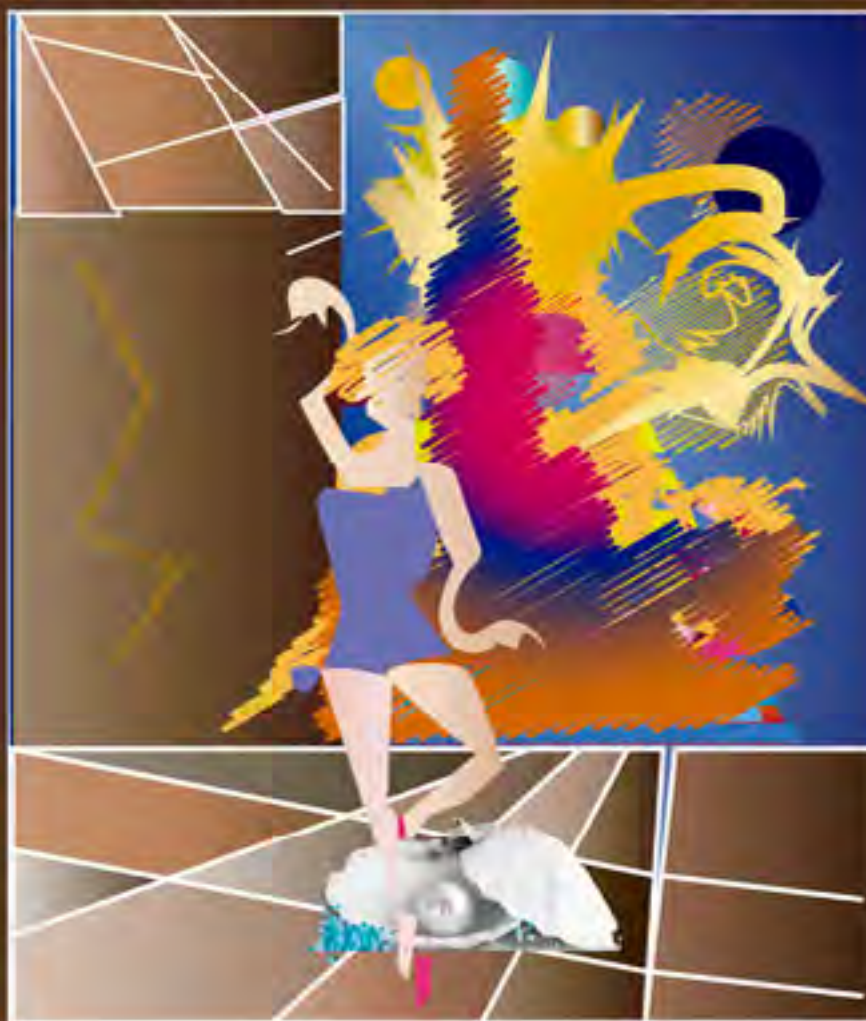


Entreletras

Depósito legal M02017000010

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año II. No 4 - Julio/ Diciembre 2018



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

Maturín, 2018

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año II No 4. Julio- Diciembre 2018
Depósito legal MO2017000010

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 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 educativa
- Difundir el trabajo investigativo de los miembros de la comunidad del Instituto Pedagógico de Maturín
- Favorecer la permanente actualización en los escenarios educativos



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

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López
Rector

Prof. Doris Pérez
Vicerrector de Docencia

Prof. Moraima Estévez
Vicerrector de Investigación y Postgrado

Prof. María Teresa Centeno
Vicerrector de Extensión

Prof. Nilva Liuval Moreno
Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Alcides Zaragoza
Director-Decano

Prof. Neida Montiel
Subdirectora de Docencia

Prof. José Acuña Evans
Subdirector de Investigación y Postgrado

Prof. Robin Ascanio
Subdirector de Extensión

Prof. Hernán Ferrer
Secretario

Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña (CILLCA)



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.

Revista de Estudios Literarios

Director

Celso Medina ((Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Director Ejecutivo

Jesús Antonio Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Consejo Editorial

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)

Luz Marina Cruz (Universidad de Oriente)

Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Equipo de Arbitraje

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes)

Sol Pérez (Universidad de Oriente)

Noris Alfonso (Universidad de Oriente)

Luis Mora (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Roger Vilain (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)

María Solé (Universidad Nacional Experimental de Guayana)

Carmen Barreto (Universidad de Oriente)

Luis Peñalver Bermúdez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Traducción:

Juana Sagaray (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

María Teresa Fernández(Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Pedro Aguilera Vásquez (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

upelentreletras@gmail.com

Celso Medina. medinacelso@gmail.com

Jesús Medina Guilarte. jamg22051986@hotmail.com

<https://entreletras3.wixsite.com/entreletrasinicio>

Sumario

Editorial	p. 8
Entrevista:	
“Eduardo Gasca: “Hay un resurgimiento de la consigna que me irrita”	p.9
Cronología de Eduardo Gasca. Ingrid Chicote	p.16
Ir donde no llaman, o crónica de un soldado que se hizo a la mar”. Esmeralda Torres	p.18
Conferencia: “Eduardo Gasca: Entre clásicos”. Celso Medina	p.19
Ensayo: “El texto elocuente y mudo”. Eduardo Gasca	p.25
Artículos:	
“La interdiscursividad en “Cuadros con cuatro”, de Eduardo Gasca”. Liliana Lara	p.35
“Ambivalencia y ambigüedad en la obra de Eduardo Gasca”. Judith Gerendas	p.45
“La música, el modo más elevado de la formación de sí para el cuidado del otro”. Nilza Centeno	p.54
“Modas, álbum, poesía y nación: un proyecto ciudadano en la primera mitad del siglo XIX”. Carolina Lista	p.64
Crónica:	
“Crónica poética de Chile”. Gabriel Jiménez Emán	p.70
Reseña:	
“Jacqueline Goldberg. Perfil 20”. Juan Josel Linares Simancas	p. 76
La literatura otra:	
Ernest Hemingway:	
“The Killer”. Ernest Hemingway	p.79
“Los matones”. Ernest Hemingway. Traducción: Eduardo Gasca	p.85
“Reflexiones sobre el cuento “Los matones”, una traducción del Prof. Eduardo Gasca del cuento de Ernest Hemingway, “The Killers” “. Víctor Carlson	p.91
“Los matones de Gasca”. Jesús Medina Guilarte	p.93
Normas para los autores	p. 96
Normas para los árbitros	p. 97
Autores	p. 100

Editorial

Comienza junio y la pulsión de lo lúdico recorre el mundo, en un evento donde una pelota se convertirá en la esfera del universo. Esa pulsión será una anestesia para algunos países, muy especialmente el nuestro, en el que la vida ha ido dando pasos agigantados hacia la desesperanza.

Nosotros en *Entreletras* homenajeamos a Eduardo Gasca, un hombre de letras quien desde la docencia, la creación literaria y la traducción ha hecho de la literatura una verdadera mística, en la que se refugia para dar cuenta de su paso por la vida, optando por tener fe en los juegos verbales y en una práctica escritural que hace de lo cínico su recurso reflexivo, con la que enfrenta las consignas y las prédicas proselitistas tan abundantes hoy.

Nuestra revista inicia sus páginas con una entrevista a Gasca. Allí el escritor venezolano se confiesa impudicamente “pastichero”, y amante de los juguetes verbales. “Una de las cosas que me ponen los pelos de puntas es la consigna. Por cierto, hay un resurgimiento de la consigna que me irrita”, dice nuestro homenajeado. Alimentan ese homenaje, la cronología vital de Gasca de Ingrid Chicote y el testimonio personal de la poeta y narradora Esmeralda Torres. De igual manera, una conferencia de Celso Medina habla del juego paródico de Gasca con los clásicos literarios, los cuales coquetean sin rubor con los clásicos hípicos, configurando un juego de ambigüedades generadoras de una filosofía agridulce. Del mismo autor, publicamos un ensayo (“El texto elocuente y mudo”) sobre la lectura del libro de César Vallejo, *Trilce*, de donde Eduardo Gasca afirma haber aprendido los juegos verbales y las ironías. La sección de Artículos refuerza ese homenaje con los textos de Liliana Lara (“La interdiscursividad en “Cuadros con cuatro”, de Eduardo Gasca”). Allí se argumenta cómo este importante relato de la obra gasquiiana juega con la tradición pictórica universal. Y la narradora y crítica venezolana Judith Gerendas nos ofrece “Ambivalencia y ambigüedad en la obra de Eduardo Gasca”, escrito que hace un esfuerzo por dar una idea sistémica de los juegos verbales presentes en la referida obra, estableciendo importantes conexiones entre los poemas y los cuentos de Gasca.

Para aludir la labor de Gasca en el ámbito de la traducción, en la sección “La literatura otra” publicamos la versión del cuento “The Killers”, de Ernest Hemingway, que el traductor tituló “Los matones”. Lo acompañamos de los análisis de Víctor Carlson y de Jesús Medina Guilarte.

Completan esta cuarta edición de *Entreletras*, el artículo de Nilza Centeno, que referencia su trabajo de cantautora con un conjunto de poetas venezolanos y con la literatura de origen indígena, y el texto de Carolina Lista, sobre el papel de la mujer en la conformación del imaginario venezolano, tomando como fuente un conjunto de revistas del siglo XIX. Le ofrecemos también la crónica de Gabriel Jiménez. Emán, en la que nuestro poeta nos da luces sobre su relación con los poetas de Chile. Juan José Linares Simancas nos reseña el último poemario de Jacqueline Goldberg, *Perfil 20*.

ENTREVISTA

Eduardo Gasca: “Hay un resurgimiento de la consigna que me irrita”



Eduardo Gasca (1939) es esencialmente un hombre de letras. Lector atento, desde esa posición escribe poesía, narrativa y ensayo. Además es traductor de la literatura de habla inglesa. Nació en Caracas, de padres catalanes. Ejerció la docencia en literatura en la Universidad Central de Venezuela y la Universidad de Oriente, de donde se jubiló. Reside actualmente en Porlamar. Allí comparte con los impulsores de la revista *Tropel de Luces*. *Entreletras* habló con él en su apartamento de la Calle Patiño.

Lo que dejó España

¿Qué dejó España en tí?

--Mi relación con España, que debería ser muy biográfica, no lo es. He estado dos veces en España. Caraqueño de ocho años. Y luego caraqueño de dieciocho. Dos oportunidades. En ese entonces, de España aprecié muy poco. En una porque era muy niño y en otra, porque tenía vigente el Decreto de Guerra Muerte; fui exiliado, no me interesé por nada en España, ni siquiera visité los monumentos de Gaudí...

¿No visitaste, entonces, la famosísima Sagrada Familia?

-Al Barrio Chino, sí... No fui a ver al Barcelona jugar y eso que mi tío tenía un abono. No... era que no quería españolizarme. Tuve mi primera novia y cuando iba a tener una cosa buena o mala, se le ocurrió a Pérez Jiménez caer. Yo llegué en Octubre y la dictadura cayó en enero.

¿Cómo fue esa vida en el exilio?

- Muy superficial

¿Muy heroico?

- No, no lo fue. Estuve con la familia.

¿Quién era el exiliado, tú o tu papá?

- Yo. Estaba en el liceo, cuando decidieron enviarme a España. Mi verdadera relación con España, se produjo con la poesía española... con García Lorca... con Miguel Hernández. No tiene nada que ver con haber estado en España, sino con los libros. Es muy literaria. Y la Guerra Civil Española, esa sí es una vivencia poderosísima. Por supuesto, no estuve en esa guerra. Pero viví esa guerra, por supuesto del lado republicano.

¿Tu papá era catalán?

-Catalán. Totalmente reaccionario. Cuando estalló la guerra ya él estaba en Venezuela y mi mamá también.

¿Tu mamá era también española?

- Catalana. Yo nací en Caracas, de casualidad. Mi único hermano era español. El único venezolano de la familia era yo. Mi infancia es caraqueña no española. Mi exilio de cuatro meses no impactó sino en el corazoncito.

Si esa experiencia no te marcó tanto, ¿por qué sí la Guerra Civil Española?

- Me impactó mucho leer sobre ese tema. Pero cuando fui a España por segunda vez, tampoco se me ocurrió visitar los sitios de esa guerra. Claro, estaba allí casi que sabiendo que andaba de paso. Te pudiera contar muchas cosas del impacto de esa guerra, que no tienen nada que ver con haber ido a España... todas de libros.

¿Fue muy importante las lecturas de Jorge Semprún?

- Claro, porque su obra es el coletazo de la Guerra Civil. La Guerra Civil es un tema que me apasiona vitalmente.

Literatura pastichera

Tu escritura tiene una clara factura postmoderna. Lo decimos por varias cosas: primero, es una literatura un poco pastichera...

... un poco no, es pastichera.

... porque las anacronías...

- ... me encantan.

Por ejemplo, en tu poema dedicado a Morgan, se mezclan los tonos, las historias. Hay un juego con una ironía demasiado cifrada. Es una literatura hecha con la experiencia de un lector, que entretiene lo que ha vivido y lo que ha leído.

- Por supuesto porque esa experiencia es de libros. Hay escritores que odiaba intuitivamente, sobre todo porque eran reaccionarios, y después descubro que son vitales. *La Tierra baldía* es un libro que abominé sin siquiera haberlo leído. Nada más por las referencias. Eliot es un tipo muy reaccionario en política pero su libro me impactó, está hecho con pastiche, utiliza citas. Esa afición se me desarrolló cuando me conseguí con Gustavo Díaz Solís en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela. Leí también los *Cuatro Cuartetos*, que me encantó, pero *Tierra baldía* me marcó para toda la vida. Me encanta su manejo del símbolo, eso que se ha llamado pastiche. Me dije: Coño, pero sí esto se puede hacer en poesía. Yo no sabía eso. Y de ahí en adelante, esas ironías y esas complicaciones intelectuales me engancharon.

Pero en el fondo, uno descubre una gran burla. Ese juego con la incertidumbre, con lo que pasará, uno lo capta, por ejemplo, en tu poema "Envite y azar". Realmente lo que hay es una persona esperando una pelota que rebote, calculando por dónde irá a pasar. El acecho es contra alguien que hay que poner out. Eso parece que es lo dicho, pero eso no es una certeza. Todo se nutre de la ironía.

- Hay una cuestión que es la ambigüedad. La literatura es el único territorio donde eso es válido. Que tú puedes decir diciendo la misma cosa, decir lo contrario. Y ambas cosas no se anulan. Allí hay un out hecho por un infilder, indudablemente...

¿Ese personaje es Luis Aparicio?

- Es una mezcla entre Aparicio y Dámaso Blanco. Aparicio con el guante de Dámaso Blanco.

Pero también es una alusión a la muerte, a Sartre.

- A mí no me gusta leer filosofía. Hay muchas cosas que son sartreanas, pero que no las saqué de Sartre. Hay muchas cosas referidas a la vida y a la política que son para mí interesantes. La obra literaria de este filósofo no me gusta, no me gusta que me metan en la obra de arte filosofía como contrabando. Prefiero a Camus, cuya posición política no la comparto; me gusta más bien la posición vital de Sartre, pero no me gustan las obras literarias de Sartre, me gustan las obras de Camus y un libro de André Malraux, llamado *La Condición Humana*, que me movió el piso fuertemente, lo leí cuando estaba implicado en la lucha armada. Que es más sartreano que Sartre. Muchas de las posiciones políticas que asumo vienen de por allí.

No al panfleto

La literatura muy cercana a tu generación, sobre todo la de la revista en Haa, es muy discursiva, muy ligada al panfleto.

- A mí el panfleto no me gusta. Si algo que no soy es panfletario. Hay cuestiones panfletarias en la cosa que escribo, pero es para burlarme de él.

Si, como por ejemplo Tu "Oda a la molotov".

- Sí. Allí hay un respeto por la molotov. Yo sabía lo que estaba haciendo. Hay mucha burla de la frase panfletaria. Hay también la "Oda a un viejo volante", construida con frases hechas, que terminan lamentablemente diciendo nada, son palabras cascarones. Pero en el momento en que se decían, no eran simples frases. No sé cuál es el moraleja. Mis cuentos de esa época tienen fechas. Después me di cuenta, sin querer queriendo, que era por algo. Eso significa que estaba escribiendo esos cuentos cuando las cosas estaban ocurriendo, en plena lucha armada.

La ópera bufa

¿Los poemas son más distanciados?

- Son de los ochenta. Cuando todos los que habían participado en la lucha armada, decían que aquello había sido un terrible error, y quise reivindicar esa época. Claro, sabía lo que estaba haciendo. Y esas frases, dichas en 1987, eran cascarón vacío.

Y hay también un tratamiento de lo anti épico. Haces de lo nimio algo grandioso.

- Eso tiene que ver con los puñales literarios que uno se mete. Hay algo que siempre me fascinó: El *mock heroic*, es decir la épica bufa, que se define fácil: agarrar toda la parafernalia, todo el tono épico para contar una cuestión baladí. Y eso me encanta.

Pero los héroes no son héroes; sino su negación, no ganan nunca nada. Son prácticamente aplastados por la situación. Siempre ese ntreveran situaciones irónicas, uno nunca sabe si las cosas son o no son...

- Tampoco me queda claro si yo me estoy burlando o estoy llorando...

Pareciera una risa rictual (de rictus). No sabe uno si es esa risa es de dolor o de placer. O de las dos cosas. También noto que cuando te pones a hacer poesía, narras...

- Y cuando me pongo a narrar

Poetizas.

- Eso me lo dicen a cada rato; creo que es verdad. Pero debe ser sin querer queriendo.

Pero pareciera que no hubiese otra manera. Por ejemplo, el cuento "Cuadros con cuatro", más que de relato está hecho más bien de clima. Y no puedes crear ese elemento de clima, sino introduces el elemento imaginístico, metafórico... Es una gran parodia el relato de ese cuento.

- Parodia es una palabra que me gusta. Recuerda que el único libro de poesía que tengo publicado, del que tú fuiste editor, *Poemas y otras parodias*. Lo de parodia no era mamando gallo...

Y "otras parodias," quiere decir que lo otro también era parodia. En la búsqueda de ese todo poético, siempre hay necesidad de personajes.

- Sí

Tienes que crear personajes, que hablen, que gesticulen.

- Porque de alguna manera al ser personajes, no soy yo. Puede ser que tenga pavor a aparecer yo diciendo tal cosa.

Se acostumbra a decir que es en el poema donde el yo está más comprometido con la voz que interviene en el texto. En ese juego de desaparecer detrás de los personajes, haces como de ventrilocuo, lo que complejiza más la lectura. ¿A quién oír? ¿Cuándo el autor está hablando? ¿Cuándo el personaje creado? Y ese fenómeno se observa en tu trabajo de poesía y de narrador.

- Soy más confiable cuando hago cuentos que cuando hago poemas. Recuerda que hay una cosa que llaman el narrador confiable, al que le debe plena fe el lector.

Pero a veces pones al narrador en un velo extraño...

- Pero eso más bien en narrativa.

En los poemas también.

- La verdad no recuerdo un poema donde el yo me esté representado realmente a mí.

Hay un yo que apostrofa, que dice tú...

- Pero hay mucha ventriloquía allí. Por ejemplo, en el poema "La canción de Morgan", cuando se logra encontrar que es el personaje Morgan quien habla es evidentemente ventriloquía.

-

Los juguetes verbales

En tu obra reflejas la visión un escritor que vive, que lee, pero que también oye. Y también ve. Haciéndole juego a eso que Baudelaire llamó las correspondencias, en tu escritura hay música, algunas veces parodiada, hay pintura, también algunas veces parodiada: lo hay evidentemente en el cuento "Cuadro con cuatros"; todo eso entreverado con la vida. Devela que el arte es muy importante para ti. No solo te gusta el beisbol, los caballos, el fútbol, la cerveza, el dominó (ese dominó se convierte en culebra en uno de tus poemas). Pero también hay el hombre que escucha a Bach, a Vivaldi que tiene una visión de los clásicos de la pintura, que de alguna manera se manifiestan en tus textos. ¿Tú crees que eso solo un ejercicio intelectual? Y ¿El juego? ¿Qué papel juega en ti?

- Del juego no habíamos hablado. Es un elemento importante. Mis textos de alguna manera son juguetes verbales. Y me preocupa muchísimo que funcionen como tal. Lo de la ambigüedad es también un juego intelectual que podría ser hasta peligroso porque corres el riesgo de que...

No tengas lectores, te entiendan mal, quien no entra en el juego se puede perder...

- Exacto. Pero yo procuro que si el lector no entiende el juego que estoy haciendo, haya otra cosa de la que pueda agarrarse. "Cuadro con cuatros" está pensado de tal manera que una persona que no perciba que es una manera de decir con "cuatro cuadros", y si no lo percibe que le siga gustando el cuento. Pero esas cosas se aplican de manera más fácil en narrativa; en poesía es un poco más complicado.

El traductor

¿Te ha ayudado mucho el ejercicio de traductor?

-Sí...

Me imagino que donde más cómodo te sientes es traduciendo poesía.

- Sí. Traducir poesía es una paradoja. Uno sabe que no lo está haciendo bien. Es imposible hacerlo bien. A la larga, traducir poesía es un ejercicio de crítica literaria, de análisis. Tienes que descubrir qué es lo que está diciendo el escritor y por qué lo está diciendo.

¿Te ha servido la traducción para tus juegos poéticos?

- Yo traté de traducir *Tierra baldía* cuando estaba joven y no pude. Traduciendo, o no entiendes nada o terminas viendo los elementos de los que se valió el poeta para hacer eso en ese idioma.

*Recuerdo los poemas que tradujiste una vez para la revista *Cáliz*, de Cumaná, de Wallace Stevens. Son muy sintéticos. El juego de las minúsculas, de los espacios en blanco, la negativa de usar signos de puntuación; todo eso hace que el esfuerzo fundamental de lectura no esté en el texto, sino en el lector. Hay algo de eso en tu poesía.*

- Sí, esas mañas se me han pegado. Me cuesta autoanalizarme, pero hay cosas que reconozco. Es más, muchas veces lo hago a

propósito. Lo que pasa que para mí es más fácil explicar eso cuando lo hago en narrativa. Mi narrativa en mi caso es poco intuitiva.

La escritura planificada

¿Hay mucho artificio en tu obra?

- Planificación.

¿Eres capaz de predecir lo que un personaje va a hacer en la última página?

- A veces, sí. No... la planificación no llega a tanto. Pero sí, uno se hace un esquema mental de por dónde es que va la cosa. Claro, siempre a mitad de camino descubres que hay una ruta más interesante y terminas en otra parte. Pero sí planifico, y planifico el lenguaje también. Con los poemas la cosa es diferente. Además, yo no escribo poemas, escribo libros. Mientras estoy en un tema, todos los poemas van a respetar ese libro. Y eso ayuda. Claro. Las cosas van surgiendo, pero llevan un norte. Yo no escribí cuatro odas y luego le puse títulos. Las planifiqué. La primera fue a la botella de gasolina...

Judith Gerendas halla en esas odas un trasfondo de la Odas elementales de Neruda.

- Sí, pero se supone que las odas de Neruda son otra cosa. Son calmadas. Y las mías se refieren a la violencia, a la candela y a la molotov. Me dije que podía escribir odas jodiendo y no odiando. Si tú lees rápido, cuatro odas son cuatro jodas. Hay mucho de Eliot también allí. Las *Odas elementales* son tres; las mías, cuatro. Y empiezo a jugar con la palabra elemento; los elementos: y si jurungas mucho, allí hay una de fuego, una de aire, una de agua y otra de tierra. De repente no queda claro cuál es cuál, por supuesto que la botella de gasolina es de fuego. Entonces me acordé de *Cuatro Cuartetos*. Y me dije: si Eliot pudo hacer cuatro cuartetos, yo puedo cuatro odas.

Y el juego paródico con Mallarmé y el azar.

- Sí. Se supone que es lo contrario del azar. Pero depende. Porque si te pones simbólico, allí están las paradojas, y ambigüedades de la vida. El ajedrez debe ser la negación del azar. Hay un peón blanco y un peón negro, y a parte de lo simbólico: lo blanco o lo negro, se sortea a quién le toca ser blanco a quién el negro. Y también al peón para ver a quién le toca ser negro y a quién blanco; el que le toca positivo es el que marca la salida y el otro responde. De modo que ser blanco o negro es producto del azar.

Y en esa cercanía con los juegos, nunca participó el popular juego del truco.

- No, porque nunca aprendí a jugar truco. Nunca pude. Y tuve excelentes profesores que trataron de enseñarme y no pudieron. Soy un discapacitado mental para el truco. No puedo caminar y mascar chicle al mismo tiempo. Y el truco hay dos juegos. Está prohibido hacer trampas, pero sí se vale el truco.

Ese juego es de las cosas que te gustan, es una especie de aporética.

- Sí. Es más profundo que Eliot y que todos esos carajos. No lo puedo descifrar.

Pitivanqui por lo que he leído

Hablemos de tu experiencia en Estados Unidos. Ya cuando fuiste a ese país, ya conocías los autores norteamericanos. En algo ayudaron las clases de Gustavo Díaz Solís.

- Me fui para allá porque no conseguí más sitio a donde ir. El último sitio para donde quería ir era para el "imperio". Pero eran las únicas universidades que te inscribían por correspondencia. Con los franceses, imposible. Quería hacer literatura comparada; probé en Rumania, estaba Nicolae Ceaucescu allí. Fui a la embajada a preguntar, porque había una escuela de literatura comparada importantísima en ese país. Y en la embajada no supe convencer a los camaradas que yo no era un infiltrado enemigo. También lo intenté en México; y allí, es como en Venezuela, es imposible inscribirse por correspondencia. Incluso, traté de ir a la universidad más vieja del mundo; una que está en Escocia, al menos me contestaron: mi dijeron que no. Bueno, la Universidad de Washington me contestó que sí. Y allá fui a parar. Pero yo soy más pitivanqui por lo que he leído que por lo que he vivido allá. Me pasé los dos años de mi postgrado casi sin salir de Seattle. Y no me empapé mucho de lo que es Estados Unidos. Sé más de lo que es Estados Unidos y de la vida norteamericana más por la literatura que por haber estado allá. Y los autores, ya los conocía. De modo que fueron dos estadías que no me marcaron mucho. El haber estado físicamente en España y en Estados Unidos. En cambio los libros sí me marcaron. Cuando hiciste la presentación de mi libro *Poemas y otras parodias*, hablas del impacto Maracaibo, Cumaná y la Gran Sabana en mis poemas. En la primera no había estado. Pero en mi libro hay una ciudad que es Maracaibo, tú lo señalas. Esos textos los envié a un concurso que convocó la Universidad del Zulia. Nunca había concursado. Gané ese concurso y me retiré invicto, pues más nunca volví participar en ningún concurso. Antes de eso, cuando tenías como catorce años, quise concursar en el Concurso de Cuentos de *El Nacional* y por supuesto que perdí. A mí no me gusta explicar mis poemas, pero allí hay muchas más cosas que Maracaibo. El otro espacio es la Gran Sabana...

Judith Gerendas apunta cosas bien interesantes entorno al significado de la "bajada", del río... en ese espacio de nuestra Guayana.

- Recuerda que eso pasa cuando uno escribe ambiguo. En principio ese espacio debería ser el descenso de un tepuy. Pero está escrito de tal manera que si ves otra cosa, también vale. Ella asocia eso con algo que yo estaba haciendo a propósito: yo fui a la Gran Sabana, entre otras cosas, por el fracaso rotundo de la lucha armada.

Esta crítica vincula ese poema con tu cuento "El viejo soldado".

- Y una de las cuatro odas, hay una botas que ella asocia con el descenso y las guerrillas. Pero eso es bueno, porque la gente termina encontrando cosas del poema que tú no sabías que había en el cuento. Y demuestran que sí estaban. Hay una relación que Judith Gerendas encuentra que yo no sabía.

¿Ese personaje que baja en el poema es el mismo guerrillero viejo, escondido en Caracas, que encontramos en tu cuento "El viejo soldado"?

- Ese personaje es un yo que a veces me engaña y se me colea. En principio soy yo. A veces hago trampas y me disfrazo de

otras cosas.

Pero es cierto que estuviste en la Gran Sabana

- En el Roraima.

Ya no como guerrillero. Hay un poema de unas botas; ese es un poema de la Gran Sabana. Pero están presentadas de tal manera, que hay otras cosas. Claro. Se confunde las botas del guerrillero, con las botas del explorador.

- Eso es sin querer queriendo. Esas botas también se parecen a las que están en las Odas.

Una novela fallida

¿Y qué pasó con “Te espero en el cello”? ¿Por qué no terminas esa novela? ¿Cuántos capítulos escribiste?

- Se me fue de las manos. Ya había pasado de la mitad. Tú leíste una buena parte.

Apuntaba bien la cosa. Esa escena del avión es uno de los pasajes eróticos más efectivos que he leído en nuestra narrativa nacional.

- El problema era mantener la tensión. Ese era un libro sobre libros. Una novela pastiche. Pastiche suena mal y es mal visto. Pero está bien. Pero a mí me gusta. La novela es absolutamente libresca. Todo lo que hay allí es de libros, son personajes de libros. Muchas de sus frases también lo son de libros. Otras son mías; ahora no recuerdo cuáles. Pero eso lo hay también en mis cuentos y en mis poemas. Como en Eliot. Lo que pasa es que él mató al tigre y le tuvo miedo al cuero y se puso a poner un montón de notas en sus textos. Con él aprendí que es perfectamente válido fusilarse cosas de otros, sobre todo si es tan obvio. Es como decir “en un lugar de Chacao de cuyo nombre no puedo acordarme”, y nadie te va a acusar de querer robarle autoría a Cervantes. A mí me gusta ese juego. Pero mi regla es hacerlo de tal manera de que si tú no reconoces esas alusiones, te siga gustando. El reto con esa novela era hacer un pastiche tan grande pero tan grande que quien la leyera se convenciera de que estaba leyendo una novela. Denzil Romero también hace esa vaina. El mete un cuento, nada menos que “El guardagujas”, en una novela. Y alguien dice, plagio; y plagio no, él habla del mismo guardagujas, y no está ocultado para nada la obra de Juan José Arreola. Para revelarte un secreto, como esa novela ya murió, ese texto está montado a partir de *Tristan Shandy*. Un lector de esta novela recuerda todo el tremendo lío que se arma por el nombre que le van a poner al primogénito. Y ese es el comienzo de la mía. Allí están metidos Tristán e Isolda. Me inventé un Tristán cubano. Y el personaje femenino es un fusilamiento de unos cuantos personajes de novelas que me gustan.

De modo que eres borgeano: te enorgulleces más de los libros que has leído que de los libros que has escrito.

- Sí.

Y cada vez que puedes usas los libros.

- Sí. Lo he hecho.

El ritmo

Para decir lo que tú quieres, no lo que esos autores querían decir.

- Claro, porque yo no puedo estar de acuerdo con las posición, por ejemplo, de Eliot, por cuanto no es la misma que él asume en poesía que la que asume en la vida. Soy completamente ateo. Y *Cuatro cuartetos* me parece maravilloso, *Tierra baldía* tiene un montón de cosas hindúes, que a mí no me interesan en absoluto. Me interesa más bien la manera como están dichas. Eso se me pega. Donde tengo más influencias es en narrativa. En el libro donde está “Cuadros con cuatro” hay unos cuentos que son hemingwianiano. Y por supuesto se me pega el estilo de Hemingway tratando de traducirlo, procurando imitar su cuidado con el lenguaje y el ritmo. A mí me gustan los narradores que escriben con ritmo.

Ese ritmo es tan importante en tus poemas como en tus cuentos. Son textos donde la palabra suena. Y cuando suena quiere decir cosas. En un poema tuyo, por ejemplo, hay un juego con las vibrantes. Y no estás hablando del ruido, sino que estás haciendo ruido en el poema.

- Para mí la poesía tiene que sonar. Antes era un solo mecanismo: el poema era el ritmo, la medida, pero luego se libera de eso y aprovecha la enormidad de ritmo que existe. Las maravillas que hace Neruda con las aliteraciones, por ejemplo, es una forma más sutil de expresarse.

Son interesantes los juegos de aliteración de “Azul, de Cruz Salmerón Acosta. Pero también el poeta juega con la desarmonía.

- No son sonidos de instrumentos, sino del juego con las palabras; es un juego serio; y allí es donde la cosa se pone emocionante.

Hay poetas, por ejemplo, que le tienen miedo a la cacofonía.

- Ah, por puesto.

¿Tú le tienes miedo también?

