriy* omunicipal, entre o banco nacional e a prisão. Era como se estivessem bêbados, descontrolados; as moças engravidaram naquela noite, e, quando lhes perguntavam quem era o pai da criança, respondiam: “Pergunte à bandeira”. Naquela noite, esmagada pela multidão enquanto a bandeira somali era hasteada pela primeira vez, Kawsar perdeu um compromido brinco de ouro que fazia parte do seu dote, mas Farah não se importou – disse que era um presente para a nova nação. (Mohamed, 2016, p. 18).

A partir desse fragmento, nota-se que a narrativa retrata o entusiasmo coletivo que se instaurou em junho de 1960, quando a Somalilândia Britânica obteve sua independência, evento sucedido poucos dias depois pela emancipação da Somália Italiana. A decisão imediata de unificação desses territórios resultou na formação de um novo Estado, ainda que o projeto mais amplo da chamada “Grande Somália” não tenha se concretizado plenamente. Esse ideal, no entanto, foi ressig-



Bandeira da somala. Fonte:goodfon.com

nificado politicamente e encontrou expressão simbólica na bandeira nacional, cuja estrela branca de cinco pontas sobre o fundo azul celeste representa as diversas regiões historicamente habitadas pelos povos somali, incluindo o Distrito Norte do Quênia, as províncias etíopes de Haud e Ogaden, além das antigas colônias sob domínio britânico, italiano e francês (Chenntouf, 2010; Cardoso, 2012).

Na obra de Mohamed, observa-se um percurso narrativo que transita da euforia inicial da independência à frustração imposta pelos desafios dos nacionalismos expansionistas. A partir das reflexões de Kawsar, a autora provoca no leitor reflexões críticas quanto ao impacto da simbologia nacional na intensificação das disputas territoriais com o Quênia e a Etiópia, alimentando reivindicações baseadas em concepções históricas da identidade somali. Dessa maneira, a esperança de autodeterminação, que no início orientava o novo Estado, cede gradativamente espaço à desilusão, à medida que a instabilidade política e militar se aprofunda, conforme observado no seguinte trecho:

Era a estrela que causava toda a aflição: aquela estrela de cinco pontas na bandeira, cada uma delas representante de uma parte da pátria somali, tinha levado o país à guerra com o Quênia e depois com a Etiópia, tinha alimentado um desejo ruinoso de recuperar território que havia sido perdido fazia muito tempo. A última derrota mudou tudo. Depois de 1979, as armas que estavam voltadas para fora inverteram a posição e foram apontadas para os somalis, e a fúria de homens humilha-

dos explodiu de volta sobre o deserto do Haud. (Mohamed, 2016, p. 19).

Conforme argumenta Adedeji (2010), as expectativas otimistas de desenvolvimento econômico após a independência foram amplamente frustradas por crises sucessivas que abalaram o continente, impulsionando instabilidade política e levantes militares. Em diversos países, como a Somália, tais processos culminaram na adoção de políticas de descolonização econômica de matriz socialista. Nesse contexto, a ascensão de Mohamed Siad Barre ao poder, em 1969, por meio de um golpe militar, marcou um período de profundas reconfigurações políticas e sociais.

Na narrativa de Mohamed, essa transição é retratada pelo olhar de Kawsar, que percebe a ascensão do ditador como um desdobramento inesperado da instabilidade subsequente ao assassinato do último presidente democraticamente eleito. O golpe resultou na proclamação da República Democrática da Somália, na dissolução do Parlamento e na instauração de um regime centralizado sob a liderança do Conselho Revolucionário Supremo, comandado por Barre. No entanto, as relações internacionais da Somália sofreram reorientações estratégicas nos anos seguintes, em razão das dinâmicas da Guerra Fria e das disputas geopolíticas no Chifre da África. Inicialmente aliado à União Soviética, o regime de Barre passou a reconfigurar suas parcerias diplomáticas e militares, movimento que teria implicações decisivas para a configuração política e econômica da região a partir do final da década de 1970. Tais mudanças, que alteraram significativamente os equilíbrios de poder na

Somália e no cenário regional, são amplamente abordadas na obra de Nadifa Mohamed.

O desenrolar da Guerra Civil Somali encontra raízes nesses antecedentes históricos e na instabilidade política subsequente. O conflito teve início em 9 de abril de 1978, quando um grupo de oficiais do clã Majeerteen tentou, sem êxito, um golpe de Estado contra o regime autocrático de Siad Barre. Como consequência desse fracasso, formou-se a Frente Democrática para a Salvação da Somália (SSDF), uma das primeiras organizações armadas de oposição, que empreendeu ataques ao governo central. Nos anos seguintes, outras facções insurgentes emergiram, notadamente o Movimento Nacional Somali, fundado em 9 de abril de 1981, seguido pelo Congresso Somali Unido e pelo Movimento Popular Somali, ambos estabelecidos em 1989 (Bushra; Gardner, 2004, p. 230). Assim, em agosto de 1990, essas organizações consolidaram uma aliança contra Barre, o que resultou na tomada da capital, Mogadíscio, pelo The United Somali Congress (USC), em 26 de janeiro de 1991, e na consequente destituição do ditador. No entanto, a queda do regime não significou a pacificação do país, pois a luta pelo controle político intensificou-se entre as diversas facções, levando a uma prolongada guerra civil, caracterizada por massacres, deslocamentos em massa e uma crise humanitária de grandes proporções.

É nesse contexto de guerra e instabilidade que se insere a obra de Nadifa Mohamed, cuja narrativa centra-se nos eventos ocorridos no norte da Somália, região marcada pelo confronto entre as forças governamentais e o clã Isaaq, o mais numeroso do território. Outrossim, a resistência desse grupo remonta à fundação, em 1981, do Movimento Nacional Somali (SNM) por exilados Isaaq residentes em Londres. No romance, essa organização recebe o nome fictício de “Frente de Liberação Nacional” (Mohamed, 2016, p. 124) e sua insurgência tem como objetivo principal a derrubada do regime de Siad Barre.

No entanto, a narrativa de Mohamed não se restringe à exposição dos eventos bélicos, mas prioriza a experiência das mulheres e as repercuções do conflito sobre suas vidas, sobretudo no que concerne às estratégias de sobrevivência adotadas pelas personagens femininas deste romance africano contemporâneo. Como observa Magnus Taylor (2013), a obra desloca a ênfase da guerra para a introspecção das personagens femininas, evitando uma abordagem

tradicionalmente centrada no embate militar e privilegiando uma perspectiva que se desenvolve a partir da subjetividade dos sujeitos.

Corpo, memória, agência e resistência: a representação das personagens femininas em *O pomar das almas perdidas*

Míranos, somos la misma mujer en edades diferente

(Mohamed, 2016, p. 12)

Desde os primeiros momentos da narrativa de Mohamed, torna-se evidente que a experiência feminina não pode ser dissociada das dinâmicas sociopolíticas que a circundam. Na primeira parte do romance, o encontro entre Deqo, Kawsar e Filsan, durante as celebrações da Independência, exemplifica essa interseção, demonstrando a forma como mulheres de distintas gerações, abrangendo períodos que vão da infância à terceira idade, são submetidas a uma estrutura de marginalização e silenciamento dentro de um ordenamento autoritário e patriarcal. Não obstante, se a obra evidencia os mecanismos de coerção estatal que operam pela imposição de uma identidade supostamente homogênea, ela também retrata as personagens não como vítimas passivas, mas como sujeitos dotados de agência crítica, capazes de analisar e contestar os dispositivos normativos que buscam restringir suas existências. A título de exemplo, esse processo pode ser observado na fala de Fadumo, amiga de Kawsar, que, ao se unir a outras mulheres em direção à cerimônia, exprime uma consciência sobre o processo sistemático de apagamento das subjetividades individuais em prol de uma uniformização imposta pelo poder: “Míranos, somos la misma mujer en edades diferente” (Mohamed, 2016, p. 12).

De modo geral, observa-se que essa percepção crítica acerca das relações de gênero, classe e poder não se restringe a Fadumo, mas permeia a subjetividade de diversas personagens femininas ao longo da narrativa. Vale ressaltar que essa lucidez se manifesta de maneira recorrente por meio da ironia, que se configura como um recurso estilístico fundamental na escrita de Mohamed – uma vez que, para além de um artifício retórico, a ironia tensiona as relações discursivas e reforça a complexidade da obra (Hutcheon, 1992), cuja estrutura polifônica e fragmentária amplia a representação das múltiplas facetas da experiência feminina em um contexto

de repressão política e desigualdade social.

Como expusemos, a segunda parte da obra organiza-se em três capítulos, cada qual dedicado a uma das protagonistas, o que favorece nossas análises acerca das suas trajetórias individuais. A saber, a estrutura narrativa ancore-se no presente, contudo, as reminiscências recorrentes ampliam a compreensão de suas experiências pregressas e das contingências que moldam as subjetividades das personagens. Na primeira seção da segunda parte do romance, Deqo, uma criança de nove anos, é introduzida. Ela se encontra em situação de vulnerabilidade extrema após ser brutalmente espancada por Filsan e guardas civis, punição decorrente de sua recusa involuntária em participar de uma cerimônia cívica, da qual tentou evadir-se com a ajuda de Kawsar. Submetida a uma realidade de privação e errância nas ruas de Hargeisa, sua existência é marcada pela necessidade de sobrevivência em um ambiente hostil.

Após um breve período de encarceramento, Deqo é acolhida em um prostíbulo, onde experimenta um sentimento incipiente de pertencimento. Desde sua introdução na narrativa, a menina é representada como um corpo feminino que resiste à normatização social, condição que a coloca em uma posição de marginalidade e invisibilidade. Sua orfandade, a ausência de vínculos familiares conhecidos e o fato de não ter sido submetida à circuncisão reforçam sua condição liminar dentro da estrutura sociopolítica vigente.

A intensificação do descontentamento popular em relação à tirania do Estado manifesta-se de forma crescente nesse segmento. Sob essa ótica, a prisão arbitrária de Deqo, juntamente com estudantes em protesto, ilustra o recrudescimento da repressão estatal. Simultaneamente, a escalada da violência pelo regime repercute na ampliação da atuação dos grupos insurgentes, evidenciando um processo de radicalização do conflito.

A posteriori, o capítulo centrado em Kawsar inicia-se com sua hospitalização, consequência das severas agressões infligidas sob custódia de Filsan. Com múltiplas fraturas no quadril e na bacia, Kawsar é resgatada por amigas e passa a viver confinada em seu bangalô, limitada à imobilidade física. Entre divagações e embates com sua cuidadora, acompanha as transformações sociopolíticas por meio das transmissões de rádio. A dicotomia entre os discursos oficiais e as narrativas insurgentes

torna-se patente: enquanto a mídia estatal projeta uma imagem de estabilidade, as emissoras rebeldes denunciam as atrocidades perpetradas pelo governo. A previsibilidade de seus dias é abruptamente interrompida pelo recrudescimento dos combates e pelos bombardeios sobre Hargeisa, instaurando um clima de iminente desintegração.

O terceiro capítulo apresenta-nos a caracterização de Filsan Adan Ali, cabo do exército somali, cuja trajetória é marcada pelo desejo de reconhecimento paterno, pela adesão irrestrita ao regime e pela repressão de seus próprios anseios. Ao longo da narrativa, o envolvimento da oficial militar com o Capitão Yasin possibilita sua participação ativa nas operações militares contra os insurgentes, ao mesmo tempo em que inaugura um vínculo afetivo incipiente. À medida que o cerco rebelde a Hargeisa se intensifica, a resposta militar traduz-se em medidas de brutalidade crescente, incluindo a destruição de povoados considerados focos de resistência, o recrutamento compulsório de civis e a intensificação de interrogatórios violentos. O ápice narrativo ocorre quando Filsan, ao transitar por uma área até então considerada segura, é surpreendida e acuada por insurgentes armados, encerrando o capítulo de forma abrupta.

A terceira parte do romance corresponde ao desfecho da trama e ao reencontro das protagonistas em meio à intensificação do conflito. O avanço definitivo das forças insurgentes precipita o colapso do regime e instaura um período de caos e guerra civil na Somália. Deqo, Kawsar e Filsan, marcadas por perdas irreparáveis e desilusões profundas, encontram-se diante de uma conjuntura de absoluta incerteza. Entretanto, a narrativa sugere que, mesmo no contexto da desintegração social, a união entre elas possibilita a emergência de um horizonte de reconfiguração. O vínculo de solidariedade estabelecido entre as personagens opera como um elemento simbólico de resistência, um devir que ressoa com a própria busca por reconstrução na sociedade somali e um indício da agência das personagens mediante o contexto político instável.

A noção de agência, categoria que aparece citada desde as primeiras páginas deste artigo, pode ser compreendida de diferentes modos no campo das ciências sociais. Na perspectiva de Bradford *et al.*, em *New World Orders in Contemporary Children's Literature*, agência pode ser entendida como a capacidade



Fonte:garoweonline.com

do sujeito de “efetuar escolhas e assumir a responsabilidade por suas consequências” (2008, p. 31, tradução nossa). Ademais, a noção de agência implica a possibilidade de ação intencional, associada à autonomia e à reflexividade crítica, o que pressupõe um grau de consciência sobre os mecanismos estruturais que condicionam a tomada de decisões. Em regimes ditatoriais, a manifestação da agência feminina é constantemente mediada pelo medo, mas, conforme argumenta Bradford (2008), a coragem não equivale à ausência de temor, mas à capacidade de agir apesar dele, quando os benefícios se sobrepõem aos riscos.