- No. Estamos hablando de poesía. La única vez que cogí miedo fue cuando le fui a poner el nombre al libro de cuentos (*Ave del Paraíso y otras caídas*), el título original era “Cuadro con cuadro y otras caídas” y el amigo Julio Cortez, me dijo que ese título no podía ser porque allí había cacofonía. Le discutí, dije que lo que había era aliteración. Y hubo que cambiarle el título.

Cacofónico y todo, pero tenía sentido ese título

- Claro, los títulos y los epígrafes son partes del texto, son muy relevantes.

El poeta tradicional tenía un ritmo cadencioso, porque pensaba en una realidad armónica. Pero hoy, cuando te percatas de que la realidad también tiene ruidos poco agradables, a veces irritantes, si el poema o el texto quieren representarlo tienen que considerar esa desarmonía.

- Allí está *Trilce*. Cacofónico hasta el límite. Y Vallejo constantemente te está diciendo que está haciendo cosas a propósito, con todo lo que suene mal. Y lo hace porque le da la gana.

*Eso nos permite hablar de otro autor que admiras. César Vallejo, sobre toda esta obra, **Trilce**, de la que has escrito un enjundioso ensayo, aún inédito.*

- *Cuatro Cuartetos*, de Eliot es una maravilla, pero lo que se me quedó en la piel fue *Tierra Baldía*. Igualmente ocurrió con toda la poesía de Vallejo, sobre todo *Aparta de mí ese cáliz* y *Poemas humanos*, que es cuando Vallejo empieza a tener y a ofrecer respuestas, porque en *Trilce* no hay ninguna. Todas son unas antirrespuestas. Todo ese juego formal de *Trilce* me impactó. Leí *Tierra Baldía* y terminé escribiendo “Morgan, el sanguinario”. Después que regresé de Estados Unidos, luego de haber hecho el postgrado, andaba con el grillito de *Trilce*. Tenía un bojote de años de formación en teoría, más lo que vi por allá por Estados Unidos, empiezo a volverme a meter en *Trilce* y descubro un mundo de posibilidades con la palabra. Esa fue otra segunda marca. Y si te pones a leer mi poema “Vivo en la ciudad”, encontrarás que es un homenaje a Vallejo, completo. Con todas esas posibilidades de ambigüedades y construcciones. Y cómo puedes decir con un mismo enunciado cuatro cosas, puede que a lo mejor nadie entienda ninguna de las cuatro. Las cuatro están ahí, y de repente sacas una y tienes que tener conciencia de que estás sacando una dentro de un cuarteto y si descubres que esa frase de Vallejo escrita con esas sonoridades y con esa grafía dijo lo que tú dijiste, tienes que dejar constancia de que todavía hay por lo menos tres posibilidades de ser dichas al mismo tiempo; y esa posibilidad de la palabra me fascina. No contribuye de ninguna manera a dar un discurso que se entienda, pero sí la posibilidad maravillosa de dar cuatro a la vez. Que depende de si es jueves y estás triste. Oyes una. Y después lees otra, y descubres que donde estaba Vallejo hablando de su tristeza de niño huérfano, que además perdió un angelito, de alguien que está planteando un Cristo en la misma frase, un Cristo que no tiene nada que ver con el Evangelio, donde también puede detectar si agarras los mismos acordes, allí está la conquista de Perú. Y a lo mejor hay más cosas. Yo lo que trato es ver si logro medio hacer esas cosas.

Nicaragua, un libro frustrado

Qué quedó en tu literatura de la experiencia en Nicaragua.

- Un libro frustrado. Mi presencia allí sí fue distinta. Porque sí fui a Nicaragua. A España fui porque me exiliaron y a Estados Unidos fui por mi postgrado. Quise ir a Nicaragua como voluntario. Sentía que las baterías revolucionarias se me estaban como apagando. Militaba en la Liga Socialista, pero necesitaba un champucito de una revolución. Y me dije, esta es de nosotros; como que va para lejos. Y me conseguí con algo bien distinto allí. Fui por un año y estuve cuatro meses. No aguanté la mecha. Soy muy mal héroe. Cuando la vaina se pone muy jodida, salgo corriendo. Me vine. Más bien necesité la poca carga que quedaba para entender lo que ya se veía venir. A veces digo cosas que son impropiedades políticas. La revolución nicaragüense, esta de revolución tiene muy poco. De revolución socialista, que era lo que yo necesitaba. Lo que vino después que regresé fue la derrota electoral. Quería hacer una cosa así como la que hizo Orlando Araujo cuando fue a Nicaragua. El de él fue un libro bellissimo. En todos los sentidos. Fue una poetización de una revolución. Uno sabe que en una revolución por muy en su cresta que esté, pasan cosas que hay que no ver. Y Orlando vio las que quiso ver, las que necesitaba ver. Repito, es un libro muy hermoso. Pero no podía sacar ese libro de los libros. Tenía que ir a Nicaragua. Era una revolución que padecía aquel cerco terrible. Nosotros ahora estamos recibiendo la amenaza, pero allá los Nicas sabían de qué se trata cuando los gringos dicen que se van a meter. Aquí toda la injerencia que han tenido es un juego de muchachos, comparada con la que han tenido en ese país. Escribí un solo poema de ese libro. Lo publiqué en la revista *Tropel de Luces*. Es un poema derrotado. Tiene un final ambiguo. La ambigüedad por sí es que hay un futuro.

De manera que la literatura te ha servido más para hacer literatura que la propia vida.

- Da la impresión de que sí, ¿verdad? No. Pero la vida es la que decide lo que escoges y dejas de escoger. Algo de la vida real, del vivir... hay. Espero que haya. Porque también he leído mucha superchería. Se producen textos que tienen mucho de libros, pero que no son sino eso. La gracia estaría en que uno haya logrado agarrar todo: la teoría literaria, la lectura, la vida y difundirla.

Grima con las consignas

¿Alguna vez te leíste a Marx?

- Tampoco me he leído a István Mészáros. Lo he traducido. Todo tipo de filosofía es para mí prácticamente ilegible. Doy por descontado que Marx es bueno. Y explicaciones como las de Mészáros, cuando las entiendo, me ayudan a pensar que por allí van las cosas. Pero tampoco entiendo a Sartre y sin embargo estoy completamente convencido de su posición ante la vida y ante la revolución. Sartre es bastante más revolucionario de lo que se pensaba.

¿Te ha servido el marxismo para escribir literatura?

- No.

¿Ni siquiera para parodiarlo?

- No, yo parodié a los marxistas parodiables, que abundan enormemente. Una de las cosas que me ponen los pelos de punta es la consigna. Por cierto, hay un resurgimiento de la consigna por la consigna misma que me irrita.

¿Sí. La política ha sido sustituida por la consigna.

- Y eso no es válido ni en literatura.

Hannah Arendt alerta sobre el peligro de la desaparición de la política.

- Sí. Por cierto que Hannah Arendt me cae mal. No la he leído. Mészáros me reforzó esa visión. Ella es una pilla. Fíjate si será fácil el argumento, que Mészáros me convenció: ella le atribuye una serie de atributos negativos a Marx, que Marx no tuvo. Eso del determinismo económico, es absolutamente y totalmente falso. Solo que como ella escribe como escriben los filósofos, tú puedes terminar convenciéndote. Fíjate, un carajo que inventa la dialéctica, y que hace de ella la columna vertebral de su razonamiento, cómo coño va a ser dogmático. Por cierto, la dialéctica es bastante ambigua. Marx jamás fue absolutista. Y allí es donde sí estaba Chávez equivocado. Por ejemplo, en relación con el pensamiento de Bolívar, - y en eso tiene razón Elías Pino,

muy lejano a mi ideología- habría que preguntarse de cuál de los pensamientos hablamos. Porque afortunadamente él no pensó todo idéntico. Hay un Bolívar de la Carta de Jamaica que no es el Bolívar del final. Tampoco lo fue Chávez. No es el mismo Chávez, que al comienzo de su primer período hablaba de la tercera vía y su guía era Tony Blair. Él termina sus últimos días no solo siendo marxista sino que sus Golpes de Timón, son Mészáros puro. La consigna te elimina esas posibilidades de los matices. Y todo termina siendo absoluto, indiscutible.

Cronología de Eduardo Gasca

Ingrid Chicote
ingridchicote123@gmail.com

1939: Año de su nacimiento.

1966: Obtiene el título de Licenciado en Letras en la Universidad Central de Venezuela. Caracas-Venezuela.

1966-2014: Ha publicado artículos sobre temas literarios, cuentos, poemas y traducciones en numerosos medios impresos y periódicos del país: En Haa, Imagen, Revista Nacional de Cultura (Caracas) Poda (Barcelona) Cálize, Oriente, Arfada, Trizas de Papel (Cumaná), Tropel de Luces (Nueva Esparta). Venezuela.

1969: Ediciones Ramón Collar publica *Relatos del camino largo*. (Narrativa) Caracas-Venezuela.

1969: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela publica su ensayo *John Updike: Literatura de la tierra baldía*. Caracas-Venezuela.

1978: Obtiene título de Magister en Literatura Comparada en la Universidad de Washington.

1966-71: Se desempeña como docente (Educación Media) en los Colegios “Nuestra Señora del Valle” y “Leal”. Caracas.

1971: Gana el primer premio (compartido) en el XII Concurso de Poesía de la Universidad del Zulia con el libro *Canción de Morgan el Sanguinario*.

1971-1991: Se desempeña como profesor en la Universidad Central de Venezuela y en la Universidad de Oriente.

1993: Publica *Ave del paraíso y otras caídas* como coedición del Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre” y el Fondo Editorial del Caribe, Cumaná.

1980-1997: Ofrece Talleres de Creación Literaria en Cumaná – Estado Sucre.

1981: El Fondo Editorial Carlos Aponte publica *Poemas y otras parodias*. Cumaná – Estado Sucre.

1984: El Fondo Editorial Carlos Aponte publica su reportaje *Conversación en el Sector Cuatro*. (Entrevista con el escritor Alvaro Carrera).

1987-1988: Dicta el Seminario de Metodología de la Investigación Literaria en la Universidad Nacional Autónoma de Managua. Nicaragua.

1999-2014: Continúa sus Talleres de Creación Literaria en el estado Nueva Esparta.

1999: Se desempeña como miembro activo de la directiva de la Asociación de Escritores del estado Nueva Esparta.

2000: Se desempeña como miembro del Consejo de Redacción de la Revista de Arte y Literatura “Tropel de Luces”.

2001: Vadell Hermanos publica su traducción de *Más allá del Capital* de István Mészáros. Caracas-Venezuela.

2004: La Asociación de Escritores de Nueva Esparta publica *Todos los cuentos*. Porlamar, Estado Nueva Esparta.

2004: IVEPLAN publica su traducción *Análisis racional reestudiado para un mundo problemático* cuyos autores son Jonathan Rosenhead y John Mingers. Caracas, Venezuela.

2006: Los Libros de El Nacional publica sus traducciones *Ensayos sobre poesía* y *La aventura sin par de un tal Hans Pfaallde* Edgar Allan Poe. Caracas Venezuela.

2007: Los Libros de El Nacional publica su traducción *No puedes leer esto* de Val Ross. Caracas- Venezuela.

2008: Miembro activo de la Red de Escritores Socialistas.

2008: Vadell Hermanos publica su traducción de *El desafío y la carga del tiempo histórico: el socialismo del siglo XXI* de István Mészáros. Caracas- Venezuela.

2008: El Ministerio del Poder Popular para la Educación publica su traducción de *Crisis en desarrollo y la pertinencia de Marx* de István Mészáros. Caracas-Venezuela.

2009: El Fondo Editorial El Perro y la Rana publica, por fascículos, la reedición de su traducción de *Más allá del Capital* de István Mészáros. Caracas-Venezuela.

2009: El Fondo Editorial El Perro y la Rana publica la reedición en dos tomos de su traducción de *El desafío y la carga del tiempo histórico: el socialismo del siglo XXI* de István Mészáros. Caracas- Venezuela.

2009: Monte Ávila Editores publica su traducción de *La ayuda mutua de Piotr Kropotkin*. Caracas-Venezuela.

2009: El Ministerio del Poder Popular para la Educación publica su traducción de la conferencia *La necesaria reconstitución de la dialéctica histórica, ofrecida* por István Mészáros en Caracas-Venezuela en septiembre del 2009.

2009: El Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información publica su traducción de *La crisis estructural del capital* de István Mészáros. Caracas Venezuela.

2010: Monte Ávila Editores reedita *Todos los cuentos*. Caracas, Venezuela.

2011: Monte Ávila Editores en edición conjunta con Ediciones de la Presidencia de la República publican su traducción de *Estructura social y formas de conciencia: Volumen I, La determinación social del método* de István Mészáros. Caracas-Venezuela.

2012: El Ministerio del Poder Popular de la Cultura publicó su traducción *La obra de Sartre: la búsqueda de la libertad y el desafío de la historia* de István Mészáros. Caracas –Venezuela.

2013: La Editorial Vadell Hermanos publicó la reedición de su traducción de *La obra de Sartre: la búsqueda de la libertad y el desafío de la historia* de István Mészáros. Caracas –Venezuela.

2013: Fundarte publicó su traducción de *Engels: una vida revolucionaria* de John Green. Caracas- Venezuela.

2014: Monte Ávila Editores publicó su traducción de *Estructura social y formas de conciencia: Volumen II: La dialéctica de la estructura y la historia* de István Mészáros. Caracas-Venezuela.

2015: Editorial Hiru publicó su traducción (conjunta con Eva Sastre Forest) *Fuego subterráneo: historia del radicalismo de la clase obrera en los Estados Unidos* de Sharon Smith. Hondarribia. España.

2016: Editorial Vadell tiene en sus manos la traducción de *La necesidad del control social* de István Mészáros que saldrá prontamente al público lector. Existe la posibilidad que la edite también la editorial de la Universidad Autónoma de México.

Ir donde no llaman, o crónica de un soldado que se hizo a la mar¹

Esmeralda Torres

esmetorres1@hotmail.com

Yo conocí a Eduardo Gasca en la mesa de un bar. Lejos de los salones donde ya muchos de mis amigos, en aquella época, habían disfrutado o padecido, según quien lo cuente, de sus méritos académicos. Esa tarde lucía una purísima camisa a cuadros y una agenda que reposaba sobre la mesa y que ahora me da por pensar, encartaba una manoseada fusta hípica. Me echó un ojo, como de ladito y continuó hablando como quien no rompe un plato. Así que este es, pensé yo, pero no dije nada durante un buen rato, solo oyendo y oyendo. Yo creo que fue así como pasó aquello y aunque dude, a ratos, estoy segura de que lo primero que me dijo en la vida fue; ¿te tomas otra, carajita?

En ese tiempo ya militaba yo en el grupo político-literario autodenominado: EL EJÉRCITO ALMADO DE EDUARDO GASCA y que integrábamos voluntariamente y sin paga alguna, alumnos, profesores, poetas, narradores, vendedores de estampitas y pasatiempos, entrenadores de gimnasia, mesoneros, reporteros de provincia, fotógrafos, actores y actrices, guerrilleros de montaña y de cafeterías, pintores, bachilleres tipo Zerpa, músicos, jugadores de dominó, expresos de La Pica, defensores de la revolución cubana y nicaragüense, militantes de cuánta liga hubiera y arroceros de la más variopinta calaña.

Venida en esto de las confesiones afirmo, con humildad y convicción, que Eduardo Gasca es la empresa más pura y noble que decidí acometer mi corazón, y que me ha reportado el más preciado bien que poseo y que se expresa en la seguridad de que esa muchacha flaquita y greñúa, que salió un día de la Laguna del Medio, oliendo a coporo y a flor de bora, que cruzó el Orinocopadre, buscando un horizonte marino y luminoso, podía soñar con construir mundos posibles en forma de versos y de historias.

Aquí es entonces donde esta crónica se complica porque una tendría que dar ejemplos, contar detalles, echar el cuento del DEBE y el HABER de esta empresa-amistad que se contabiliza en afecto pallá y en afecto pacá, por Fortunato, Liliana Lara, HaidéPárima, Silvio Orta, Carlos Ortiz, La China Rojas, Neneka Pelayo, Santiago Pedroarena, Julio Cortez, Celso Medina, Carlos Brito, Luisa Elena, Rubi Guerra, pero sobre todo, Eduardo Gasca principal interlocutor con quien compartir la vieja y extravagante pasión por Julio, el Cortázar. El vínculo directo que podría y en verdad explica, esta fanática e infinita amistad. Quedan pendientes nombres, sucesos y momentos jurados y juramentados. Por ejemplo Hemingway, con su “Adiós Maestro” es decir El Gabo. Los recursos icónicos de *Perfume de Gardenia*, es decir Laura Antillano y Julio Cortez, en un documento inédito que todavía conservo. Los rapapolvos obligatorios. Los consejos sabios, urgentes y necesarios ante un arrebató mío de vanidad. El “piénsatelo bien y acepta la vaina”, o el contrario, “mejor retira ese libro”. Las cervezas en los Chinos, las anécdotas Astorianas, los documentos Sortadis, complejos pero imprescindibles. El Maestro actuando sin que se note. La vida misma cumpliendo el tiempo.

Y cuando todo parecía que eran manaés, al muy viejo estilo de los que sacan la cochina y trancan el juego, un día, a pleno sol cumanés, el Gasca anunció su partida allende los mares para convertirse en un navegao de pura cepa. Entonces los encuentros vespertinos en la ciudad, la amistad cara a cara, se convirtió en unos mensajes virtuales que debían contener y en efecto contienen, un viejo trato. “Rumbo al Pilar, vacaciones decembrinas” decía uno anual, “sin tiempo para un hola, más sí un agitar de pañuelo en la distancia”. “Llego en lancha, me buscará X, en menos de un tris ejerceré mi derecho profesoral al voto y embarco Grancacicamente, al caer de la tarde” decía otro. “La nieta de Queen Esmeralda volvió a ganar, más no así el Federico García Lorca a quien se le enredaron las patas y se convirtió en purito buche y pluma”, decía algún otro mensaje dominguero, que llegaba desde el conocido y frecuentado, antiguamente por él, Bar vende y paga El Álamo. Correos más, mensajes menos, así fue que se supo el viejo y antiguo arte de seguirse frecuentando en los tiempos que corren. Pero como ganar es un vicio pequeño burgués, dice Gasca, a nosotros no nos conmueven las derrotas.

Y vaya que hemos sido derrotados con pérdidas, que puestas a contar estaríamos enumerando hasta la quinta próxima bial Gustavo Pereira. Pero no se trata de caer en la tentación de ponernos nostálgicos, que ya el momento es difícil y acogota. Más bien quiero celebrar este encuentro con los amigos que acá nos reunimos hoy, para celebrar y homenajear a Eduardo, que es decir la poesía, para dejar constancia de que el apego y la ternura están más allá de las distancias y los agitares de pañuelos, que ya es vicio cruel, y celebrar con mayúscula aquella tarde feliz donde un viejo soldado, con camisa purísima, como solo la pueden lucir los grandes hombres buenos de este mundo nuestro, me invitó a probar otra cerveza y sellar con la constancia de los afectos humanos, esta vieja y cada vez más nueva amistad, que resplandece bajo este cielo marino que nos contiene.

¹ Participación en el homenaje realizado a Eduardo Gasca, en el marco de la IV Bial de Literatura “Gustavo Pereira”, celebrado el mes de octubre en el Museo “Francisco Narváez”, de Porlmar, en octubre de 2017.

CONFERENCIA

Eduardo Gasca: Entre clásicos

Celso Medina
 Universidad Pedagógica
 Experimental Libertador
 Cilla
 medinacelso@gmail.com

Eduardo Gasca¹ es un hombre amante de los clásicos. Lo dice Dalmiro Durán cuando presenta “Reflejos”, un cuento suyo inserto en *De antología*, que es una colección de relatos, publicada por la UDO en 1982. Y en efecto, son pocos los clásicos de la literatura o de otras artes (pintura, música, cine, etc.) que nuestro homenajeadó no conozca. Su saber va desde los griegos, los renacentistas, pasa por la literatura europea contemporánea, y sobre todo se interesa en los escritores norteamericanos, en especial los que constituyen la famosa trilogía integrada por Hemingway, Faulkner y Dos Passos, a quienes no solo ha leído profusa e intensamente, sino que los ha sabido absorber para escribir sus cuentos, su poesía, ensayos y su inconclusa novela.

Pero a la par de esos clásicos, resalta Durán, Eduardo Gasca puede hacer una historia densa y profunda de los grandes clásicos que se han dado en los hipódromos venezolanos. En su biblioteca coexistieron por mucho tiempo *La Iliada* y *La Gaceta Hípica*; y Cañonero (el famoso caballo) y Gustavo Ávila (el jinete) convivían plácidamente con Aquiles y Homero o con Joyce y Leopold Bloom.

Ese trazo de lo épico a lo hípico; o de lo hípico a lo épico, es una clave esencial para definir el talante de este hombre como un postmoderno: no cree en los absolutismos, le gusta entreverar el arte llamado “culto” con el llamado arte “bajo”, practica el pastiche literario, además de refugiarse en una especie de timidez cínica.

Pero, ¿quién es este hombre del que hoy hablamos? Es el único hijo venezolano de una pequeñísima familia catalana, compuesta por padre, madre y dos hermanos, que vino a Venezuela antes de que se produjera en España la Guerra Civil. Un cuasi español catalán que sentía poco entusiasmo por el lar nativo de sus padres. Que solo ha estado en España en dos oportunidades: cuando tenía apenas ocho años, y a los dieciocho, cuando el gobierno de Pérez Jiménez lo exiló para castigarlo por sus incursiones políticas. Confiesa Gasca que esta última estancia tuvo como saldo la primera novia; nada más. Eso de los españolismos y del catalanismo en nada lo entusiasmó. Ni siquiera intentó ir al Camp Nou a ver al Fútbol Club Barcelona jugar, desdeñando un abonado que tenía un tío suyo. Ni tampoco se preocupó por conocer la famosa Sagrada Familia de Gaudí.

España entraría a nuestro personaje de la mano de la literatura y de la historia, en especial aquella que contaba la épica de la Guerra Civil Española. Un autor le ayudó a ese adentramiento: Jorge Semprún, con sus portentosas novelas *Autobiografía de Federico Sánchez* y *La Segunda Muerte de Ramón Mercader*. Suele decir nuestro homenajeadó que la literatura española le enseñó más sobre España que su propia biografía.

Caída la dictadura, regresa a Caracas, donde luego concluye su bachillerato, para posteriormente ingresar a la Escuela de Letras de la UCV, de la que una vez graduado formó parte del profesorado y vivió el famoso proceso de renovación universitaria. Luego vendría a la Universidad de Oriente, a su Núcleo de Sucre, cuyas edificaciones quedan exactamente frente al mar, muy cerca de donde su personaje del cuento “Cuadros con cuatro” conoció a Catalina del Moral Moradell. Nosotros lo conocimos en la UDO, entrando al aula con su peculiar manera de portar los libros y libretas, con su barba aún negra y su mano zurda que encendía un cigarrillo para vencer la timidez del arranque de sus clases de Literatura Contemporánea, a la que asistíamos gozosos, sobre todo nosotros que habíamos recorrido varias carreras de la UDO esperando que se nos abriera nuestra súper anhelada especialidad de Castellano y Literatura. Ese curso que era una simple asignatura electiva de dos créditos, nos mantenía vivo en el terco afán de esperar para estudiar definitivamente literatura, ocasión que llegó el año 1980.

¹ Conferencia leída en el homonaje realizado a Eduardo Gasca, en el marco de la IV Bial de Literatura “Gustavo Pereira”, celebrado el mes de octubre en el Museo “Francisco Narváez”, de Porlmar, en octubre de 2017.

En 1969 Eduardo Gasca publica un libro de ensayo sobre un escritor poco conocido en Venezuela. Se trata de John Updike: Literatura de la tierra baldía, editado por la Universidad Central de Venezuela, de la que ya era Gasca profesor. También bajo el sello editorial Ramón Collar se da a conocer *Relatos del camino largo*, contentivos de tres cuentos que tematizan el asunto de la guerrilla sesentista venezolana. En 1971 gana el primer premio (compartido) en el XII Concurso de Poesía de la Universidad del Zulia con el libro Canción de Morgan el Sanguinario. En 1981 El Fondo Editorial Carlos Aponte, en Cumaná, dirigido por Álvaro Carrera, publica *Poemas y otras parodias*, que recoge el citado libro del premio literario más unos poemas nuevos que aluden a Cumaná y a la selva venezolana. En 1993 el Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre”, también de Cumaná, da a conocer *Ave del paraíso y otras caídas*, que son cuentos nuevos. El año 2004 la Asociación de Escritores del Estado Nueva Esparta publica el libro que recoge los tres relatos del primer libro de cuentos de Gasca y agrega los cuentos editados por la “Ramos Sucre”, añadiéndole a la sección de “Relatos del Camino largo” el cuento “Espejos”, escrito en los setenta, que había aparecido en *De Antología*. El mismo libro será reeditado por Monte Ávila en 2010. Esta es toda la creación narrativa que se conoce de nuestro autor. A eso habría que agregar once capítulos de una novela inconclusa, titulada *Espérame en el cielo*, que Gasca confiesa “se le ha ido de las manos”, razón por la cual desistió de concluirla.

La poesía editada de Eduardo Gasca se reduce a su libro *Poemas y otras parodias*. Pero con la curaduría de Ingrid Chicote, existe una edición, hasta ahora inédita, denominada *Todos los versos de Eduardo Gasca*, en la que se junta el citado libro más otros poemas inéditos. Cuenta con textos introductorios de Gustavo Pereira y Judith Gerendas.

Al lado de su obra creativa, la carrera literaria de Eduardo Gasca agrega numerosos artículos sobre literatura, muchas de ellos asumidos desde la hermenéutica comparativista, corriente crítica de la que es un importante exponente en el mundo académico universitario venezolano. Y también ejerce la traducción de la literatura, de la filosofía y de las ciencias sociales. Sus traducciones más destacadas fueron las que dieron a conocer al mundo hispano hablante la obra de Isván Mezzaros, recientemente fallecido. Recordamos que nuestras clases de Literatura Contemporánea se nutrieron de muchas traducciones hechas exclusivamente para consumo de nuestra cátedra. En la web circula su traducción del también clásico libro *Antología de Spoon River*, del poeta norteamericano Edgar Lee Master.

Como vemos, no es muy extensa la obra literaria de Eduardo Gasca. Logró la atención de Orlando Araujo en su libro *Narrativa Venezolana Contemporánea* (1972), quien dice a propósito de *Relatos del camino largo*, que son “relatos cortos con una secuencia temática de clara intención del combate heroico (p. 272)”. Araujo subraya que “Un viejo soldado” es “el verdadero cuento” de ese libro. Esa visión reduce la narrativa de Eduardo Gasca a una épica heroica, y adolece de la falta de suspicacia para captar el juego cínico de sus ironías, que no solo encontramos en sus relatos; también sus poemas se explayan en el uso de esos mismos recursos.

En su primer libro de cuentos y en el ensayo sobre Updike se pudiera comenzar a configurar la poética de Eduardo Gasca. Esos cuentos develan una estética que, contrariamente a lo que afirma Araujo, perfilan un decisiva estética anti épica, en la que las grandes tareas heroicas están entreveradas con acciones bufas. Los guerrilleros “disfrazados” para secuestrar a un banquero, el asalto al museo de ciencias, la muerte casi rambótica de un guerrillero y un viejo reducido a su condición de abuelo-caballo para la diversión de los niños, tejen un madeja de ironías, que se adornan de un cúmulo de alusiones míticas que configuran una escritura “pastichera”, que va a solicitar del lector un esfuerzo especial para entreleer una risa entre cínica y trágica.

En lo que respecta al texto sobre Updike, Gasca deja claro para qué quiere recurrir al mito. Ese Harry (el personaje de la novela de Updike) clase media, que vive compulsivamente “huyendo hacia adelante”, es el conejo existencial moderno, que ha aprendido a vivir con un dios minúsculo, que lo ha abandonado, dejándolo íngrimo y solo con los fantasmas de su propia existencia. En ese sentido, el mito no es una cosa del pasado, sino una vivencia plena, con la que el hombre vive topándose. Por ello puede encarnar en cualquier gesto y acción del ser contemporáneo.

El arte postmoderno es descaradamente pastichero, pero no inventó el pastiche. Lo patentizó ciertamente un escritor de clara vocación moderna: Marcel Proust, a quien le dio por escribir imitando a sus contemporáneos, a los cuales no queda claro si homenajea o escarnece. Y es precisamente lo que se percibe cuando uno lee un cuento o un poema de Eduardo Gasca.

Con el riesgo de ser absolutista, calificaría la literatura producida por Eduardo Gasca como inserta en lo que el filósofo Peter Sloterdijk llama la razón cínica. Las encrucijadas del saber moderno son la científicidad y la fe. Pues para el filósofo alemán:

Dado que todo se hizo problemático, también todo, de alguna manera, da lo mismo. Y éste es el rastro que hay que seguir. Pues conduce allí donde se puede hablar de cinismo y «de razón cínica”.

Sin fe y sin ciencia, solo queda el juego y la ambigüedad. La literatura más que aleccionar se postula como un juego verbal, y el cuento, la novela y el poema se convierten en juegos muy serios, porque la literatura es el universo de lo otro y de los otros, portadora de sentidos que no tiene significaciones cerradas. La literatura se torna cínica por razones de sobrevivencia. Debe rehacerse para no perecer. Por ello tal vez, como dice Sloterdijk, habría que ir en búsqueda de Diógenes, aquel Hombre-Perro que en el mundo griego reía con desparpajo, para poner en evidencia las realidades que se escondían en el velo de una metafísica encubridora.

Gasca escribe gracias a que lee. Es un escritor lector y un lector escritor. Pero su literatura no es la obra de un diletante. La vida contamina esas lecturas, que acuden a sus textos como disparadores que ilustran el vivir contemporáneo.

En su poesía y en su narrativa, Eduardo Gasca se preocupa por construir personajes. Su oficio de escritor se trueca en ventrilocuismo, pues su principal fingimiento es hacer como que no habla en sus textos. Y son los personajes los que protagonizan la vida y el habla. Y eso tiene que ver con su razón cínica desconfía de la fe y de las teleologías de las ciencias.

Diremos primeramente que Gasca no escribe poemas, sino poemarios. Muchos de ellos están sustentados en máscaras de personajes, que prestan sus voces para que las imágenes circulen.

Si revisamos el libro curado por Ingrid Chicote (*Todos los versos de Eduardo Gasca*), podríamos hablar de seis pequeños poemarios, hilados por imágenes recurrentes. Los versos tienen una estructura cifrada, enigmática, portadora de climas. En estos poemas la gramática se trueca en arquitectura. Todo significa: el ritmo, el espacio en blanco, las minúsculas. Etc. El poema se escribe para ser oído y leído, y será necesario calibrar su resonancia, porque el autor es vallejiano en aquello de crear ecos múltiples en las palabras.

En su afán del juego intertextual, los poemarios se hacen acompañar de epígrafes. “La canción de Morgan el sanguinario” va precedido de una cita que alude a Babel. El primero de estos ocho poemas que componen el poemario, se titula “Brindis de Morgan”, y trabaja con la imagen de la “copa de fuego”, que rememora al sanguinario pirata que asoló la Maracaibo de la conquista. Los versos en una estructura cifrada, con espacios en blancos de resonancias describe la entrada del barco cruel. El apóstrofe pudiera dirigirse a un personaje desconocido, tal vez al lector que se imagina la irrupción del mal frente a él. El poema “El ajedrez”, incorpora el azar, y complejiza la estrategia de una vida donde juegan más de un ser. En “Asedio a la ciudad” el poema hace entrar sutilmente la historia al propiciar la confusión entre el alfil y el alfíngel conquistador de Maracaibo. Pero “Envite y azar” intercala un elemento distanciador de las máscaras históricas que ha venido poblando el poemario. Ya no se ve al pirata que asedia y asola la ciudad. Se trata de un shortstop, que espera un rolling para hacer el out cumbre del juego. El asedio al gesto del bateador, para adivinar por donde vendrá la pelota, es un obvio anacronismo, que rescata la idea del símbolo que Gasca ha teorizado en su libro sobre John Updike. Anacronía que se acentuará en el octavo texto de este poemario “interrogatorio y tortura del rehén”, donde se incluye un episodio histórico en Vietnam, con resonancias en la guerrilla venezolana, que muy bien explica Judith Gerendas en su introducción a los poemas de Eduardo Gasca.

“Ir donde no llaman” es el segundo poemario de Gasca. Tiene una única topografía, el de la selva amazónica venezolana. Es quizás los poemas que más revelan el asombro y el gusto por las ambigüedades. Trabaja con los problemas complejos de la otredad, lo que lo lleva a tropezar con paradojas: Ir donde no llaman, es ir donde no se nos llama, pero queremos ir; pero ir es riesgoso, porque cualquier daño daría como resultado asumir la paradoja del ser

no responsables, no culpables,
tampoco inocentes

Nos atrae la idea de Judith Gerendas de que estos poemas son una contrarréplica a la imagen del conquistador- cazador. El poeta no iría a buscar el oro del Dorado, su afán es cazar conocimientos, procurar entrar en una lógica muy distinta a la razón racional. Los poemas darán cuenta de los pies que desgarran tierras sagradas, en ríos inmensos, con ecos de diversas voces que hacen penosa la aventura de ese conocer.

“Vivo en la ciudad” tiene como escena el mar y el movimiento. Parece dar constancia de la vida del autor en la ciudad de Cumaná, que con su golfo, sus ríos y sus castillos traman una topología sensual que alude la vida de un hombre arrojado a una ciudad, donde el presente está saturado de historicidad, donde hombres intrahistórico degustan la existencia. En el poema “La ciudad de noche”, leemos:

hay una luz en el bar y voces
y se bebe

“Las Cuatro Odas” según confiesa el autor son un homenaje a T.S Eliot y a su *Cuatro Cuartetos*. Son de alguna manera una deuda pagada al tópico del compromiso y del panfleto. Los poemas no son panfletarios, pero juegan con la consigna y con el cliché. Solo que gracias al ejercicio poético, Gasca los despoja de los absolutismos, insuflándole la fuerza de su ironía cínica.

“Tres cuadros” son poemas que no esconden su vocación pastichera. Quieren casar la idea de lo clásico con el arte de lo bajo. Son cuadros con palabras, que aman al sustantivo desnudo, que pintan la naturaleza muerta de los objetos para insuflarle vida. He aquí la comprobación de lo que decimos:

el olor a kerosén y aquel otro olor
permanecen
el lavamanos blanco como un locutorio
el jabón azul como una navaja
la cobija de motas rosada como un rosario
y el olor aquel
permanecen (“Aquellas muchachas de entonces, ¿qué se hicieron?”)

Y para dar testimonio de la vocación pastichera, leamos íntegro el poema que cierra esta sesión de la poesía de Eduardo Gasca:

Por quién lloran las palomas

Cuando veas llorar una paloma no preguntes
por quién: está llorando por ti ...

Hay un lado de adentro y hay un lado de afuera, y así pasa con todo. Para la libertad y para el pecado. Y para la vida, por supuesto. El dilema no es tanto de qué lado de la reja quedamos, sino con cuál pie dar el paso.

La última sesión (¿poemario?) de Todos los versos de Eduardo Gasca se denomina “En el aire”, formado por dos poemas. El primero “Autobús a Nicaragua” está tramado de palabras crudamente ambiguas. El poeta tuvo la oportunidad de vivir una revolución (en Nicaragua. Experimentar directamente ese proceso resultó una tarea muy compleja. “Tomar” el autobús de la revolución; sentirse cómodo en ella, es la ilusión del antiguo agitador, ex preso y exiliado político. Ahora en el sitio de los acontecimientos dice al inicio de su poema:

era un ir de palabras a las cosas
la voz perdiendo el autobús
la voz perdiendo el tiempo esperando
en un terminal de términos varados

Algo de angustia late en estos dobles sentidos.

Eduardo Gasca sueña aún con la utopía, a pesar de que su escritura se teje de ironías que dan cuenta de una filosofía profundamente cínica. Este poema sobre Nicaragua pareciera un testimonio que quizás lo obliga a persistir en su interpelar a la fe y a las ciencias reductoras de la modernidad. En ese poema se imita a Darío, se alude al “azul” de la ilusión, pero no hay más refugio que la ambigüedad, pues uno sospecha que nuestras revoluciones son más consiñeras que poéticas.

Los narradores de *Relatos del camino largo*, el primer libro de cuentos de Gasca, son dubitativos. Son ellos mismos protagonistas de su perfo-mancia. No narran lo que sucedió, sino lo que está ocurriendo en el mismo momento en que se narran. Por ello el miedo, el desconsuelo tiñen el orden discursivo. En el cuento “La nueva elegía”, el lector casi tropieza con las balas que llueven en el techo donde una especie de “rambo” se enfrenta a la policía. Es tan escénica la acción, que hasta las luces de las metralletas hacen de luminitos. El tiempo se hace proteico, pues cambia en la medida que discurre la desazón del espectador.

El cuento “Un viejo soldado” se hace acompañar de la canción norteamericana (old soldiers never die), para terminar contradiciéndose, pues, en verdad, sí muere el viejo soldado, y su tragedia es que no lo mata la bala enemiga, sino el más cruel de los males anunciados ya por Baudelaire en sus *Flores del Mal*: el hastío. La anti épica se impone, el viejo guerrillero se convierte en caballito que divierte a los niños, se atraganta de los relatos frívolos de la televisión.

En el “El acecho” no es gratuito el epígrafe de Heminwgay. Más que un asalto a un banco, asistimos a su puesta en escena, con personajes sobreactuados, que portan disfraces. No sin descaro, la escena debe ser presentada como ficción; por eso el narrador destaca que “El sudor hace correr el maquillaje”.

“Espejos”, el último cuento de este libro, está hecho de gags, casi a lo Woody Allen. Ahora se asalta un museo de ciencias. De nuevo los disfraces. El juego con los espejos ahonda las ambigüedades de las perfo-mancias. El pasticheo es evidente. Voces de autores ajenos, remedos de películas de vaqueros, etc. van urdiendo una trama que personifica una parodia jamesbondiana, con su baño en la ducha incluida.

Comentado estos cuentos que construyen el primer libro de Eduardo Gasca, cabe preguntarse: ¿Dónde está esa heroicidad de la que nos habla Orlando Araujo? Diríamos que está camuflada en la parodia, transmutada en una teatralidad que ríe con cinismo. Diría con Oscar Wilde, a quien cita Sloterdijk, «No soy en absoluto cínico; sólo tengo experiencia...”.

Ave del paraíso y otras caídas, de 1993, es un libro de cuentos deslastrados del asunto de la guerrilla, pero continuador de la estética del pastiche. Por ahora detengámonos en tres de los siete cuentos que contiene ese volumen: “Cuadros con cuatro”, “Cuerpo a la vista” y “Ave del paraíso”.

El primer cuento es una ristra descarada de pastiches: el autor enfila grandes baterías de ironías y alusiones para contar una historia que en el fondo es muy sencilla: la obsesión de un esquizofrénico por una mujer. Y aquí de nuevo invoco a Dalmiro Durán: unos clásicos de la literatura y el arte universal se yuxtaponen a los clásicos hípicos. El concepto cuadro alude a los cuadros de caballos que se marcan con una “equis” en los sellados hípicos y a los cuadros de Boticelli (“El nacimiento de Venus”), del pintor prerrafaelista Burne-Jones (“El Rey cofetua y la mendiga”), Van Gogh (“La noche estrellada”) y Picasso (“Las señoritas de Avignon”), alusiones inteligentemente explicadas en el capítulo III de la tesis que Liliana Lara escribió en el pregrado de la mención Castellano y Literatura de la UDO. Quien no conozca estos clásicos de la pintura universal, no se eximirá del goce de este relato, pues su trama discurre para todos los oídos. Pero no fue escrito este cuento para lectores ingenuos. El pasticheo hace de este relato un eco de abismáticas referencias. No solo temáticas, puesto que los remedos hablan de un sin número de obras y autores que seguramente han leído el autor y el lector.

Leyendo este cuento, pudiéramos pedir ayuda a Jean-Paul Sartre, especialmente en el momento en que cuestiona la visión estética de Kant, para quien la belleza estética no tiene finalidad. Dice el filósofo francés: “La obra de arte no tiene finalidad; estamos en esto de acuerdo con Kant. Pero es en sí misma un fin”. Y “Cuadros con cuatro” es una pieza literaria, juguete verbal, como diría el propio autor, que tiene una finalidad en sí mismo. Para tal objetivo, el autor se hace ventrílocuo de un esquizofrénico, y hace circular la historia por su imaginación proteica. La realidad, poco importa. El mundo es una excrecencia verbal.

Los remedos a las obras clásicas (incluyendo las citadas pinturas) son infinitas y simultáneas. Es posible leer en este cuento a un Quijote apastichado; convertido en “caballero sellante”, con su bolígrafo trocado en espada, plácido en su locura, buscando su Catalina-Dulcinea. Las voces fractales que cuentan ofrecen un reporte proteico del mundo. Pero a la vez circula por este cuento Dante y su Virgilio buscando su Laura o un Mallarmé tirando sus dados, para procurar abolir el azar. Pero los remedos también apuntan hacia el kisch, hacia un juego con lo cursi, que trabaja con imágenes amelladas como aquella en donde el rey conquista a su amada gracias al “rocín de su mirada”. El campo de la verosimilitud está tan minado, que ni siquiera hay seguridad de un narrador confiable, pues este suele perder su yo y es secuestrado por el “él” objetivante. El lenguaje hípico se mezcla sin pudor con el lenguaje de las otras referencias clásicas. Hay un proteo entrometiéndose permanentemente: Catalina es ninfa, catalina es puta, catalina es noble, catalina es mendiga, en una abismática productividad metamórfica.

El “Cuerpo a la vista” reincide en el pasticheo. Ecos de Robbe-Grillet, el novelista del objetivismo tramposo, que quiere hacernos creer que la realidad no necesita narradores y por eso convierte la descripción en su principal retórica. Eco de Guillermo Meneses, el del famoso cuento “La mano junto al muro”, entrecruzando su historia de una muerte cuyo ejecutor es difícil de elucidar. Recurre también a la esquizofrenia como modo de hacer que circule el relato. Mi hijo, Jesús Medina, opina que este cuento convierte el cuerpo en un laberinto. Y me parece justa esa lectura. Ese cuerpo tiene una topología que pliega el tiempo y el espacio. En su presentación cuasi filmica una mano acaricia una pierna, a ratos es sensual, a ratos es tierna. ¿De quién es el cadáver que pareciera posar para una cámara cínica? Como Meneses, Gasca escribe un cuento policial, sin asesino ni criminal claramente identificados. Muchos mitos desfilan: ¿medea?, ¿tiresias?.., quién sabe. Lo cierto es que la ambigüedad reina con desconcierto.

“Ave del paraíso” es un cuento más dado al relato en su vocación anecdotista. La historia abandona la ambigüedad y nos cuenta de cómo el personaje central se dedica a inventar un método para seducir ficheras. Y fingiendo ser un maestro de la pedagogía de la vida, pone en claro las categorías conceptuales. Diferencia con claridad qué es una fichera, y qué lo diferencia de una puta o una mesonera: esa claridad teórica está bien explícita desde el inicio:

No, una fichera no era una puta, había una distancia muy clara entre las dos cosas. Una puta es un lance con garantía, y basta con tener la plata.

...

No, no eran mesoneras. Mesonera es mesonera, como fichera es fichera, como puta es puta. Eso hay que saberlo. Levantar una mesonera es levantar un compromiso, una relación de verdad, para largo.

Estamos aquí, entonces, ante un ficherólogo, experto y con gran conocimiento teórico de su objeto. Es evidente el intertexto del Casanova pícaro. Este cuento se regodea en las anécdotas. Pero el gran homenajeado aquí es un escritor muy querido por Gasca: Marc Twain. Al final uno descubre que el cuento es narrado por un contador al que alguien escucha. De manera que nos asalta la ambigüedad: ¿qué estamos oyendo? ¿A un contador de cuentos o presenciando el gozo asombroso de un interlocutor mudo y feliz que escucha la historia del pícaro experto en ficheras? Como vemos, es el mismo estilo narrativo tan a gusto del escritor norteamericano. La gracia de este cuento es el placer mismo de contar, la frescura como discurre la trama.

La novela inconclusa *Espérame en el cello*, que el autor abandonó porque “se le fue de las manos”, reitera la vocación pastichera del autor. Tan pastichera es, que el mismo Gasca se auto plagia, al utilizar un poema de sus “Cuatro Odas” para relatar la historia del proyecto de hacer circular panfletos contra la dictadura de Baptista, en Cuba. “Oda al viejo volante” tiene un claro parentesco con ese capítulo.

Gasca crea una familia faulkneariana en Cuba, la de los hermanos Rigores, que se va contando casi simultáneamente con la historia folletinesca de dos músicos cubanos que arriban a Margarita para trabajar en una orquesta, que está montando la ópera Tristan e Isolda. Las historias se enroscan. Historias de locuras y despropósitos, personajes signados por destinos rígidos, incapaces de alterar lo que ha sido prefijado, se mixturán para producir un ambiente traagicomico. Una escena en el avión, propiciada por una aeromoza celestina arregla los dados, para favorecer el noviazgo entre Tito e Isabel. Fluyen como es de esperar los tópicos: el camarada malo, el camarada bueno. El fantasma del estalinismo ronda como telón de fondo. No sabemos el desenlace de esta novela fallida, pero sí sabemos que pastichar sigue siendo el verbo que más le place conjugar a Eduardo Gasca.

Culmino este periplo por la obra de Eduardo Gasca, celebrando su entrevero de los clásicos literarios y artísticos con sus clásicos hípicos, como una vez lo celebrara el amigo Dalmiro Durán, porque nos permite ver al maestro que hoy honramos transmutado en poemas, cuentos y ensayos, que lo revelan íntegro, con su sonrisa de cínico tímido, con su entereza revolucionaria, hecha de sabiduría fraguada a punta de un esfuerzo intelectual que jamás ha apagado su humildad. Que muera la consigna, que viva la poesía. Que viva Eduardo Gasca.

Bibliografía

- Araujo, Orlando (1972) *Narrativa Venezolana Contemporánea* (1972),
Chicote, Ingrid (Curadora, 2017). *Todos los versos de Eduardo Gasca*. Inédito
Gasca, Eduardo ((1969). Updike, John *Literatura de la tierra baldía*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
Gerendas Judith (2017) Introducción a los poemas de Eduardo Gasca, en *Todos los versos de Eduardo Gasca*

Lara, Liliana (2018). “La interdiscursividad en “Cuadros con cuatro”, de Eduardo Gasca”. Vea pp.35-44 de este mismo número de *Entreletras*.

Medina, Celso (Editor, 1982). *De antología*. Cumaná: Universidad de Oriente.

Proust, Marcel (2017). *Pastiche et mélanges*. Editado por Bourlapapey, bibliothèque numérique romande www.ebooks-bnr.com

Sartre, Jean-Paul (1963). *¿Qué es la literatura?* Madrid: Editorial Losada.

Sloterdijk, Peter (2005). *Crítica a la razón cínica*. Madrid: Ediciones Ciruela.

ENSAYO

El texto elocuente y mudo¹

Eduardo Gasca
 Universidad de Oriente
 gasca.eduardo@gmail.com

Tocamos aquí el gran dilema del crítico entre el esfuerzo de identificarse con el autor para entender el sentido de su obra y utilización indiscriminada de la obra misma. Incliniéndose por el primer extremo del dilema, el crítico sabe que por muchos esfuerzos hermenéuticos que haga para asimilar en cada detalle el lenguaje y el mundo poético del autor, su reconstrucción será siempre imprecisa e incompleta: incliniéndose por el segundo, advierte en seguida el límite más allá del cual la interpretación se convierte en falsificación, la agudeza en desvarío. “Entre los dos extremos del dilema está el texto, elocuente y mudo” (Segre, 1977: 70).

“EL texto elocuente y mudo”, reto de toda obra para el crítico, se vuelve abiertamente desafiante en *Trilce* y se mantiene en pie a pesar de haber transcurrido cerca de un siglo desde la publicación de la obra. La historia de su composición y publicación ha sido contada muchas veces, la biografía del autor constituye uno de los temas más exhaustivamente tratados en las últimas décadas, y sin embargo el libro continúa desconcertando por igual al lector ingenuo y al crítico especializado. La abundante información de primera mano de que se dispone, proporcionada por quienes tuvieron relación afectiva y literaria con Vallejo, sirve apenas para arrojar alguna luz sobre las zonas más superficiales de la obra. A partir de allí, cada quien queda en libertad de elegir entre la “elocuencia” o la “mudez” de un texto que parece a la vez querer decirnos demasiado y no poder comunicarnos nada.

Vallejo publica *Trilce* en 1922. Ya era poeta conocido en su país por *Los heraldos negros* (1919), libro que originó algún comentario laudatorio en la prensa peruana. Pero ahora su poesía toma desprevenida a la crítica local, demasiado provinciana aún para notar la trascendencia de una obra que pudo haber conmovido a la literatura en castellano en la medida en que lo lograron en la inglesa *La tierra baldía* de T.S. Eliot y el *Ulises* de Joyce, coincidentemente aparecidas también en 1922. Es obvio que las condiciones son distintas a las de la Europa de la época, no obstante el cosmopolitismo que ya cunde entre los escritores jóvenes del Perú, y *Trilce* logra apenas despertar el rechazo violento o el silencio rotundo. Solo Antenor Orrego, que lo prologa, y José Carlos Mariátegui intuyen la estatura poética del libro. Tan se trata de mera intuición, que el segundo solamente atina a escuchar en *Trilce* las resonancias del indio y su nostalgia (Mariátegui, 1928). Y es que Mariátegui se empeña en leer *Los heraldos negros* en *Trilce*, sin notar la brecha que los separa. Como se ve, la tendencia a la lectura vicaria, por mampuesto, de *Trilce* comienza desde bien temprano. Xavier Abril (1963:275) terminará leyendo no a *Trilce* sino a *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* en *Trilce*, una lectura incuestionablemente válida pero también inevitablemente limitadora. Valga aquí una generalización: en lo tocante a Vallejo la crítica sobre el autor abunda, mientras escasean los estudios sobre la obra en sí. Se lee a Mallarmé en Vallejo (o a Nietzsche, o a Apollinaire, o a Baudelaire, o a Breton...); se tiende incluso a leer a Vallejo (el personaje histórico) en Vallejo (la persona poética), olvidando a veces que, en cierta dimensión, no es exactamente lo mismo.

Poco después de la publicación del libro, Vallejo le escribe una carta a Antenor Orrego, que Mariátegui cita en su artículo. En ella el poeta se declara consciente del desafío que su obra plantea (entre estallidos de fervor romántico acerca del papel sagrado y heroico del poeta inspirado por la divinidad, como máximo exponente de la libertad absoluta):

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética... ¡Dios sabe hasta donde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva (Mariátegui, 1928: 275).

¹ Capítulo del libro inédito *Para una lectura de Trilce*.

Entre líneas palpita la idea del horror que experimenta el ser humano al asomarse a su vacío interior, que emparejaría a *Trilce* con una de las líneas temáticas más fecundas de la literatura del siglo XX, pero destaquemos únicamente la ambigüedad del “vacío” del que habla Vallejo. En primera instancia podría referirse al resentimiento de un autor cuya obra más ambiciosa hasta el momento ha caído en el vacío, es decir, en términos más coloquiales, en saco roto. Nadie le hace caso. Pero “nacer en el vacío” apunta simultáneamente en dirección a la conciencia de que lo escrito constituye algo totalmente diferente de lo anterior, incluido *Los heraldos negros*: el producto de una experiencia de introspección poética nueva y aterradora y de una “estética” distinta.

Existe una innegable continuidad en la producción poética de Vallejo, que arranca con *Los heraldos negros* y culmina en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, pasando por el pivote de *Trilce*. A pesar de la ostensible ruptura poética y estética entre los dos primeros libros hay, como bien apunta Alberto Escobar, una “continuidad subyacente” y un “nervio central que enlaza todas sus páginas”. Si bien en *Trilce* se abre una alternativa radicalmente distinta a la de las corrientes estéticas en boga en Perú y en América que condicionaban la poesía de *Los heraldos negros*, también es cierto que ya a partir de este libro inicial “arrancan varias de las innovaciones con las que Vallejo destruirá el elemento expresivo que recibió de sus antecesores y coetáneos de mayor prestigio” y se dan, en su temática, “varias constantes que reaparecerán en *Trilce*” (Escobar, 1973: 87).

No obstante, continuidad (de la obra en su conjunto) e individualidad (de cada pieza integrante) no constituyen términos irreconciliables. Si es dable leer *Trilce* como replanteamiento “en todos los niveles, de las interrogantes para las que *Los heraldos negros* propuso una primera respuesta” (Escobar, 1973:89) y como apertura de nuevas interrogantes que a su vez serán replanteadas y de alguna manera respondidas en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, igualmente lo es como libro con cuerpo y vida autónomos.

Lo que aquí proponemos es una lectura de *Trilce* que, parafraseando a Segre, reactive las diferencias y las oposiciones, las evocaciones y las conexiones entre las distintas partes de la obra, que intente descubrir el funcionamiento del sistema poético. Una lectura que parte de la hipótesis de que Vallejo concibió y compuso el libro como un todo y no como simple recopilación de poemas individuales con determinadas vinculaciones temáticas. Con una afirmación de arranque: cualquier lectura de *Trilce* que se limite a un solo poema, o escogencia de poemas constituye una mutilación. Tendrá acceso apenas a apéndices que si bien poseen vida ni siquiera evocan el complejo organismo del que fueron mutilados. Peor todavía, al separarlos de su contexto se vuelven fragmentos de un discurso que ya no es posible reconstituir.

El lector hallará sentido —o sentidos— en *Trilce* en la medida en que logre, primero, aprehender los núcleos de significados que irradian en cada poema, y luego reconocerlos e identificarlos a medida que se trasvasan de uno a otro. Entresacar estancias de un proceso de tal complejidad es cercenarlo, y obliga a perder de vista su naturaleza esencialmente proteica. Porque leer *Trilce* equivale a caminar a lo largo de una galería de espejos trucados, en espectáculo de múltiples engaños, deformaciones y contradicciones. Cada quien hará, a la salida, el recuento de lo que ha visto, o creyó haber visto. Tomar un poema suelto, o varios, es mirar en trozos de espejo que ya no reflejan sino meras parcialidades, y la magia se habrá desvanecido. Por citar un ejemplo, ¿qué queda de *Trilce* en la *Antología de la poesía hispanoamericana* que editó Alianza a casi medio siglo de su publicación? (*Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*, 1971: 108-111). Solo cuatro poemas sin vinculación visible que, lejos de dar siquiera una impresión superficial de la textura de la obra, sirven nada más para confirmar en el lector la idea falsa pero muy difundida de que los poemas de *Trilce* se pueden dividir en dos grupos independientes, los comprensibles (“claros”, “tradicionales”) y los “herméticos” (o vanguardistas, surrealistas, cubofuturistas, ultraístas, etc.); o aquellos que bien podrían haber estado en *Los heraldos negros* y los genuinamente trilceanos.

Numerosas lecturas de la obra en su conjunto, bastante convincentes en otros aspectos de su interpretación del contexto, insisten en aislar agrupaciones interiores sobre la base de la “dificultad” formal y la aparente similitud o contraste con el poemario anterior, atentando contra la unicidad de la obra, desdoblándola en un contraste que nada más existe en el nivel superficial de los poemas. Américo Ferrari (1972.) logra una excelente descripción de lo que ocurre en el texto:

Podemos ver en ello [la eliminación de títulos en los poemas] (...) una manifestación importante de la tendencia vallejana a crear una poesía abierta, una poesía continua, en la que cada poema, como inacabado, se prolonga en el otro, naufraga a veces en el silencio que lo separa del otro, recomienza en todo caso

un monólogo interminable y que no tiene nombre. (242-243)

Pero de inmediato procede a la acomodaticia y artificial división entre poemas “claros” y poemas “herméticos”, que lo obliga a olvidar que (tal como él mismo acaba de afirmar) cada poema se prolonga en el otro para enlazarse en un monólogo interminable y leernos entonces un diálogo convencional en el que los poemas del primer grupo dicen una cosa en su propio lenguaje y los del segundo otra muy distinta en el suyo. Entre ambos se crea un hiato insuperable, por cuanto aquellos “evocan recuerdos de infancia, la nostalgia del hogar, experiencias vividas en la cárcel; poemas a la madre, o a la amada, de una forma sencilla y transparente lo más a menudo” (243), mientras los últimos, expresión de la decodificación del lenguaje, revelarían una visión calidoscópica de la realidad prácticamente inasible.

Es innegable que en *Trilce* hay dos tipos de poemas, que en aras de la comodidad podrían calificarse de “claros” y “herméticos”, y también que los primeros brindan mayores facilidades para la identificación de ciertos temas, sobre todo para los lectores ya familiarizados con ellos por vía de *Los heraldos negros*. De partida, luego del intrincamiento de la expresión de que hacen gala los poemas I y II, la textura de III, catalogable de “claro”, introduce una nota discordante. Pero hasta el más desprevenido de los lectores habrá podido captar, al menos, que el tema del tiempo tiene fuerte peso significativo en I: “en cuanto será tarde, temprano”... “seis de la tarde /DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES”. Incomprensible, quizá, pero de algún modo el tiempo late en esas frases. Con un poco más de esfuerzo, podría entenderse también que el verso final, “en la línea mortal del equilibrio” vibra en la misma onda. Una de las interpretaciones más manidas de este poema destaca la relación entre “tarde”, “seis de la tarde” y el límite, o la transición, entre el día y su muerte, la noche. El paso a II no reviste mayor dificultad, porque si bien el sentido general no es transparente, que el tema central en él es el tiempo resulta obvio. Se llega así a III, que inicia de este modo: “Las personas mayores / a qué hora volverán? / Da las seis el ciego Santiago, / y ya está muy oscuro”. Pasa el remanso de III y entra el escollo “hermético” de IV. Pero no debería causar mayor sorpresa encontrar allí “mas la tarde –qué la vamos a hazer– se anilla en mi cabeza”. De manera que el hiato que supuestamente estaría separando al “clarísimo” III de los “herméticos” I, II y IV es bastante endeble. Una segunda lectura, esta vez con un poco más de atención, permite echar otros nudos. Por ejemplo, en II aparece una imagen muy celebrada y analizada: “Gallos cancionan escarbando en vano”. La expresión no es muy diáfana, pero tampoco es absolutamente ultramoderna: la sintaxis parece prestada por Góngora, y la metáfora misma ha venido siendo tratada en castellano desde nada menos que el *Poema del Cid*. García Lorca la trabajó después (en 1928) en su *Romancero gitano*: “Las piquetas de los gallos cavan buscando la aurora”. Convertida en prosa, se trata de una especulación acerca de la relación entre el canto de los gallos (tanto en sonido como en movimientos corporales) y la venida del día. Los gallos de Vallejo cantan como si escarbaran en la oscuridad, buscando el día que se aproxima no desde el cielo sino desde el seno de la tierra. Apartemos a un lado la tentación de jugar a las múltiples interpretaciones sugeridas por la acotación “en vano”. Lo fundamental en este momento es que en la metáfora el movimiento (cavar/escarbar en la oscuridad) tiene tanto valor descriptivo como el sonido mismo. Pues bien, en III (poema presuntamente divorciado de los “herméticos”) la voz de la persona poética, niño o adulto rememorando su niñez, dice: “Llamo, busco al tanteo en la oscuridad”. Un enlace mucho más sólido que la mera coincidencia entre la presencia de los gallos en II y el corral en silencio y sus gallinas espantadas en III. En capítulo venidero veremos hasta qué grado puede estrecharse la vinculación entre el niño/hombre que busca en vano, y en la oscuridad, a la madre ausente, y el pollo/gallo que escarba en procura de luz/alimento. Por ahora se trata solamente de demostrar la factibilidad de leer todos los poemas de *Trilce* en un solo contexto, independientemente de sus contrastes formales.

El experimento se repite, por poner otro ejemplo, en XV, que vendría a ser el segundo de los poemas “claros”. Dice el hablante: “ahora me he sentado a caminar”. El oxímoron no causa extrañeza, puesto que es uno de los recursos que Vallejo emplea con mayor frecuencia en *Trilce*. Lo que sí llama especialmente la atención es su vecindad –en la zona expresiva– con otro presente, justamente, en el que antecede, XIV: “esas posaderas sentadas para arriba” y a su vez, recurriendo ahora a la homonimia construye en una alucinante imagen anatómicamente absurda: “Esa manera de caminar por los trapecios” (aparejos circenses/músculos de la espalda”). Hilos que se entretrejen en tapiz a lo largo del gran poema único y unificador que en última instancia es este libro. La península se para por la espalda (I) / Lomismo que padece (II) / posaderas sentadas para arriba, caminar por el lomo (XIV) / Sentarse a caminar (XV). O, para trazar otras líneas de conexión, tomemos el juego de palabras en XV: “ya lejos de ambos dos”, en que la

ambigüedad apunta en dos direcciones, la redundancia popular (ya lejos de los dos, nosotros) o la aclaratoria (ya lejos de AMBOS NÚMEROS 2). Se juega, pues, con “dos” (en tanto que pareja humana, a la vez madre/hijo y amada/amado) y 2 (concepto matemático). Así, en XVII será “Destíllase este 2 en una sola tanda, / y entrambos lo apuramos” se constituirá en vinculación del poema al conjunto y mantendrá las líneas de continuidad entre un poema y los inmediatamente anteriores o subsiguientes. Otro ejemplo, XXIII, el 3º de la serie de los “claros”. En la 2ª estrofa se dice: “Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente / mal plañidas, madre: tus mendigos”. Ya en el que lo antecede, el “hermético” XXII, se jugaba con la idea: “Farol roto, el día induce a darle algo, / y pende / a modo de asterisco que se mendiga / a sí propio ...” Y luego: “aquí me tienes, de quien yo penda, / para que sacies mis esquinas. // Y si, éstas colmadas, / te derramases de mayor bondad” para rematar atando un nudo con XXIII: “En la sala de arriba nos repartías / ... aquellas ricas hostias de tiempo, para / que ahora nos sobrasen”.

Más en detalle:

XXII

cuatro magistrados
cuatro humanidades juntas

las burlas le tiran de su
soledad como a un tonto

XXIII

cuatro gorgas
dos hermanas, Miguel y yo

y yo arrastrando todavía una
trenza por cada letra
del abecedario

Vallejo acude a otros recursos incluso más eficaces para lograr el encaje de las estructuras aparentemente sueltas del sistema de la obra:

(a) Coincidencia de palabras o imágenes entre el final de un poema y el comienzo del siguiente

IX

Y hembra es el alma de la ausente...

XVII

Y sólo yo me voy quedando

XXX

El sexo sangre de la amada que se queja

XXXV

¡oh aguja de mis días ...

XLIX

Y hasta el hueso!

X

De tres meses de ausente

XVIII

cómo quedamos de tan quedarnos

XXXI

Esperanza plañe entre algodones

XXXVI

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja

L

cerrándonos los esternones

(b) Semejanzas en los finales de poemas consecutivos

VI

Qué mañana entrará...

XVI

Ea! Buen primero

XLV

... y empollaremos el ala aún no nacida
de la noche, hermana
de esta ala huérfana del día

VII

Ahora hormigas minuterías / se adentran

XVII

Buena! Buena!

XLVI

Yo hago esfuerzo también;
porque no hay
valor para servirnos de estas aves

c) semejanzas o contrastes de escenas o situaciones plasmadas en poemas consecutivos

XXXIV

... la charla
con tu madre acabada,
que nos brindaba un té lleno de tarde

XLI

Murmúrase algo por allí. Callan.
Alguien silva valor de lado,
y hasta se contaría en par
veintitrés costillas que se echan de menos

Alguien silva...
... el redoblante policial

XLIV

Este piano viaja para adentro

XXXV

Mujer que, sin pensar en nada más allá
suelta el mirlo y se pone a conversarnos

XLII

Dónde os habéis dejado vosotros
que no hacéis falta jamás!
... Nadie hace falta! Muy bien.

Suena
música exacta casi lástima

XLV

A lo lejos husmeo los tuétanos
oyendo el tanteo profundo, a la caza
de teclas de resaca.

LI y LII son poemas de evocación infantil, típica en *Trilce*. Subyace en ellos la alusión a travesuras perpetradas por niños hermanos. Nótese, además, la oralidad afín en los versos finales de LI: "Y si sigues llorando, ¡bueno pues!" y en los iniciales de LII "... y no me vayas a hacer cosas!"