Mas há outras formas de compreender a categoria. Se a considerarmos a partir de perspectivas advindas dos estudos de gênero que incorporam a análise da luta de classes, bem como a abordagem interseccional, a noção de agência revela-se complexa e, por extensão, problemática, na medida em que o sujeito, de modo isolado, não possui condições de modificar integralmente as estruturas sociais vigentes. Nesses termos, torna-se relevante pensar na noção de autonomia, que deve ser compreendida como um fenômeno social de natureza relativa, cujo grau de manifestação depende de uma rede de fatores sociológicos, incluindo tanto as formas coletivas de organização quanto as capacidades individuais de ação. A esse respeito, Margaret Archer (2000) destaca que o grande desafio ao abordar teoricamente a concepção de agência consiste em compreender o agente humano como alguém que, ao mesmo tempo em que é moldado por sua inserção social, também é capaz de transformar, ainda que parcialmente, o contexto em que se encontra.

No âmbito da perspectiva feminista africana e, de modo específico, somali (Medie, 2019; Nnaemeka, 2004; Ossomée, 2020; Mohanty, 2020; Bushra; Gardner, 2004; Oyéwùmí, 2020; Ingriis; Hoehne, 2013), torna-se,

portanto, imprescindível considerarmos os contextos materiais e simbólicos nos quais os sujeitos estão inseridos (Nussbaum, 2002; Sen, 2012). Assim, ao discutirmos a agência de personagens somali do romance de Mohamed, é necessário reconhecer as múltiplas formas de desigualdade – sobretudo de gênero, etnia e classe – que atravessam suas vidas e experiências (Martins, 2025). Reconhecer tais condicionantes não significa, contudo, reduzir esses sujeitos a uma posição de total passividade ou negá-los enquanto agentes. Pelo contrário, trata-se de admitir a existência de agência mesmo em contextos marcados por adversidades. Nesse sentido, a título de exemplo, Bell Hooks (2015) observa que mulheres negras e outros grupos historicamente marginalizados desenvolvem consciência crítica em relação à lógica patriarcal por meio de suas experiências cotidianas de opressão, o que as leva a elaborar estratégias de enfrentamento frente à complexidade e à interconexão das formas de dominação que atravessam suas vidas.

Dessa forma, é válido ressaltar que a intenção de nossa análise não busca negar a influência das estruturas sobre os sujeitos femininos, mas, sim, examinar criticamente como as personagens do romance em análise, em distintas faixas etárias, articulam formas de atuação para resistir às imposições do regime histórico e político que as circunscreve.

À luz das considerações previamente expostas, a dinâmica de agenciamento manifesta-se de maneira particularmente evidente na trajetória de Kawsar, cuja resistência à violência institucionalizada se revela desde os primeiros momentos da narrativa. Contudo, a obra também evidencia que a vida dessa personagem é atravessada por experiências de perda e trauma, que marcam profundamente sua existência, sobretudo após a morte da filha Hodan e do marido, eventos que deixam impactos sobre sua psique e sobre sua relação com o mundo.

Inicialmente reconhecida pelo rigor no papel de mãe e esposa, a idosa encarna os valores de cuidado e proteção exigidos em uma sociedade patriarcal, moldando a filha segundo padrões que, paradoxalmente, limitam sua autonomia e reforçam sua dependência, ilustrando como normas sociais podem perpetuar estruturas de dominação. A morte de Hodan, decorrente de um suicídio em razão de um abuso sexual, catalisa, entretanto, uma transformação significativa em Kawsar, despertando nela uma consciência crítica diante das injustiças e do autoritarismo que estruturaram seu contexto social e político. Em nossas análises, compreendemos que essa transformação se evidencia na superação do medo que anteriormente a silenciava, permitindo-lhe agir em defesa da justiça e da proteção de outras mulheres, pois, como revela a narrativa, “Kawsar sente alguma coisa que foi liberada dentro de si, algo que esteve contido – amor, raiva, até um senso de justiça, não sabe o que é, mas isso lhe esquenta o sangue” (Mohamed, 2016, p. 25).

Assim, ao interceder em favor da jovem Deqo contra a brutalidade dos agentes do regime, Kawsar sofre severas represálias, reiterando um padrão de insurgência que se prolonga ao longo do romance e culmina na cena em que, impulsionada pela dor e pela memória de suas perdas, cospe na efígie do presidente, gesto que provoca inquietação nos presentes. Tal ato inscreve-se como um desafio explícito ao poder instituído, cuja manutenção se ancora na coerção física e psicológica como seus principais instrumentos de controle:

Em poucos segundos, a arquibancada desaparece e um retrato tremulante de Oodweyne encara Kawsar. Alguns rebeldes se recusam a erguer as placas, formando pequenos buracos no rosto dele, mas a mensagem é clara: o presidente é um gigante, um deus que toma conta deles, que pode se dissolver em pedaços e ouvir e ver tudo o que eles fazem [...] Antes que se lembre de onde está, ela cospe violentamente diante da visão, fazendo ofegar os espectadores que a cercam. – O que você está fazendo? – exclama Dahabo, apertando com força o antebraço de Kawsar. Kawsar não sabe, não está realmente ali; apenas vira um rosto que a enoja e reagira a ele. As expressões na leira de baixo reagem choque e medo de que ela tenha atraído a atenção para eles, mas Kawsar

não consegue mais compreender esse medo, ele parece muito insignificante e inútil em comparação com o que ela viveu. (Mohamed, 2014, p. 17-18).

Outrossim, no romance, a agência feminina frequentemente se traduz como resposta ao aparato repressivo do Estado e à ordem patriarcal que o sustenta. Nesse sentido, Filsan, inicialmente, incorpora os valores do regime e imagina-se como agente de sua edificação, vislumbrando a possibilidade de ascensão dentro da estrutura militar, almejando ser “um novo tipo de mulher, com as mesmas capacidades e oportunidades de qualquer homem” (Mohamed, 2014, p. 213). Entretanto, à medida que se depara com a barreira do patriarcado, sua desilusão cresce. A cena em que, após submeter Kawsar a um episódio de brutalidade, Filsan se depara com sua própria impotência everte lágrimas, simboliza esse momento de ruptura. Ademais, em análise, observamos que a metáfora do eco de suas botas dissipando-se no corredor adensa a percepção de seu afastamento progressivo dos ideais revolucionários que outrora a mobilizavam: “A moça meneia a cabeça, com lágrimas nos olhos, e saiu correndo da sala. À medida que ela avançava pelo corredor, o barulho de suas botas vai diminuindo até desaparecer” (Mohamed, 2014, p. 44).

Desse modo, a renúncia de Filsan aos ideais nacionalistas pode ser analisada sob duas perspectivas complementares. Primeiramente, essa ruptura configura-se como uma forma de resistência à instrumentalização das mulheres pelo regime, que as utiliza como meras peças em sua estrutura de poder (Spivak, 2014). Em segundo lugar, evidencia a percepção de que sua tentativa de se tornar um “homem honrário”, isto é, internalizando e reproduzindo a lógica de violência perpetrada pelos seus pares masculinos, estava inevitavelmente condenada ao fracasso – uma vez que o aparato estatal, fundamentado em concepções patriarcais inflexíveis, jamais a reconheceria como uma igual, relegando-a a uma posição subalterna (Spivak, 2014) dentro da hierarquia militar. Diante dessa constatação, sua decisão de partir para o Campo de Refugiados de Saba’ad, para além de um movimento de fuga, também se caracteriza como um movimento simbólico de ruptura com as amarras institucionais que a confinavam. Em nossas análises, consideramos que esse deslocamento, portanto, pode ser interpretado como um gesto definitivo de autodeterminação, marcando sua emancipação e a reconfiguração de sua identidade em oposi-

sião à lógica patriarcal que rege o Estado.

Nuruddin Farah, em *Yesterday, Tomorrow: Voices from the Somali Diaspora* (2000), argumenta que a violência sistêmica na Somália engendrou um estado de desagregação social irreversível, impulsionando milhares ao exílio. Para elucidar a representação das imagens simbólicas, o autor descreve o país como um corpo político em decomposição, em que a estrutura estatal se converte em um aparato de perpetuação da injustiça (Farah, 2000). Nesses termos, observamos que o deslocamento de Filsan se insere nesse panorama de desterritorialização e ressignificação identitária, associado a um processo de insurgência subjetiva e busca por emancipação.

Dentre as protagonistas, Deqo manifesta uma agência que se constrói a partir da precariedade extrema, pois, apesar de pueril, a menina vive imersa na luta pela sobrevivência, marcada por carências materiais e por um estigma social que a persegue como uma sombra. Insultada de forma reiterada, sem sequer compreender plenamente as palavras que lhe são dirigidas, ela carrega um rótulo que evidencia a misoginia estrutural de sua comunidade:

“Filha da puta, filha da puta, filha da puta!” Era o que as outras crianças no campo lhe gritavam, pelo tempo que ela consegue se lembrar, mas não sabia o que era uma puta; parecia algo ruim, como um canibal, uma bruxa ou um tipo de jinn, mas nenhum adulto descrevia o que tornava uma puta puta, e as crianças não pareciam saber muito mais do que ela. Era filha do pecado, diziam, a bastarda de uma mulher perdida. (Mohamed, 2016, p. 67).

Posteriormente, o acaso conduz Deqo a um bairro marginalizado, onde sua ingenuidade entra em nítido contraste com a dureza da realidade social. No prostíbulo que precariamente a acolhe, ela conhece Nasra, cuja trajetória de abandono e privação espelha a sua própria, evidenciando que a inserção precoce na prostituição não decorre de uma escolha individual, mas constitui resultado direto de estruturas sociais marcadas pela exclusão e pela carência de oportunidades. Nesse ponto, observa-se que a breve troca semeia em Deqo a compreensão embrionária de que a solidariedade entre mulheres é um mecanismo vital de sobrevivência diante de contextos marcados por opressão e vulnerabilidade.

Ademais, criada em um ambiente hostil, Deqo desenvolve estratégias de sobrevivência que desafiam sua condição de vulnerabilidade. Por exemplo, consciente das ameaças que a cercam, reconhece os riscos de dormir em locais expostos ou de interagir com homens desconhecidos (Mohamed, 2014, p. 82). Enquanto Filsan busca legitimidade dentro das estruturas masculinas de poder, Deqo afirma sua autonomia por meio da resistência direta; quando um homem tenta agarrá-la, ela se desvencilha e o insulta, identificando sua intenção predatória (Mohamed, 2014, p. 53). Posteriormente, ao ser alvo de uma tentativa de estupro, a menina reage violentamente, cravando uma lâmina no olho do agressor antes de fugir (Mohamed, 2014, p. 116). Tal episódio, em particular, ilustra não apenas sua acuidade na leitura das dinâmicas de violência de gênero, mas também sua capacidade de responder ativamente a tais ameaças. Assim, no decorrer do percurso narrativo, a trajetória da menina é marcada por atos que reafirmam sua autodeterminação e sua agência como ferramenta de autopreservação e sobrevivência, pois, ainda que seja uma criança, Deqo se recusa a ocupar a posição de vítima passiva.

Após vivenciar sucessivas adversidades, Deqo, novamente em condição de isolamento, chega a uma cidade devastada pelos bombardeios e dirige-se a uma residência ladeada por um pomar em busca de abrigo. Nesse local, reencontra Kawsar, gravemente ferida em decorrência de uma explosão. A esse respeito, vale ressaltar que o próprio título da obra, *O Pomar das Almas Perdidas*, opera em múltiplos níveis simbólicos, articulando dimensões pessoais, coletivas e históricas da narrativa. Assim, compreendemos que o termo “pomar” sugere um espaço de cultivo e cuidado, originalmente associado à vida familiar e à memória afetiva de Kawsar, mas que, ao longo da narrativa, passa a refletir a necessidade de reconstrução frente à perda e à devastação emocional. Ao mesmo tempo, a expressão “das almas perdidas” nos remete à destruição da comunidade somali em decorrência da guerra e do autoritarismo, implicando que as experiências individuais de dor são inseparáveis do contexto sociopolítico. Entretanto, simbolicamente, ao cultivar o pomar, Kawsar tenta restabelecer a ordem e a vida em um mundo marcado pela perda, simbolizando a capacidade de agência mesmo diante de condições estruturais adversas.

Ao longo da narrativa, o vínculo entre as duas mulheres se fortalece por meio de gestos de cuidado, empatia e solidariedade, de

modo que Deqo, motivada pelo acolhimento recebido, manifesta seu desejo de proteger Kawsar, propondo levá-la a um local seguro. Paralelamente, a narrativa de Filsan atinge um momento de ruptura quando, durante uma operação sob o comando do Capitão Yasin, um ataque insurgente provoca a morte do capitão e a coloca em estado crítico. Assim, após ser conduzida ao hospital militar, Filsan é confrontada com as engrenagens da injustiça estrutural, experiência que precipita sua decisão de desertar e, consequentemente, a transforma em alvo da perseguição das forças armadas. É nesse contexto que Deqo intervém, oferecendo abrigo e proteção, o que configura um ponto nodal na articulação narrativa que reúne as três protagonistas.

A partir desse instante, opera-se uma inversão simbólica das hierarquias de poder: a jovem, anteriormente submetida à violência de Filsan, assume a função de sua protetora. Assim, o reencontro entre ambas é marcado por tensões e por um processo de reconhecimento recíproco, tendo em vista que Kawsar também fora alvo das ações da militar. Contudo, é importante destacar que a decisão de a perdoar simboliza um rompimento com a perpetuação patriarcal da violência, ao passo que sinaliza a emergência de formas alternativas de agência feminina, fundadas na solidariedade e na reconfiguração dos vínculos, mesmo em cenários de extrema adversidade. As trajetórias entrelaçadas dessas mulheres revelam, assim, modalidades plurais de resistência e processos de construção identitária que dialogam com experiências históricas e sociais de mulheres somalis, africanas e negras.

Considerações finais

Nos momentos finais do romance, Deqo assume a função de conduzir Kawsar e Filsan pelas ruas devastadas de Hargeisa até o campo de refugiados de Saba'ad. Embora suas ações possam, à primeira vista, parecer circunstanciais, elas adquirem um significado simbólico, pois representam a concretização da agência feminina em meio ao caos instaurado pelo colapso do regime. O enredo sugere que a possibilidade de transformação da realidade, ainda que de forma limitada, está intrinsecamente ligada a Deqo, que se torna responsável por intervir ativamente para garantir não apenas sua própria sobrevivência, mas também a das demais personagens femininas. Dessa forma, sua trajetória se estabelece como um contra-ponto à violência e à opressão que permeiam

o contexto sociopolítico da narrativa, pois, mesmo privada de recursos materiais ou de um espaço de pertencimento, Deqo resiste à marginalização imposta tanto pela sociedade patriarcal quanto pelo conflito armado. Ao final, é por meio de sua mobilidade e de suas ações concretas que se insinua uma possibilidade, ainda que frágil, de reconstrução e ressignificação da existência em meio à devastação.

De tal modo, compreendemos que, no romance de Nadifa Mohamed, a violência perpetrada por homens em uma sociedade militarizada se configura como uma força dominante que subjuga as três protagonistas: Deqo, Kawsar e Filsan. Não obstante, de modo geral, o romance se constitui como um arquivo literário-imaginário de vozes femininas que possibilita ao leitor constituir um imaginário acerca das angústias e das diversas formas de violência que permeiam as vidas das mulheres de papel, mas também das suas formas de resistência e de agência. Nesses termos, a narrativa atua, portanto, como um arquivo polifônico de mulheres, refletindo a pluralidade de experiências femininas em distintos períodos históricos, espaços e estratos sociais.

Assim, as três personagens representam figuras femininas que, cada uma a seu modo, confrontam e buscam subverter as estruturas de dominação em que estão inseridas. A partir de seus distintos posicionamentos sociais e culturais, elas questionam e desafiam o *status quo*, ainda que tal insurgência lhes imponha cicatrizes, sejam elas físicas ou psíquicas. Ainda assim, tais experiências de resistência não permanecem circunscritas ao âmbito individual, pois se convertem em elos de uma rede de solidariedade feminina que, ao instaurar práticas de sororidade, questiona e desestabiliza a ordem patriarcal, oferecendo novos modos de pensar a interdependência entre mulheres em contextos de opressão.

Nesse sentido, a escrita de Nadifa Mohamed configura-se como um projeto literário e político de revisão epistemológica, desestabilizando narrativas eurocentradas que historicamente monopolizam a representação do Chifre da África, e em especial da Somália e de suas mulheres. Para além dos contornos das dimensões estritamente ficcionais, a escrita de Mohamed insere-se no campo das “formas africanas de autoinscrição” (Mbembe, 2001). Nesses territórios discursivos, os sujeitos historicamente relegados à margem reinscrevem suas experiências, reivindicando a

autonomia de sua voz, memória e testemunho.

Referências

- ARCHER, Margaret. *Being Human: The Problem of Agency and the Promise of Autonomy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- ADEDEJI, Adebayo. Estratégias comparadas da descolonização econômica. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (ed.). *História Geral da África*. Volume VIII: África desde 1935. Brasília: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2010, p. 471-516.
- BAMISILE, Sunday Adetunji. *Questões de gênero e da escrita feminina na literatura africana contemporânea e da diáspora africana*. 519p. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Lisboa, Universidade de Lisboa, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/8699>. Acesso em: 11 ago. 2025.
- BRADFORD, C. et al. *New World Orders in Contemporary Children's Literature: Utopian Transformations*. New York: Palgrave MacMillan, 2008.
- BUSHRA, Judy; GARDNER, Judith El. *Somália – the Untold Story: the war through the eyes of somali women*. London: Pluto Press, 2004.
- CARDOSO, Nilton César Fernandes. *Conflito armado na Somália: análise das causas da desintegração do país após 1991*. Monografia de Conclusão de Curso em Bacharelado em Relações Internacionais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.
- CHENNTOUF, Tayeb. O chifre da África e a África setentrional. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (ed.). *História Geral da África*. Volume VIII: África desde 1935. Brasília: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2010, p. 33-66.
- CLIFFORD, J. *Routes: travel and translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.
- DUNLOP, R. *Memoirs of a Sirdar's Daughter in Canada: hybridity and writing home*. In: AGNEW, V (ed.). *Diaspora, memory and identity: a search for home*. Toronto: University of Toronto Press, 2013. p. 115-150

- FARAH, N. *Yesterday, Tomorrow: Voices from the Somali Diaspora*. New York: Cassell Academic, 2000.
- GAGIANO, A. 2015 Contemporary Female African Authors Imagining the Postcolonial Nation: Two Examples. In: Nicholson, Roger Marquis, Claudia and Szamosi, Gertrud (eds), *Contested Identities: Literary Negotiations in Time and Place*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 177-196.
- HARRIS, Leila. O hífen como contraponto: o hibridismo de identidades diáspóricas. In: HENRIQUES, A.L.S.H. (org.). *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2009. p. 61-72
- HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 16, p. 193-210, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-335220151608>. Acesso em: 8 jun. 2025.
- HUTCHEON, L. *A Poetics of postmodernism*. New York and London: Routledge, 1992.
- INGRIIS, Mohamed; HOEHNE, Markus. The impact of civil war and state collapse on the roles of Somali women: a blessing in disguise. *Journal of Eastern African Studies*, v. 7, n. 2, 2013, p. 314-333.
- LAVERDE, S. D. S. *Resistência feminina e feminismo africano em 'Without a Name', de Yvonne Vera*. Campinas: Pontes Editores, 2017.
- MARTINS, Catarina. *Mulheres, raça e etnicidades: introdução aos feminismos decoloniais*. Coimbra: Editora da Universidade de Coimbra, 2025.
- MARTINS, Catarina Isabel Caldeira. 'La Noire de...' tem nome e tem voz. A narrativa de mulheres africanas anglófonas e francófonas para lá da Mãe África, dos nacionalismos anticoloniais e de outras ocupações". *E-cadernos CES* [Online], 12, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ceces/711>. Acesso em: 27 jul. 2025.
- MATZKE, Christine. Writing a Life into History, Writing Black Mamba Boy: Nadifa Mohamed in Conversation. *Northeast African Studies*, v. 13, n. 2, p. 207-224, 2013. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1353/nas.2013.0020>. Acesso em: 08 jun. 2025.
- MBEMBE, A. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n. 1, p. 171-209, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-546X2001000100007&script=sci_abstract&tlang=pt. Acesso em: 09 jul. 2025.
- MEDIE, Peace A. Introduction: Women, Gender, and Change. *Africa. African Affairs*, v. 121, n. 485, p. 67-73, 2019.
- MOHAMED, H.A. Refugee Exodus from Somalia: Revisiting the Causes. *Refugee: Canada's Journal on Refugees* 14(1), 1994, p. 6-10.
- MOHAMED, Nadifa. *Quando eu me tornei negra*. YouTube. Publicado em 24 fev. 2017a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=17f2wbDrVs&t=1034s>. Acesso em: 14 jan. 2025
- MOHAMED, Nadifa. *Great Writers Inspire at Home: Nadifa Mohamed on travelling, home and belonging in Black Mamba Boy*. YouTube. Publicado em 20 set. 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4yIwdeJJRcw&t=13s>. Acesso em: 22 jul. 2025.
- MOHAMED, Nadifa. *O pomar das almas perdidas*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Tordesilhas, 2016.
- MOHANTY, Chandra Talpade. Sob olhos ocidentais: estudos feministas e discursos coloniais [Under Western Eyes]. Trad. Ana Bernstein. In: *Sob olhos ocidentais*. Rio de Janeiro: Zazie, 2020, p. 7-61.
- NNAEMEKA, Obioma. Nego Feminism: Theorizing, Practicing and Pruning Africa's Way. *Signs*, v. 29, 2004, p. 357-385.
- OLIVEIRA, Valeria Silva de. A Somália da Imaginação de Nadifa Mohamed: uma poética da diversidade. In: HENRIQUES, A.L.S.; MONTEIRO, M.C. (Org.). *Escritos discentes em literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018. p. 228-236
- OSSOME, Lyn. African Feminism. In: RABAKA, R. (org.). *Routledge Handbook of Pan-Africanism*. Londres: Routledge, 2020. p. 159-170.
- OYEWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamentos feministas hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 84-95.
- ROLLMANN, Rhea. Nadifa Mohamed: Writing the Lives of Somalia's Women. *PopMatters*, 24 jun. 2015. Disponível em: <https://www.popmatters.com/194787-nadifa-mohamed-2495514628.html>. Acesso em: 06 jul. 2025
- SAES, Stela. Trajetória contemporânea em territórios africanos: as experiências românicas de Paulina Chiziane em Moçambique e Sefi Atta na Nigéria. *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro, n. 39, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/58529>. Acesso em: 29 jul. 2025.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- STREZELESKI, Renato Lopes. *A Somálilândia e o desenvolvimento autônomo do Estado: um estudo de caso*. Monografia de Conclusão de Curso em Bacharelado em Relações Internacionais. Brasília: Centro Universitário de Brasília, 2015.
- TAYLOR, Magnus. An Interview with Nadifa Mohamed: "I don't feel bound by Somalia... but the stories that have really motivated me are from there." *African Arguments*, 7 nov. 2013. Disponível em: <https://africanarguments.org/2013/11/an-interview-with-nadifa-mohamed-i-dont-feel-bound-by-somaliabout-the-stories-that-have-really-motivated-me-are-from-thereby-magnus-taylor/>. Acesso em: 10 jul. 2025.
- TEMBO, Nick Mdika. "Made of Sterner Stuff": Female Agency and Resilience in Nadifa Mohamed's *The Orchard of Lost Souls*. *Journal of Literary Studies*, v. 35, no. 3, 2019, p. 1-18. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/02564718.2019.1657278>. Acesso em: 27 jul. 2025.
- TRINDADE, Catarina Casimiro; FIDALGO, Maisa Cardozo. Feminismos. In: GALLO, Fernanda (org.). *Breve dicionário das literaturas africanas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022. p. 93-101.
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórico e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: uma perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes. [1997] 2014. p. 7-72.

RESEÑA

ENTRE EL ASILO Y LA CLÍNICA: EL CRIMEN NO PAGA

GUERRA, RUBI (2025). *DIME QUE ME EXTRAÑAS*. CARACAS: ABEDICIONES.

RAMÓN ORDAZ

UNIVERSIDAD DE ORIENTE

ramonordaz.quijada@gmail.com

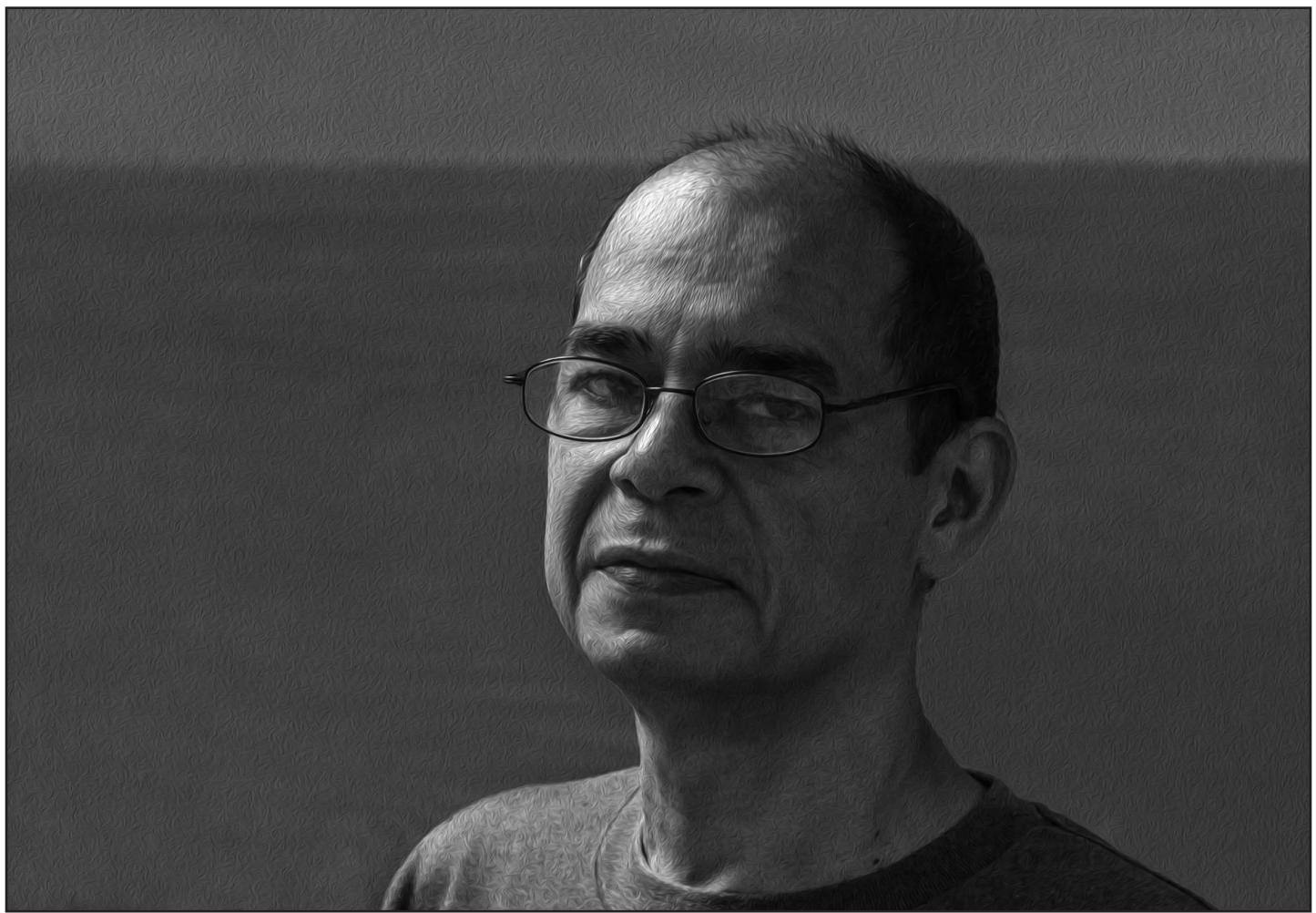


Foto:Alfredo Padrón

Rubi Guerra, a pulso de un trabajo sostenido, ha cimentado su obra en la literatura nacional; una constante búsqueda en el espacio de nuestra narrativa

que va más allá de sus experiencias con el lenguaje del cine, la crítica y el ensayo. Pero donde hay que buscarlo a la hora de definirlo es, esencialmente, en el cuento y la novela.