LVI

Todos los días amanezco a ciegas
a trabajar para vivir: y tomo el desayuno,
sin probar gota de él todas las mañanas

LIX

LVII

Craterizados los puntos más altos,
los puntos del amor de ser
mayúsculo, bebo, ayuno ...

LX

... porque él ha gestado, vuelta
y vuelta,
el corralito consabido

Día que has sido puro, niño, inútil,
que naciste desnudo, las leguas
que tu marcha, van corriendo sobre
tus doce extremidades, ese doblez

ceñudo)

después deshíláchase
en no se sabe qué últimos pañales

LXX

LXXI

Todos sonríen del desgaire en que voy me a fondo,
celular de comer bien y bien beber.

... Nadie
sabe mi merienda succulenta de unidad:
... Regocíjate, huérfano; bebe tu copa de
agua)

Si el poemario funciona en verdad como un sistema tendría que existir un nexo entre el primero y el último poema. En efecto, elementos como “islas”, “insular”, “salobre alcatraz” y “península” le confieren un toque bastante claro de ambiente marino y un contorno geográfico a I. Los “soberbios bemoles” constituyen, a su vez, una alusión musical (independientemente de la dificultad que ofrece para ubicarla en el contexto). Por su parte el verso final de LXXVII cierra así el libro: “Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!” Cabría, además, cotejar la imagen “mantillo líquido”, en I, con “¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia? Temo me quede con algún flanco seco;” y “que me enterrasen mojado en el agua” en LXXVII. O, quizá más interesante aún, “la península párase por la espalda” (I) con la paradoja “¿No subimos acaso para abajo?” (LXXVII).

Es preciso dejar claramente sentado que no se pretende comprobar aquí el supuesto falso de que cada poema conduce inevitablemente al siguiente, lo cual obligaría a la conclusión de que sería posible —o necesario— leer *Trilce* como si se tratase de un relato integrado por capítulos. El hecho de que Vallejo vincula o aproxima, por distintos procedimientos, pares o hasta series de poemas, no implica en modo alguno la imposición de un orden cronológico que, de hecho no existe en el texto. Se trata nada menos, pero también nada más, de indicadores para el lector, llamadas a la atención hacia la unidad proteica del poemario.

Juan Larrea propuso esta enriquecedora lectura:

El orden de sus composiciones no responde en este libro a ningún criterio cronológico. Desde el principio se presentan sus poemas barajados, sin ilación consecutiva, salvo en ocasiones sueltas, debidas aparentemente al azar y cuyo oficio parecería ser confundir al lector desprevenido (...) Reina, por consiguiente, en el todo una especie de voluntad perturbadora que, entorpeciendo las coherencias racionales de agrupamiento y de sucesión, crea una atmósfera exenta de tiempo y de espacio, superracional —la de su poema *Trilce*— que además favorece la apreciación de cada poema según la calidad que a cada uno de ellos, tan distintos entre sí, le es peculiar. En tal sentido, *Trilce* se nos aparece como un mosaico (1978: 410).

En lo esencial, es idéntica a la que aquí se propone, salvando ciertas distancias. La disidencia en torno a la función de lo que acabamos de caracterizar como “indicadores para el lector” y a él le parece que tienen el oficio de “confundir al lector desprevenido” es mucho menos inconciliable de lo que aparenta. En última instancia ambas argumentaciones, de ser válidas, demostrarían la existencia de un ordenamiento “independiente de los esquemas convencionales”, pero ordenamiento al fin y al cabo. Total, siendo la paradoja uno de los recursos capitales en *Trilce*, no es de extrañar que el sistema general esté regido por la contradicción. El mismo Larrea señala que Vallejo convierte la arbitrariedad (en el sentido del irrespeto de los esquemas convencionales) en un principio de antisistema llevado a “una aplicación poco menos que sistemática”. En su mosaico “las armonías y las discordancias se alternan con los contrastes (...) Y en cuanto al todo, se vislumbra en él el propósito de conseguir, como dentro de un poema, la plenitud equilibrada de

una entidad laberíntica donde contienden o se esquivan, con sus complementos ocasionales, como sol o luna, el sí y el no” (1978: 410-11).

Aprovechando la terminología y la descripción de Larrea, podríamos concluir que el sistema funciona apoyándose en una ilación no consecutiva, acronológica, construida sobre la base de relaciones de concordancias y discordancias. Llamémosla laberinto, mosaico o galería de espejos, la metáfora apunta siempre hacia la presencia de una sólida unidad, tangible incluso a flor de superficie, y sugiere un ordenamiento de carácter muy peculiar. Para decirlo en palabras de Vallejo que parecen dar una clave para la lectura del libro:

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja! (XXXVI)

Como lo indica la sustitución de títulos por números romanos, poemas como capítulos, piezas con valor autónomo que engranan en un poema que los integra a todos, no un libro de poemas sino un poema que es él mismo un libro. El total es mayor que la suma de las partes. Como su gemelo (o al menos coetáneo) en lengua inglesa, *La tierra baldía*.

Nuestra lectura parte entonces del principio de que en *Trilce* los significados han sido propuestos y son captables. Asume de partida que los poetas escriben para ser comprendidos (en el sentido más laxo y abarcante y preñado de contradicciones del término). Así, la secuencia de los versos en el poema, independientemente de propiciar la plena libertad de interpretación, tiene por designio ofrecer un núcleo de sentidos determinados. Aunque evidentemente el sistema general de la obra que hemos descrito se abre en un abanico de contradicciones. Supone que existe de hecho no un núcleo de significados dominante sino varios núcleos dominantes funcionando en forma simultánea.

Con una “coherencia” y una “lógica” particular e interna que no es reflejo de ninguna coherencia o lógica externa al poema. *Trilce* parece autopresentarse como respuesta modelo a las inquietantes interrogantes y la no menos inquietante respuesta que formula Kincaid:

¿Qué tal si por lo menos la mayoría de los textos es, de hecho, demostrablemente incoherente y nos ofrece no sólo múltiples modelos organizativos sino también modelos organizativos que se contradicen y carecen de lógica consistente? ¿No es posible que (...) tengamos una incoherencia más moderada pero no menos poderosa (que la indeterminación planteada por Barthes), definida como una estructura de coherencias que se contradicen entre sí? Podemos afirmar que la literatura, o gran parte de la literatura, logra sus efectos más sorprendentes y consigue su máxima de familiarización al violar nuestro deseo de univocidad, animándonos primero a hallar un modelo coherente y haciendo luego imposible que consideremos adecuado el modelo? En lugar de un modelo único se nos ofrecen muchos competidores incompatibles, todos ellos con basamento, pero ninguno adecuado por sí solo (1977: 783. Trad. nuestra).

De hecho, la tensión entre la multiplicidad del texto y nuestro deseo, como lectores, de dotarlo de coherencia, de hallarle un sentido unívoco, se produce con especial intensidad en el poema/poemario de Vallejo. ¿Aceptar la posible multiplicidad del texto literario no implicaría inevitablemente declararlo incoherente? ¿O, por el contrario significa nada más, y nada menos, que reconocer sus formas de coherencia peculiares, literarias? Optar por lo primero implica la descalificación de todo intento, como el nuestro, de investigar los principios organizadores dentro de la obra. Optar por lo segundo, que es lo que hemos hecho en esta propuesta de lectura, implica dar rienda suelta a la dialéctica (y a la paradoja). Aceptar el desafío abierto que *Trilce* plantea al lector.

Si bien, como dice Kincaid, no todas las obras literarias se alzan en su incoherencia frente a los intentos de una lectura interpretativa, buena parte de la literatura escrita a partir del primer cuarto del siglo pasado lo ha hecho, y con descaro. Ha obligado a escuchar su mudez elocuente.

Para cerrar este indispensable mas indiscutiblemente engorroso rodeo teórico, una breve consideración acerca de

la naturaleza del signo literario ², dado que su carácter semánticamente polivalente constituye sin duda el punto de origen de las paradojas y las incoherencias.

Precisa Maldavsky:

Una cosa es polivalencia semántica y otra muy distinta la noción de SOBREDETERMINACIÓN, que considero más ajustada a la realidad de un texto literario. En efecto, la noción de polivalencia semántica implica la existencia de un conjunto de sentidos ubicados todos en un mismo nivel jerárquico con respecto a una serie de signos en un texto. Según esta noción, un texto tendría una variedad infinita de sentidos. En cambio la noción de sobredeterminación implica que en un fenómeno dado podemos detectar una serie de motivaciones de muy diversos planos: económico, religioso, psicológico, ético, etcétera, aunque algunas sean más importantes que las otras (1974: 19).

Dicha jerarquización de los sentidos en el texto los articula, excluyendo de ese modo la posibilidad de que coexistan multitud –o infinidad– de sentidos independientes o meramente superpuestos. Lo salva del caos. Por supuesto que en el transcurso de la historia de la literatura contemporánea abundan los casos individuales de experimentación a ultranza, pretendiendo el caos, que echan por tierra el tranquilizador condicionamiento de Maldavsky. Pero no es el caso de *Trilce*. *Trilce* pretende un cosmos. Un universo “jerarquizado”... a su manera.

En última instancia, toda discusión acerca de la multiplicidad del texto o la naturaleza semánticamente polivalente del signo literario debe encarar el problema de la ambigüedad. Las consideraciones de Kincaid al respecto son, de nuevo, especialmente sugerentes. Comienza por diagnosticar la tendencia general a una lectura que busca interpretaciones “decisivas” y procura esquemas de significado simples, como típica actitud de supervivencia ante un mundo que se nos muestra cada día más absurdo y más al borde de la desintegración definitiva (1977: 85). Pero de inmediato introduce la idea de que tales esquemas carecen de existencia objetiva, independiente de la necesidad que el ser humano tiene de ellos. Lo cual resulta ser especialmente válido para el caso de las obras literarias y su lenguaje de juego y subversión.

La obra literaria moderna nos incita a buscar en ella significados sencillos que luego niega, sacándonos así “del mundo del discurso ordinario, unidireccional e inambiguo” (1977: 788). Ofrece textos que no permiten generalizaciones, eliminaciones o subordinaciones, ni siquiera coordinaciones. Obliga a aceptar términos irreconciliables; por ejemplo “A es A, pero también es un contradictorio B” (Ibidem). Apela a recursos no previstos por el discurso normal: sugiere modelos de significados que sobrepasan nuestras expectativas inmediatas y las contrarían, precisamente porque aparentan carecer de razón o motivo. Finalmente los textos pueden decir lo que el dibujo del patoconejo.



“Este es un cuadro. Este no es un cuadro. Tiene significado. No tiene significado. Es un pato. Es un conejo. Es una mula”.

De ser este el caso de *Trilce*—y estimamos que lo es— nada se gana con escurrir el bulto al problema. Está ahí la voz que dice en LXXIII:

Absurdo, solo tú eres puro.

Absurdo, este exceso solo ante ti se
suda de dorado placer.

²“(…) la entidad observable de la base empírica en el conjunto de enunciados que configuran la teoría literaria”. Maldavsky, 1974, 18-19.

Firmemos el compromiso de no traducirlo a prosa lógica, de respetar el texto en su plena insustituibilidad. Será preciso también asumirlo en su entera absurdidad, elocuentemente ambiguo. Quizá después habrá que proponer algún ordenamiento coherente para su incoherencia, puesto que resulta inevitable caer en el juego de las paradojas. Posiblemente la aplicación de principios como el de “jerarquía semántica” o “sobredeterminación” prueben ser de utilidad en este respecto. Repitamos con Kincaid, un poco el gran abogado de la indeterminación:

El propósito de una crítica como esta (...) no es, tal y como yo lo veo, localizar el modo de interpretación único. Pero ello no implica que la noción (...) de modelo organizativo sea una quimera de un positivismo pasado de moda que falazmente objetiviza el texto. Los signos, aunque variados, vienen igualmente en modelos; los lectores no podrían leer sin reconocerlos y sin acordar usarlos. Si bien es cierto que nuestros acuerdos casi nunca son corroborados por los textos y que regresamos a ellos una y otra vez para ser embaucados de nuevo, siempre hallamos y adoptamos los viejos modelos. Son todo lo que hay. Pueden cohabitar, y lo hacen, muy extrañamente en verdad, pero lo críticos no deben contentarse con mirar hacia el otro lado, simulando que una bulliciosa casa de putas sea una celda de monje (1977: 802. Traducción nuestra).

Bibliografía

- Abril, Xavier (1963). *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid; Taurus.
- Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970 (1971). Madrid: Alianza.
- Escobar, Alberto (1973). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: Villanueva.
- Ferrari, Américo (1972). *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila.
- Larrea, Juan (1978). “Trilce”, “Anexo: perfiles dilucidatorios de la experiencia erótica de Vallejo en el Perú” y “César Vallejo, poeta absoluto”, en César Vallejo, *Poesía completa*. Barcelona: Barral.
- Kincaid, James R. (1977). “Coherent Readers, Incoherent Texts”, *Critical Inquiry*, Vol. 3, 4.
- Maldavsky, David (1974). *Teoría literaria general: enfoque multidisciplinario*. Buenos Aires: Paidós.
- Mariátegui, José Carlos (1963). “César Vallejo” en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, tomo 2. Lima Amauta.
- Segre, Cesare (1970). *Crítica bajo control*, Planeta, Barcelona.
- Vallejo, César (1974). *Obra poética completa*. Lima: Mosca Azul.
- _____ (1975). *Trilce*. Buenos Aires: Losada.
- _____ (1975). *Obra poética completa*. , La Habana: Casa de las Américas.
- _____ (1978). *Poesía completa*. Barcelona: Barral.
- _____ (1979). *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Artículos

La interdiscursividad en “Cuadros con cuatro”, de Eduardo Gasca

Liliana Lara
The Hebrew University of Jerusalem
lirio@netvision.net.il

Fecha de recepción: 12 de octubre de 2017

Fecha de aprobación: 26 de febrero de 2018

Resumen:

En el cuento “Cuadros con cuatro) perteneciente al libro *Ave del paraíso y otras caídas* (1993), nos topamos con una novedosa vinculación entre el texto en sí y cuatro obras de la pintura universal. Tal relación pone de manifiesto una comunicación muy importante por el valor semántico que aporta a dicho cuento; en esta relación entran en juego discursos de distintos órdenes como lo son el discurso literario y el discurso pictórico. Por tal motivo, el término transtextualidad, usado para definir las relaciones entre dos textos verbales, no refiere el verdadero sentido de esta nueva relación. Así, es necesario remitirnos a la interdiscursividad, propuesta por Segre (1991), la cual no es más que la vinculación entre discursos diferentes: en este caso, como hemos dicho, la palabra, o el discurso literario, y las figuras y colores que conforman un cuadro, o el discurso pictórico. Las relaciones de interdiscursividad no se limitan a la transcripción fiel y exacta de un discurso en otro, muy por el contrario, lo que se pretende es la comunicación de una manera de ver el mundo, de una forma de conciencia, de una estética, una experiencia en la que los sentidos pueden recrearse de tal manera que la vinculación de los discursos sea un referente de vital importancia a la hora de esclarecer significaciones subterráneas dentro de la obra estudiada y, además, que esto permita hacer una lectura totalizadora que tome en cuenta todas las aristas utilizadas en la construcción de una obra, en este caso un texto narrativo.

Descriptor: transtextualidad, interdiscursividad, literatura y pintura.

Interdiscursivity in Cuadros con Cuatro by Eduardo Gasca

Abstract:

In the short story Cuadros con Cuatro, which belongs to the book *Ave del Paraíso y Otras Caídas* (1993), we find an innovative link between the text itself and four masterpieces of universal painting. This link adds semantic value to the aforementioned short story, because through this relationship two differing discursive orders intertwine: the literary discourse, and the pictorial discourse. Because of that, the term “intertextuality”, used to define the relationships between two verbal texts, doesn’t describe the true sense of this new relationship. Therefore, it is necessary to refer to the “interdiscursivity” proposed by Segre (1991), which is the link between two differing discourses: in this case, as we said before, the word, or the literary discourse, and the figures and color that make up a painting, or the pictorial discourse. The interdiscursive relationships are not limited to the exact transcription of one discourse into another, on the contrary, what they look for is the communication of a world view, of a form of conscience, of an aesthetic, an experience in which the senses can be recreated in such a way that the association of discourses becomes a vital referent at the moment of clarifying the underlying meanings within the work we are studying, and, in addition to that, which allows to read in a more totalizing way all the different perspectives used in the construction of the text, in this case, a narrative one.

Keywords: transtextuality, interdiscursivity, literature and painting.

Helmut Hatzfeld (1975) establece seis tipos de paralelismos entre la literatura y la pintura, que nos tomaremos la libertad de resumir en dos planteamientos principales, por parecemos que los otros cuatro se derivan de los dos que señalaremos a continuación. El primero está referido a la interpretación de textos mediante la pintura, para de esta manera identificar ciertos referentes que de otro modo serían herméticos, o como referente total de la obra; este planteamiento incluye la interpretación de conceptos y formas lingüístico-literarias. El segundo planteamiento se refiere a la interpretación de obras, conceptos y formas pictóricas por medio de textos literarios, aun cuando estos no hayan sido escritos para tal fin; así, en la opinión de Mario Praz (1976), el cuadro “Las señoritas de Avignon”, de Pablo Picasso, podría ser explicado por la mezcla de estilos que logra Joyce en su obra. Este segundo planteamiento deriva del primero por inversión.

La primera categoría establecida por Hatzfeld es la que ocurre en “Cuadros en cuatro”. Aquí nos topamos con una relación

entre ambos discursos, el literario y el pictórico, que no está sujeta a la subjetividad, sino que es fácilmente evidenciable entre líneas del texto. Precisamente, el título, el epígrafe y el uso de la descripción apuntan en esa dirección: el texto debe ser leído desde una óptica interdiscursiva a fin de captar toda su carga semántica

Nuestra labor será demostrar que esas obras además, cumplen una determinada función. No se trata sólo de descubrir fuentes, como si únicamente se quisiera determinar que es posible escribir un cuento ‘copiándose’ de un cuadro; lo que se busca es poner en evidencia la intención del autor al establecer este tipo de paralelismo, se trata de transitar los nuevos senderos semánticos que abren estos tipos de vínculos, y, en palabras de Claudio Guillén:

Se trata de iniciar una reflexión general sobre las transformaciones estructurales que se verifican cuando un sistema de representación narrativo—verbal cede el paso a otro sistema de representación que tiende a ser — gracias al uso de planos, vacíos y grupos de figuras — narrativo— pictórico (1985:31).

Añadiremos que esto también ocurre a la inversa. Guillén hace énfasis en las transformaciones estructurales que provoca el vínculo de dos discursos distintos, llamados por él sistemas narrativos, por cuanto ambos presentan una historia. La pintura figurativa (a la que se refiere este autor) posee una historia virtual, plasmada en una sola “escena” cuyos elementos existen de manera simultánea; y el discurso literario, además está decirlo, también, sólo que la historia en este sistema es sucesiva y está planteada en un número ilimitado de escenas. Aun cuando ambos sistemas son narrativos, las herramientas a utilizar son distintas: uno utiliza la palabra, el otro, los colores, las formas, etc., de tal manera que el paso de un sistema a otro implica una serie de cambios de estructura — no de contenido — cuyo estudio puede arrojar nuevas y profundas luces acerca de este tema. Este cambio de estructura no es sólo un cambio de soporte, por así decirlo. Se evidencia, en todo caso, un cambio de código, una transcodificación, a eso se refiere Guillén al poner de relieve el cambio de, estructura que ocurre en esta relación. Es una especie de conversión en la que las líneas y los colores —el código pictórico— pasan a ser palabras, párrafos, pausas, silencios —el código literario—. Es el paso de un código a otro y esto supone una alteración en la forma de particular importancia al momento de realizar un estudio de este tipo. Si bien es cierto que esta transcodificación implica, en el grueso de los casos, la utilización de medios técnicos relacionados, como ha dicho Praz (la descripción en el caso de la literatura), esto no niega el cambio de estructura al que nos hemos referido con anterioridad.

Entonces, debe quedar claro que no estamos ante una transcripción, sino ante una transformación que incluye un cambio estructural, que si bien implica una técnica, una estética relacionada, lleva a un nuevo discurso, que muy bien pudiera ser comprendido solo, pero que al descubrir que en su génesis se halla otro código artístico, se abre a nuevas posibilidades semánticas que nos acercan a una lectura de mayor valor, de mayor profundidad.

Esta relación de interdiscursividad, con todos los cambios estructurales que implica, aparece en el cuento “Cuadros con cuatro” permitiendo así una fuerte vinculación que toma en cuenta la técnica, la poética y la estética de cada obra pictórica y prepara el camino a nuevas significaciones que aportan novedosos referentes y permiten hacer una lectura totalizadora de la obra. En las páginas del relato encontramos la recreación verbal de cuatro cuadros de diferentes movimientos y épocas de la historia del arte que van indicando de manera muy puntual cómo se va deformando la percepción de la realidad por parte del narrador-protagonista. El progresivo desquiciamiento del protagonista halla su correlato en la trayectoria de la pintura accidental. Las imágenes puras e idealizadas del Renacimiento y aún del Prerrafaelismo pasan a través del impresionismo, particularmente el ‘impresionismo delirante’ de Van Gogh, a la distorsión total del cubismo. Así, la historia narrada se inicia en un universo ordenado en el cual cada trazo está nítidamente demarcado, para desembocar en un final ambiguo, descrito desde dos puntos de vista distintos, un universo desordenado y caótico, pleno de colores, imágenes y perspectivas dispares, como veremos en el desarrollo del presente texto.

La relación interdiscursiva está sugerida por tres elementos: el título, el epígrafe y el uso de la descripción, como ya hemos dicho. “Cuadros con cuatro” está referido, en un sentido denotativo, a los cuadros de las carreras de caballos en las apuestas del 5 y 6, se trata específicamente de aquellos cuadros de dichas apuestas en los que solo ha habido cuatro aciertos, “el más amargo de los desaciertos, el casi cierto” (p.17)¹, por cuanto en este tipo de juego se consideran ganadores los cuadros que han acertado 5 o 6 caballos; se nombra así un motivo clave del cuento, como tendremos la oportunidad de corroborar. En su significado connotativo, la palabra “cuadro” en su acepción de obra pictórica nos adelanta a los cuatro cuadros presentes entre las líneas del cuento y, por supuesto, a una historia con descripciones nítidamente logradas, especies de pinceladas sobre el lienzo de la página. Pero esta segunda significación de la palabra ‘cuadros’ es propuesta por el epígrafe, el cual nos obliga a leer el título en el doble sentido (hípico y pictórico) que nos interesa. El cuento se abre con un epígrafe de *Trilce* de César Vallejo que remite al nivel diegético y al nivel interdiscursivo del relato:

Cuadro enmarcado en trisado anélido, cuadro
que faltó en ese sitio para donde
pensamos que vendría el gran espejo ausente.
Amor, éste es el cuadro que faltó (Vallejo, 1922:107).

Esta segunda acepción de la palabra ‘cuadro’ — aunada a unas descripciones pictóricas en las que tanto el sujeto que mira, en este caso el narrador-protagonista, y el objeto mirado permanecen inmóviles — nos introduce en las vinculaciones interdiscursivas presentes en el texto. Es conocido por todos que la descripción es un proceso retardante del tiempo narrativo, pues

¹ Cuando se cite este cuento, su paginación corresponderá a la edición del libro *Ave del paraíso y otras caídas*, citado en la bibliografía.

constituye la modalidad discursiva más próxima al arte pictórico (el *ut pictura poesis* de Horacio). Al prescindir del eje temporal, la descripción instala, al relato en el espacio, ámbito característico de la obra pictórica, y nos muestra los objetos, los personajes y las cosas desde una perspectiva caracterizada por la simultaneidad. Simultaneidad en la que el componente visual cobra gran importancia, a diferencia de la sucesividad, propia de la narración, en la que lo visual se ve relegado por las acciones en sí mismas. Es cierto que estas características son comunes tanto a una obra pictórica como a la gran mayoría de las descripciones, sin embargo, podemos hablar de relaciones de interdiscursividad en este relato porque la plasticidad, la detención y la estética de cada fragmento descriptiva tiene su correlato directo en obras pictóricas específicas y claramente discernibles: es la traducción de lo visual a lo verbal, es una transcodificación.

El cuento se inicia con el conocidísimo cuadro “El nacimiento de Venus”, de Botticelli, referente de fácil acceso por tratarse de una obra pictórica publicitada y estudiada por muchos.

De esta manera, el lector prevenido puede enfrentarse al hecho de que la desaceleración propiciada por la observación de una obra pictórica. No se trata, entonces, de una simple descripción pictórica en la que los valores estéticos, la plasticidad y la inmovilidad son resaltados, se trata de que entre las líneas del texto y de manera subterránea se está evidenciando una relación bastante estrecha con una pintura. Relación esta que permite abordar la lectura del cuento con mayores herramientas. Un lector desprevenido podrá hacer caso omiso de este referente y no por ello su lectura dejará de ser valiosa. Pero, ¡qué cantidad de valores aportan estas relaciones a la historia narrada! , ¡qué cantidad de significados quedarían subutilizados en una lectura que no se detenga en este fenómeno!

Aquí pretendemos evidenciar no sólo el hecho de que el relato está en comunicación con cuatro obras pictóricas sino también el potencial semántico que este aporta, así como la manera en que la estética pictórica afecta a la estética literaria, y los efectos que origina este particular fenómeno a la transcodificación, qué efectos se desprenden del hecho de que un mismo contenido cambie de estructura y cómo se construye un texto nuevo y único a partir de esto. Pero todos estos aspectos deben ser explicados por parte y en cada cuadro en particular por tratarse — como hemos dicho — de cuatro obras distintas y de diferentes movimientos pictóricos y épocas. Por lo tanto es necesario detenernos en cada cuadro específicamente y, paralelamente, inscribirlos dentro de la historia del cuento para su total comprensión.

El nacimiento de Venus: la idealización



El relato que nos ocupa se inicia con la aparición del tema del amor. El amor se constituye en el elemento desencadenante de una historia en la que el azar, el destino y la locura irán moviendo cada hilo. Y qué mejor manera de describir este enamoramiento inicial que con la particular alusión al nacimiento de Venus. ²

Botticelli, pintor renacentista, tomó de la mitología griega este episodio para plasmarlo con toda su pureza y esplendor en el lienzo: así surge esta maravilla de la pintura universal que ha producido tanta conmoción, admiración y un sin número de análisis pictóricos, filosóficos, estéticos y de diversa índole. Ahora Eduardo Gasca la devuelve a las páginas: un mito grecolatino genera una obra pictórica y esta misma obra pictórica genera un cuento. Así, estamos ante lo que bien podríamos llamar interdiscursividad en segundo grado por cuanto el referente directo del relato es una obra en cuyos orígenes nos topamos con una transcodificación primigenia.

El amor nace, decíamos, en el momento en que el narrador—protagonista se topa con una hermosísima mujer que trotaba descalza por la playa y se lastima un pie con una concha. Y nace Venus, entre líneas, Venus en su concha:

² “El nacimiento de Venus” de Botticelli ha servido de intertexto a innumerables obras literarias. Manuel Díaz Rodríguez se inspira en este cuadro para describir los sueños de Tulio Arcos con su amada Belén en *Sangre Patricia*. (Cfr. Salas de Lecuna, 1992).

Frente al mar, bajo la luz de la mañana que recién nacía, ante mí, Catalina de cuerpo entero posada sobre su pie sobre una ostra (p.10) .

De esta manera, cada elemento del famoso cuadro de Boticelli está representado claramente en esta primera escena. Catalina es la Venus naciente; su descripción es la descripción de la Venus, de la Simonetta de Vespuccio del Renacimiento, sólo que actualizando algunos elementos para que funcionen dentro del relato, pues el tiempo de la historia es el contemporáneo:

...mano sobre el pecho como a quien le duele, como con recato, como sumisa, como quien se tapa, como quien se tapa una y deja la otra a la vista, para la vista que se lleva en claro la -franela rosada... (p.10).

El carácter estático de este fragmento está dado no sólo por la descripción sino también por la repetición. La reiteración es signo de interés en esa parte del cuerpo, el mismo procedimiento lo emplea más adelante:

La segunda mano sobre la delantera del short, como a quien le va a doler, como un recato, como sumisa, como quien se tapa, como quien no obstante y a la vez se ofrenda... (p.11).

La pareja de trotadores descalzos que interrumpen por un momento la inmovilidad del sujeto que observa y el objeto que es observado es Bóreas “en representación bicéfala, a modo de figura extrañamente siamesa” quienes comunican al cuadro “una movilidad violenta y elemental” (Trías, 1983: 52-53). Y es esta movilidad la que rompe momentáneamente el encantamiento y la petrificación, sugerida por la inmovilidad física, la descripción y la repetición (transcodificación verbal de la inmovilidad física), que produce Venus o Catalina en el protagonista:

Encantados, congelados. Pero los encantamientos se cortan como la leche... El nuestro lo rompió la pareja de trotadores descalzos que arrolló entre Catalina y su hola y yo y mi silencio, cortando el hilo de las miradas... (p.12).

Son los vientos que empujan a Venus hasta la orilla, luego de su nacimiento: “juraría haberlos visto regar flores rosadas a su paso” (p.12). Y de hecho, en el cuadro el aliento de los vientos está compuesto por flores.

Al otro lado del cuadro está la Hora, mujer que espera a Venus en la orilla para cubrirla con su manto, para protegerla y conducirla a la vida terrena, luego de su nacimiento. En el cuento es Ana:

Viniendo de entre los uveros, irrumpió una dama a la carrera, con una toalla inmensa desplegada como un manto... sacó la concha de debajo del pie de Catalina y la hizo volar a lo lejos de una patada. (p.14)

Toda la escena es un momento prolongado por la descripción, que, como hemos dicho, concede morosidad al tiempo narrativo. Sin embargo, esta detención es interrumpida por dos elementos (Bóreas y la Hora) que tanto en el cuadro como en el cuento dan la idea de fugacidad del momento del nacimiento. El narrador se regodea en la contemplación de Venus, apartándose del tiempo de la historia, pero la historia reclama seguir, y Ana y los trotadores aparecen como indicadores del tiempo. Si nos detenemos un momento en el cuadro, notamos que la historia virtual del mismo, aun cuando esté presentada de manera simultánea, parece tener indicadores de sucesividad; en esto influye la intención del pintor al proponer — de manera implícita — un orden de aparición, pero también el orden en el que dirige la mirada el observador: este orden — evidentemente subjetivo — no sería siempre el mismo; en todo caso estaría orientado por los focos de atención de cada persona. Lo cierto es que el cuadro propone una sucesión de acontecimientos que el narrador ha anotado puntualmente en el relato, y además una movilidad (aun cuando se trata de una obra estática) como lo ha notado Eugenio Trías al hablar del movimiento que le infieren los vientos (Bóreas) al cuadro. Esta descripción sigue la movilidad tácita del cuadro. La visión de Catalina en la playa es una visión fugitiva aun cuando el tiempo en el que se describe se ha prolongado. Catalina sola sobre su concha es un instante interrumpido por dos movimientos: el de los trotadores que van hacia la derecha y el de Ana que aparece desde la izquierda para llevársela de la vista del protagonista. El narrador—protagonista ha imprimido el movimiento virtual, la sucesión de tiempo, la anécdota que subyace, en el cuadro, a esta escena.

En la exposición anterior hemos podido notar cómo opera el cambio de estructura al que hace referencia Guillén (1985). El código pictórico ha pasado, gracias a esto, a formar parte de la descripción añadiendo elementos puramente plásticos a la misma. La detallada recreación de cada elemento del cuadro es posible gracias a la utilización de palabras, de tonos, que remiten directamente a la obra pictórica en cuestión, pero su resultado es un discurso nuevo en el que el lector puede descubrir comunicaciones entre ambos discursos, el literario y el pictórico. Así, no se trata de transcribir de manera fiel un discurso en otro, como hemos recalcado al principio de este texto. Se trata de una transcodificación que si bien resalta los mismos contenidos, indica el paso de un código a otro. En este cambio de código se actualizan ciertos elementos, dándoles un matiz de contemporaneidad, para que funcionen dentro del relato y se traspasa el contenido esencial para fundamentar nuevas significaciones. Se traspasa también la estética bajo la cual ha sido pintado el cuadro. Esto es, la estética renacentista, la cual busca la rehabilitación de la mitología grecolatina, la pureza del dibujo, el equilibrio y la elegancia de la composición. Así, esta estética impregna el estilo en el que está escrita esta primera escena: estamos ante una narración ordenada, poética, en la que la idea de belleza se ve resaltada; la idealización y la forma pura de los elementos predominan sobre la historia. Se trata, en todo caso, de una descripción focalizada en la que los aspectos de las cosas llegan al lector a través de la percepción del personaje (el narrador—protagonista), de allí que asumamos que este primer acercamiento al objeto esté bajo una óptica ordenada, pura y elegante, en la cual se encuentra el narrador inicialmente, para luego desembocar en lo caótico. No es por azar que se escoge un cuadro como “El nacimiento

de Venus” para iniciar este cuento. Las razones para este inicio están claramente expuestas: se quiere comenzar desde el orden y la belleza, desde la idealización del amor en la visión neoplatónica asumida por este pintor renacentista, para finalmente desencadenar lo dispar, lo caótico del cubismo, con lo que se pretende ‘dibujar’ la progresiva pérdida de la razón del protagonista.