Cada escritor guarda para sí los textos fallidos, los engendros creados durante esas rachas de nula inspiración cuando las musas se han ausentado. Sí, las musas: esas cálidas amantes que



aparecen como petricor en el verano o como el perfume nocturno de las estrellas cuando la soledad está a punto de aullar. ¡Cuánto exceso y acceso vano a la creación! ¡Cuánto tiempo invertido en la inutilidad de extraer del barro alguna criatura que se nos parezca! La paradoja es que la obra funciona como un exorcismo, un constante vaivén de olas entre la semejanza y la diferencia. No se despacha jamás tanta fantasmagoría. En el poso de la taza de café o en la copa de vino quedan las reservas de lo que no puedes llevar a la boca. Eso que no podemos consumir sigue siendo la esencia de lo inalcanzable, el propósito que nos hará decir al día siguiente: “¡Hoy sí! ¡Hoy es el día!”. La vida nos enclaustra en su eterno juego, porque todo consiste en recomenzar y, al paso, dialogar con las piedras del camino. Mientras estemos vivos, el diálogo con el mundo es interminable; para un escritor, lo es aún más.

Del narrador Rubi Guerra, si bien pudiéramos advertir alguna debilidad en su despliegue narrativo, creo que su obra es pulcra y bien fundada. Lo poco en que podamos disentir

no es suficiente para empañar una obra que se sostiene por sí misma y que no necesita de predicados laudatorios para validarse. Vayamos, entonces, al propósito de estas líneas.

He leído y releído *Dime que me extrañas*, su más reciente publicación. Es un título que deviene en una capitular en el *summum* de su escritura, vista como fragmento y resumen de su trayectoria literaria. Un título sugestivo y seductor, con resonancias líricas y no exento del ingrediente universal del amor (aunque hay amores que matan). Esta es una obra de madurez, trabajada con el rigor de quien da fe de su oficio, donde el tiempo invertido expone con soltura y elegancia los frutos del trabajo.

La novela vuelve sobre temas recurrentes en su espacio narrativo, pero esta vez con un salto significativo en su estilo. *Dime que me extrañas*, sin dejar de recrear el entorno de una ciudad costera (Cumaná), es sobremanera una obra de introspección volcada al mundo interior y a la memoria. En obras anteriores, el narrar era más plano y el pronuntuario de los personajes más fugaz; esta vez, el *tempo* se ralentiza para mostrar las escoriações de una sociedad que ha perdido valores esenciales y poner de bulto su degradación.

Es una novela donde la realidad está trucada; se desplaza de un plano temporal a otro en un juego narrativo que retrocede o salta al futuro, obligando al lector a ordenar las piezas del rompecabezas. Nos enfrentamos a existencias en continuo deterioro en un entorno social que ha perdido la vitalidad que tuvo en el pasado. Los acontecimientos transcurren en lo que devino zona marginal de Cumaná, el barrio La Trinidad, cerca del trágico de mariños y pescadores en Puerto Sucre, lugar que —según el texto— “no tenía todavía la fama de cueva de delincuentes que tiene ahora”.

El nudo de la historia gira alrededor del detective Octavio, quien mantiene relaciones adulteras con mujeres de sus compañeros de mar. La joven Antonia será la manzana de la discordia al ser asesinada mientras era amante de Octavio y del “Chaire”, un ladrón encarcelado tras las investigaciones de Octavio y su compañero Gonzalo. En un plano futuro, Gonzalo ha envejecido y termina sus días en un asilo de ancianos, donde Octavio lo visita periódicamente. Al ver el estado de abandono de su amigo, Octavio opta por el mismo destino: ingresar al asilo. Ya antes, la voz narrativa había sugerido: “No puedo des-

cartar, piensa el que llega, que también un día me toque entrar aquí para no salir más...”.

Durante sus visitas, Octavio advierte la presencia de un periodista y escritor (Medina), el otro narrador de las historias en proceso. Este terminará siendo vecino del asilo debido a una cardiopatía severa que lo recluye en la clínica contigua, conectada al asilo por un pasillo y custodiada por una congregación de monjas. Las claves están en el monólogo de Octavio al comienzo de la novela: “Yo tengo aquí ocho años y vine por voluntad propia...”. Por otra parte, un narrador omnisciente va dejando indicios y sospechas con una intencionada interpolación de planos que hace difusa la linealidad. Lo relevante es el asesinato impune de Antonia; su asesino huyó a Colombia y el olvido borró las huellas del crimen, un detalle que Octavio sentencia al inicio: “...y olvidar es lo que mejor se hace aquí”.

El periodista es el pivote de las historias. En sus paseos al asilo, se encuentra con un inquilino singular que ha logrado casarse con otra residente. Han pasado décadas. Tras agrios encuentros con este extraño personaje, quien pretende que el periodista escriba su biografía, el lector infiere que estamos ante las sorpresas que trae el olvido. El “Chaire”, el asesino de Antonia, terminó atrapado en el remolino de la marginalidad y el destino lo esperaba en ese vertedero de vidas desahuciadas: el asilo. En un último encuentro, el personaje confiesa que lleva varios muertos encima: “Yo tampoco lo sé con seguridad, uno olvida. Pero solo una cuenta para mí. La primera. Las demás me saben a mierda”. Esa muerte que privilegia su mala conciencia tiene el sello de la venganza contra una mujer.

La novela cierra con un brevísimo texto titulado “El viejo”, un fragmento de la vida de los amantes antes del crimen, cuando Antonia entrega su pasión a Octavio. Es un presentimiento que la muerte concede a los condenados; una despedida luctuosa después de hacer el amor: “Dime que me extrañas”, las últimas palabras de Antonia.

En ese recodo de la ciudad donde asilo y clínica comparten oscuros vasos comunicantes, Rubi Guerra —quien seguramente vivió su propia pasantía como paciente del corazón en la Clínica San Vicente de Paúl— extrajo esta intrigaante historia. A mi parecer, es una obra que lo consagra definitivamente al ofrecer al lector estos brillantes flirteos con la novela negra.

CRÓNICA

SOBRE LA TRADUCCIÓN DE LOS MALETINES AL INGLÉS

(BRIEFCASES FROM CARACAS. BLACK SQUARE EDITION)

SHANNAN MATTIACE

ALLEGHENY COLLEGE



Suzanne Corley (izquierda) y Elizabeth Meneray. Fuente: www.wwoz.org

En la introducción del libro, la traductora Barbara Riess utiliza la acertada metáfora de “desempacar maletas” como una forma de reconocer a las distintas personas involucradas en dar vida a esta obra. Esta tarde, es para mí un placer y mi tarea presentarles a algunos de estos maravillosos amigos y colegas que han sido parte del proyecto desde el principio.

Desde que estábamos en la universidad,

Suzanne Corley y yo intercambiábamos nuestras listas de libros y películas al final de cada año. Suzanne y yo nos hicimos amigas rápidamente cuando nos conocimos en Mérida, Yucatán (México) en 1988, durante el programa de estudios en el extranjero de Central College. Ambas éramos lectoras voraces y nuestro primer y más duradero amor fue la literatura, tanto en inglés como en español. En estas conversaciones de fin de año, Suzanne siempre me pedía que nombrara mis dos o tres mejores

novelas del año en ambos idiomas. A menudo intentábamos leer los favoritos de la otra.

En 2015 leí *Los maletines* en español por recomendación de Wilfredo Hernández, y fue mi libro del año. Uno de los grandes placeres de mi vida en Allegheny College es tener a mi propio “curador personal” de ficción literaria en Wilfredo. Tanto él como Suzanne cuentan entre los mejores lectores de ficción que he conocido.



Juan Carlos Méndez Gúedez y Barbara Riess. Fuente:Allegheny College

Así, Suzanne recibió mi recomendación en diciembre de 2015 y pasó gran parte de 2016 traduciendo la novela al inglés. Resultaba algo misterioso por qué eligió precisamente esta obra; cuando le pregunté, me dijo que era algo que simplemente “tenía que hacer”. Una estudiante muy cercana a ella en la Universidad de Tulane había pasado un tiempo en Venezuela tras graduarse. Según entendí, Suzanne hizo una verificación preliminar para ver si la obra de Juan Carlos Méndez Guédez había sido traducida al inglés y, al ver que no, lo contactó. Durante las semanas que pasó traduciendo, se comunicó ocasionalmente con el autor para consultar sobre venezolanismos y jergas que le eran desconocidas.

Desde el principio, la traducción de Suzanne tuvo cierta urgencia. En julio de 2014, le diagnosticaron cáncer de mama metastásico en etapa 4 y no sabía cuánto tiempo le quedaba. Era una persona industriosa, pero tras el diagnóstico se volvió, comprensiblemente, muy consciente del paso del tiempo.

Cuando terminó la traducción a su satisfacción, la envió a distintas editoriales, pero el proyecto no parecía avanzar. El negocio de la traducción es difícil en Estados Unidos y Suzanne tenía pocos contactos en el campo; además, era notoriamente terca y reacia a recibir consejos. Así, la traducción permaneció guardada en su computadora y en la mía.

En el otoño de 2020, Barbara Riess me preguntó por el manuscrito, motivada por una conferencia en línea donde podía presentar dos proyectos. Barbara ya tenía uno y pensó que el segundo podía ser *Los maletines*. Puse a ambas amigas en contacto, pero tras otra presentación fallida ante editoriales, el proyecto no despegó y Suzanne se desanimó.

Semanas después, Suzanne decidió suspender los medicamentos y entrar en cuidados paliativos en su hogar de la calle Duffosat, en Nueva Orleans. Cuando la visité, poco antes de su muerte, otra amiga —la poeta Laura Mullen— me sugirió preguntarle a Suzanne si podíamos intentar publicar la obra después de su partida. Suzanne inmediatamente nos dio permiso; había renunciado a la idea de verla publicada y quizás se protegía aparentando que ya no le importaba. Pero sí le importaba profundamente: estaba orgullosa de su trabajo. Laura y yo sabíamos que le encantaría ver su nombre impreso.

Tras la muerte de Suzanne en abril de 2021, Barbara Riess se convirtió en la protectora, campeona y principal fuerza de trabajo del proyecto. Fue la profesora Riess quien pasó horas revisando, modificando y puliendo la traducción original de Suzanne, haciéndola tan suya como de su amiga.

Conocí bien a Suzanne durante 33 años. Bar-

bara y yo hemos sido amigas cercanas aquí en Meadville por 27 años. Me siento afortunada de que dos de mis mejores amigas se unieran para dar vida a la obra de uno de los mejores escritores de América Latina.

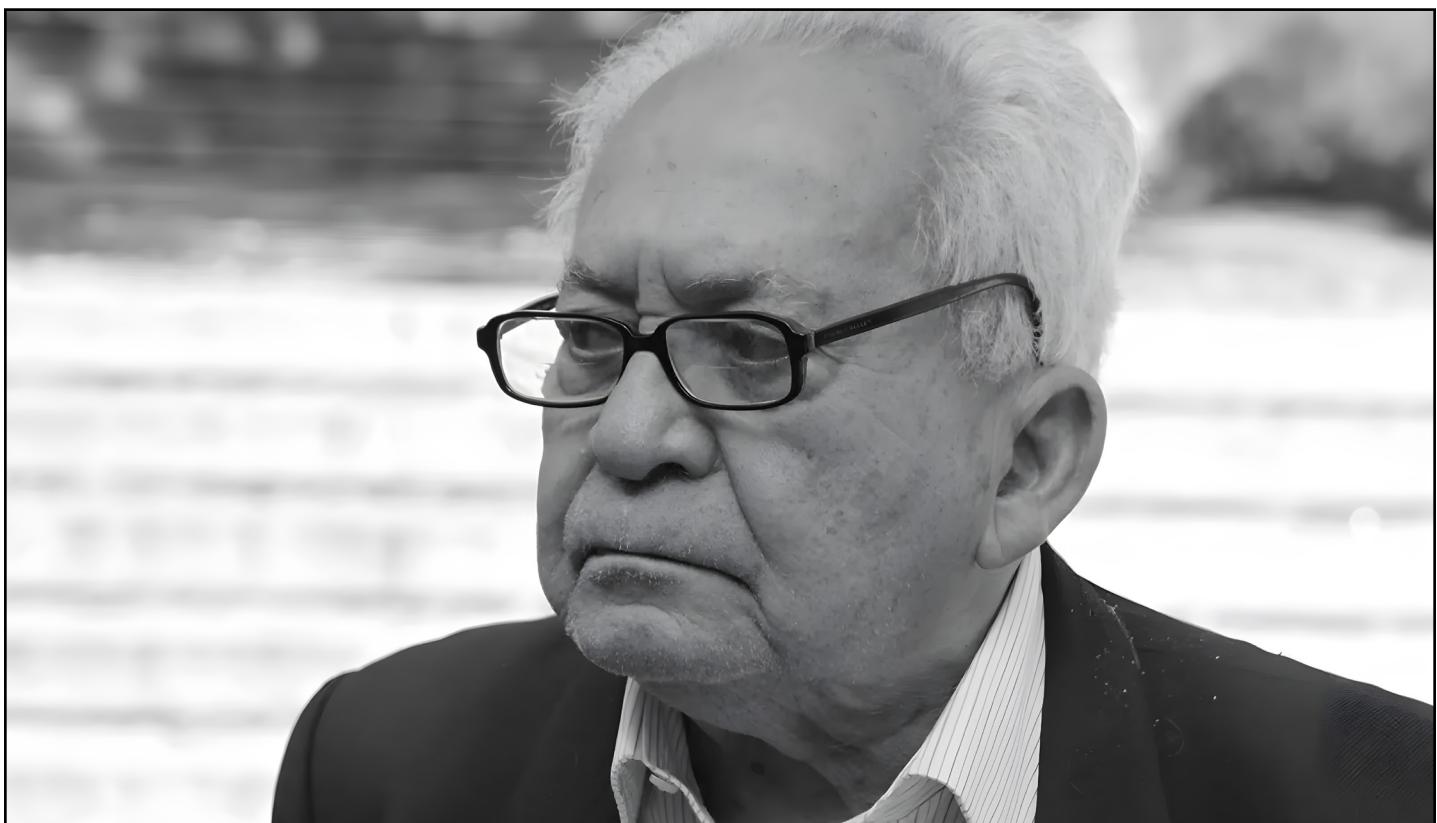
Hace muchos años, en una feria artesanal de Copacabana, Río de Janeiro, Suzanne me compró dos hilos del collar que llevo puesto hoy. Los hilos son idénticos y encajan uno dentro del otro, aunque las piedras difieren sutilmente en color. Sé que a Suzanne le encantaría la idea de que Barbara tuviera uno y yo el otro. Ojalá pudiera darle este regalo ella misma, pero, en su lugar, su ausencia dio vida a este proyecto. Así son las extrañas y hermosas circunstancias de la vida y de la muerte.



LITERATURA OTRA

LÊDO IVO

(MACEIÓ, BRASIL, 1924-2012)



Nacido en Maceió, capital del estado de Alagoas, en 1924, Lédo Ivo fue un poeta fundamental de la Generación del 45. Aunque se graduó en Derecho por la Faculdade Nacional de Derecho, nunca ejerció la abogacía; prefirió volcar su carrera hacia el periodismo y la literatura en sus diversos géneros. Viajero impenitente, su obra recorrió el mundo y fue difundida en numerosos países, a menudo en su propia voz. A lo largo de su carrera, recibió galardones de gran relevancia internacional, tales como el Premio de Poesía del Mundo Latino Víctor Sandoval (México, 2008), el Premio de Literatura Brasileña de la Casa de las Américas (Cuba, 2009) y el Premio Rosalía de Castro del PEN Clube de Galicia (España, 2010). Apasionado por su “alagoanidad”, su tierra natal es un tema recurrente y casi místico en su poética. Su trayectoria editorial comenzó en 1944 con *As imaginações*, una compilación de poemas escritos entre 1940 y 1943. En 1945 publicó *Oda e elegia*, obra que le valió el prestigioso premio Olavo Bilac de la Academia Brasileña de Letras, institución de la cual fue elegido miembro en 1986. Además de poeta, destacó como novelista, cuentista, cronista y ensayista. Entre su vasta producción lírica sobresalen títulos como *Acontecimento do soneto* (1948), *Cântico* (1949), *Finiterra* (1972), *Crepúsculo civil* (1990) y *Réquiem* (2008). En el ámbito de la narrativa, destacan sus novelas *As alianças* (1947), *O caminho sem aventura* (1948) y *O sobrinho do general* (1964).

POEMAS DE LÊDO IVO*

*Traducción de Celso Medina



LOS MURCIÉLAGOS

Los murciélagos se esconden entre las cornisas
de la aduana. Pero ¿dónde se esconden los hombres,
que sin embargo vuelan la vida entera en lo oscuro,
chocando contra las paredes blancas del amor?

La casa de nuestro padre estaba llena de murciélagos
colgantes, como luminarias, de los viejos listones
que sostenían el techo amenazado por las lluvias.
“Estos hijos nos chupan la sangre”, suspiraba mi padre.

¿Qué hombre lanzará la primera piedra a ese mamífero
que, como él, se nutre de la sangre de otros bichos
(¡mi hermano! ¡mi hermano!) y, comunitario, exige
el sudor del semejante incluso en la oscuridad?

En el halo de un seno joven como la noche
se esconde el hombre; en el miraguano de su almohada, a la luz del faro
el hombre guarda las monedas doradas de su amor.

Pero el murciélagos, durmiendo como un péndulo, solo guarda el día
ofendido.

Al morir, nuestro padre nos dejó (a mí y a mis ocho hermanos)
su casa donde por las noches llovía a través de las tejas rotas.
Cancelamos la hipoteca y conservamos los murciélagos.
Y entre nuestras paredes ellos se debaten: ciegos como nosotros.

OS MORCEGOS

Os morcegos se escondem entre as cornijas
da alfândega. Mas onde se escondem os homens,
que contudo voam a vida inteira no escuro,
chocando-se contra as paredes brancas do amor?

A casa de nosso pai era cheia de morcegos
pendentes, como luminárias, dos velhos caibros
que sustentavam o telhado ameaçado pelas chuvas.
“Estes filhos chupam o nosso sangue”, suspirava meu pai.

Que homem jogará a primeira pedra nesse mamífero
que, como ele, se nutre do sangue dos outros bichos
(meu irmão! meu irmão!) e, comunitário, exige
o suor do semelhante mesmo na escuridão?

No halo de um seio jovem como a noite
esconde-se o homem; na paina de seu travesseiro, na luz do farol
o homem guarda as moedas douradas de seu amor.

Mas o morcego, dormindo como um péndulo, só guarda o dia
ofendido.

ao morrer, nosso pai nos deixou (a mim e a meus oito irmãos)
a sua casa onde à noite chovia pelas telhas quebradas.
Levantamos a hipoteca e conservamos os morcegos.
E entre as nossas paredes eles se debatem: cegos como nós.



SONETO DE ABRIL

Ahora que es abril, y el mar se ausenta,
secándose en sí mismo como un llanto,
veo que el amor que te dedico aumenta
siguiendo la senda de mi propio espanto.

En mí, tu espíritu presenta
todas las sugerencias de un dulce encanto
que en mi fuente no se desedienta
por no ser fuente de agua, sino de canto.

Ahora que es abril, y van a morir
las hermosas canciones de otros meses,
así te quiero, aunque te escondas:

amarte una sola vez todas las veces
en que soy carne y gesto, y fenece
como una voz llamada por las olas.

SONETO DE ABRIL

Agora que é abril, e o mar se ausenta,
secando-se em si mesmo como um pranto,
vejo que o amor que te dedico aumenta
segundo a trilha de meu próprio espanto.

Em mim, o teu espírito apresenta
todas as sugestões de um doce encanto
que em minha fonte não se dessedenta
por não ser fonte d'água, mas de canto.

Agora que é abril, e vão morrer
as formosas canções dos outros meses,
assim te quero, mesmo que te escondas:

amar-te uma só vez todas as vezes
em que sou carne e gesto, e fenece
como uma voz chamada pelas ondas.



LAS ILUMINACIONES

Me desplomo en ti como una bandada de pájaros.

Y todo es amor, es magia, es cábala.

Tu cuerpo es bello como la luz de la tierra
en la división perfecta del equinoccio.

Suma del cielo gastado entre dos hangares,
eres la altura de todo y serpenteas
en el fabuloso suelo nupcial.

Se muda la noche en día porque existes,
femenina y total entre mis brazos,
como dos mundos gemelos en un solo astro.

AS ILUMINAÇÕES

Desabo em ti como um bando de pássaros.

E tudo é amor, é magia, é cabala.

Teu corpo é belo como a luz da terra
na divisão perfeita do equinócio.

Soma do céu gasto entre dois hangares,
és a altura de tudo e serpenteias
no fabuloso chão esponsálício.

Muda-se a noite em dia porque existes,
feminina e total entre os meus braços,
como dois mundos gêmeos num só astro.



EL CAMINO BLANCO

Voy por un camino blanco

Viajo sin llevar nada.

Mis manos están vacías.

Mi boca está callada.

Voy solo con mi silencio

y mi madrugada.

No escucho, entre los barrancos,

la voz del gallo estridente

que, en la tiniebla del corral,

anuncia las alboradas.

Ni siquiera escucho a mi alma:

no sé si ella va durmiendo

o me acompaña despierta,

si ella es viento o si ella es ceniza

o nube roja radiante

en el día que se levanta

como vela desplegada

en nave que corta las olas.

O CAMINHO BRANCO

Vou por um caminho branco

Viajo sem levar nada.

Minhas mãos estão vazias.

Minha boca está calada.

Vou só com o meu silêncio

e a minha madrugada.

Não escuto, entre os barrancos,

a voz do galo estridente

que, na treva do terreiro,

anuncia as alvoradas.

Nem mesmo escuto a minha alma:

não sei se ela vai dormindo

ou me acompanha acordada,

se ela é vento ou se ela é cinza

ou nuvem rubra raiante

no dia que se levanta

como vela desdobrada

em nave que corta as vagas.

No sé ni siquiera si es alma
o apenas sal de lágrimas.

Voy por un camino blanco
que parece la Vía Láctea.

Solo sé que voy tan solo
que ni siquiera me acompaña,
como si yo fuese un camino
pisado por figura extraña.

No sé si es día o si es noche
lo que surge ante mi frente,
si es fantasma del pasado
o viviente del presente.

No sé si es el torrente claro
de agua que corre entre piedras
o si un gavilán me acecha
oculto en la neblina,
espantapájaros prometido
a mi día postrero.

Atravesando barrancos
y plantaciones de tomate
y oyendo el canto escarlata
de airolos gallos polacos,
voy por un camino blanco:
blancura de bruma y plata.

Entre matas de carqueja
hay constelaciones de rocío
y una claridad de mediodía
ciega a mi madrugada.

Voy como vine, sin saber

Não sei nem mesmo se é alma
ou apenas sal de lágrimas.

Vou por um caminho branco
que parece a Via Láctea.

Só sei que vou tão sozinho
que nem sequer me acompanho,
como se eu fosse um caminho
pisado por vulto estranho.

Não sei se é dia ou se é noite
o que surge à minha frente,
se é fantasma do passado
ou vivente do presente.

Não sei se é a torrente clara
da água que corre entre pedras
ou se um gavião me espreita
oculto no nevoeiro,
espantalho prometido
ao meu dia derradeiro.

Atravessando barrancos
e plantações de tomate
e ouvindo o canto escarlata
de airolos galos polacos,
vou por um caminho branco:
brancura de bruma e prata.

Entre tufos de carqueja
há constelações de orvalho
e um clarão de meio-dia
cega a minha madrugada.

Vou como vim, sem saber

la razón de la travesía.

Ni siquiera llevo en la boca
el gusto de agua salada
que recuerda mi infancia
hecha de mar y de manglar.

Ni siquiera llevo en los ojos
—en mis ojos de niño—
la mancha roja de sangre
dejada por el asesino
que vi cierta madrugada.

Voy por un camino blanco
y nada llevo ni tengo:
ni nido de pajarito
ni fuego santo de leño.

Solo voy llevando mi nada.
Fue todo cuanto junté
para ofrecer a Dios
en esta madrugada.

a razão da travessia.

Nem sequer levo na boca
o gosto de água salgada
que relembra a minha infância
feita de mar e de mangue.
Nem sequer levo nos olhos
- nos meus olhos de menino -
a mancha rubra de sangue
deixada pelo assassino
que vi certa madrugada.

Vou por um caminho branco
e nada levo nem tenho:
nem ninho de passarinho
nem fogo santo de lenho.
Só vou levando o meu nada.
Foi tudo quanto juntei
para oferecer a Deus
nesta madrugada.





LAS FERRETERÍAS

En Maceió, en las ferreterías,
la noche llega todavía con el sol claro
en las calles ardientes. Una vez más, el silencio
vendrá a incomodar a los alagoanos. El escorpión
reclamará un refugio en el mundo desolado.
Y el amor se abrirá como se abren las conchas
en las terrazas del mar, entre los sargazos.
En las estanterías, los utensilios se estremecen
cuando las puertas se cierran con estridor.
Destornilladores, tuercas, tornillos,
lo que cierra y lo que abre se reúnen
como una promesa de constelación. Y solo
entonces es de noche en las calles de Maceió.

AS FERRAGENS

Em Maceió, nas lojas de ferragens,
a noite chega ainda com o sol claro
nas ruas ardentes. Mais uma vez o silêncio
virá incomodar os alagoanos. O escorpião
reclamará um refúgio no mundo desolado.
E o amor se abrirá como se abrem as conchas
nos terraços do mar, entre os sargazos.
Nas prateleiras, os utensílios estremecem
quando as portas se cerram com estridor.
Chaves-de-fenda, porcas, parafusos,
o que fecha e o que abre se reúnem
como uma promessa de constelação. E só então é noite
nas ruas de Maceió.