Las transformaciones de las que hemos venido hablando indican ciertos fenómenos de transposición semántica que Genette, en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (1989) ha explicado acertadamente, se trata de la transdiegetización, la transpragmatización y la transmoción. La transdiegetización ocurre cuando en el paso de un texto a otro, en este caso de un discurso a otro, se cambia la diégesis del intertexto; así en el texto ‘derivado’ el tiempo y el espacio son otros. En el cuento que nos ocupa, la transdiegetización ocurre al aparecer Venus (o Catalina) trotando en una playa contemporánea y tropical, y no en la Grecia de antes de Cristo como indica el cuadro. La transpragmatización no es más que el cambio de las acciones y de sus ‘herramientas’, así en “Cuadros con cuatro”, Catalina va trotando descalza por la playa y se detiene al pisar una concha de ostra, evidentemente, la acción del nacimiento como tal no aparece en el cuento, sin embargo sabemos que ella ha nacido en ese momento para el protagonista. Todas las ‘acciones’ del cuadro cambian para adecuarse al cuento y todas las herramientas que permiten esas acciones también: el manto de Hora es una simple toalla, por mencionar sólo un ejemplo, pues creemos que esto ha sido suficientemente explicado en párrafos anteriores. Finalmente la transmoción es, como su nombre lo indica, el cambio de las motivaciones originales que aparecen en el intertexto, de tal manera que aun cuando en un cuadro no se puede hablar de motivaciones debemos recordar que “El nacimiento de Venus” deriva de una leyenda mitológica, de allí que podamos trasladar las motivaciones de la leyenda a la obra pictórica y observar cómo cambian al pasar al cuento. En el cuento la razón que lleva a Ana a arrojarse a Catalina con una toalla podría estar relacionada con la razón por la cual Hora cubre a Venus con el manto: se trata de dar protección. Sin embargo, Ana, en el cuento, es una opositora y los motivos que la obligan a proteger a Catalina están estrechamente relacionados con impedir la mirada o el acercamiento del protagonista a ella. La protección está presente, es cierto, pero se trata de una protección con mucho de recelo y funciona como simple impedimento. Los vientos que empujan a Venus hasta la orilla son los trotadores que en el cuento actúan como elementos de interferencia entre Catalina y el protagonista. Así, las motivaciones originales no están en el relato. El cuento está relacionado estrechamente con el cuadro, pero en el paso de un código a otro ha sufrido ciertas transformaciones.

“El nacimiento de Venus” de Botticelli se ha constituido en un precedente inevitable al hablar de la idea de belleza que tiene el hombre occidental, pero este cuadro proviene de una historia mitológica en cuya génesis hay un trasfondo siniestro. El origen de Venus se remonta a la castración de Urano por parte de su hijo Cronos. Los testículos de Urano son lanzados al mar y del semen que contenían nace la espuma del mar y nace Venus. De tal manera que de un hecho cruel surge la belleza. Lo siniestro, que al parecer produce la ruptura de lo bello, también es su matriz. Así:

La belleza es una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede a toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza. (Trías, 1982: 57)

Y es esta belleza la que conducirá al narrador—protagonista de este relato hasta la locura, hasta el abismo. Catalina es un espejismo en cuyos orígenes está la tragedia: al igual que Venus, su principio material es anónimo (el mar en el caso de la diosa, una madre de la que no se sabe nada en el caso de la mujer). El padre de Catalina es un ser que el azar conduce al suicidio, el padre de la diosa muere castrado. Catalina es la tragedia como advierte el protagonista al recorrer la historia de su nombre:

A la de Alejandría la martirizaron en rueda con dientes, y la rueda pasó a catalina, con minúscula, tropo dentado, semejante tortura, mejor ni recordarlo. (15).

Es la catalina de los relojes que le recuerda al narrador la presencia del tiempo y el tiempo es Cronos castrador de Urano, cruel origen de Venus. Entonces esa frase: “semejante tortura mejor ni recordarlo” alude, primeramente a la tortura de Catalina de Alejandría; pero en su segunda significación, menos evidente, remite a la tortura de Urano por parte de su hijo Cronos, el tiempo, la catalina de los relojes. Así, el narrador, quien premeditadamente ha establecido esta vinculación con el cuadro de Botticelli, y quien pretende no hacer referencia directa a ella, deja escapar este pequeño dato. No es la tortura de Catalina de Alejandría la que él no desea recordar, es aquella otra, la castración de Urano, de la cual esté bien enterado y que por medio de esta asociación de ideas (Catalina—> reloj —> tiempo—> Cronos) aflora desde su subconsciente, poniéndolo en evidencia. La tortura de la castración le toca muy de cerca, sobre todo si tomamos en cuenta el paralelismo que se da más adelante entre el padre de Catalina y el protagonista, quien se convierte, entonces, en una especie de padre sustituto de Venus. Así, las tijeras con que, al final del cuento, el protagonista descuartiza (real o simbólicamente) a Catalina están estrechamente relacionadas con esta castración original. ¿Acaso una especie de venganza? Luego volveremos sobre este punto.

Catalina es, de tal manera, la tragedia implícita en lo bello, como hemos demostrado. Catalina es la visión que conducirá al protagonista hacia lo caótico. Sólo que en este primer acercamiento — este primer cuadro — está oculta tras el velo renacentista de Venus, la belleza, la pureza, la idealización del amor.

“El Rey Cofetua y la Mendiga”. La evasión



El segundo cuadro marca la reaparición de Catalina. Ha transcurrido un tiempo prolongado entre aquella Catalina-Venus y la Catalina—mendiga con que nos topamos aquí. En ese tiempo la obsesión amorosa del protagonista se ha alimentado de la lejanía de la amada y ha sido reforzada por sus fotos en las páginas sociales de los diarios. Es en este momento cuando ocurre lo que bien podríamos llamar el primer “turning point”, usando una terminología cinematográfica. El padre de Catalina se suicida, luego de una interminable colección de cuadros de caballos con cuatro aciertos (“el más amargo de los desaciertos, el casi acierto”) que le han hecho perder toda su fortuna.

Así Catalina desaparece de las páginas sociales y se convierte en una mendiga. Y en un sellado, el protagonista — que ha copiado el método de juego del padre de Catalina a tal punto de repetir su ‘suerte’ de cuatro aciertos³ — la encuentra nuevamente.

Otra vez el fenómeno de interdiscursividad en segundo grado. El cuadro que leemos entre líneas es el “Rey Cofetua y la mendiga”, del pintor prerrafaelista Burne—Jones⁴, quien se ha inspirado en una leyenda medieval céltica. Esta idea retorna a la página para funcionar como marco del reencuentro del protagonista con su amada.

Esta vez el narrador— el protagonista también está pintado en el cuadro, lo cual va a provocar que la narración, que es en primera persona, en algunos momentos parezca distanciarse para acercarse a la tercera persona narrativa. Esto es, ocurre un distanciamiento del yo narrativo que va a estar en estrecha relación con el hecho de que el protagonista (ese yo) se está mirando a sí mismo. “El rey que parece un caballero amarra el rocín de su mirada al rostro de la mendiga” (p.25), dice refiriéndose a sí mismo. Nótese el desdoblamiento del yo. Evidentemente, se trata de un él y esto obedece al hecho de que el protagonista se siente desdoblado al observarse dentro de la pintura.

La descripción del cuadro se inicia con un *lapsus linguae* del narrador. Al comenzar a describir el lugar donde encontró a Catalina, dice: “Estaba en el sellado mi X. Pero veamos por partes” (p. 22). Dice “veamos” cuando la palabra correspondiente a esta frase, que se ha constituido ya en un lugar común, es “vamos”. Este veamos, entonces, nos acerca al hecho de que veremos un cuadro a través de los ojos del narrador. Es cierto, también veremos la escena en la que él se vuelve a topar con su amada. Así, “veamos por partes”.

Como decíamos, el primero en aparecer es el narrador quien se describe a sí mismo, distanciando y desplazando su yo, con todas las características del Rey Cofetua del cuadro:

Pálido pero no enfermizo y de hondísimos ojos, ese soy, visible pero no ostentoso, apuesto pero sombrío, caballero con pinta de rey de antaño.(22)

Lo que continúa es la comparación que establece el narrador entre elementos a simple vista distintos:

Revista hípica entre las manos y sobre las piernas como una corona, bolígrafo rojo ..suerte de arma y trayectoria virtual de espada que bajaría entre las piernas semiabiertas...
... la cartera de mano que, como un escudo, deposito en el muro de enfrente” (23).

La tendencia al escapismo que caracteriza al movimiento pictórico prerrafaelista se ve reflejada aquí en la manera en que cada elemento común a este “caballero sellante” (similar a un caballero andante) se ve transformado o comparado con elementos comunes a un rey medieval. Esta comparación no solo actualiza estos elementos medievales del cuadro para que funcionen dentro del relato⁵, sino que, como ya dijimos, nos da la idea de la evasión de la realidad cara a este movimiento pictórico que se dio a

³ Tal es el paralelismo al que nos hemos referido con anterioridad y que convierte al protagonista en una especie de padre sustituto de Catalina.

⁴ Este cuadro también ha servido de inspiración al escritor decadente francés Jean Lorraine. Según Mario Praz “La princesse des chemins” no es más que una interpretación en prosa del cuadro de Burne-Jones, “King Cophetua and Beggard-Maid” (Praz, 1969:361).

⁵ Ejemplo clarísimo de transpragmatización en la que se cambian las acciones y los elementos que permitan dichas acciones (o las

mediados del siglo XIX, pero que dirigió su mirada a la época medieval con todos sus mitos y reyes. Sin embargo, esta comparación de elementos aparentemente disímiles no se debe dejar de analizar en profundidad ya que, si bien es cierto que atiende a lo señalado con anterioridad, aporta nuevos significantes que contribuirán a una lectura más profunda del texto.

Primeramente, se compara una revista hípica — donde se estudian las condiciones de los caballos y los jinetes y sus posibilidades de ganar en las carreras — con una corona. Así, el triunfo en las apuestas del 5 y 6 ‘coronaría’ al narrador haciéndolo salir de su precaria situación económica. De tal manera la revista hípica, a los ojos del protagonista, se constituye en una virtual corona. En segundo lugar, la asociación bolígrafo—espada, nos da la idea de la pluma como arma tan cercana al oficio del escritor. Si bien es cierto que ese bolígrafo es un arma para llenar los formularios de las apuestas, esta idea nos parece un tanto superficial. Asumiremos como cierto lo primero: el narrador es un escritor, y esto lo demostraremos con hechos. Todas las alusiones que el narrador hace de elementos de la literatura están muy bien sustentadas, de donde deducimos un pleno conocimiento de la misma por parte del narrador—protagonista. En el inicio de este relato él hace referencia al mar como “espejo gris de agua” (p. 09), para luego apuntar que con la popularización del mito de Narciso, esa metáfora raya en lo redundante. Más adelante este personaje se regodea en la historia del nombre de Catalina, haciendo un despliegue de conocimientos históricos, filológicos; poniendo énfasis en el juego con el lenguaje de una manera tan lograda como sólo podría hacerlo una persona cuyo elemento de trabajo sea la palabra. Finalmente en el momento en que ocurre el distanciamiento del yo del narrador, éste nos hablará de esa primera persona que a veces se le perdía, lo cual denotativamente indicaría la falta de identidad característica de una persona como él, que tiene problemas psicológicos, más connotativamente estaría reforzando la idea de un yo—narrador distanciado y de un yo—escritor con plena conciencia de esto. Si a ello sumamos el hecho particular de todas las referencias transtextuales organizadas por este narrador, queda plenamente demostrada la tesis de que el protagonista es una persona muy ligada al hecho literario, como lo sería un escritor. De tal manera, la asociación bolígrafo—espada no está hecha al azar, pues el azar que está presente en la historia en ningún momento lo está en el discurso. En tal sentido, hemos demostrado que este relato está constituido de tal manera que cada elemento, por más trivial que parezca, aporta datos valiosos al mismo. Por último, la cartera como escudo alude a la protección que proporcionaría el dinero a este hombre que lo va perdiendo progresivamente todo en el juego y que no tiene ningún medio económico de subsistencia.

Pero volvamos a mirar el cuadro. Catalina es la mendiga cuya descripción concuerda exactamente con esa mendiga de leyenda que aparece en el texto:

En la mira del ojo está ella, Catalina Del Moral Morade1, o lo que queda de ella, una mendiga...El pelo que se le ha puesto más castaño, abierto al medio y sin peinar,...que le cae atrás suelto sobre la espalda, dejando un solo mechón con graciosa tristeza sobre un hombro desnudo...(p. 23).

Cada detalle se su rostro, su vestimenta y hasta la más mínima flexión de su cuerpo es la misma en ambos discursos. La idealización inicial de una Catalina-Venus, cede paso a esta mendiga, que podría ser hermosa sólo por la visión subjetiva del narrador 6, quien ateniéndose a ese escapismo del que hablamos anteriormente, continúa viendo a Venus. La pureza de las formas renacentistas encuentra su prolongación en el movimiento pictórico prerrafaelista, sólo que ahora esta pureza es una manera de evasión de una realidad cruel y desgarradora. La belleza de Catalina—mendiga, está en disonancia con la tragedia que la antecede.

Para concluir debemos indicar que cada detalle de esta escena, la atmósfera, las luces y los colores, están fielmente reproducidos en el cuadro o viceversa. A tal punto que las muchachas que estudian el programa de carreras, personajes comparsa en esta parte del relato, también se encuentran en el cuadro.

“La noche estrellada”. La distorsión



El relato está formado por cuatro capítulos. El capítulo cuarto y último se inicia con la descripción de una ciudad en la noche, la cual recrea el tercer cuadro que compone este cuento. Se trata de “La noche estrellada” del pintor Vincent Van Gogh.

Entre las líneas de esta descripción hallamos los trazos fuertes y violentos de este pintor holandés:

El cielo es torbellino pavón en la noche estrellada. La luna, sol naranja aguado con mordisco, las estrellas contadas de siempre faros de motocicletas acercándose en medio de una lluvia que cae por dentro de los ojos por los lados

herramientas), como podemos notar.

6 Es necesario reparar en el insistente empleo de expresiones tomadas del campo semántico de la visión. Esta circunstancia estilística refuerza la tesis de la relación interdiscursiva.

del alma y todo cuanto es luz se vuelve halo fibriloso. (pp. 27—28).

Esta es una descripción focalizada en la que el ambiente nos permite acercarnos a la percepción caótica del personaje, producto de un estado mental exaltado. La naturaleza toma un ritmo dislocado que anticipa el progresivo desquiciamiento del protagonista y además evoca el estado de ánimo del holandés atormentado pintando su noche estrellada. Esta descripción está caracterizada por la nitidez de los trazos, los colores fuertes que revelan el vértigo de los sentidos al igual que en el cuadro. En estas líneas podemos ver los trazos gruesos de un Van Gogh alucinado, la turbulencia y el delirio del paisaje con lo cual queda claro que la estética impresionista, en especial de ese “impresionismo ardiente”⁷ de este pintor, impregna la estética de esta descripción. En este sentido, no se trata sólo de que el cuadro en cuestión sea una fuente de este cuento como de hecho lo es, pues en ambos discursos aparecen los mismos elementos que componen esa noche, sino que en el momento de la transcodificación se han tomado en cuenta medios técnicos relacionados.

El impresionismo, pretendía mostrar el mundo desde la óptica particular de la impresión que la realidad causaba en el pintor. La descripción focalizada pretende lo mismo y aun cuando se trata de una técnica narrativa está estrechamente ligada a esta concepción pictórica. Al descubrir la presencia de este cuadro en este punto del cuento, podemos comprender ciertas frases a las que este sirve de referente y que de otra manera permanecerían herméticas. Por ejemplo: “También pensó en la pena en la oreja que lo venía atormentando...” (28), es una alusión directa a un acontecimiento de la vida de Van Gogh, recordemos que él se quitó parte de una oreja luego de una riña con Gauguin y se la envió en una caja a una prostituta. De esta manera se establece un paralelismo entre la vida del protagonista y la del pintor; además, al final del cuento Catalina se convierte en prostituta.

En este caso el autor ha establecido una doble vinculación; la primera es la que hemos explicado y que se da entre el cuadro y el relato; la segunda, que estudiamos en el capítulo dedicado a la transtextualidad, es la que se da entre el cuadro y la crítica realizadas este cuadro.

“Las señoritas de Avignon”. El caos



El paisaje impresionista con que se inicia el capítulo cuarto nos anticipa los acontecimientos violentos en los que desembarcará esta historia. Dentro de ese paisaje está el prostíbulo donde Catalina ha venido a parar “cuesta abajo en su rodada” (p.29), como reza el conocido tango. Se trata de un prostíbulo cubista y Catalina es una de “Las señoritas de Avignon” de Pablo Picasso. Si el impresionismo pretendía pintar los personajes y las cosas pasándolos por el tamiz de la percepción particular del artista, el cubismo pretende algo más o menos similar, esto es, dibujar los paisajes, las personas y las cosas tal como son concebidos por la mente, se trata de una impresión particular ya no tan pasional como la impresionista; sí dirigida por la razón. Debe quedar claro que es una impresión intelectualizada y no una impresión ‘razonable’. Las cosas no son representadas tal como son vistas, sino desplegando todas sus perspectivas para lograr así una visión simultánea de los diversos ángulos que las constituyen.

La Catalina idealizada del primer cuadro es vista a lo largo del cuento desde ópticas influenciadas por las estéticas pictóricas de las diversas pinturas por las que se pasea, y al mismo tiempo desde la óptica de un hombre que va perdiendo la razón. La Venus inicial termina siendo una prostituta cubista: “Está sentada de espaldas y de trasero Catalina que me mira de frente” (30). Por aparecer en un cuadro cubista es observada desde puntos de vista diferentes, como desplegando las diversas superficies que no pueden ser observadas simultáneamente si se elige un solo punto de vista. Por supuesto, estamos ante la percepción de una mente atormentada y la elección de una estética cubista propicia el desdoblamiento esquizofrénico del narrador protagonista. Es por ello que hicimos la salvedad de que el cubismo era una especie de impresionismo intelectualizado y no razonable.

El prostíbulo es, definitivamente, cubista:

. . . esta habitación de muchachas desnudas y cortinas y una cortina tierra de siena y un rostro moreno que no voltea a mirarme, pero su ojo sí me mira, y una cortina de ojos abiertos que se han vuelto a mirarme abiertísimos.
(p. 29)

Otra vez estamos ante la íntegra coincidencia de dos discursos diferentes, el del relato y el de la obra pictórica. Absolutamente todos los elementos que conforman a “Las señoritas de Avignon” están descritos en este fragmento del cuento, es por eso que nos encontramos ante una narración cubista. Y ese desplazamiento del narrador al que hacíamos referencia anteriormente se encuentra plenamente sustentado aquí por la diversidad de perspectivas propia del cubismo. En esta parte el desdoblamiento

⁷ En rigor, como se sabe Van Gogh es ubicado por algunos autores dentro del movimiento post-impresionista, sin negar su parentesco con la corriente impresionista. El estilo de este pintor es particularmente inclasificable.

del narrador, ese desplazamiento de la primera a la tercera persona narrativa se hace más enfático: “Y entonces recordó lo que *me había llevado de pies y manos hasta ese marco ...*” (p.31) [el subrayado es nuestro]. A tal punto, encontramos cambios del narrador en una misma oración lo cual produce un extrañamiento en íntima consonancia con la estética cubista.

Este desdoblamiento que ocurre en el narrador va a producir un discurso desdoblado también. La historia desemboca en un final ambiguo producto de ese juego con los planos narrativos. Al perderse el yo-narrador original, se converge en un y-narrador desdoblado que va a continuar contando la historia, pero su nueva condición aplicará a la misma una serie de elementos que conducirán a la ambigüedad. Y el cubismo no es más que eso: no se pueden ver las cosas desde las más diversas ópticas sin que se vean afectados sus contornos reales. No se puede abordar una historia desde un ‘yo’ y desde un ‘él’ sin que ésta adquiera más de una significación. El final de esta historia impide saber lo que pasó realmente y el lector debe tomar una decisión; elegir un solo plano para poder ver con claridad o mirar simultáneamente todos los planos asumiendo el cubismo en su sentido más puro.

Catalina es la mujer que produjo todos estos acontecimientos, pero también es el personaje femenino de estos cuatro cuadros con los que de hecho está en estrecha vinculación. La ambigüedad del final abre estas dos posibilidades, sin embargo el lector debe tomar una decisión. Cuando el narrador dice: “lo que me había llevado de pies y manos hasta ese marco...” (p. 31) la palabra ‘marco’ puede referirse al marco de la puerta del prostíbulo o al marco de un cuadro. Las dos acepciones son posibles, sobre todo si tomamos en cuenta que él ha llegado “de pies y manos” hasta allí. Al marco de una puerta se llega caminando, pero al marco de un cuadro difícilmente se llega “de pies”, en todo caso sería con las manos. Así, la ambigüedad es reforzada en cada oración del final del relato. La agresión cometida por el protagonista contra Catalina puede haber sido con dos armas: una pistola que llevaba en un bolsillo o unas tijeras que llevaba en el otro. El narrador en tercera persona dice: “Y entonces recordó la pistola en el bolsillo... (31) y el narrador en primera persona: “entonces recordé las tijeras...”(31). Evidentemente se están desplegando en esta escena final una gran cantidad de posibilidades.

En nuestra opinión el protagonista hiere a Catalina en el vientre con unas tijeras, por la simple razón de que él, que se ha transformado inconscientemente en un padre sustituto de Catalina, teme esa castración original en el mito de Venus que él conoce muy bien. Por eso escoge las tijeras y por eso hiere a Venus en el vientre. No podemos olvidar, además, que por medio de la lectura intratextual, podemos afirmar que Catalina es la misma mujer que en otro cuento de este libro, “Cuerpo a la vista”, narra la tragedia de una mujer que ha perdido la memoria y cuyo vientre está lleno de cicatrices. Evidentemente esto nos propone el final que hemos escogido.

Cuadros con una figuración menor

A lo largo de este capítulo hemos estudiado la presencia de cuatro obras pictóricas de gran importancia dentro de la pintura occidental en el cuento “Cuadros con cuatro” y los valores semánticos que aporta a la lectura esta relación interdiscursiva. La significación de estos cuadros dentro del relato es doble: se trata de obras pictóricas mundialmente conocidas y de gran valor dentro de la historia del arte; además de funcionar como referentes de vital importancia para la plena comprensión de dicho cuento.

No obstante, esta no es la única relación interdiscursiva que nutre las páginas de esta obra. En “Cuerpo a la vista” nos topamos con la presencia efectiva de dos ilustraciones que hemos convenido en llamar ‘cuadros con una figuración menor’ por tratarse de las figuras presentes en las cartas nueve de espadas y cinco de oros de los arcanos menores del Tarot, cuya aparición dentro del relato tiene menor relevancia.

Cuando hablamos de la transtextualidad evidenciamos la relación entre los sueños de Edipa y el comentario que Eden Gray hace en su libro *The Tarot Revealed* sobre estas cartas. Sin embargo, ciertos elementos que no están en el comentario de Gray, más sí en las ilustraciones de las cartas, aparecen en este relato dando origen a otra relación de interdiscursividad, aun cuando de menor importancia.

La menor relevancia pictórica de estas ilustraciones es directamente proporcional a su menor función dentro del relato. Se trata de una simple asociación de imágenes, pero esto pone en evidencia la correspondencia total de los sueños de la protagonista con las cartas. Esta relación abarca tanto el comentario de Gray como las ilustraciones, y además la significación de estos arcanos. Así, estamos en presencia de una compleja relación intertextual e interdiscursiva que permite que los relatos oníricos estén en total concordancia con estas cartas que presagian dolor, soledad y desesperación.

Los procesos de transformación semántica que permiten la actualización de ciertos elementos en el paso de un discurso a otro ocurren en esta relación, pero de manera parcial. Por tratarse –en el caso de los pasajes que corresponden a las cartas– de relatos oníricos, no es precisa la actualización extrema pues los sueños permiten la libertad necesaria para mezclar atmósferas y elementos pertenecientes a diversos niveles de la realidad. Así, encontramos en estos pasajes elementos inverosímiles; en la descripción del sueño en que Edipa se despierta, luego de una pesadilla, en un cuarto de “mala muerte” podemos notar la presencia de unas espadas en la pared que, a todas luces, no concuerdan con la atmósfera del lugar:

colcha con dibujos de mala muerte, palangana, jabón azul gastado, una toalla verde, una pared con espadas, como un nueve de espadas. (44)

Sin embargo, las espadas poseen un valor simbólico en este sueño. Son una elaboración onírica del subconsciente de la protagonista; a través de ellas se está recordando –implícitamente– el episodio que le causó la desmemoria: el ataque cometido contra ella por el protagonista de “Cuadros con cuatro”, quien con unas tijeras le ocasionó graves heridas en el vientre. En el fragmento anteriormente citado notamos, además, la comparación directa con la carta del tarot que le sirve de intertexto. Si no

se conoce dicha carta, la comparación permanece oscura. Esto es un ejemplo clarísimo de las incompatibilidades a las que se refiere Rifaterre, y que hemos explicado con anterioridad. El símil “como un nueve de espadas” es una incompatibilidad que reclama su desciframiento en otro texto, específicamente en otro discurso. Solo una lectura interdiscursiva permite comprender esta comparación.

Igual ocurre en la descripción del otro sueño que corresponde a la carta cinco de oros de los arcanos menores:

... pasaban junto a una ventana iluminada; estaba oscuro en la calle y había luz en la casa que era ajena, como en el cinco de oros (43)

El símil “como en el cinco de oros” sólo puede ser comprendido al mirar la ilustración de la carta; en la ventana de la casa se encuentra el cinco de oros.

En esta carta, así como en el cuento, observamos la iluminación de la casa en oposición a la oscuridad de la calle. La luz interior representa la memoria que es tragada por la oscuridad exterior. La oscuridad de lo externo impide asumir esa ventana de luz interior. La imposibilidad de recobrar la memoria es directamente proporcional a la tenebrosidad de la realidad circundante.

Así, esta relación, aun cuando de menor importancia, permite descifrar ciertas frases y ciertas asociaciones que de otra manera serían herméticas. Además de imprimir la misma sensación de agobio presentes en las cartas a las pesadillas de esta mujer desesperada.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1974). “Pierre Ménard, autor del Quijote”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Gasca, Eduardo (1993). *Ave del paraíso y otras caídas*. Cumaná: Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre”.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.
- Gray, Eden (1969). *The Tarot Revealed*. Nueva York: The New American Library.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Hatzfeld, Helmut (1975). *Estudios de estilística*. Barcelona: Planeta.
- Praz, Mario (1976). *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*. Caracas: Monte Ávila.
- Praz, Mario. (1969). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila.
- Salas de Lecuna, Yolanda (1992). *Ideología y lenguaje en la narrativa de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila.
- Segre, C. (1985) “Intertextuale-interdiscorsivo. Appunte per una fenomenología delle fonti” en Girolamo y Paccarella. *La Parola ritrovata*. Palermo, Sallerio, Critica, 1985. Tomado de: A, Marchesse y J. Forradella: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 199, p. 218.
- Triás, Eugenio (1982). “Lo bello, lo sublime y lo siniestro”, en Joseph Ramoneda y otros. *Conocimiento, Memoria, Invención*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Vallejo, César (1922). *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.

Ambivalencia y ambigüedad en la obra de Eduardo Gasca

Judith Gerendas

Universidad Central de Venezuela

jgerendas@gmail.com

Fecha de recepción: 21 de julio de 2017

Fecha de aprobación: 26 de enero de 2018

Resumen:

Con juegos de palabras, alusiones y datos ocultos, Eduardo Gasca logra un estilo caracterizado por la levedad y por tenues matices, para, con todo ello, construir poemas sólidamente estructurados. Vamos a revisar algunos de los más relevantes aspectos de esta obra poco común en la poesía venezolana. Este es un extracto de un texto más amplio, que forma parte de un libro en preparación y que responde al nombre de *Literatura Venezolana contemporánea* (1951-...), cuya fecha de cierre aún se no se cierra.

Descriptor: poesía y narrativa, ambigüedad, intertextualidad.

Ambivalence and ambiguity in the work of Eduardo Gasca

Abstract:

Through puns, allusions, and use of veiled information, Eduardo Gasca accomplishes a literary style characterized by levity and subtlety. He uses all these elements to build solidly structured poems. We are going to review some of the most relevant aspects of this not so common oeuvre in the Venezuelan poetry. This is an excerpt from a longer text; a work in progress entitled *Literatura Venezolana Contemporánea* (1951-..), the closure date is not decided yet.

Keywords: Poetry and narrative, ambiguity, intertextuality.

1. Estrecho vínculo entre poemas y cuentos

En la brillante y original obra de Eduardo Gasca, se da el notable hecho de que sus cuentos y sus poemas dialogan entre sí. A partir de la ambigüedad y de la ambivalencia de su escritura, características buscadas deliberadamente, se hace un llamado al lector para su participación activa en medio del conjunto de palabras que están ahí, ninguna de ellas de gratis, todas ocupando un espacio que exige ser explorado.

El magnífico final del poema “playa” resume en dos versos a dos grandes y a su vez magníficos cuentos de Eduardo Gasca, “Cuadros con cuatro” y “Cuerpo a la vista”, del volumen *Todos los cuentos*.

La primera escena de “Cuadros con cuatro” ficcionaliza una obra maravillosa, “El nacimiento de Venus”, de Botticelli, con la figura femenina en primer plano, en la playa, en la cual el personaje narrador se encuentra con una bella muchacha, de la cual posteriormente sabrá que se llama Catalina Del Moral Moradell, la cual se ha lastimado el pie con una concha, una lograda “reescritura” de la pintura del artista italiano. La arena de la playa es el espacio para Catalina/Venus, a la que su pie, contribuyendo a la levedad de la escena, apenas roza. Y sobre la arena están las conchas.

En “Cuerpo a la vista”, un cuento profundamente sombrío, una mujer sin nombre y sin pasado se encuentra extraviada en el horror. Encarna una de las maneras cómo se trenzan los textos en la obra de Gasca, cómo dialogan entre sí y, a la vez, se contraponen. Es otro cuento que en parte transcurre en una playa, con mucha arena blanca, sobre la cual, en una fina simbología, con un párrafo que parece incidental y un hecho común en una playa, aunque con un suave erotismo que barniza el acontecer, se pone en escena la vivencia de estar enterrando un cuerpo vivo, aunque también podría servir para ocultarlo: “Una mano empuñada va regando un chorrillo de arena de abajo hacia arriba, de talón dorado a borde de bikini blanco” (49).

El cuerpo se funde con un resto de arena, con lo que el erotismo se va intensificando, cuando, con la punta de los dedos, la mujer se va quitando los granitos.

En el poema “playa”, el final connota en dos versos, en parte, a estos dos espléndidos cuentos:
en la playa hay cuerpos que se tuestan al sol
en la arena hay una historia que rueda

Las historias ruedan en los cuentos. El subrayar la intensidad de su presencia aparece en los versos. Estas historias que ruedan entre la arena son las que han atrapado al autor, que las reitera, atrapándolas a su vez.