LOS FRUTOS DE LA INMOVILIDAD

Entre la tarde y la arquitectura,
la oclusión y la consonancia,
me canto dormido en el horizonte
en el viaje de ojos cerrados
hacia las catástrofes del sueño.
Y mi corazón, que es sombrío
como un sol visto al revés,
tiene una canción ininterrumpida,
campana de faro despierta
o los instantes plantados
en el día del día siguiente.
Canto el tráfico de lo que soy

OS FRUTOS DA IMOBILIDADE

Entre a tarde e a arquitetura,
a oclusão e a consonância,
canto-me dormido no horizonte
na viagem de olhos cerrados
para as catástrofes do sono.
E meu coração que é sombrio
como um sol visto às avessas
tem canção ininterrupta,
fanal de sino acordado
ou os instantes plantados
no dia do dia seguinte.
Canto o tráfico do que sou

ante la luz de la aurora,
la mujer de mi amor
y yo siempre seguro y calmo.

Luz en el camino nocturno
que huele a monte pisado.

El romper del día me sustenta
con sus címbalos de mármol.

No entono el desencuentro
en el amor de la tarde, o la cadena
que nace de tus palabras.

Canto la canción que me envuelve
con tus textos cruzados
como el tránsito en la lluvia
en una calle chaflanada.

No me inclino a las armonías
descubiertas en el tedio, elipses
de vuelos incomunicables.

En el vasto suelo del acaso,
yo, lúcido, recojo la rosa.

¡He aquí la melodía! y el mar
a mi lado comparece
con todos sus navíos,
incluso los naufragos
que retornan con sus mástiles
a los preámbulos de las nubes.

Guardando un sol en mi pecho,
hablo de amor, comparezco

diante da luz da aurora,
a mulher do meu amor
e eu sempre seguro e calmo.

Luz no caminho noturno
que cheira a mato pisado.
O romper do dia sustenta-me
com seus címbalos de mármore.

Não entôo o desencontro
no amor da tarde, ou a cadeia
que nasce de tuas palavras.

Canto a canção que me envolve
com os teus textos cruzados
como o trânsito na chuva
em uma rua chanfrada.

Não me inclino às harmonias
descobertas no tédio, elipses
de vôos incomunicáveis.

No vasto chão do acaso
eu lúcido apanho a rosa.

Ei melodia! e o mar
ao meu lado comparece
com todos os seus navios
inclusive os naufragados
que retornam com seus mastros
aos preâmbulos das nuvens.

Guardando um sol no meu peito,
falo de amor, compareço

ante los espejos de los instantes
donde la vida se refleja
en términos de diamante.

Y a los torbellinos de octubre
—momentos que son pirámides—
canto la vida en la que perezco
entre dos pavimentos.

aos espelhos dos instantes
onde a vida se reflete
em termos de diamante.

E aos torvelinhos de outubro
- momentos que são pirâmides -
canto a vida em que pereço
entre dois pavimentos.



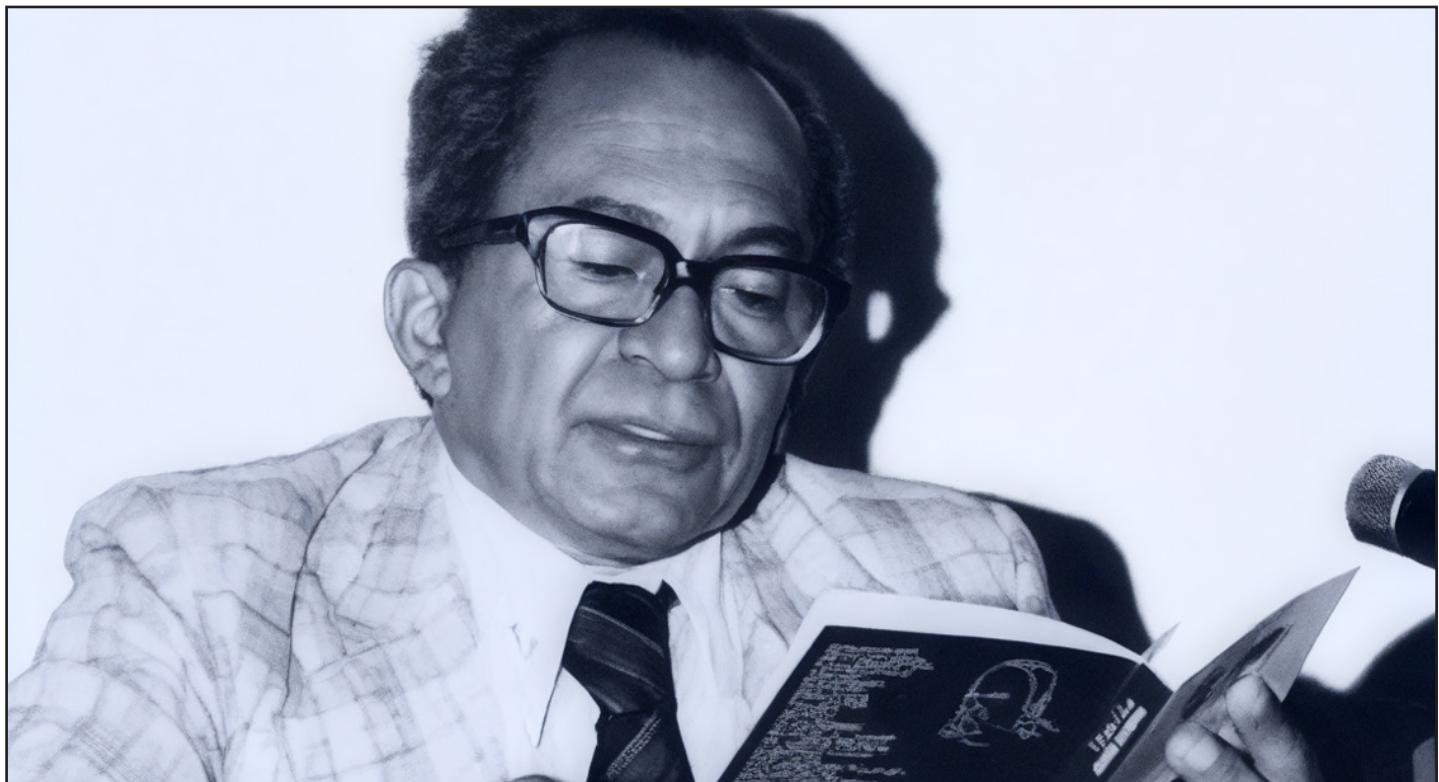
EL CAMINO BLANCO: LA ESENCIA EN MOVIMIENTO EN LA POESÍA DE LÊDO IVO*

* Intervención en la Mesa Redonda proferida el 25 de abril de 2013, celebrada por la Academia Brasileña de Letras

(Traducción de Celso Medina). Fuente Revista Brasileira. Fase VIII. Abril-maio-Junho 2013. Año II. N° 75. pp. 127-136.

LUIZA NÓBREGA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE



Fuente:letralia.com

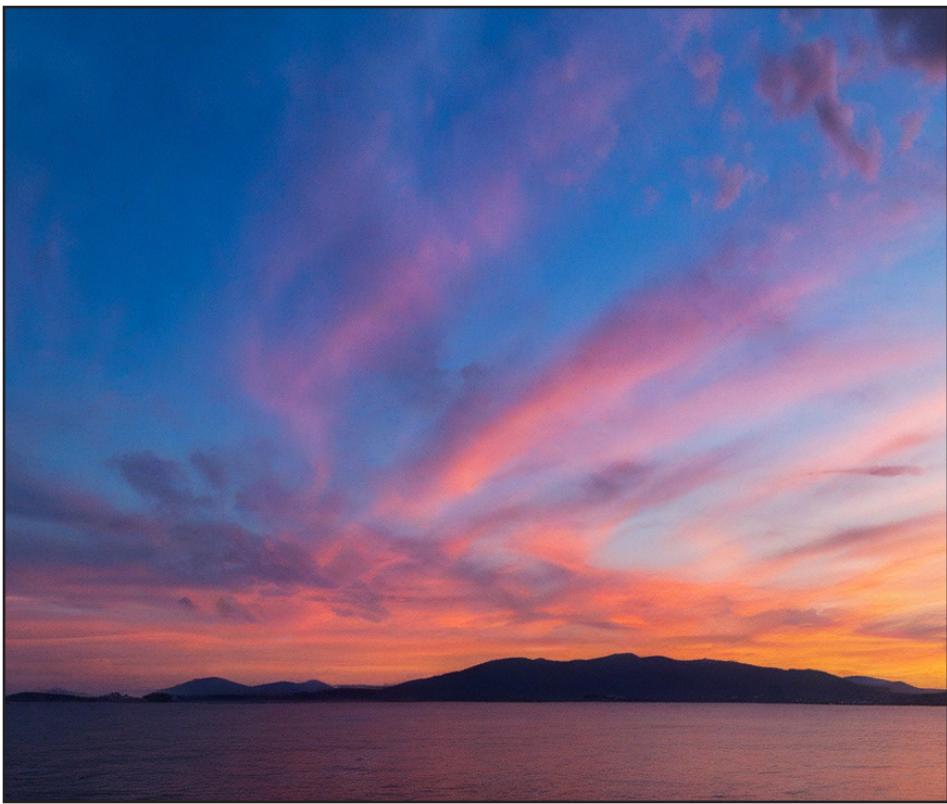
Este es un momento, además de memorable, doblemente desafinante. Por un lado, la conciencia de la responsabilidad que implica atender a la honrosa invitación para alzar la voz entre eminentes letreados; por otro, la vasta emoción de reverenciar a alguien cuya súbita desaparición del mundo visible se nos impone como un vacío categórico. Ante este doble desafío surge la interrogante: ¿qué decir en este homenaje a un individuo admirable, polígrafo y autor de una obra prodigiosa? ¿Qué decir ante la ausencia del gran espíritu que se ha retirado?

Evidentemente, me alineo con los críticos y amigos que exaltan en Lédo Ivo sus numerosas virtudes, ya sean las del sujeto empírico —el hombre de carne y hueso— o las del espíritu creador. Fue un escritor polifacético: poeta, novelista, cronista, cuentista, ensayista, traductor y memorialista. Concurro plenamente con quienes reconocen en él a un individuo dotado de una inteligencia extraordinaria, un profundo conocimiento histórico-literario, una memoria asombrosa y una aguda sensibilidad crítica. Comparto la admiración ante el vigor de su intelecto y su versátil vivacidad. Por encima de todo,

confirmo a todos los que, como yo, tuvieron la fortuna de reconocer en él a alguien auténtico.

Admiraba también la confluencia de cualidades opuestas que en él se complementaban: era al mismo tiempo serio y bromista, metafísico y pragmático. Esta curiosa conjunción me llevó a recordarle, en nuestras conversaciones, el famoso verso de Camões en *Os Lusíadas* (Canto X, estancia 154), donde el poeta dice de sí mismo:

Ni me falta en la vida honesto estudio,
con larga experiencia mezclado,



Fuente:Creative Commons

ni el ingenio, que aquí veréis presente,
cosas que juntas se hallan raramente.

En Lêdo Ivo se dio esa conjunción de virtudes cuya incidencia en un solo individuo es, de hecho, excepcional. Como lectora de su vasta obra, reconozco en él a un poeta de primera magnitud, autor de títulos fundamentales como *Imaginações*, *Ode e Elegia*, *Ode ao Crepúsculo*, *Ode à Noite*, *Cântico*, *Linguagem*, *Magias*, *Finisterra*, *A Noite Misteriosa*, *Calabar*, *Mar Oceano*, *O Rumor da Noite*, *Plenilínio*, *Mormaço*, *Réquiem e Aurora*.

Estando de acuerdo con todo esto, pero centrándolo en el poeta, presentaré aquí algunas observaciones referentes al estudio que realicé sobre su *Poesía completa*, inicialmente titulado —en alusión a uno de sus poemas— “El camino blanco: la esencia en movimiento en la poesía de Lêdo Ivo”; pero posteriormente ampliado, por recomendación del propio poeta, con la lectura de sus obras posteriores, *Mormaço* y *Réquiem*, y publicado bajo el título de su verso “Quero ser o que passa”. Y es que, al seguir el hilo de su largo recorrido y observar las incidencias semánticas dispuestas en él como centelleos epifánicos, me topé con un sentido sorprendente. Hablar hoy de este descubrimiento será mi manera de homenajear al añorado poeta e inolvidable amigo.

El lector de Lêdo Ivo distingue en su poesía una constelación de temas recurrentes, en los que el iniciado en teoría poética identifica nodos semánticos portadores de un sentido. Entidades concretas o abstractas —mar, noche, cieno, puerta, amor, viento, muerte y una galería de animales de lo más variados— se reiteran en los versos como signos significativos. Y, al leer su obra sistemáticamente, en orden cronológico, del primero al último libro, emerge también un tema constante como eje rector, aquel que hace converger todas las entidades abstractas y concretas en un mismo significado: el tema del poeta caminante; y entonces su poesía, con los destellos que de ella emanan, se revela al lector —sea este iniciado o no en la teoría— como el largo caminar de un poeta-filósofo a través de estas entidades y formas: la aventura de un incansable buscador de la esencia del mundo en las apariencias visibles que este le ofrece en su trayecto.

Desde el principio, la poesía de Lêdo Ivo se define como el viaje de un poeta dinámico, en constante movimiento entre las múltiples formas del mundo, y entre los principios opuestos en que se manifiestan: ruido y silencio, luz y oscuridad, día y noche. Se rinde a la apariencia fenomenológica de las cosas, pero inquiriendo siempre la esencia ontológica invisible que les subyace. De la hormiga a la estrella, todo lo

motiva. Interroga a la zorra, al mendigo o al gavilán sobre su pertenencia a un principio inmaterial y su destino de impermanencia. En este “teatro de sombras”, el poeta no se deja engañar por las apariencias, pero les otorga una atención incisiva y compasiva.

Acogiendo todas las floraciones de la circunstancia y rendido a su inmanencia, persigue en ellas, al mismo tiempo, la trascendencia que en esencia las confunde en la profunda unidad a que se refiere Baudelaire en su poema “Correspondances”.

Ya desde su obra inaugural, *As Imaginações* —con la irrupción de la conciencia de su propio destino, declarado en el título y en los versos del poema “Justificação do Poeta”— se produce el primer momento del impulso de Lêdo Ivo hacia la aventura de la poesía como oficio de alquimia del verbo, en busca de lo inefable. Pero es en la *Oda al Crepúsculo* donde la puerta a la aventura se abre de par en par. Esta oda —que Sérgio Buarque de Holanda consideró, en aquel entonces, «su obra más bella, si no la más importante»—, al definir al poeta como un caminante, elige sintomáticamente la hora fronteriza de la indefinición, en la que ya no es de día y aún no es de noche —y donde, por lo tanto, los opuestos se equilibran en una suspensión del sentido— como el momento de lanzamiento de los temas clave recurrentes en su poética itinerante.

Y en esa determinada disposición para la inquietud, afirmando no el ser, sino el seguir— como siguiendo el flujo caudaloso de un río—, él prosigue, con vigor inquebrantable, a lo largo de toda su *Poesía completa*, que reúne en más de mil páginas la obra producida de 1940 a 2004, manteniendo la misma actitud cuando escribe *Mormaço*. Definiendo al pájaro como aquel que pasa, proclama en “El paisaje”: Que me dejen pasar, es lo que pido; e, incluso en el último poema de este volumen, titulado “El deseo”, afirma, en un verso categórico que se me impuso como título de mi estudio sobre su obra: *Quero Ser o que Passa*.

Pero ¿por qué la esencia por él buscada en los entes y formas del mundo solo se halla en el caminar, obligando a su buscador al eterno movimiento, al cual tantas veces se refiere, prohibiéndole reposar más que un breve instante? La respuesta a esta cuestión está estrechamente vinculada al sentido que se nos evidencia en la lectura de la poesía de Lêdo Ivo, sentido que, más



Vista aérea de Maceió. Fuente:pxhere.com

precisamente, debe llamarse sinsentido.

En el poema “O Poeta e os críticos”, el propio Lêdo Ivo nos aclara el sentido de su obra al enumerar, con su fina ironía, los múltiples sentidos hallados por sus intérpretes —cada uno de ellos eligiendo como predominante alguno de sus temas clave—, para al final arrojarlos todos al viento; el cual, en su poesía, es signo de incertidumbre, agente de la impermanencia y demoledor de todas las respuestas. Este lanzar al viento las hipótesis interpretativas sobre el sentido de su obra ya nos da la clave de ese sentido que es sinsentido (o “no-sentido”), pues no es casual que el viento sea casi el elemento principal en la jerarquía de sus temas clave, cediendo la palma solo a la nada. Este es el término final de su recorrido poético-filosófico, el reductor máximo de todos los sentidos hallados a la dimensión de un sinsentido sutilmente percibido. En la profusión torrencial de versos que portan innumerables y diversos entes, formas y colores, el poeta abraza a todos los seres y los vierte todos al no-ser. Como el Álvaro de Campos de “Tabacaria”, Lêdo *conduce la carreta del todo por el camino de la nada*, fundiendo lo múltiple y lo diverso en la unidad insustancial, de la cual el viento es el agente y la nada, la consumación.

No se trata aquí, sin embargo, de un nihilismo pesimista, sino de una pura percepción de la

que parece la Vía láctea. .

.....
Voy por un camino blanco
y nada llevo ni tengo:

.....
sólo voy llevando mi nada.

Versos que se reiteran en otros, en el poema “Arena Blanca”:

Entre todo o nada
ni nada ni todo
en el camino blanco

Se entiende el adjetivo: el blanco funde todos los colores en una ausencia de color en la que las diversidades desaparecen; por ello, el pintor Kandinsky, teorizando sobre el color, nos dice que a menudo *es considerado un no-color... símbolo de un mundo donde todos los colores, en cuanto propiedades de sustancias materiales, se han disipado. Ese mundo gravita tan por encima de nosotros que ningún sonido nos llega de él. De él cae un silencio que se extiende hacia el infinito.* Pero añade que el silencio de este no-color *no está muerto, sino que reborda de posibilidades vivas... es una nada repleta de alegría juvenil.*

Esta expresión de Kandinsky para el blanco —*una nada repleta de alegría juvenil*— se presta perfectamente a la poesía de Lêdo Ivo; pues el poeta metafórico que aquí nos lleva —como en otros de sus vuelos— más que a las alturas del plano metafísico, a la lejanía sideral y cósmica, es también el poeta versátil que fácilmente nos trae de vuelta —en versos a veces prosaicos, otros coloquiales, o incluso satíricos— al suelo concreto de la vida cotidiana.

Pero si el adjetivo es *blanco*, el sustantivo aquí asociado a él es *camino*, lo que indica movimiento. Y los dos, sustantivo y adjetivo, se asocian porque, si la esencia solo se encuentra en la unidad —en el todo indistinto al que todo pertenece, como los colores se funden en el blanco—, entonces buscar y seguir esta esencia obliga a su buscador al movimiento incesante entre las diversas formas.

Éstos son, pues, los términos de la ecuación que aquí se propone: poeta — filósofo — caminante — buscador de la esencia en la circunstancia — contemplador de la esencia insustancial del mundo en el vacío de los intervalos que une las diversas formas de los entes particulares en una unidad sin forma.

Ahora bien, sucede que el descubrimiento del intervalo en el que se accede, caminando, a la esencia como vacuidad —la cual funde en uni-

Voy por un camino blanco
Viajo sin llevar nada
Mis manos están vacías
Mi boca está callada
Voy solo con mi silencio
y mi madrugada.
.....
Voy por un camino blanco



Estatua de Confucio. Fuente:Creative Commons

dad profunda la multiplicidad del mundo—, inviste al poeta nacido entre los *maceiós* de una muy antigua tradición de poetas y filósofos caminantes, vetustos precursores de Rousseau, Schopenhauer, Heidegger y Rimbaud. Me refiero, por ejemplo, al filósofo Nagârjuna, decimocuarto patriarca budista, cuyos tratados demolieron en versos los postulados de la doctrina del óctuple camino; o al mítico andante chino a quien se atribuye la filosofía del camino perfecto, que aún reverbera en el poeta Fernando Pessoa cuando postula, en el texto ‘O Caminho da serpiente’, la vía del filósofo que abre camino serpenteando entre los contrarios, sin negar ni afirmar ninguno.

Nos dice, en efecto, la tradición que un caminante mayor antecede por mucho a todos los que —filósofos o poetas—, mientras contemplan y reflexionan, caminan. Y la razón de ese caminar está bien expresada en un relato legendario de los anales taoístas, según el cual Confucio, al regresar de una visita a Lao-Tse, el indomable itinerante, relató así el encuentro a sus discípulos:

Del pájaro, sé que puede volar;
del pez, sé que puede nadar; de los
cuadrúpedos, sé que pueden correr.
Los animales que corren pueden
ser atrapados por la red; los que
nadan pueden ser capturados por
el sedal; los que vuelan pueden
ser alcanzados por la flecha. Pero
al dragón no lo puedo conocer:
él se eleva al cielo sobre la nube
y sobre el viento. Hoy he visto a
Lao-Tse, y él es como el dragón.

Elevado sobre la nube y el viento, el dragón —por poseer todas las naturalezas sin fijarse en ninguna— no puede ser capturado. Lao-Tse, para el moralista pragmático que era Confucio, se asemejaba a este ser fantástico porque no podía ser definido.

Si reflexionamos sobre este relato recordando los movimientos innumerables de Lêdo Ivo a través de las formas existentes, negándose a encuadrar su verso en cualquier molde fijo, podremos comprender mejor qué motiva y a qué se destina su movimiento incesante. Itinerante entre todas las solicitudes de las formas fenoménicas, disponible para todas sin aferrarse a ninguna, él no incurre en la ilusión de cerrarse a lo real, ni de dejarse capturar al abrirse a ello; y así, ningún epílogo de Confucio logrará encasillar en una moral pragmática o en una estética programática al creador de una obra que es la expresión poética de la libertad más genuina.

Ocurre, sin embargo, al término del recorrido, un cambio significativo: del caminar y pasar, al detenerse y contemplar. Mientras escribe *Mormaço*, el poeta compone también, a bordo de aeronaves, un poema extraordinario que —hasta donde alcanzo a ver— es su obra maestra, quintaesencia depurada y transfigurada de su hercúleo recorrido, y será también reconocido en el futuro como una obra maestra de la poesía brasileña y de la poesía, *tout court*.

En este poema —dedicado a la amada ya desaparecida y por ello titulado *Réquiem*— se opera una alteración significativa. Aquí el movimiento cesa; el poeta ya no acelera el paso siguiendo el curso del río, sino que se detiene ante un lago, un lago metafísico y metafórico en el cual toda la alquimia realizada se transmuta en metáfora pura, que se enuncia en el puro silencio de una quietud expectante, pura contemplación de la nada, lanzada ya en los primeros versos:

Aquí estoy, a la espera del silencio... De mí mismo apartado por la muerte, esa concha que no guarda el ruido del mar, es aquí donde termina, en el cieno negro de las lagunas,
mi largo camino entre dos nadas.

La obra de Lêdo Ivo se revela entonces, en el fondo de toda su inquietud, como una contemplación meditativa de la cual emana la más profunda y genuina compasión.

¿Pero cuál es la importancia de tales consideraciones y por qué hoy las traemos a modo de homenaje al poeta que se fue? Es que el sentido expectante hallado por Lêdo Ivo, en su itinerancia que concluye en contemplativa quietud, significa, al fin y al cabo, el legado que él nos deja, y será sin duda patrimonio de la humanidad, fuente de inspiración para futuros poetas, como ya es motivo de reflexión para sus actuales lectores.

Que el autor de *Réquiem* era consciente de esto es lo que se revela en los versos de su poema “Aurora”, el primero de un libro con el mismo título que el inolvidable amigo me ofreció, aún inédito, y con el cual cierra hoy este mi reverente homenaje:

Al romper la aurora
todo es epifanía,
y mi vida entera
en mí vive el instante
de luz y de alegría;
y el sol indispensable
va a aclarar mi día.

Poco importa lo que traigan
las horas traicioneras
que están esperando
a lo largo del horizonte.

En esta aurora radiante
ya sé que la oscuridad,
venida del cielo celoso,
se posará en mi suelo
y la bruja insaciable
emergerá de la tiniebla

trayendo para mí
el siniestro lienzo
que apaga para siempre
la luz de cualquier sol.
Pero esto poco importa.

Vengo de la sombra,
del misterio de la noche,
y escucho jubiloso
la voz innumerable
de la promesa del día.

¡Todavía! ¡Todavía!
estoy naciendo ahora
—naciendo de mí mismo
en el mundo luminoso
de una aurora perpetua.

Y traigo la claridad
que me permite ver
la materia del mundo.
Y todo es epifanía.

Normas para los Autores:

Los autores interesados en publicar en la revista Entreletras deberán enviar al Comité Editorial lo siguiente:

Solicitud de evaluación y publicación en la cual se indique: nombre, dirección, teléfono y correo electrónico; así como grado académico, institución u organismo académico donde labora.

En el marco de las secciones o áreas temáticas contempladas para la publicación de textos en Entreletras, los textos enviados pueden ubicarse dentro de los siguientes renglones:

Artículos investigación: Espacio donde se recogen los resultados de investigaciones concluidas o en proceso, en formato de artículos, evaluados por un jurado ad hoc con el método de doble ciego.

Entrevistas: Sección para interpelar a escritores o investigadores de la literatura, realizada por nuestro equipo editor o por terceros.

Ensayos: Sección destinada a la reflexión subjetiva y libre acerca de los problemas literarios, filosóficos y culturales.

Traducciones: Destinadas a propiciar el intercambio cultural con las regiones latinoamericanas y caribeñas. Acompañadas de estudios contextualizadores de las obras y autores traducidos.

Crónicas: Sección dedicada a la difusión de este género, respetando su singularidad y procurando mostrar los temas palpitantes de la región latinoamericana y caribeña.

Conferencias: Espacio para difundir las conferencias promovidas por el CILLAC, así como aquellas que se consideren de interés para el conocimiento de nuestra cultura latinoamericana y caribeña.

Reseñas: Espacio dedicado a la visibilización de las obras literarias y estudios literarios que circulan como libros en la región latinoamericana y caribeña.

Se enviará el trabajo en formato Word –con los datos del autor concentrados en la primera página– a la siguiente dirección electrónica: entreletras@gmail.com

En la primera página del texto debe incluirse: título del trabajo, nombres y apellidos del autor, nombre de la institución a la que pertenece y dirección electrónica.

Todo trabajo debe incluir una breve reseña de la trayectoria profesional del autor, la cual no debe exceder las 200 palabras.

Es indispensable anexar un resumen en español e inglés del artículo que no exceda las 250 palabras e incluir palabras clave.

La familia de letras a utilizar será: Times New Roman, 12 puntos. En ningún caso se utilizarán negritas o subrayados para destacar una o varias palabras del texto; para ello se recomienda utilizar las cursivas. Se utilizará cursivas también para el caso de palabras en idioma distinto al español. El cuerpo del texto debe ir a un interlineado de 1,5 líneas. Toda propuesta de publicación debe tener una extensión aproximada entre 8 y 25 páginas. La extensión de las reseñas oscila entre 3 y 7 páginas aproximadamente.