En el poema “descenso de la montaña” alguien baja desde lo alto, en medio de tropezones, resbalones y todo tipo de dificultades. No sabemos quién es ni por qué está bajando, pero irremediablemente tendemos a asociarlo con el protagonista del cuento “Un viejo soldado”, el cual, quizás, también iba “resbalando hacia abajo sobre piedras lisas”. Es un descenso en medio de una dura naturaleza, y aquel que desciende tiene que estar alerta para evitar la caída. Una naturaleza hostil acecha al ser humano. No se menciona a personaje alguno ni se habla de la guerrilla. Pero no sería obra del autor si no se aludiera a algo oculto, latente, que no se entrega directamente, que reserva su decir bajo el efecto iceberg y que sólo colocando el poema en el contexto todo de la obra, deja insinuar algo de aquello que no dice. Hemingweyiano hasta la médula y del todo original, al mismo tiempo, Eduardo Gasca nos habla de algo, pero tapa con el silencio lo esencial, lo deja abierto, es exigente con su lector, elude el asunto central, lo alude, si acaso. Todo ello requiere que la arquitectura de los textos, más allá de lo aparente, esté sutilmente estructurado.

El cuento mencionado, que es de 1966, es una historia de guerrilleros de los años sesenta venezolanos. El protagonista es un español de edad ya avanzada, el cual, supuestamente por una leve enfermedad, ha sido bajado de la montaña donde se encuentra la base guerrillera. Pero lo más probable es que lo hayan bajado por viejo y quizás nunca más volverá a subir, aunque, por no herir su orgullo, no se lo han dicho. Tampoco a nosotros, los lectores, aunque eso no tenga nada que ver con nuestro orgullo, sino con la invitación que se nos hace participar de una experiencia de ambigüedad y de ambivalencia, marcas de fábrica del autor.

El poema “descenso de la montaña” no nos habla de nada de esto, aunque el título podría ser perfectamente el del cuento. Solo obstáculos hay para ese descenso, no es un lírico poema paisajista, la violencia connota a los elementos descritos y una voz anhela un descanso en algún lugar de la montaña, mientras se produce ese duro caminar.

Evidentemente, de una forma sofisticada, el cuento y el poema están dialogando, se complementan, se completan.

2. El poema “Canción de Morgan el Sanguinario”

Uno de los poemas más notable del conjunto es el titulado “Canción de Morgan el Sanguinario”. Al mismo tiempo, son numerosas las intertextualidades de este poema con “La tierra baldía”, de T. S. Eliot, pero su análisis en ese sentido trascendería los objetivos de un prólogo.

En los cuentos se nos muestra que, tal como en las apuestas, en la lucha armada o en el bar de las ficheras, el personaje respectivo considera que hace falta un método, una estrategia. Se trata de un reto, de una cacería, de establecer unas reglas para ganar y cumplirlas.

La apuesta consiste en el intento de manejar el destino a través del juego, apostar a lo imposible, apostar por la apuesta. Lo que le interesa al personaje no es tanto el valor de lo que va a ganar, sino la pasión de jugar el juego, de vivir la esencia pura del triunfo, de vencer por el hecho de vencer mismo.

“Canción de Morgan el Sanguinario” es el poema paradigmático en el cual todo esto tiene lugar. Es el primero del volumen, el más largo. En él se le canta a la estrategia, al método y al juego con el juego y con el azar.

Evidentemente, la asociación es con el famoso poema de Mallarmé, de 1897, “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, es decir, un golpe de dados jamás abolirá el azar. En algún momento se producirá la caída del individuo que los ha lanzado.

Creo que es lo que ha logrado ficcionalizar en forma brillante Eduardo Gasca en su obra, narrativa y poesía.

En “Canción de Morgan el Sanguinario”, en la sección 6, que se titula “dominó”, queda muy claro que de lo que se trata es de dominar las “suertes”, las de la fortuna, para cambiar el destino, revolver los números de las piedras del dominó y lograr ganar el juego. En la sección 7, denominada “lectura de la mano de morgan”, que ya de por sí remite a leer el destino, los números de la suerte terminan siendo los de la derrota, eso es lo que han indicado las líneas de la mano.

La rueda de la fortuna, que gira y sube hasta lo alto, para descender luego hasta lo más bajo, tiene un papel fundamental en este brillante y complejo poema, extremadamente original en la poesía venezolana, en el cual se habla del pirata Morgan, el cual devastó durante años las costas y las islas del Mar Caribe, entre ellas a la ciudad de Maracaibo, a la cual incendió y redujo a escombros. El poema, además, dialoga con el poema fundamental y fundador de T. S. Eliot, “La tierra baldía”, que ocupa un lugar central en la mitología personal de Eduardo Gasca. El texto de Gasca consta de siete secciones, cada una con un título; el de Eliot de cinco, aunque mucho más largas.

La baraja del tarot tiene un papel clave en el poema de Eliot, en correspondencia con el papel del azar y del juego, tan caros a Gasca. El autor se asocia al espíritu del texto de Eliot y se despega con audacia de su temática, o de parte de ella. Su poema se equilibra en el difícil filo de la navaja entre el homenaje al de Eliot, que abre un nuevo camino en la literatura (no sólo en la poesía) y en la creación de un texto independiente, que se separe del otro. El muy logrado resultado confirma el éxito obtenido. Cito un fragmento de la sección 5, titulada “morgan encuentra al afilasables”:

Tu rueda ruinosa
ruinosa rueda de piedra que chirría
solo he venido
amellado a mesar mis cabellos
detén la rueda escucha
y mi voz
a licenciarme vengo escucha
mal me hiciste

tú
y podías

Morgan maldice la rueda que chirría, maldice su suerte. Se dirige al afilesables, al cual podemos asociar fonéticamente con el alfil de la sección titulada “ajedrez”, en la cual las piezas dan vueltas y vueltas (como la rueda), enfrentadas las unas a las otras, alfiles y peones defendiendo a su rey y combatiendo al del contrario. Uno de los dos terminará por caer. El afilesables es el que garantiza la eficacia de los instrumentos de muerte. En la sección 3 este juego de palabras ya se había iniciado, muy notablemente, con Alfinger, conquistador alemán de comienzos del siglo XVI, uno de los integrantes del grupo banquero de los Welser, conocidos también como los Belzares, el cual entra dentro del juego fonético, pero también del temático.

En la sección 4, que lleva el significativo título “de envite y azar”, se habla de la pelota de béisbol, sin nombrarla, pero aludiéndola, connotándola, pelota que va rodando en el aire, como la rueda de la fortuna, y va “trazando un arco en rotación para la entrega”. Los movimientos de los jugadores de béisbol, en brillante gestualidad, generan la imagen de una danza viril, en la cual se destaca el lanzamiento de la pelota. Todos los elementos de este juego, en particular referidos al guante y a la pelota, parecieran constituir un anacronismo, puesto que, sin lugar a dudas, el béisbol no era practicado por los piratas de siglos atrás. Pero no se trata de eso: todo está junto aquí, no es anacronismo, es un aleph, como un alephes “La tierra baldía”. Por supuesto, no hay ninguna consideración al lector de países de habla castellana en los que no se conoce este deporte.

El movimiento y los objetos se expresan en verbos y adjetivos que connotan lo que se ficcionaliza y, en cierto momento, se pasa a lo fantástico y a la muerte simbólica de uno de los antagonistas de ese combate. Se produce la caída y el otro muere.

En “dominó” se va dando cuerpo a una “serpiente”, piedra a piedra, otorgándole forma a partir de un juego en el que también hay ganadores y perdedores. Es una partida, una confrontación, en la que participan varios, hasta que en la derrota, cuando se revuelven de nuevo las piedras, queda

el cuerpo roto y abatido
de tus serpientes
de piedras numeradas
tu partida

Por supuesto, ahí está ese significante último, “tu partida”, con su doble significación, la de juego o deporte, y la de irse, emprender un camino hacia algún lugar.

En la octava y penúltima sección de “Canción de Morgan el Sanguinario”, titulada “interrogatorio y tortura del rehén” y en la cual el poema da un giro hacia la denuncia y lo político, es Dios el que no oye a los seres humanos. Aquí ya no hay juego, el reclamo es intenso y violento.

Las víctimas de Dios, que se equipara al torturador que aparece en el título de esta sección, levantan su voz. Numerosos elementos, tales como las palabras usadas, el planteamiento de la problemática y el tema de la justicia o injusticia de Dios, el mérito de un individuo al ser virtuoso, honesto y bueno, el cuestionamiento a que el mal quede impune y que el que practica el bien sea sometido a los más terribles suplicios, remiten esta sección del poema al Libro de Job, en el que un Dios injusto y represor barre con el libre albedrío para imponer su arbitrariedad y su capricho. Por supuesto, Job no es mencionado nunca, Gasca es sumamente exigente con su lector, ya lo vimos, y poco lo ayuda. Tampoco Eliot lo hizo, ni Joyce, aunque éste al menos en cierto momento preparó una especie de instructivo resumido para la lectura del *Ulises*. Ahora, yo pienso que un lector competente puede leer perfectamente a cualquiera de los autores mencionados sin perderse o, al menos, en caso de extraviarse en sus laberintos, lograr finalmente salir de ellos más enriquecido, orgulloso de haber conseguido vencer en la aventura que se le ha propuesto.

Dios es el represor en la sección que estamos revisando, es el poder arbitrario, injusto y violento. Él es el que somete a interrogatorio y a tortura a Job y a la humanidad entera, que son sus rehenes.

Así termina Gasca esta penúltima sección de su poema:

cómo conocer al que cerró con doble puerta
al que impuso silencio y límites y nombres
también el enviador de botellas con mensajes
también el soplador de globos también el visitante
recorredor de ciudades frías el profeta
cómo responder adecuadamente a tus preguntas
si tú de espaldas
y cuándo crían las rebecas

Tentada a decir que, evidentemente, no se trata del Libro de Job, sino de una audaz creación de Gasca a partir de ese hipotexto, recordando la intensa presencia de la ambigüedad y de la ambivalencia en la obra del autor, no me atrevo a hacer esa afirmación, reviso el Libro de Job y llego a la conclusión de que este poema de gran aliento de Gasca es producto de él, que es su autor, pero que en su interior, como en una caja china, se encuentra también el Libro de Job, no sólo como hipotexto, sino como texto en sí. Y que, simultánea y contradictoriamente, no se trata sólo del texto bíblico, sino de un poema de Gasca, inspirado por ese texto.

Cuando leemos el último verso arriba mencionado, de inmediato creemos que es un nuevo recurso lúdico del autor y que

se refiere a las mujeres judías, para las cuales es paradigmático el nombre de Rebeca. Pues no, no es así. Si regresamos al Libro de Job ahí mismo encontramos la frase y, dependiendo del traductor al español, de las diferentes versiones que existen, constatamos que se trata de ciervas, o antes hembras o, sí, efectivamente, de rebecas, palabra sinónimo de las anteriores, así como los rebecos equivalen a los antes machos. Sin embargo, no podemos dejar de pensar que ese detonante final de la estrofa es digno del espíritu lúdico del autor, el cual no ha debido de dejar de pensar en las otras Rebecas. Un notable juego de palabras más, de parte de alguien tan dado a romper con los cánones.

Después de esta sección, que es un alegato contra Dios, el poema se cierra con la última, la número 9, titulada “ajusticiamiento del rehén”. Se cierra con una mirada revolucionaria, combativa, ubicando esta vez el acontecer en Vietnam, el lugar en el que se ejecutará al rehén. Un lugar sobre el cual están cayendo bombas y misiles, tal como lo dice el poeta con extrema delicadeza:

algo rayará en hanoi los siete cielos
un alfiler de plata sobre cristales

Ahora bien, si estamos en Hanoi y ahí será ejecutado un rehén, aparentemente se nos complica el papel de Morgan el Sanguinario en todo esto. Pero las palabras “rehén”, “Hanoi” y “ejecución”, además de la fecha del poema, 1971, tan cercana todavía a los acontecimientos revolucionarios de la década del sesenta, nos llevan a hacer un conjunto de asociaciones.

En 1964 un joven de 17 años, Nguyen Van Troi, miembro del VietCong, luego de realizar al frente de su pelotón una arriesgada acción militar, cayó prisionero del ejército de los Estados Unidos y fue sentenciado a muerte. En un audaz acto de solidaridad internacional, en Caracas una Unidad Táctica de Combate llevó a cabo una acción denominada “Operación ‘Van Troi’”, que consistió en el secuestro, en octubre de 1964, del teniente coronel estadounidense Michael Smolen, agente de la CIA en Venezuela. La noticia ocupó las primeras planas de la prensa mundial en ese entonces, ya hace más de cincuenta años, con la exigencia de los revolucionarios venezolanos: la liberación de Nguyen Van Troi. En Vietnam la ejecución de éste fue suspendida, pero en Venezuela los combatientes fueron cercados intensamente por las fuerzas policiales y militares venezolanas, por lo que los guerrilleros decidieron soltar a su rehén. Entonces en Vietnam de inmediato se dio la orden de ejecución del joven guerrero, la cual fue llevada a cabo. El intercambio humanitario no se logró. Sin embargo, el operativo produjo un importante efecto de información acerca de la situación de ambas fuerzas revolucionarias, la venezolana y la vietnamita.

Este suceso fue ficcionalizado también por Luis Britto García en su novela *Abrapalabra*, de 1980.

En “ajusticiamiento del rehén”, sección final de “Canción de Morgan el Sanguinario”, el primer verso de entrada nos sitúa en Hanoi y el segundo nos ofrece imágenes de guerra y de bombardeos, como ya vimos. Pero el título nos habla del ajusticiamiento del rehén, lo cual no se produjo, puesto que Michael Smolen fue puesto en libertad por las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), como acabamos de ver. Pero recordemos que el que está escribiendo aquí es Eduardo Gasca, quien, con su mirada aguda y su capacidad de trastocar los clichés establecidos, puede perfectamente considerar a Nguyen Van Troi un rehén del ejército estadounidense, que ha invadido el país del joven combatiente. Y puede incluso trocar a los piratas estadounidenses que han invadido sin motivo ni razón a un país, en este caso a Vietnam, en Morgan el Sanguinario y sus piratas, y situar al condenado a muerte en ese otro mundo, que poco se diferencia del primero, y obligarlo, de acuerdo a las costumbres (o leyes) de piratas, filibusteros, corsarios y bucaneros, a caminar la tabla, es decir, a recorrer una tabla cuyo punto final necesariamente lo llevará a precipitarse en el mar. Los ojos vendados remiten también a Nguyen Van Troi, quien exigió que su mirada no fuera tapada, quiso ver con claridad hasta el final, pero su solicitud no fue cumplida, sus ojos fueron tapados con la venda. El poema dice:

pero negándote a caminar la pasarela no solucionas nada
no solucionas nada
habrá una venda sobre los ojos
y todo se reduce a esperar que una voz grite
fuego o disparad
o saltad de una buena vez
(...)
y todo se reduzca a una voltereta
sí no es la voz de morgan el sanguinario
en este caso
espada o dedo de metal deslizándose sobre las cuerdas
y habrá siempre una voltereta
en el momento justo el cuerpo
pez
en el mar cáliz
en el mar

Conmovidos y admirados, terminamos de hacer la lectura de este poema, que entreteje dos espacios diferentes y dos tiempos distintos. La continuidad interna, profunda, la da el personaje Morgan el Sanguinario, quien, como la gran mayoría de los piratas, estaba al servicio de la Corona Británica. Como podría estarlo hoy al servicio de los Estados Unidos, el actual poder dominante en el mundo. Constituían uno de los recursos que, sin rubor alguno, la llamada primera democracia del mundo moderno utilizó para devastar y desvalijar a las regiones caribeñas. Sanguinario como era, ya lo dice el título del poema, la creación literaria lo

traslada del siglo XVII a los años sesenta del XX, nombrado ya Sir o caballero por el rey Carlos II de Inglaterra y designado Teniente Gobernador de Jamaica, todo dentro de la más habitual de las acciones de los grandes poderes que saquean el mundo. Por eso tiene una lógica interna el final del poema, con su traslado a través de trescientos años hasta el Vietnam, donde sucedieron hechos que cito de una fuente insospechable de radicalismo, de Wikipedia:

El incidente del Golfo de Tonkín fue una operación de falsa bandera, organizado por los servicios secretos de los Estados Unidos, para usarla como pretexto en su participación de la guerra de Vietnam; en esta se simuló un falso ataque de fuerzas pertenecientes a Vietnam del Norte contra barcos de la Armada de Estados Unidos en el Sudeste Asiático, que habían penetrado en aguas que Estados Unidos reclamaba como internacionales, pero que Vietnam reclamaba como nacionales.

Documentos desclasificados parecen demostrar que efectivamente el incidente nunca ocurrió y que la inteligencia estadounidense falsificó datos para justificar la posterior intervención.

3. Ir donde no llaman

Hay un cuento, en el volumen ya mencionado, titulado “Ir donde no llaman”. Y en este volumen de poemas una sección entera se denomina de la misma manera, “Ir donde no llaman”, lo mismo que el primer poema de esta parte, que a su vez lleva el mismo nombre y, para hacer la intratextualidad aún más compleja, es también el epígrafe del cuento. Con un protagonismo tan importante, vale la pena citarlo completo:

ir donde no llaman
recogiendo pedazos de algo
que no recordamos haber roto;
no responsables, no culpables,
tampoco inocentes

En el cuento nos encontramos con una personificación del tiempo, con su poetización también, cuando se dice que “Lo veía ver venir la tarde” (p. 47) o se habla de irse con el día o venirse abajo con él, marcando de esta manera el paso del tiempo, llegando al tiempo detenido, el del acecho, para finalmente constatar que el tiempo no sobra, sino que falta: “pero uno es hombre lleno de palabras y falto de tiempo”. Falto de tiempo para decir, para escribir, para hablar y cantar, para apalabrear. Y, sin embargo, es en un centro abstracto donde transcurre el tiempo y se produce lo esencial, lo inasible. En el centro está lo roto, lo fragmentado, al mismo tiempo que, muy cortazaranianamente, es en el centro donde se puede lograr reencontrar el todo, el mandala, uniendo los fragmentos.

En “Ir donde no llaman” no se sabe si es el personaje o el día el que está sentado sobre la sabana, gracias a la lograda ambivalencia gramatical en cuanto al sujeto de la frase. De esta manera se produce la transformación dinámica del discurso y la combinatoria de las palabras, en este cuento que parece un poema, de apenas algo más de una página; y en este poema que parece un epígrafe. Más allá de todos los significados que podemos encontrar en el cuento y el poema del mismo nombre, el título en sí remite, dentro de su ambigüedad (por supuesto), si se coloca el énfasis en “no llaman”, a una forma de exclusión: intentar entrar a un espacio al cual no se ha sido convocado. Pero, al mismo tiempo, no es una exclusión aceptada pasivamente: si se coloca el énfasis en “ir” se trata de la recia decisión de ingresar a ese espacio, a pesar de lo que sea.

En oposición al despliegue narrativo que encontramos en “Cuadros con cuatro” y en otros de sus notables cuentos, Eduardo Gasca da una lección de despojamiento en “Ir donde no llaman”, cuando nos dice: “Camilo contará algún día el suceso, y será: ‘Era tarde y voló la garza y la nombró y Ramiro la erró y el cachorro latió. Es todo’”. Ahí también está narrado todo. Desnudo, conciso, en síntesis perfecta. Se trata de uno de los tres breves cuentos que se diferencian netamente del resto, tanto de los de la primera sección como de los de la segunda. Tienen la particularidad de que en todos ellos el protagonista es el mismo, un indígena llamado Camilo. En dos de ellos aparece también otro personaje, Ramiro, a su vez indígena. Pero como en todos los cuentos de Eduardo Gasca, aunque predomina decisivamente la narración, hay una fuerte presencia de lo poético, algo que no podemos dejar de agradecer. Camilo forma parte de la tarde y de la sabana, y esto está dicho de una forma escueta, pero con el flexible lenguaje a base de gerundios que le dan su movimiento al texto. En el medio de todo, de la sabana, de la tarde, del texto, está Camilo, quien es el dueño de la palabra. Su capacidad de síntesis es recogida por el discurso del cuento, que es despojado y sintético también, aunque incluye en él todo lo que es necesario. Es un verdadero *tour de force* del autor.

Por un momento podríamos creer que Camilo es el poseedor de todo ese mundo, pero luego la realidad representada se impone, y nos damos cuenta de que es un excluido, que hay fuerzas poderosas que han decidido considerarlo sin derecho a pertenecer a ese que en verdad es su mundo.

En “Atavíos del que es llevado de prisa” nos encontramos a Camilo trabajando y, a la vez, siendo filmado. Lo acompañamos en una serie de secuencias en las que constatamos la valorización del trabajo, en las cuales Camilo hace su labor, con sus manos y su machete, mientras va cantando y fabricando objetos fascinantes que atraen entusiastas exclamaciones. En el tercer cuento, “De visita”, hay un espíritu de amistad que gira también en torno al trabajo.

Se trata de una vida transcurriendo, ya dentro de la vejez, en este último cuento. El personaje está feliz porque la visita, los “rationales”, le han traído ron, pero más feliz aún porque le han traído a un niño, a un descendiente de los visitantes.

Valorizando la amistad, toca su sambura y se lleva al niño a las malokas. Está feliz, pero cuando le preguntan por unos areru-

yas no dice nada. Es un elemento de su cultura que no puede compartir con nadie que no pertenezca a ella. Sin embargo, al final se terminará llegando a los areruyas. Luego de muchas otras canciones, canta tres de estos, los más secretos. Pero el personaje que viene de afuera también tiene su secreto. El cuento termina abruptamente con la información de que el visitante ha puesto a funcionar su grabadora y ha logrado cazar a los tres areruyas, que ya están en su poder, registradas. De modo que podemos reiterar que la cacería es un tema central en la obra de Eduardo Gasca, al igual que en la de Gustavo Díaz Solís. De distinta manera en cada uno de los autores, de distinto modo en cada uno de los cuentos. En “De visita” no se ha matado a ningún animal, mucho menos a algún ser humano. Todo lo contrario: el objetivo es conservar una cultura, protegerla, evitar que se la lleve el viento. Pero la “metodología” no deja de ser la de la cacería, la cual, por esta vez, ha resultado exitosa.

Entre los poemas hay uno titulado “areruya”, ese canto tan secreto de los indígenas, el que se refiere a todo aquello de lo que fueron despojados:

de todos los cantos
de las sonajas y las flautas fuimos
de las faldas de paja susurrante fuimos
despojados

areruya!

En esta misma sección, en el poema “balada del tiempo irónico” se poetiza la compleja simbología del río y del tiempo, en particular de un tiempo invertido, como un río que fluye en el sentido que no es. Este tiempo invertido, o retrasado, definitivamente señala una hora que no se da, que es una ausencia dentro del transcurrir de aquello que el tiempo mide: la vida. Hay en este poema una lograda acumulación de oxímorons, contradicciones, ambivalencias y polisemias, hasta llegar al no-tiempo, a la deshora, al destiempo. En “del tiempo y posesivo” se produce un juego irónico con el tiempo poseído o por el que se está poseído. Este juego, como en la mayoría de los textos de Gasca, no conduce a algo risueño sino, todo lo contrario, la condición del hablante poético se vuelve dolorosa y trágica, cuando del posesivo desaparece el elemento lúdico, puesto que desaparece el sujeto mismo, el gramatical y el existencial:

sin segundo de mí el tiempo mío

En “Ir donde no llaman”, cuento y poema, se destaca la imagen del viento de la tarde, a través del cual vuela la garza, y del sol que se va, mientras la tarde viene, en un silencioso mundo donde todos los elementos van transcurriendo. Igual sucede en el poema “balada del tiempo irónico”, en el cual el viaje es y no es, siempre dentro de la ambivalencia y la polisemia. Por eso el viento, el aire, tienen un papel fundamental, como se dice logradamente en el poema “descenso de la montaña”, en el cual está la actitud de asirse a él, connotando, en el corazón de la contradicción, una posición ante la vida:

al descender
asido del aire a pies juntillas

Igualmente, una ciudad de castillos, tanto históricos como de arena, sitúa al poema “el castillo” en el centro de la contradicción, en medio del viento y del aire y de las historias que hicieron a esa ciudad, narrada y vivida al mismo tiempo.

A los ríos, que a su vez suelen ser mencionados, también los caracteriza la ambigüedad. En el poema “balada del tiempo irónico” el hablante lo dice expresamente:

río de aguas amarillas
padre ambiguo

magos

Se nos habla de un río engañoso, que a la vez que río es el tiempo, así como el tiempo, en otros textos, fluye como los ríos. De alguna forma personificados, se les acusa de estar encerrados en sí mismos, aunque esto no deja de ser, una vez más, un juego de doble sentido, puesto que, efectivamente, los ríos están encerrados en su cauce, entre dos orillas.

También en el poema “playa”, el río, sin dejar de conservar su condición de río, aparece personificado, agredido por el viento y a su vez agresivo. La violencia del hablante lírico contra el río se intensifica en “el río de las aguas turbias salta”, en el que hay verbos en plural ejecutando acciones agresivas contra el río, pero, dentro de su hermetismo y la carencia de sujetos gramaticales, efecto deliberadamente buscado, no terminamos de descifrar de quiénes se trata.

Finalmente, en “la ciudad de noche” nos encontramos con una imagen muy serena y sencilla, amorosa, meras presencias de algunos de los elementos constantes de la obra de Gasca: arena, playa, río:

el poco río
la arena de tanta playa para los cangrejos

Es la vida cotidiana lo que se representa aquí, en toda su simplicidad, en todo su valor, tal como cuando se habla del bar, espacio de muchos de los cuentos de Gasca, en otro tono:

hay una luz en el bar y voces

y se bebe

Es la vida transcurriendo.

La extrema originalidad del lenguaje le da una especial quietud al poema:

la muy noche

la noche tan abierta sobre esta ciudad pequeña

4. Las palabras, el silencio, el ars poética

En el poema “tratando de decir” alguien, posiblemente un guerrillero errante, o perdido, buscando una cueva donde ocultarse, se encuentra por todas partes con arañas, tanto dentro de sí como afuera en el mundo. Trata de decir, como indica el título, pero, enfrentado a los monstruos, solo arañas salen de su boca y, aunque trata de decir, no llega a decir nada. También en la abertura que sirve de puerta a la cueva una muy voluminosa le impide el paso, y entonces no entra. Representa a los monstruos del mundo, los obstáculos y los impedimentos. Lo subjetivo entretejido con lo histórico, la fragilidad del individuo frente a lo monstruoso. Aunque se suceden, una vez más, los juegos de palabras, las inversiones y las expresiones del ingenio, lo central del poema, esta vez, es la expresión del horror de la falta de palabras. El personaje, aunque trata de decir, no llega a decir nada. Y ahí está también el juego saramaguiano entre objetos y lenguaje, la materialización de la palabra y la verbalización de la cosa, siempre con un espíritu juguetón:

y estiras la bota y llega la araña

plateada y directa como una advertencia

como un adverbio de modo

pero no dices

ni esta bota es mía

Sin embargo, al final del poema el horror, con la ausencia de las palabras, se sobrepone al espíritu lúdico.

En “la ciudad de noche” reina el silencio, el “tamaño silencio” y en el poema “en las calles sin músicas silenciosas” el silencio abarca las calles y la vida toda y los gestos son mudos, hasta que de pronto surge una esperanza inesperada, después de tanto silencio que agobia:

bajo el viento tan gestando

ese grito ese discurso ese canto

También se trata de quedar sin palabras en el poema “del tiempo y posesivo”, ante el horror, algo que se expresa en un decir que no es decir, cuando se afirma que “y ni siquiera es mi voz la que dijo”, instalándose al mismo tiempo la ironía, puesto que ni siquiera se ha hablado.

Entre los poemas aparecen tres con el mismo título, sin siquiera estar numeradas: “vista desde una ventana”. Son una serie que en verdad no necesita numeración alguna: el título nos habla de instantes cotidianos que pueden repetirse infinidad de veces, cada vez que nos asomemos a una ventana o nos sentemos a mirar por ella. Sin embargo, la cotidianidad se acaba en el título, puesto que lo que el hablante poético ve por ellas suele ser dramático. En el primero de estos poemas, en el cual, como en tantos otros del autor, nos encontramos con muy logradas aliteraciones, nos enfrentamos a la reiterada presencia de una caída, tema central en la obra de Eduardo Gasca. Y con el hermetismo, qué duda cabe. Se nos habla de aquellos que viajan para bajar, para deslizarse, y la caída acecha hasta en la muerte, como cuando durante una procesión que pasa, de gente llevando un ataúd al hombro, puede que se produzca “algún traspie sin caída cierta”.

Sin embargo, el poema había empezado con la inmovilidad, con el hablante poético dirigiéndose a alguien, a un tú, quizás a una mujer, a alguien con partes del cuerpo detenidas, con un cuerpo sin gestos, con la mención de seres que “tropiezan sin haber siquiera caminado”, todo lo cual configura un vaivén ambivalente entre el desplazarse y el estar paralizado.

Este poema se desprende del que le antecede en el volumen, titulado “jardines”, el cual, de esta manera, entra a formar parte de la serie de las vistas desde una ventana. Ese verso nos dice que “todo lo veía desde una ventana”, es el último de “jardines”, que es un poema que habla de libros, hojas y páginas, con un espíritu lúdico, vinculando erotismo y lectura y haciendo juegos de palabras en relación a temas filosóficos, como la búsqueda de un centro, un espacio sagrado para la vida, un mandala, como cuando dice

puso una punta de saliva en el índice

puso la punta del índice en el centro del índice

Aquí el juego de palabras nace de la punta de un índice, el de la mano, y el centro de otro, el índice de un libro.

Volviendo a las aliteraciones, el poeta nos habla de

el leve vuelo de las aves que no se posan en las ramas

aquella maternidad tan blanca rumorosa de pasos en

[pasillos de llanto

También aquí se instala la duda, puesto que uno no termina de dilucidar si esa gélida y a la vez melancólica maternidad se refiere a una institución hospitalaria o a la condición de madre.

Aquí lo esencial está inmóvil, solo se producen los movimientos rutinarios, incluyendo los de la rutina de la muerte, parálisis de definitiva negación de vida, hasta que al final surge la contradicción, para a partir de cierto momento comenzar a decir, a afirmar con los síes en ascenso, como en el final del *Ulises*, en el monólogo de Molly.

En los jardines del poema de ese nombre lo que crecen son las palabras, en un nuevo juego con ellas:

así habló así la tomó de la mano
movía los labios como el que hojea
y ojea
con sus dedos de páginas la tomó

Este lenguaje lúdico se retoma en el primer poema de la serie “vista desde una ventana”, cuando se nos dice que nosotros trasquilados sin haber ido por lana

En el segundo poema titulado “vista desde una ventana” hay una alusión a la principal oración cristiana, al “Padre nuestro”, una reescritura de ella. El lugar de Dios es ocupado por el sol. La voz poética se dirige a un tú que está en el centro, notablemente entre dos rebanadas de pan que remiten al sol, “el sol nuestro de cada día”. Así, dios, sol y el pan son reescritos a partir de la oración mencionada.

Es el sol el que está en todas partes, uno y único, en particular entre dos elementos que se reiteran en la poesía del autor: las piedras y la arena. Esta elegía al sol es detonada por el autor con el último verso del poema, solitario al final, constituido en estrofa: “el sol es un lugar común”, con lo cual el poeta retoma, reformulándola, una afirmación suya anterior, en relación a que el mar era un lugar común, de manera que la intratextualidad y el espíritu lúdico se mantienen.

El tercer poema titulado “vista desde una ventana” juega con una personal modalidad de anáfora: de las cuatro estrofas del poema, tres comienzan con una palabra, la cual se repite luego, con un desarrollo más largo, en el verso siguiente.

La palabra son “los barcos”, “la playa” y “el pueblo”. La última palabra de la última estrofa, que consta de un solo verso es “el viento”.

La playa, el pueblo, el viento: son algunos de los grandes temas de Gasca. Cada vez en versión diferente. La primera estrofa a su vez tiene un verso clave, una intromisión del hablante poético, por lo cual aparece entre paréntesis: “(empaco mis dobles sentidos en una maleta prestada)”. Indudablemente hace referencia a los dobles, a la ambivalencia, a los dobles fondos ocultos y a la otredad, ya que se trata de una maleta que puede tener muchos compartimientos y, además, es prestada, es de otro.

Todo un arspoética metaforizado.

La estrofa final consiste en un solo verso: “de todo esto sólo responde el viento”.

Esto cierra no solo el último poema titulado “vista desde una ventana”, sino que es el último verso del poemario.

No se trata de lo que el viento se llevó, sino del viento que circula y dispersa los elementos y las palabras, aquello con lo que trabaja el escritor, a lo que ya ha hecho referencia en este mismo poema, en relación al mar, que él ha recreado y representado de diversas maneras:

fue hecha la mar
de sílabas líquidas y silbantes viste

Todo aquello que le da su alta calidad a la obra entera de Eduardo Gasca, lo que hace que sus temas se encarnen en sus textos, son las palabras, las aliteraciones, las imágenes de alto vuelo, que entran en permanente juego las unas con las otras y que han producido esta obra tan valiosa.

5. Cuatro odas

El conjunto de poemas titulado Cuatro odas, título homenaje a los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, consta de “Oda a la botella de gasolina”, “Oda al viejo volante”, “Oda a una piedra para lanzar” y “Oda a un cuero de culebra”.

Son cuatro, de ahí el homenaje a Eliot, pero se refieren a objetos elementales, con lo cual el homenaje es también a Pablo Neruda. Pero todo lo demás, lo verdaderamente significativo, es de Eduardo Gasca, quien escribe sobre la lucha armada urbana caraqueña de los años sesenta y se refiere a los precarios instrumentos con los que se llevó a cabo, aunque a la larga no fue solo con esos.

En “Oda a la botella de gasolina” el poeta le canta a un arma preparada caseramente —la bomba molotov—, en un poema en el que se unen la cultura, la belleza de las asociaciones, el humor y la acción revolucionaria. Se nos dice que entre los componentes químicos que lleva la mezcla está uno denominado “mucho suerte hermética”. Las imágenes heroicas, el arma que vuela para luego aterrizar, el refinamiento de la expresión, así como lo paródico, se unen para crear un brillante poema en el que la lucha se materializa en gestos y actos de extrema violencia, igual que en “Oda a una piedra para lanzar”.

“Oda al viejo volante” es también un canto al arriesgado compromiso revolucionario, por medio de un constructo elaborado en parte con los lemas y con las consignas políticas de la época y, en parte, señalando los peligros que se corrieron, en acciones en las que no se contaba con ningún arma en la mano:

seguro dale duro
métete
culebreando
como un papagayo
bajo las puertas
levántate álzate incorpórate, resiste
no votes y demás
fricativas sonoras
territorio libre renuncia rómulo y otras
oclusivas más bien dentales

El volante eran las hojas clandestinas con consignas revolucionarias que se dejaban caer desde la azotea o la ventana más alta de la escalera, desde una bolsa de papel que los contenía y que se pegaba en el borde de la ventana. Estaba cerrada con un pabito encerado, el cual se prendía con un fósforo y estaba calculado que se abriría a los tres minutos, tiempo en el cual quien lo hubiera colocado tenía que correr escaleras abajo y perderse en la calle en medio de la multitud, mientras los volantes con su mensaje iban cayendo sobre los peatones, al alcance de su mano.

La referencia a la terminología tomada de la fonética distancia irónicamente el poema, llevándolo a soslayar cualquier impostación retórica.

“Oda a un cuero de culebra”, con su referencia a Vallejo, se centra en lo trágico de la derrota, en la ilusión vivida y el fracaso en el que terminaron esas ilusiones. Con un lenguaje indirecto, sin lamentos, aunque doloroso: un lenguaje vallejiano. Con palabras, imágenes y aliteraciones de alto vuelo, que entran en permanente juego las unas con las otras y que han producido esta obra tan valiosa.

Bibliografía

Britto García, Luis (1980). *Abrapalabra*. La Habana: Casa de las Américas.

Consultado el 14/03/2016.

Díaz Solís, Gustavo (1973). *Ophidia y otras personas*. Caracas: Monte Ávila editores.

Eliot, Thomas Stearns (1977). *La tierra baldía y otros poemas*, traducción de Agustí Bartra. Barcelona: Picazo.

Gasca, Eduardo (1981). *Poemas y otras parodias*. Cumaná: Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre”. (1993).

_____ (2004) *Ave del paraíso y otras caídas*. Cumaná: Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre”.

_____ ((2004). *Todos los cuentos de Eduardo Gasca* . Porlamar: Asociación de Escritores del Estado Nueva Esparta.

_____ *Todos los versos de Eduardo Gasca*. Curadora: Ingrid Chicote. Sin editar.

Wikipedia (2015). “Incidente del golfo de Tonkín”. https://es.wikipedia.org/wiki/Incidente_del_golfo_de_Tonk%C3%ADn
Consultado: 12710/2016.

La música, el modo más elevado de la formación de sí para el cuidado del otro

Nilza Mercedes Centeno Ayala
Universidad Bolivariana de Venezuela.
Núcleo Ciudad Bolívar
ncenteno70@gmail.com

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2017

Fecha de aprobación: 03 de diciembre 2017

Resumen:

La formación de sí para el cuidado del otro como categoría de análisis para pensar una educación otra, nos posiciona sobre la idea de un proyecto educativo constituyente que asuma el pensamiento complejo y la trasdisciplinariedad como una manera de deconstruir la acción educativa y desde esta perspectiva reconstruir el ethos pedagógico. A partir de lo que se concibe como *Bildung* o formación, abordamos una hermenéutica de sí. El modo cómo el sujeto- educador configura la formación de sí, implica prestar atención a lo que bulle y discurre en los sentidos, en el pensamiento para hacerse coherente con una estética de la existencia vista ésta como idea fuerza para aproximarse a los descentramientos de sentido. Desde la condición de músicos-artistas-educadores comprendemos que nuestra alteridad musical está imbricada en la experiencia de nuestro ser docente, no separada de él, ésta como acontecimiento se mantiene en ritornelo abierto sobre nosotros mismos y por ello demanda nuevas creaciones, comprometidas con el desarrollo de un pensamiento musical. Nos revelamos desde allí en la experiencia de musicalizar la palabra de quienes mejor conocen su misterio: los poetas. Con ello damos cuenta de nuestra más ferviente convicción: la música es el modo más elevado de la formación de sí para el cuidado del otro.

Palabras clave: Educación, formación, hermenéutica, estética, alteridad, música

Music, the highest way of the formation of oneself for the care of the other

Abstract:

The formation of the self for the care of the other as a category of analysis for thinking another education, puts ourselves in front of the idea for an educational constituent project that takes the concepts of complex thought and transdisciplinarity as a way of deconstructing the educational action and from this perspective, as a way of reconstructing the pedagogical *ethos*. Parting from what is conceived as *bildung* or formation, we face a hermeneutic of the self. The way in which the subject-educator sets the formation of the self, implies paying attention to everything that buzzes and happens within the senses, and within the thought in order to be coherent with an aesthetic of the existence considered as an idea/strength for approaching the decentering of the meaning. Parting from our position of musicians-artists-educators we understand that our musical alterity is intertwined with the experience of being a teacher, not separated from it, as a ritornello open towards ourselves, and, for that reason, it demands new creations, committed with development of a musical thought. We reveal from there the experience of putting in music the words of those who best know their mystery: the poets. Through that we state our strongest conviction: music is the most elevated way of the formation of the self for the care of the other.

Key words: education, formation, hermeneutic, aesthetic, alterity, music.

...pues como el ritornelo, la obra no es pétrea ni estática, sino dinámica”

Gilles Deleuze

A partir de lo que Michel Foucault concibe como el cuidado de sí y Hans Georg Gadamer designa como Bildung o formación, giramos en torno a la idea que posiciona una hermenéutica de sí. Un viaje que nos emplaza a re-pensarnos, re-descubrirnos, re-encontrarnos. La Bildung como proceso nos sitúa en la potencia del viaje más que en el destino o llegada, de tal modo que no puede ésta ser querida como meta porque es en la perspectiva histórica como sujetos; la noción de nuestro pasado, la latencia del presente donde se halla lo necesario para comprender nuestro devenir. En palabras del mismo Foucault: “el sujeto, -sostiene- no es una sustancia. Es una forma, y esta forma no es sobre todo ni siempre idéntica a sí misma, sino que tiene una historia” En tal sentido desde la experiencia, el entorno social, la cultura, se obtienen esos datos que nos sumergen en ese complejo proceso. Quienes pretendemos educar, asumir el cuidado del otro debemos precisar esas coordenadas.

La formación a la que hacemos referencia, la que acuñamos con el planteamiento de los autores citados, no está concebida exclusivamente desde el dominio de los saberes técnicos, desde una disciplina. La formación de sí, en aras de aspirar al cuidado del otro, cuestiona el abordaje disciplinar, no es posible pensarla desde allí, porque es lo transdisciplinar, lo trans-complejo: lo que requerimos para reflexionar sobre la formación de sí- la acción individual y el compromiso personal- y su influencia en el -cuidado del otro-. Quienes vivimos en la experiencia educativa, y conocemos su pulso sabemos que cuestionarlas certezas suele ser riesgoso, pero de eso se trata, es parte de los avatares del viaje. Quien pretende educar, cuidar de otro, no sólo tiene la difícil tarea de re-conocerse en su propia alma, sino que debe tener presente que contiene a muchas almas, en tanto como educador entra en la vida de otros como acontecimiento.

El modo como el sujeto- educador practica el cuidado de sí, implica volver la mirada del exterior al interior, esto es prestar atención a lo que bulle y discurre en los sentidos, en el pensamiento, hacer lo propio para trans-mutar-se, trans-figurar-se, y trans-formar-se. Interpelar la formación de sí es un compromiso consigo mismo, un pacto espiritual, es cifrar esa canción con la que nacemos hacerla audible, inteligible ante nosotros mismos en cada momento de nuestra existencia, re-interpretarla desafiando la escala musical; sus tonos menores y mayores, séptimas, sostenidas, conmensurar tiempo y ritmo para hacer de la formación de sí y del cuidado del otro un ritornelo abierto sobre nosotros mismos. Hemos de advertir nuestra más ferviente convicción: la música es el modo más elevado de la formación de sí para el cuidado del otro. Pretendemos exponer nuestras ideas en relación a esta afirmación apelando a la condición de músicos-artistas-educadores. Nos revelamos desde ahí en la experiencia de musicalizar la palabra de quienes mejor le conocen su misterio: los poetas. Con ello asumimos y argumentamos la formación de sí para el cuidado del otro.

la reconciliación con uno mismo, el reconocimiento de sí mismo en el ser del otro.

Hans Gadamer

La autoconstrucción como sujetos precisa de algo más que la conjunción entre el espíritu y el modo de percibir, indudablemente la experiencia constituye en un aspecto vital para encausar esa percepción. Tomamos en cuenta lo referido por Michael Foucault cuando señala una “estética de la existencia”, de esa ontología del sujeto deviene la experiencia de sí. Esas formas, ese modo en el que el sujeto se hace a sí mismo, es lo que Foucault denomina “ética”, y afirma: “¿Pero qué es la ética sino la práctica de la libertad, la práctica reflexiva de la libertad? La libertad es la condición ontológica de la ética. Pero la ética es la forma reflexiva que adopta la libertad” Como músicos-artistas-educadores, no asumimos este concepto de forma estática. Hablamos de una libertad que deviene, que interpela nuestra experiencia y nuestra historia y por supuesto nuestro hacer en ese recorrido. Jorge Larrosa (1995) dice de ésta, de la experiencia que:

Es aquel basamento, histórico-contingente singularmente edificado, en relación al cual el sujeto seda su propio ser al momento de observarse, analizarse, interpretarse, narrarse, juzgarse, dominarse, en síntesis, cuando hace ciertas cosas consigo mismo(270)

Al pensar en nuestro devenir como educadores, es menester preguntarnos: ¿Qué cosas hace un educador consigo mismo? La respuesta hay que desentrañarla. No es que se trate de hacer cosas, esas exclusivamente pensadas como dispositivos pedagógicos sino de hacer ciertas cosas que por fortuna, hasta ahora, no vienen tipificadas cual manual de instrucciones del buen docente, ni en ningún pensum de estudios. Esas ciertas cosas han de ser inéditas porque entrañan el ritual de lo íntimo, del pensar y del sentir, de aquello que hay que identificar como auténtica manifestación de sí. Requerimos de ello para re-pensar el concepto mismo de formación, que hoy más que nunca nos reclama a los educadores el ejercicio de la libertad del pensar para construir el propio imaginario para acompañar desde la alteridad, el ejercicio de construcción del otro.

Dos cuestiones se nos plantean aquí: por un lado pensar en el modelo de formación docente, y su expresión en el sistema escolar y en la sociedad y por el otro, pensar en nuestra práctica y actuación como educadores imbricados en ambos contextos,

imbricados en la vida misma. De tal modo que garantizar ciertas condiciones de cognoscibilidad en el proceso de aprendizaje haciendo énfasis en la razón instrumental, nos sitúa al margen del camino que nos conduce al cuidado del otro. Pensamos que la formación de sí ha de ser llevada con pasión. El educador debe asumirse como un insurgente desde la palabra, como un desregulador de los dispositivos de “regulación del discurso” de aquellos que legitiman la homogeneidad, debe hallar o crear otro modo de decir, de inspirar y provocar esa palabra otra, esos mundos otros. Ser un incansable trabajador de la palabra, lo que implica un cabal conocimiento de ella, de su poder, de argüirla frente al saber constituido, anunciando la buena nueva de decir y decir-se. Sobre este aspecto nos sumergimos profundamente en el pensamiento de Paulo Freire para constatar la necesidad de invención para transformar prácticas y lenguaje, que hagan posible reconstruir praxis emancipadoras que combinen el lenguaje de la crítica con el lenguaje de la posibilidad. Así lo apreciamos en su obra: *Cartas a quien pretende enseñar* (1994):

La tarea del docente, que también es aprendiz, es placentera y a la vez exigente. Exige seriedad, preparación científica, preparación física, emocional, afectiva. Es una tarea que requiere, de quien se comporte con ella, un gusto especial de querer bien, no sólo a los otros, sino al propio proceso que ella implica. Es imposible enseñar sin ese coraje de querer bien, sin la valentía de los que insisten mil veces antes de desistir (p.102)

Freire nos señala “un gusto especial de querer bien”, esta afirmación traduce en gran medida lo que abordamos aquí con respecto a la formación de sí para el cuidado del otro, y decimos que a ello-al gusto especial de querer bien-antecede el gusto especial de quererse bien. En esa singularidad del quererse, la experiencia da cuenta de un proceso que el mismo Freire describe como inacabado: “...el hombre como productor de la herencia de la experiencia, crea y se recrea, se integra a las condiciones de su contexto, responde a sus desafíos: se objetiva a sí mismo; discierne y trasciende...”

Entendemos que desde esta mirada freireana de la experiencia, no se entronizan los extremos en cuanto al individualismo que segrega, ni al colectivismo que desdibuja, reconocemos en esta afirmación una relación dialéctica que nos obliga a vernos y a reconocernos desde la praxis, a encontrarnos desde ella con nuestro deber existencial. En su dimensión ontológica, la experiencia constituye un importante mecanismo para reinventarnos desde nosotros con los otros. Al respecto Jorge Larrosa expresa que: “No hay experiencia sin la aparición de un alguien, o de un algo, o de un eso, de un acontecimiento, en definitiva, que es exterior a mí” Larrosa plantea una idea constitutiva entre la idea de experiencia y la idea de formación.

El sujeto que plantea Larrosa en este caso, se torna según lo que padece, puesto que “la experiencia no se hace, sino que se padece” entonces, estamos ante la presencia de un “sujeto paciente, pasional”. De ahí que “el sujeto de la experiencia, no sea el sujeto del saber, o el sujeto del poder o el sujeto del querer, sino el sujeto de la formación y de la transformación, esto es sujeto de la experiencia”. Entonces, no representa poca cosa el dejar de pensarse como sujeto educador extremadamente afincado en el saber y en el poder, nada fácil constituye el hecho de despojarse de todas las certezas prescritas bajo el tradicional concepto de formación, como para abrirse a la pasión y desde allí sujetarse al devenir de la experiencia como argumento para pensarse como sujeto en trans-formación.

Es importante detenernos en la doble dimensión que le imprime Larrosa a la pasión cuando describe al objeto de ésta; al sujeto como “sujeto paciente, pasional” la dimensión pasiva y la activa. Creemos que en ésta última emerge aquello que es inherente en el ser humano; la necesidad de expresar-se, de narrar-se. Se suma a la experiencia ese importante mecanismo que no es un decir por decir, es en este caso la expresión de sí. Al respecto Eugenio Trías en tratado de la pasión (1979) citado por Madriz G, afirma que:

El sujeto pasional se expresa en forma de arte conocimiento acción y producción. Él constituye la base firme, el basso ostinato, la premisa idea ésta que la filosofía suele olvidar, concibiendo la pasión como negativo de acción, de razón y de producción. Es el sujeto pasional el que está en la raíz del sujeto epistemológico y del sujeto práctico (p.164)

Desde esta perspectiva la idea de pasión constituye la forma por excelencia de mirar, conocer y sentir la subjetividad; la propia y la del otro, reafirmamos aquí con Foucault una “estética de la existencia”. La pasión es entonces esa posibilidad de ampliar esa mirada del acontecimiento, de lo que nos pasa y de expresarlo estéticamente. En ese expresarse Larrosa (1995) explica que:

El expresar-se es pliegue reflexivo, hacia uno mismo, de los procedimientos discursivos que constituyen los dispositivos de construcción y mediación de la experiencia de sí...el yo se constituye temporalmente para sí mismo en la unidad de una historia. Por eso, el tiempo en el que se constituye la subjetividad es tiempo narrado. Es contando historias, nuestras propias historias, lo que nos pasa y el sentido que le damos a los que nos pasa, que nos damos a nosotros mismos una identidad en el tiempo (p. 29)

El músico-artista-educador, triada desde donde nos reconocemos, al hacer esas ciertas cosas consigo mismo estaría vinculado al cultivo y cuidado de una palabra-vida porque se reconoce en ella y al mismo tiempo sabe que al resemantizarla lleva una carga sobre su quehacer para el cuidado del otro. En nuestro caso, hemos de hacer confesión de ese ritual íntimo, hemos de decir que el cultivo de esa palabra está sustentado en una suerte desdoblamiento de nuestro yo que en el narrar-se musicalmente halla la mejor expresión de la formación de sí. En nuestra condición de músicos-artistas-educadores vivimos un proceso hermenéutico exquisitamente complejo que ha venido revelando nuestra identidad, eso que ha dado sentido a la existencia y conciencia de sí.

Comprendemos que nuestra alteridad musical está imbricada en nuestro ser docente, no separada de él y por ello demanda nuevas creaciones, para aproximarnos a estos descentramientos de sentido que dan cuenta de la formación de sí y del cuidado del otro. Nos empecinamos en desentrañar la nueva textualidad que resulta de la singularidad del sujeto que se educa, en nuestro caso, la forma cómo nos hemos hecho, cómo nos seguimos haciendo, cómo nos venimos cifrando musicalmente. Las partituras

de este concierto que somos las sostiene, cual atril, eso que acontece en nosotros después de vivir la pasión que nos genera “ese alguien”, “un algo”, “un eso”, toda vez que tenemos la oportunidad de escuchar y sentir la palabra de un poeta, toda vez que asumimos el tránsito de su palabra; del poema a la música, a nuestra música.

Este entrecruzamiento que discurre entre sujetos apasionados: poetas, músicos-artistas-educadores adquiere sentido en nuestra narrativa y la exponemos conscientes de que ella es objeto de retorno porque precisa, a decir de Gadamer, no sólo de nuestra reflexión, interiorización sino de la experiencia del otro. Es ese nuestro proceso de subjetivación para el cuidado de sí y de los demás. De tal manera que así hemos de revelar nuestra entrega pasional al vivir la experiencia musical.

Desde esos avatares de la pasión, una tarde de junio de 2016 en el marco de la feria del libro desarrollada en Maturín-Venezuela nos estremecemos con el poeta Domingo Rogelio León, quien nos dejó una extraordinaria reflexión con respecto al significado que para él tiene la palabra-vida. Esto nos dijo el poeta:

Mi palabra, al ser escuchada-leída-cantada por ustedes, ya no me pertenece, entra a retozar en sus mundos...yo vivo y vibro con eso, me complace saberla intrépida, en el mejor espacio, en modo alguno para que duerma perpetuamente, para que se ancle, sino para que emerja cargada de la espiritualidad de ustedes. Es la garantía de que pueda seguir entrando y saliendo en otros seres, en otros mundos.

El poeta Domingo Rogelio León, nos hablaba a los músicos-artistas y en gran medida a los educadores que al escucharlo, asimilamos proteicamente aquella palabra concedida bajo una consabida lluvia monaguense. A propósito de la palabra concedida, Luis Peñalver (2013) nos dice:

Una palabra con-cedida, es también con-ceder mi vida; una lectura con-cedida, es también una lectura de mi vida; una palabra pensada, es también el pensamiento de mi vida, de lo que soy, de lo que estoy siendo y des-siendo. Hacer uso de la palabra es dar la palabra. (p.9)

Podemos dar cuenta a partir de esta afirmación, que la concesión de la palabra de un poeta, se convierte en nosotros en una palabra cantada que a su vez, es una entrega sonora del alma, en nuestro caso, después de haber pasado por la del poeta. Este elemento autobiográfico, que ha de estar presente en nuestras reflexiones-ya hemos advertido nuestro tono narrativo-nos sirve de aliento, además nos conecta con nuestro empeño en el desarrollo de un pensamiento musical para hacer más consciente nuestro propio mundo interior, las sensaciones y estímulos que en él se generan y que nos permiten fluir en ritornelo sobre nuestro proceso de creación.

Precisamente, al escuchar al poeta Domingo Rogelio emergió en nosotros la comprensión de lo que profusamente abordan en la obra *El Ritornelo*, Gilles Deleuze y Felix Guattari, para explicar el término: “mundo circundante”. Esa noción de un territorio donde tiene lugar la expresión de fenómenos naturales y seres vivos, que enuncian un “arte primero”. La filosofía deleuzo-guattariana en esta obra, aborda el trance entre la territorialización y desterritorialización, donde operan fuerzas cósmicas y caósmicas el denominado “giro espacial”.

Sauvagnargues (2006) lo explica de esta forma:

Y es que para Deleuze yGuattari, la construccióndelterritorio es el nacimiento del arte mismo, y esa creación de un territorio (ejercicio territorializante) se da en el tránsito entremedios (ritmo). De ahí que aquel que territorialice termine, a su vez, inmerso en un ejercicio artístico, pues el arte es comprendido como una creación territorial. El ritornelo, como ese continuo estar volviendo, es la creación artística misma (40)

La perspectiva filosófica Deleuze y Guattari nos ofrece la posibilidad de asirnos a ese cristal sonoro y vívido que entraña la palabra de los poetas. Ese hallazgo en los textos poéticos nos estremece de tal manera que sentimos como urgencia el pensar-nos a nosotros mismos como músicos y pensarlos a ellos, a los poetas musicalmente. En nosotros ese ejercicio territorializante amplía el horizonte para nuestra creación artística: el poema musicalizado o la musicalización de textos poéticos.

Cabalgamos sobre la versación del poemario *Alicascos* (1997) del poeta Domingo Rogelio, la sonoridad de sus textos nos dejó una grata sensación, en especial éste:

Escampó las gentes y las cosas
eran guiños de luciérnagas
delirios de ofrendar la luna
la diáspora en los dedos del tiempo
notas sostenidas en la guitarra oculta
colgadas en la pared
hilvanaron con un fragor de versos encarnados
en la tibia desnudez de la penumbra el poema

Eso que nos pasó al sumergirnos en este poema; las sensaciones, la percepción de tiempo, de clima, la nostalgia de ciudad, de amores, quedaron prendadas en un ritmo de vals-pasaje en Mi- menor bajo el género de la música popular venezolana. La combinación vals-pasaje surge aquí como creación a partir de nuestro ejercicio de conmensurar el tiempo de vals que es en ritmo de 3/4, y el ritmo y tiempo de pasaje que es de 6 tiempos acentuando el 3ero y 6to. Vale decir que esto es un ejercicio exclusivo

para nuestro instrumento musical por excelencia que es el Cuatro venezolano. Merece aquí nuestra atención lo planteado por Gerardo Meza Sandoval en *El vals en Centroamérica* (2008) al referirse al fenómeno de la apropiación de los vales:

Destacamos la trascendencia que tuvo el vals en Latinoamérica, donde comentamos su criollización, a través del vals brasileño, peruano y el vals venezolano. Los vales latinoamericanos, sean brasileños, venezolanos o caribeños, tienen una cadencia que les emparenta, una característica que les hace distintos a sus antecesores y contemporáneos europeos... los vales y las mazurcas brasileños tienen su propia imagen, de similar manera podemos decir que el vals centroamericano tiene su característica propia. El vals en Venezuela es una criollización del vals de raigambre europea (p.172)

El devenir histórico del vals en Centroamérica señalado por este autor guatemalteco, da impulso a nuestra osadía al combinar el ritmo de vals y de pasaje para la mixtura musical del poema del poeta Domingo Rogelio León.

Cual ritornelo abierto, entramos en el poemario *Epígrafes para el ave de la sed* (1994) del poeta Celso Medina. En el ensayo: *El poema y su escritura*, contenido en la obra *El poeta y su epopeya ética* (2013) del mismo autor, expone como “Una experiencia” la forja de *Animal Marino*, poema en el cual nos inspiramos:

“*Animal Marino*” (nuestro poema) es un texto que absorbe resonancia de poemas ajenos. La primera resonancia la explicita su epígrafe, una cita de un poema de Carl Sandburg, que dice textualmente: “La poesía es el diario de un animal marino/que vive en la tierra y anhela volar por el aire”. Esa idea de ser dual nos sedujo. Y ello tiene una importante trascendencia, puesto que el personaje poetizado busca su éxtasis en las regiones abismales, en el reino donde el pez tiene costumbre de pájaro (p.27)

Nos llama poderosamente la atención lo que el poeta afirma: “entre la necesidad de decir y el decir debe existir la sintonía, ésta viene dada en la suma de esos efectos que se pliegan y repliegan”. Con ello nos corrobora el ejercicio del ritornelo y sus efectos en nosotros tras la lectura del poema. Después de sumergirnos en aguas de *Animal Marino*, nos movimos cual pez en nuestras propias aguas deslizándonos con el género trova, que coquetea con el ritmo de la balada en compases de 4/4, introduciendo una polifonía a dos voces en *Re Mayor*, para evocar el delirio de esa Ofelia que se entrega a su suerte: “que todo en ella sea rumor de orgasmos/que todo en ella sea el arpón que engendró esta furia/como algas abriéndose a la boca del pez”

Vale decir que al musicalizar este poema, hicimos algunos puentes en su letra:

Ofelia... Ofelia
Como algas abriéndose a la boca del pez
Inicio mis pasos
Nada sé
Sólo que nazco a orillas de los sueños
Mire bien las pisadas de la memoria
Vea que es usted
Su cuerpo
Que rueda como una Ofelia
Abriéndose a la boca del pez
Animal marino
Viejo zorro encaramado al árbol del acecho
Llevas en tus alforjas suficiente curare
Sé el que rompe las pompas del pez.

Así nos sintonizamos con la necesidad del decir y el decir, así sentimos musicalmente a *Animal Marino*. ¿Por qué la trova para interpretar a *Animal Marino*? Porque la trova nos cobija por completo nos pliega el alma con ese decir del poeta, lo que con él fue creciendo ante la presencia de un mar que atesora los enigmas, secretos y magia del animal marino que sólo se revela ante la infancia. Para nosotros esos enigmas yacen en *Animal Marino* que también nos revela ciertas cosas de nuestra propia infancia, salpicada por las olas de ese mismo mar del oriente venezolano, lugar donde según dice un trovador “oriente es la tierra donde amanece más temprano”, decimos que allí, antes de llegar la aurora, mucho secretos han sido revelados durante el sueño, por eso llegamos y “nacemos a orilla de los sueños”.

En cada interpretación que hacemos de “*Animal Marino*” confirmamos aquello que el propio poeta nos dijo al consultarle sobre el estilo y ritmo para su poema: “el código del poeta, no basa su presupuesto en cuánta claridad va a generar, sino en cómo lo que decimos es solidario con un formato estilístico apropiado a esa expresión, eso aplica para ustedes; es su lectura, del poema la que cuenta” Después de eso, nos propusimos sorprender a los poetas en lo inédito de nuestro ejercicio de musicalización. Lo que sí nos quedó claro, es que la trova habita en el ser del poeta Celso Medina, por ello apelamos a sus palabras y las hacemos nuestras: “sólo hemos querido mostrar cómo hemos sentido el poema en su propia gestación” en nuestro caso en su gestación musical.

Al concebir y cantar *Animal Marino* bajo el género trova, compartimos la definición que hace de ésta Luis Bigott en su obra *Historia del bolero cubano* (1993):

La trova es una forma-en el caso de Cuba primero y Yucatán después- colectiva de decir canciones y boleros. Viene

de trovador, jugar que saltando distancias cantaba poemas en plazas públicas, anunciador de amores, descriptor de hazañas y sucesos, fuente incalculable de historia oral... para que exista trova es necesaria la presencia de un trovador, esa especie de mitológica figura que es capaz de crear o componer la canción, cantarla y acompañarse, un solo individuo que con una guitarra, un tiple o un tres dice sus cosas, anuncia sus querencias y exorciza sus demonios interiores o, como lo apunta Denis Rougemont en el Amor y Occidente” ¿Qué es la poesía de los trovadores? La exaltación del amor desgraciado. No hay en toda lírica occitana y la lírica petatesca y dantesca más que un tema: el amor, y no el amor feliz, colmado y satisfecho (ese espectáculo no puede engendrar nunca nada); al contrario, el amor perfectamente insatisfecho; y finalmente, no hay más que dos personajes; el poeta que, ochocientas, novecientas, mil veces repite su lamento, y una bella que siempre dice que no (p.50)

Es un privilegio poder echar mano a la trova a toda la obra contenida en el cancionero latinoamericano, donde emerge la visualización espacial del tiempo histórico de aquellos trovadores que abonaron con su canto la identidad nuestroamericana. Nos reconocemos y damos gracias a la vida por esas voces que matizan las nuestras, voces que nos acompañaron desde la infancia, con la que moldeamos nuestra militancia y nuestro combate por la vida. De allí viene la fuerza que nos llena de ímpetu para avivar el fuego milenario de nuestra identidad. Con el poema-canción Sueño Indio¹ poema de nuestra autoría honramos la ancestralidad indígena:

Indio que llevas aire fuego agua y tierra
en tus huellas eternas deviene la existencia
con la visión infinita tejes tus mundos
con la semilla del canto, nacen los tuyos
Humo, maraca, churuata, danza ritual
se oye el grito del ancestro
en el rugir del jaguar
la luna lo va contando en su trajinar
y un niño amamantado se entrega a soñar
¿con qué sueña el indio de nuestra tierra?
más con las estrellas, menos con la miseria

Este poema- canción es un homenaje a los pueblos indígenas, hijos originarios de la Aby Yala, en especial a los indígenas venezolanos que laten junto al corazón de la selva amazónica venezolana: los Huottojas². Con ellos nos embarcamos en un largo y mágico viaje, en un ir y venir durante siete años, navegando sobre las aguas del río Parguaza³, intentando descubrir el misterio de la existencia a partir del canto gutural de chamanes en trance con el que acompañan la danza del Warime⁴ en espera del ciclo ovulatorio de la madre naturaleza y su parto-cosecha. Este ha sido uno de los acontecimientos más importantes en nuestra vida, pues en el encuentro con ese otro, confrontamos nuestra propia existencia, y entramos en contradicción con respecto a la forma en cómo nos hemos insertado en los horizontes de sentido con la pretensión de capitalizar todas las voces, todas las miradas, invisibilizando todo el imaginario social que entrañan las culturas originarias.

Cuando hablamos de forma y de posicionamiento en los horizontes de sentido, no hablamos de una entelequia, nos referimos a la teoría de la educación, a las formas educacionales históricamente devenidas en certezas que frente al entramado simbólico y a la riqueza de las culturas indígenas pierde alcance. Así visualizamos las contradicciones desde nuestra experiencia como educadores, al asumir la pretensión ilusa de impulsar proyectos de educabilidad en el contexto multiverso indígena. Solo la música y la libertad que ella imprime desde su lenguaje universal pero no excluyente, nos ha permitido exorcizar las posturas academicistas y comprender que es posible una educación otra, con un ritmo otro. Por ello, la propuesta y cadencia musical de Sueño Indio, se inspiró en esa magia ritual para ofrendar a una naturaleza que bulle en los sentidos del ser de la madre selva en los hombres y mujeres que se adentran en esa espesura orientados por los sonidos que ésta entraña, niños que caminan en busca del néctar de la tierra en la que deviene la existencia, esa selva que amamanta y canta la canción de cuna con el canto del Paujís.