Si la cita tiene menos de cuarenta palabras, va en el texto, entre comillas. Las citas de más de cuarenta palabras, deben ir en un párrafo aparte, sangrado desde el margen izquierdo y derecho a 1 1/2 cms, en un bloque interlineado a un espacio.

Los títulos y subtítulos deben destacarse con negritas y nunca deben ir en mayúsculas todas sus letras.

Cuando se presenta el caso de un subpunto, debe ir acompañado de su respectiva numeración (1, 1.2, 1.2.3,...).

Las siglas van sin puntos.

Todos los trabajos mencionados en el texto deben aparecer en la lista de Referencias Bibliográficas.

Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del Manual de Tesis de Trabajo de Grado y Tesis de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial.

Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición.

Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas.

Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica.

En el caso de reseñas, se recomienda encabezarlal con los datos completos de la obra, incluyendo editorial, número de páginas, depósito legal e ISBN o ISSN

Normas para los Árbitros

Para la selección de los árbitros, se escogerán especialistas en el tema tratado por los textos participantes, sus valores éticos y su actitud voluntaria para la realización del arbitraje.

El Comité Editor ofrece y garantiza discreción en cuanto a la identificación y evaluación realizada por el árbitro.

El Comité Editor, asume ante el árbitro, la responsabilidad de que el artículo solo se publicará si el autor acata las observaciones y sugerencias realizadas por parte de los especialistas, sirviendo de intermediario a los fines de realizar las aclaratorias pertinentes.

El Director de la Revista Entreletras remitirá a los especialistas además de la propuesta de publicación, una planilla que recogerá la opinión del árbitro, y un resumen de las normas a los autores.

Una vez remitido el texto a los correspondientes árbitros, se esperará por su dictamen durante un mes. Si al término de este no se obtiene respuesta de los árbitros, será enviado nuevamente al arbitraje con otros especialistas.

Los textos serán enviados a los árbitros y se protegerá la identidad de su autor o autores.

Una vez recibida la propuesta de publicación, se remite a consideración de los editores de Entreletras que revisan que el tema abordado corresponda a algunos de la Revista y constatan que tenga la extensión y el formato exigidos. En caso de no cumplir con estos requisitos se notifica a los autores sobre la situación, indicándoles si deben adaptarlo a las condiciones especificadas o bien enviarlo a otra revista, según el caso.

Si se cumplen las normas antes mencionadas se notifica a los autores la recepción de la propuesta de publicación, al tiempo que se envía a dos árbitros anónimos para su evaluación. Los árbitros seleccionados revisan en detalle todos los aspectos relativos a la forma y el fondo de los artículos, indicando en el formato correspondiente las observaciones y calificaciones que consideren pertinentes. Una vez arbitrado, se devolverá el texto con la correspondiente planilla de evaluación a los editores.

Existen cuatro tipos de dictámenes que pueden resultar del arbitraje: i) publicado sin modificación alguna; ii) publicado si se efectúan las modificaciones indicadas por los árbitros; y iii) modificado sustancialmente y sometido nuevamente a arbitraje; iv) rechazado.

En el primer caso la propuesta de publicación ya arbitrada se remite al corrector de estilo para modificarlo según las especificaciones requeridas para su posterior diagramación. En el segundo caso, siempre que las correcciones sean de forma, los editores se encargarán de incorporarlas y adaptarlas para su diagramación. En caso de que las correcciones sean de contenido, aunque pocas, la propuesta de publicación se devuelve a los autores, quienes deberán modificarlo atendiendo a las recomendaciones de los árbitros. Hechas las correcciones los autores deberán remitir las propuestas de publicación modificadas a los editores, los que se cerciorarán de que se corresponda con las observaciones recibidas del arbitraje. Si es así se procede de inmediato como en el caso i). Finalmente, en el último caso, el o los autores son notificados de inmediato sobre el resultado del arbitraje, indicándosele(s) expresamente la necesidad de rehacer la propuesta de publicación. Cuando esto sucede, podrán reenviarlo a los editores, en cuyo caso es sometido a un nuevo arbitraje.

Cuando el artículo arbitrado corresponde a las calificaciones i) o ii) los autores reciben de parte de los editores una carta de aceptación formal en la que se indica además en qué volumen será publicado su texto. Normalmente esta carta se envía a través del correo electrónico

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

Libros:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). Título de la obra en cursivas. Lugar de edición: editorial. Así, por ejemplo: MILANCA GUZMÁN, Mario. (1994). La música venezolana: de la colonia a la república. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Capítulos de libros: Se citará en el orden que se indica: APELLIDO (S), Nombre (s) del autor. (Año). “Título del capítulo” entre comillas, en: APELLIDO (S), Nombre (s) del compilado (si lo hay), Título de la obra en cursivas, lugar de la edición, editorial, páginas. Por ejemplo: WALTER, Benjamin. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: Discursos interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus, pp. 15-57. MARCUSE, Herbert. (1995). “La represión sobrante”, en: BAIGORRIA, Osvaldo, Argumentos para la sociedad del ocio, Buenos Aires, La Marca.

Artículos de revista:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). “Título del artículo”, Título de la revista, número (año), y páginas. Por ejemplo: BOHIGAS, Oriol. (1985). “La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables”, Arquitecturas Bis, 50 (1985), pp. 28-31.

Referencias de la Web:

Debe ponerse el APELLIDO (S), Nombre (s) del autor o entidad (si lo señala). “Título del documento entre comillas” (si lo hay), en: título de la página en cursivas, dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación, si existe deben señalarse. Así, por ejemplo: TRUJILLO MARÍN, Oscar. “Acerca del peso de la tradición, los campeones de estronados y las princesas sin reino”, en: blog Orgasmos a plazos y una de Vaqueros, <http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/>

default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i (recuperado el 16 de enero de 2009 a 10: 45 a.m.). VALLESPÍR, Jordi. “Interculturalismo e identidad cultural”. Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado, 36 (1999), pp. 45-46, en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432 (recuperado el 3 de diciembre 1999 a las 3: 30 p.m.). En caso de que el autor

deba hacer una autocita, en el archivo destinado a referato la hará como si fuese cita a una tercera persona, de manera tal que se garantice el anonimato.

8. Normas de citas y referencias.

Las citas serán numeradas consecutivamente en números arábigos y puestos a pie de página y deberán figurar en el texto en su lugar correspondiente en número superíndice.

Textos citados varias veces:

- Ibid. (Ibidem): "En la misma obra". Se usa cuando es necesario citar la misma obra referenciada inmediatamente antes. Ibid (si es la misma obra en la misma pág.)- Ibid, p. (si es la misma obra en otra pág.)

- Id. (Idem): "Del mismo autor". Se emplea para citar un autor al que se ha hecho referencia.

- Op. cit: en la obra ya citada del mismo autor. -Si la misma fuente ha sido citada en pies de páginas anteriores (no el inmediatamente anterior), se pone el autor y se agrega luego Op. cit., indicando luego el número de página. Cuando la llamada se refiera exclusivamente a un concepto o última palabra del texto citado se colocará el número volado o superíndice antes del signo de puntuación, si lo hubiere. Cuando la llamada haga referencia a un texto completo, el número volado o superíndice se escribirá tras las comillas de cierre y el signo de puntuación correspondiente. Se usará en la referencia el mismo formato previsto para la bibliografía, (para libros o revistas), a excepción del nombre y apellido del autor(es), que se escriben en su orden normal, es decir primero el nombre y después el apellido, dejando solo la primera letra en mayúscula y el resto en minúscula. La referencia completa debe aparecer en la lista de referencias al final del trabajo.

Citas textuales:

Cortas o menores de 40 palabras: Van dentro del párrafo u oración, en letra normal y se les añaden comillas al principio y al final, y se hace la referencia al texto donde se encuentran originalmente. Textuales largas o de 40 palabras o más: Se ponen en párrafo aparte, sin comillas y con sangría de ambos lados, justificado. Deberán ir separadas del texto por dos líneas en blanco, una antes y otra después. El cuerpodel texto se reducirá de 12 a 11. El uso de comillas no es necesario, puesto que el sangrado indica que se trata de una cita.

9. Al final del texto deberá ponerse la fecha de elaboración del artículo.

10. Los artículos deben ir acompañados de un resumen en español y en inglés (Abstract), de no más de 200 palabras y de tres palabras clave (keywords). En caso de que el trabajo esté en otra lengua que no sea español, señalará las palabras clave en la lengua en que esté escrito y en inglés.

11. Los gráficos deben ser numerados con sus correspondientes leyendas. Las fotografías deben ser originales y de calidad (mínimo 300 píxeles) para su publicación con los créditos correspondientes. Ambos deben ser entregados con el texto acompañado de una leyenda con sus indicaciones acerca de su colocación en el artículo. El equipo editorial de la revista se reserva el derecho de no incluir imágenes cuando éstas sean de una calidad muy deficiente.

12. Las opiniones y afirmaciones que aparecen en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Contactos

Dirección de Entreletras:

Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Maturín. Subdirección de Investigación y Posgrado.
Tlf.: 0291-6418042.

Correos electrónicos:

entreletras@gmail.com

upelentreletras@gmail.com

Consejo de Redacción:

* Director-Jesús Antonio Medina Guilarte/ jamg22051986@hotmail.com

* Coordinador Editorial- Franco Canelón/ fcanelon768@gmail.com

<https://entreletras3.wixsite.com/entreletrasinicio>

Autores

Luiza Nóbrega. Poeta, escritora y artista plástica. Profesora de Literatura y Artes Visuales. Doctora en Letras Vernáculas. Master en Literatura Brasileña. Graduada en Derecho. Profesora adjunta en el Departamento de Artes de la Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues. Profesora del Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Amazonas, actualmente realiza investigación postdoctoral en el Programa de Posgrado en Letras y Artes de la Universidad Estadual de Amazonas..

Emily Lima Matos. Graduada en Letras por la Universidad Federal de Amazonas, becaria del Programa de Iniciación Científica (2024-2025) de la misma Universidad.

Luis Barrera Linares. Doctor en Letras y magíster en Lingüística, especialista en investigación lingüística y literaria. Profesor titular de la Universidad Simón Bolívar. Además, ha sido docente de posgrado invitado de diversas universidades e investigador visitante de las universidades de Ottawa y Carleton. Investigador en las áreas de desarrollo del lenguaje, narratología, literatura venezolana y análisis del discurso.

Juan Carlos Méndez Guédez. Graduado en Letras en la Universidad Central de Venezuela. En 1996 partió a España, donde se doctoró en Literatura hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. La obra de Méndez Guédez, compuesta por 32 publicaciones entre novelas, libros de cuentos, de viaje y literatura infantil y juvenil, refleja temas como el desarraigo, el viaje, el amor y la sentimentalidad.

Carmen Ruiz Barrionuevo. Carmen Ruiz Barrionuevo. Catedrática emérita de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Autora de libros y artículos vinculados a la literatura latinoamericana. Fundó y dirigió la Cátedra de Literatura Vene-zolana “José Antonio Ramos Sucre” en la Universidad de Salamanca.

Juan Carlos Chirinos. Escritor hispano venezolano. Estudió literatura en su país y en España. Es novelista, cuentista, biógrafo, ensayista, dramaturgo, guionista y profesor. Ha sido incluido en diversas antologías, tanto en Venezuela como en España, Italia, Estados Unidos, Argelia, Cuba, Canadá y Francia.

Tatiana da Silva Capaverde. Profesora en la carrera de Literatura de la Universidad Federal de Roraima y en el Programa de Posgrado en Literatura. Desarrolla el proyecto de investigación «Sujetos y narrativas glocales: la literatura contemporánea de autores venezolanos expatriados». Es licenciada en Literatura Española por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (2001), máster en Literatura por la misma universidad (2004) y doctora en Estudios Literarios por la Universidad Federal Fluminense (2015). Realizó su investigación posdoctoral en la Universidad Federal de Paraná.

Magalys Caraballo Campos. Miembro del equipo de investigadores Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Dr. Hugo Obregón Muñoz”. UPEL-Maracay. Doctora en Educación. Profesora de Investigación a Nivel de Postgrado y Postdoctorado.

Moisés Cárdenas. Poeta, escritor y promotor cultural. Licenciado en Castellano y Literatura. Estudiante de la Maestría en Política y Literatura de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos, Paraná (Argentina).

Ramón Ordaz. Ramón Ordaz. Poeta y profesor jubilado de la Universidad de Oriente. Investigador de la Literatura Venezolana. Editor de varias revistas literarias, entre ellas En ancas, Trizas de Papel y Poda.

Celso Medina. Doctor por la Facultad de Filología Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Profesor jubilado del Instituto Pedagógico de Maturín (UPEL). Poeta y editor de revistas. Profesor invitado de la Universidad Federal de Amazonas.

Lêdo Ivo (1924-2012). Poeta, novelista, ensayista y periodista brasileño. Fue una figura clave de la Generación del 45 y de la literatura moderna de su país. Ocupó el asiento número 10 de la Academia Brasileña de las Letras. En 2009, su obra Réquiem obtuvo el Premio Casa de las Américas.

Juan Joel Linares Simancas. Licenciado en educación, mención Castellano y Literatura (ULA) magister en Literatura Latinoamericana (ULA) Docente de secundaria y universitaria. Ejerció la docencia en varias universidades del país. Ha colaborado en diversas publicaciones en distintas revistas tanto en Venezuela como en el exterior. Ha sido editor invitado por la Universidad de Los Andes. En la actualidad se dedica a la investigación y a la docencia. Sus áreas de interés son: La Literatura Latinoamericana, la Literatura Infantil y Juvenil, la novela histórica, el teatro, entre otros. En la actualidad reside en la ciudad de Lima, Perú. Investigador independiente