La identidad de Sueño Indio, como poema-canción emula el ritual de los chamanes Huottojas, acompañado por el chasquido de una maraca movida en forma circular para levantar en espiral el sueño y elevarlo a las estrellas, allá donde viven los primeros Huottojas. Luego la flauta se va incorporando como si fuera la rosa de los vientos que inhala y exhala el oxígeno de todos los ríos para evocar desde sus raudas corrientes el ciclo lluvioso con que se humedece la orilla embaulada por el caolín donde los niños, con la desnudez de la felicidad y entre risas, construyen cuevas para jugar a las escondidas. Junto a la maraca y a la flauta,

1 Canción <https://www.youtube.com/watch?v=iiwpdtu2VC0>

2 Pueblo indígena, conocido como Piaroa. Grupo étnico selvático de filiación lingüística sáliva. Ocupa el bosque pluvial del Escudo Guayanés y el Territorio Amazonas. Overin y Kaplan (2003)

3 Río subafluente del Orinoco. Su nombre identifica al eje Parguaza que aglutina 22 comunidades Huottojas del . Municipio Cedeño-estado Bolívar. *Ibidem*.

4 Complejo ritual ceremonial practicado por lo Huottojas (piaroas). Simboliza los orígenes del mundo con un retornar a los tiempos de inicio de la humanidad, para insertarse de nuevo en la actividad humana con fuerza y vitalidad. Se realiza, generalmente una vez al año para festejar la abundancia de alimentos en las cosechas. Alexander Mansutti(2006)

5 Ave de plumaje multicolor que después de ser cazada para consumo, sus plumas son usadas para elaborar penachos y atavíos corporales para los ancianos, y chamanes. Nilza Centeno (2008).

nuestra voz es aquí la voz de Chejeruó quien nos concede su investidura de diosa, para honrar la resistencia milenaria de esos hombres y mujeres que siembran, que tejen, que cantan, que pescan la vida en la infinitud de los sueños.

Con Sueño Indio entendemos la necesidad de pensarnos desde una ontología de la resistencia que exija a la educación promover aprendizajes para convivir con las diferencias, en un contexto escolar caracterizado por una riqueza multicultural e intercultural, como un espacio desbordante de sentido, una semiosis ilimitada porque se fundamenta en una pluralidad de sensibilidades, una inventiva inesperada e inédita de la vida. Lo polisémico del espacio natural debe ser inseparable del espacio escolar, ello nos debe remitir ineluctablemente a la creatividad diversa, táctica, impulsar a partir de este espacio las ventajas de la diversidad cultural, la integración lingüística; el uso de los idiomas indígenas, de la lengua materna para ampliar los canales de comunicación en el marco de un discurso escolar plurilingüe. En esta perspectiva el ser humano, en cuanto a la formación de sí se asume como plenamente sensible, como sujeto de pensamiento y conciencia en un terreno de sensaciones y sentimientos por la propia potencia germinativa que puede contener la heterogeneidad. Pensamos una perspectiva intercultural crítica que aspire a un nuevo tipo de relación social, que asuma el desmontaje y la de-construcción del orden establecido dese lo económico, lo político, lo social, lo cognitivo que sigue propugnando la desigualdad y la dominación. Nuestro aporte a la formación de sí y el cuidado del otro con la realización de un poema-canción como éste nos impulsa como investigadores-innovadores de los enfoques y tendencias musicales, para reinterpretar a la luz de una concepción de sociedad su perspectiva de sus signos para posicionar una educación otra.

Nos regocijan los aplausos, los abrazos, la risa espontánea de maestros y niños Huottojas, de las escuelas en las comunidades que conforman el Eje del río Parguaza, en aprobación y disfrute de nuestro poema-canción Sueño Indio. Nuestro ser de músicos y educadores vibra ante el genuino gesto de fraternidad de quienes se han constituido en leales compañeros de aprendizajes durante siete años, quienes hoy siguen llenando sus catumares⁷ con el parto de la madre selva y siguen realizando esfuerzos por lograr una real, verdadera y coherente educación intercultural bilingüe. Es por ellos que cantamos y contamos el Sueño Indio. A esto nos referimos cuando hablamos de honrar y por ello evocamos la voz del trovador uruguayo Daniel Viglietti en una estrofa de Canción para mi América (1973):

Dale tu mano al indio
Dale que te hará bien
Y encontrarás el camino
Como ayer yo lo encontré
La piel del indio te enseñará
Todas las sendas que habrás de andar
Manos de cobre te mostrarán
Toda la sangre que has de dejar

En la búsqueda de nuestro camino, como tambor batiente nos orientó el latido del corazón y hallamos el rastrojo del conuco indígena, desde entonces nuestra senda transita la solidaridad y alianza por la resistencia milenaria de estos pueblos, y es que para las culturas indígenas la resistencia no es un cliché es la vida misma y si no, que hablen sus idiomas, que lo escenifiquen los chinchorros movidos por los vientos de la historia, y que nos aproveche el pan de sus dioses: el casabe⁸ y el mañoco⁹. No sólo hemos dado la mano al indio, sino que entregamos el alma y acuerpamos su lucha, sus alegrías, su imaginario y sueños, es lo que expresamos al cantar Sueño Indio, iluminados bajo el manto de las estrellas.

Así como bajo el manto de las estrellas se ilumina nuestra espiritualidad, bajo el neón también se iluminan nuestras pasiones, y nos revelamos ante otro poemario: *Bajo el Neón* (1997) del poeta Miguel Mendoza Barreto. En este poemario nos cautivó un poema:

Ahora cuando la ciudad que es tu piel está cayendo
blanca y húmeda, desde mi ventana
entiendo, amores de otra índole forasteros
Ahora cuando saberlo es descubrirte
ahora que los ojos son años de extravío, entiendo
es vigila campanario, encendida hoguera
de mi pipa en madrugada

Y la Bossa nova, con esa fuerza originaria que le viene de la samba y del jazz nos ayudó a liberar las pasiones para musicalizarlo. Nos adentramos en la historia de la Bossa nova historia y bebimos de la fuente del poeta y dramaturgo Vinicius de Moraes, del músico Tom Jobim y del cantante João Gilberto, creadores de este género en una época de importantes acontecimientos

6 Mamífero de trompa protuberante, parecida a la del elefante. Para los indígenas Huottoja (piaroas) del estado Bolívar y Amazonas, Chejeru es la Diosa mitológica. *Ibidem*

7 Cesta para transportar la cosecha. La llevan con frecuencia las mujeres, ceñida de la cabeza hasta la espalda. *Ibidem*

8 Voz taina de los habitantes nativos del caribe. Pan de yuca amarga. El casabe es una de las fuentes fundamentales de alimentación de los indígenas y de la población criolla, básicamente en el sur y centro de Venezuela. Alvarado (2008)

9 Harina tostada que elaboran los indígenas de la yuca amarga. Su sabor es ligeramente ácido y es de fácil. Este es un producto básico en la dieta de los indígenas ubicados al sur de Venezuela. Lo ingieren con agua como bebida refrescante, y en sopas. *Ibidem*.

en Brasil. Estos eternos jóvenes compositores de la zona sur de Brasil, dieron un giro estético a la samba y al jazz y logran un estilo que en lo adelante sería para ese país su sello musical. La cercanía con el pueblo carioca es familiar, por eso influenciados por la forma estilística de los compases y la rítmica de la Bossa nova quedó desnuda y bajo el neón nuestra trasnochada piel, a partir de la palabra del poeta Miguel Mendoza. Y es que para descifrar el código de una piel, basta estar una sola vez bajo el neón, bajo su brillante luminiscencia para sentir cómo se ahuyenta la tristeza y se llena de gracia nuestro paso, tal como aquella inmortal Chica de Ipanema.

Vale decir que la interpretación en escena de este poema-canción supone una reacción automática y en cadena, un ímpetu por hacer del cuerpo arena de playa para sentir el balance de todos los cuerpos que se adentran en el mar. Recibimos con modestia las palabras del poeta Miguel Mendoza, quien después de escuchar su poema-canción nos dijo: “maravilloso compañeros, estoy complacido con lo que ustedes hacen”.

Prendados de los versos del poema “Sal y Tejas”¹⁰, del poeta Carlos Riobueno, un bolero susurró a nuestro oído. Un bolero genuino con sus compases 4/4 y una percusión que va marcando los latidos del corazón a través del bongó. La sugestividad de este poema se hace gesto en nuestra interpretación al darle fuerza a la entrada de la canción elevándonos en el tono La menor invocando con el poeta la resurrección a partir de “los besos de la mujer amada”:

Que me resuciten los besos de la mujer amada
en un pueblo de sal y tejas
donde los marineros
regresen
borrachos de escamas
cantando boleros
de Felipe Pirela
y las redes bailen
al calor inquieto
expiando pecados
en los uveros

En esta interpretación al igual que lo hace el poeta Carlos Riobueno, honramos el nombre de un grande del bolero; Felipe Pirela, por eso lo interpretamos y hacemos gala de aquello en lo que muchos músicos y compositores han coincidido al afirmar que: “el bolero es la majestad de eterna juventud”.

Nuevamente acudimos a Luis Bigott, en *Historia del bolero cubano* (1993) que a propósito de éste dice:

Si Usted logra sintetizar la fusión de una estructura musical literaria con el acto maravilloso de estrechar, apretujar los cuerpos de parejas en el baile; si Usted alcanza exorcizar multiplicidad de sentimientos: desengaños, ilusiones, fracasos, alegrías; si esa síntesis de música y texto se realiza en una superficie caribeña y cubana con colapsos catárticos, se encuentra Ud. amigo, en presencia del bolero, la síntesis por excelencia del pueblo de Martí, creado y recreado por trovadores de la región oriental, por cronistas cargados en demasía de soledades incomprensibles y carencias materiales(p.13)

A partir de la incondicionalidad y respeto a los pioneros de esa maravillosa creación que es el bolero, no nos cabe duda al afirmar que esos sí que sabían lo que hacían, tanto lo sabían que hasta nuestros días nadie se resiste a ahogar las cuitas de un amor ante la letra y música de un bolero. Eso que se llama despecho necesita ser exorcizado, y hasta ahora no se ha descubierto mejor “contra” para un despecho que el bolero, será porque en su cadencia se encuentra el misterio de nuestros ancestros africanos, la magia y de los Oshas y los Orishas, que tal como lo relata un principio del oráculo en la religión Yoruba: “Los individuos, según sus características materiales-espirituales, vibran en concordancia con algunas de las diferentes áreas de la naturaleza”. Por esta razón, estamos convencidos que en el Caribe, lugar de plétórica belleza y diversidad debía existir el bolero para equilibrar tantas pulsaciones y belleza juntas.

Con de esa misma raigambre nos nutrimos para musicalizar El Poema “Amigo”¹¹ del poeta Gustavo Pereira. Lo pensamos como una fusión bolero-pasaje. Ya hemos explicado con anterioridad acerca de los tiempos que marcan ambos ritmos. Este poema tiene para nosotros gran significación, su versación está rodeada de palabras, imágenes y simbolismos, de la estética, los saberes, los sabores, y la cultura. Esa capacidad del ser de reafirmarse en la confluencia de identidades que configuran desde los otros y con los otros el vínculo más hermoso; la amistad, la solidaridad. Todo ello es un murmullo de esperanza y la celebración de una nueva posibilidad discursiva que el poeta Gustavo Pereira nos ha brindado siempre.

La oportunidad que nos dio la vida de sentir la emoción del poeta Pereira al escuchar su poema musicalizado por nosotros, es un acontecimiento que también ha marcado nuestra existencia. Fue el 12 de abril de 2012, una calurosa tarde de esas que acaparan todo el resplandor en la Angostura del Orinoco, en esa gran laja que es el Casco Histórico de Ciudad Bolívar. Supimos que Gustavo Pereira estaba en la Casa de la Diversidad Cultural. Su presencia se debía a la presentación libro: *Cosmovisión del Somari(un estudio sobre la vida y obra de Gustavo Pereira)* obra que se le atribuye a José Pérez, poeta y profesor universitario.

¹⁰ Canción <https://www.youtube.com/watch?v=rcCISm397mA>

¹¹ Canción <https://www.youtube.com/watch?v=XwMUECV6QCQ&t=15>

Complejo ritual ceremonial practicado por lo Huottojas (piaroas).

En el programa de la actividad estaba previsto un recital de poesía a cargo de poetas del estado Nueva Esparta, Sucre, y Bolívar. Era un encuentro entre poetas amigos y amigos poetas, nosotros no estábamos en el programa, así que entre poetas nos vimos. Con la osadía de nuestra guitarra, voces y bongó, tomamos a todos los presentes por asalto para pedir que nos acompañaran en la lectura musical del poema Amigo, el poeta Gustavo Pereira con un gesto amoroso se desplazó del escenario focal y se sentó entre la gente, eso nos conmovió y por nuestra piel corrió el temblor del miedo escénico, que exigía estar a la altura del poeta y de los presentes.

Cuando nuestra voz y los compases de la interpretación de bolero pasaje Amigo, sonaba en aquella Casa de la Diversidad Cultural, diversas sensaciones y emociones se juntaron como en un torbellino. Fue denodado nuestro esfuerzo por tratar de cantar mientras mirábamos las lágrimas recorrer el rostro del poeta al escucharnos, nos conmovió hasta el sonrojo ese acontecimiento. Lo que ocurrió de ahí en lo adelante sigue resonando en nosotros. El poeta nos abrazó calurosamente y visiblemente emocionado se interesó por nuestro proyecto musical, mostró su asombro porque la musicalización no supuso suprimir ni un solo verso del poema, pero mayor fue la emoción al decirle que nuestra agrupación llevaba el nombre Eremuk, como el nombre de un libro de su autoría en el que expresaba su visión antropológica y ferviente admiración por los pueblos indígenas venezolanos, en especial el pueblo Pemón. Eremuk en idioma Pemón Taurepan significa: cantos o cantares, asiento de los cantos. La coherencia de

El poema-canción Amigo en el repertorio de nuestros conciertos, ocupa siempre el lugar del poema-canción de la despedida porque pensamos que en él se conjuga toda nuestra expresión como músicos, porque con el poeta Gustavo Pereira damos testimonio de la grandeza de la amistad, la solidaridad y la lealtad como amoroso gesto entre los seres humanos.

(bolero)

Cuando se dice la palabra amigo se dice sólo lo indispensable
vale decir
hermano
compañero
familia
la vida que soñamos
el mar
cotidianos sabores
una cerveza bajo el limpio cielo
el olor a escafandra de cierto muelle
una calle sola por donde desandamos nuestros huesos

(vals)

Vale decir también
agua cálida
el sol (que no es el mismo de otras partes)
alguien en quien se piensa especialmente
un hogar un rincón

(bolero)

No se dice Desprecio
tampoco Humillación
ni adiós
ni escupitajo
Cuando se dice amigo se dice Certidumbre
se dice Ternura
se dice Costa Blanca y Común

(vals)

Como un Pan
y se tiene una lámpara encendida en los ojos
y un resplandor adentro.

Canto de cierre

La música ha estado presente en cada momento de nuestras vidas, nuestra relación con ella es insoslayable, a través de ella hemos acuerpado la ternura, los amores, las nostalgias, los despechos- más de uno ,por cierto- soledades, irreverencias, y un largo etc. Insistimos: la música es memoria, es experiencia, y funciona como criterio de realidad y legitimación cultural. La música, mejor que otra cosa nos posiciona en nuestro momento histórico, en nuestras pulsaciones y en nuestro devenir como sujetos. Quien sea capaz de sentir la obra de un artista en una pintura, en la música en la expresión corporal, de aproximarse a su proceso creativo, está penetrando en muchos mundos que interconectan muchas subjetividades.

La palabra de los poetas, y de los músicos en la trama de un pensar musical, nos aproxima entonces a un hacer filosófico sin que ello nos endilgue el renombre de filósofos, para nada, pues asumimos la perspectiva deleuziana, que no hace sucumbir

nuestro quehacer artístico-musical a los términos disciplinares de la filosofía, sino que nos facilita el acercarnos desde una fuerza “caósica” a la esencia del mundo, nos permite expresar el en-sí del fenómeno en cuestión que en nuestro caso, es la obra de arte musical como corpus expresivo, de tal manera que nuestro acto de creación expande el horizonte y brinda posibilidades de reescribirlo pliegue a pliegue en permanente ritornelo.

En ¿Qué es filosofía? título y problema formulado explícitamente en el último libro que Deleuze publica junto a Guattari, se afirma que:

No es reflexión porque nadie necesita filosofía alguna para reflexionar sobre cualquier cosa: generalmente se cree que se hace un gran regalo a la filosofía considerándola el arte de la reflexión, pero se la despoja de todo, pues los matemáticos como tales nunca han esperado a los filósofos para reflexionar sobre las matemáticas, ni los artistas sobre la pintura o la música; decir que se vuelven entonces filósofos constituye una broma de mal gusto, debido a lo mucho que su reflexión pertenece al ámbito de su creación respectiva... la filosofía se piensa con las artes(p.5)

El pensador y creador de música, el artista se tiene a sí mismo, porque experimenta la libertad de moverse en el escenario más prolijo; el de la imaginación y el alma, no encuentra límites en ello. A través de la música se capta la voluntad humana porque la música es la voluntad misma. Pensar- hacer- interpretar música constituye un espiral virtuoso que nos hace pactar con la vida, y da cuenta de lo testimonial, una especie de biografía musical que expresa de la mejor manera esa formación de sí.

La conseja de Deleuze nos honra: “tomar muy en serio la palabra de los artistas, nadie habla mejor que ellos de lo que hacen”. Y decimos; si no lo saben, lo inventan. Pende sobre nosotros los músicos-artistas un misterioso halo, locura que resulta indescifrable para la gente normal, por ello llevamos con holgura la nuestra. En el refranero popular esto se expresa así: “nadie nos quita lo bailao”. En un consejo de Charles Baudelaire: “el baile puede revelar todo el misterio que la música concede”. Y en una lapidaria frase de Nietzsche: “y aquellos que fueron vistos bailando, fueron considerados locos por quienes no podían escuchar la música” Gracias a esa locura hemos resguardado furibundamente nuestro derecho a crear en libertad. Es de esta manera como afirmamos que la formación de sí, en nuestro caso desde la música, es potencia, es fuerza para el cuidado del otro.

Como músicos-artistas-educadores, estamos convencidos que el cuidado del otro depende en gran medida del cuidado que nos hemos procurado a nosotros mismos, en nuestra propia reconciliación, en los gustos que hemos dado a nuestros sentidos a partir del ilimitado banquete que nos brinda el arte en toda su dimensión en nuestro caso, desde la perspectiva de la música.

Bibliografía

- Bigott, L. (1993) *Historia del bolero cubano*. Caracas: Los Heraldos Negros.
- Centeno, N (2017) El ser, canto y encanto de la pedagogía. Revista *HumanArtes*. Especial Monográfico N°3 Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Maturín-Monagas.
- Deleuze, G. (1989) *El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1994) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, España.
- Freire, P. (1997) *Cartas a quien pretende enseñar*. México: Editorial siglo XXI.
- Foucault, M.(1990) *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1981) *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- Larrosa, J (1995) En: *Escuela, alteridad y experiencia de sí*. De Gregorio Valera-Villegas. *Educere*, Artículos. Año 5. N°13. ABRIL-MAYO-JUNIO 2001
- _____ *Escuela, poder y subjetivación*. Madrid: Ediciones Endymion,
- León, D (1997) *Alicascos*. Maturín: Centro de Actividades Literarias “José Lira Sosa” .
- Maldonado, F. (2008) *Música y creación: un sentido en el pensamiento de Guilles Deleuze*- Tesis de doctorado en filosofía. Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Medina, C. (2013) *El poeta y su epopeya ética*. Caracas: FUNDARTE, Caracas.
- _____ *Epígrafes para el ave de la sed* (1994). Cumaná: Coediciones. Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre” .
- Mendoza. M (1997) *Bajo el Neón*. Maturín: Centro de Actividades Literarias “José Lira Sosa”.
- Meza, S (2007) “El vals en América Latina”. *Revista de las Sedes Regionales*. Universidad de Costa Rica.
- Nietzsche, F. (1997). *Humano, demasiado humano*. Madrid: Editorial EDAF.
- Peñalver, L. (2013) *La transdisciplinarietà: espacio ontoepistemológico para nuevas reflexiones en la educación*. Ponencia presentada en el Seminario Postdoctoral.
- Pereira, G (2004) *Poesía selecta* . Caracas: Monte Ávila Editores.
- Roa C. (2015) *Deleuze, el Pliegue, el Ritornelo y la Relación Arte-Territorio. Cuestiones de filosofía*. Barcelona: Paidós Estética.
- Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Zemelman, H (2011) “El Arte de pensar de los maestros. El proceso de formación y la conciencia histórica en América Latina”. En cuadernos *Evalpost*. Año 1 N° 1 Universidad de Oriente Cumaná Estado Sucre, Venezuela.

Modas, álbum, poesía y nación: un proyecto ciudadano en la primera mitad del siglo XIX

Carolina Lista
UDO. Núcleo de Sucre
Dpto. de Filosofía y Letras

Fecha de recepción: 12 de junio de 2017

Fecha de aprobación: 16 marzo de 2018

Resumen:

En el siglo XIX, después de las guerras independentistas, las nuevas naciones latinoamericanas se vieron en la necesidad de reconstruir la escena social y esto pasaba, desde luego, por el diseño de la nación. Para ello, se acudió al recurso que ofrecían las letras cuyo papel era el de racionalizar para modernizar, es decir, civilizar, ya que proveían el código distintivo entre el caos social y el nuevo orden que urgía por implantar. En especial, el periodismo constituyó un dispositivo pedagógico para la formación de la ciudadanía. El periódico era un modo de incorporar al otro. Para tratar de ilustrar un poco cómo funcionaba este mecanismo de diseño y/o incorporación de los nuevos sujetos sociales en la esfera socio-cultural, dedicaremos nuestra atención al papel de la mujer en la primera mitad del siglo en la Venezuela decimonónica. Para ello, trataremos de demostrar cómo se fue modelizando el papel pensado para ella en la vida pública y cómo esta modelización se implementó a través de las publicaciones periódicas de la época. Nuestro corpus de estudio consideró publicaciones como *El canastillo de costura* (1826), *La Guirnalda* (1839) y *El liceo venezolano* (1842). En éstas, se abordaron los contenidos pertinentes a las modas, el álbum y la poesía con el propósito de revelar los dispositivos pedagógicos o de instrucción del sujeto femenino.

Palabras clave: Diseño de la nación, sujeto femenino, modas, álbum, poesía.

Fashion, album, poetry and nation: a citizen project in the first half of the XIX century

Abstract::

In the 19th century, after the independence wars, the new Latin American nations found themselves in need of reconstructing the social scene and this, of course, happened through the design of the nation. To do this, we resorted to the resource offered by the letters whose role was to rationalize to modernize, that is, to civilize, since they provided the distinctive code between the social chaos and the new order that it was urgent to implement. In particular, journalism was a pedagogical device for the formation of citizenship. The newspaper was a way of incorporating the other. To try to illustrate a little how this mechanism of design and / or incorporation of the new social subjects in the socio-cultural sphere worked, we will devote our attention to the role of women in the first half of the century in nineteenth-century Venezuela. To do this, we will try to demonstrate how the role thought for her in public life was modeled and how this modeling was implemented through the periodicals of the period. Our study corpus considered publications such as *El canastillo de costura* (1826), *La Guirnalda* (1839) and *El liceo venezolano* (1842). In these, the pertinent contents to the fashions, the album and the poetry were approached with the purpose of revealing the pedagogical devices or of instruction of the feminine subject.

Key words: Design of the nation, feminine subject, fashions, album, poetry.

Después de las guerras independentistas, las nuevas naciones se vieron en la necesidad de reconstruir la escena social y esto pasaba, desde luego, por el diseño de la nación. Para consolidar el Estado y fortalecer las instituciones que le sustentaban se acudió al recurso que ofrecían las letras. Ramos, nos dice al respecto: “escribir, a partir de 1820, respondía a la necesidad de superar la catástrofe [...] era dar forma al sueño modernizador; era civilizar” (Ramos: 1989, 19).

La literatura fungió entonces como una mediación entre la civilización y la barbarie, la modernidad y la tradición, la oralidad y la escritura, en fin, fue el espacio necesario para canalizar las transformaciones indispensables para instaurar el cambio en la esfera social de la época. En este contexto el saber está indisolublemente ligado a la función administrativa de la vida pública.

El papel de las letras era el de racionalizar para modernizar, es decir, civilizar, ya que proveían el código distintivo entre el caos social y el nuevo orden que urgía por implantar.

En esta misión civilizatoria, los letrados de principios de siglo buscan la manera de crear un público consumidor de publicaciones periódicas. A diferencia de lo que sucedía en Europa, en las nuevas repúblicas americanas, se carecía de un público lector/consumidor. El papel que cumplió la novela en el viejo mundo vino a ser ejercido por los periódicos y revistas en América Latina. Esto significó que además de existir el imperativo de diseñar la nación, se tenía que moldear un público receptor.

Indudablemente, el periodismo fue fundamental para el diseño de la nación, tomando en cuenta los planteamientos de Anderson, para quien una nación es limitada porque tiende a replegarse en fronteras. También es soberana ya que la garantía de su constitución exige autonomía, y finalmente, se imagina como una comunidad en virtud de “cierto compañerismo, profundo, horizontal”. Es precisamente a partir de ese rasgo de “comunidad imaginada”, que una nación admite ser diseñada. El esbozo de la nación, según Anderson, es proyectado vía representación desde las publicaciones periódicas que [...] proveyeron los medios técnicos necesarios para la ‘representación’ de la clase de comunidad imaginada que es la nación” (Anderson: 1993: 47).

La funcionalidad de esta forma de imaginación que es el periódico, hace afirmar a Ramos (Op.Cit,p. 93) que el periodismo “produce un público en el cual se basan las imágenes de la nación emergente [...] contribuye a formar un campo de identidad, un sujeto nacional que inicialmente es inseparable del público lector”. Entre 1820 y 1880 –tomamos la periodización propuesta por Ramos- el periódico funciona como una matriz generadora de los modelos de los nuevos sujetos nacionales ya que ciertamente “convertir al bárbaro en lector, someter su oralidad a la ley de la escritura, era uno de los proyectos ligados a la voluntad de ordenar y generar el espacio nacional. El periodismo era un dispositivo pedagógico para la formación de la ciudadanía. El periódico era un modo de incorporar al otro” (Ibíd, p.93).

Para tratar de ilustrar un poco cómo funcionaba este mecanismo de diseño y/o incorporación de los nuevos sujetos sociales en la esfera socio-cultural, dedicaremos nuestra atención al papel de la mujer en la primera mitad del siglo en la Venezuela decimonónica. Para ello, trataremos de demostrar cómo se va modelizando el papel pensado para ella en la vida pública y cómo esta modelización se implementa a través de las publicaciones periódicas de la época. Tomaremos como corpus de estudio publicaciones como El canastillo de costura (1826), La Guirnalda (1839) y El liceo venezolano (1842). En ellas nos concentraremos en los contenidos pertinentes a las modas, el álbum y la poesía con el propósito de revelar los dispositivos pedagógicos o de instrucción del sujeto femenino.

En primer lugar, es necesario partir del rol asignado a la mujer como mediadora cultural, no solo en el contexto venezolano sino en todo el espacio público latinoamericano del siglo XIX. Ciertamente, en el diseño de las nuevas repúblicas era inminente civilizar. Los requerimientos de la naciente sociedad burguesa pasaban por la construcción de ciudadanos, es decir, de sujetos capaces de desenvolverse armónicamente en los espacios públicos. El campo cultural latinoamericano de mediados del siglo XIX contaba con la directriz de un grupo social que comprendió la importancia de educar en el sentido más amplio de la palabra. Al respecto, Romero señala lo siguiente:

[...] Las burguesías criollas constituidas desde los últimos decenios del siglo XVIII cedieron el paso a un nuevo patriciado que se formó en las luchas por la organización de las nuevas nacionalidades, y que constituyó la clase dirigente de las ciudades[...] una nueva élite, el nuevo patriciado aceptó a su modo las responsabilidades del incierto destino que esperaba a cada una de las nuevas naciones, y a través de enconados conflictos, sus distintos grupos trazaron el boceto de lo que sería cada país [...] (Romero:1986, p.173).

Naturalmente, formando parte de este nuevo patriciado se encontraba el hombre de letras latinoamericano que ejercería su vocación literaria con intención política. Esta voluntad estaba al servicio de las nuevas repúblicas, y le convertía en un escritor politizado. Al respecto, Gutiérrez propone a Sarmiento como modelo de este tipo de escritor comprometido con la política que “le da al hombre de letras en sentido amplio una doble función política, esto es, la del combate y la conciencia de polis o la del combate político como expresión e instrumento de formación a la vez que de conciencia de polis [...] (Gutiérrez:1990, p.49). Obviamente, es a partir de la segunda modalidad de la función política que el escritor politizado le concede a las letras, que su propio papel como canalizador y mediador de los proyectos de nación tiene su razón de ser.

Como señalábamos previamente, diseñar naciones equivalía a diseñar ciudadanos capaces de integrarse al espacio pensado por estas élites: un espacio estructurado por las buenas costumbres (en su mayoría, importadas de Europa) del sueño modernizador. Así urgidas, las nuevas élites manifestaron, según Romero (Op.cit, p.167) “una adhesión a las nuevas ideas sociales, educacionales y políticas”.

Así que tenemos al escritor de mediados de siglo como el principal recurso en la labor decimonónica. Entonces, sus esfuerzos han de estar dirigidos a la construcción de ciudadanos, entre estos, la mujer. Para tal propósito no había mejor alternativa que asignarle a la mujer una función de formadora moral (por llamarla de alguna manera). Si la mujer tenía en sus manos la responsabilidad de inculcar las bases espirituales sólidas y cónsonas con el proyecto de la nación, preciso era entonces ocuparse de “formar” a la “formadora de ciudadanos”.

En tal sentido, la educación de la mujer era un asunto de instrucción espiritual, es decir, todo esfuerzo apuntaba a dictar las pautas a seguir en el dominio de lo propiamente femenino: se trataba de una educación sentimental. Con relación a esto, resulta ilustrativo lo señalado por Pratt : [...] En las ideologías nacionales el valor social y cívico de la mujer se define exclusivamente en términos de funciones reproductivas y maternas, su rol como madre de ciudadanos, no como ciudadana ella misma” (Pratt:1993, p.60). Como mediatrix cultural, la mujer tenía su lugar en y desde la institución familiar. Esto es, como madre, hija,

esposa y hermana. Su única posibilidad de proyectarse hacia lo público residía en ejercer el papel de preceptora, de encargada del espacio privado, del ámbito doméstico.

Según Pratt, las directrices educativas del sujeto mujer decimonónico, estaban dirigidas al diseño de una ciudadanía limitada, por cuanto “se circunscribía al dictado de pautas para el comportamiento civil” (Ibíd, p.51). Para canalizar este proceso de elaboración de una ciudadanía femenina, los letrados de mediados de siglo vieron en el periódico el medio ideal para tal fin. Justamente, la relación de complementariedad entre el periodismo y la instrucción se prestaba para los propósitos de modelizar a la mujer, como lo señala Silva, porque por vía del primero, la segunda diseñó un público consumidor de “folletines, los poemas para álbumes, los consejos morales, las indicaciones sobre la moda y los juegos de palabras, situación tal que se vería reforzada ya a finales de siglo con el Decreto de Instrucción Pública.” (Silva:2003, p. 252).

Lo que nos interesa rescatar aquí es precisamente el vínculo periódico-educación en la labor de conformación de la ciudadanía femenina. Para muchos letrados, el proyecto de crear una opinión pública pasaba por la necesidad de formar lectores. De llegar a concretarse esta comunidad de lectores se contaría con un mercado que inicialmente inexistente, se consolidaría gracias a la alianza estratégica de los sectores económico y social. Esto explicaría la diversidad temática de las primeras publicaciones periódicas. Al respecto, señala Anderson:

¿Cuáles fueron las características de los primeros periódicos...ya fueran del Norte o del Sur? Se iniciaron como apéndices del mercado. Las primeras revistas contenían-aparte de noticias acerca de la metrópoli- noticias comerciales [...] además de nombramientos políticos [...] matrimonios de los ricos. En esta forma el periódico de Caracas creó, en forma enteramente natural y aún apolítica, una comunidad imaginada entre un conjunto específico de electores a quienes interesaba estos barcos, bodas, obispos y precios. Con el tiempo, por supuesto, era de esperarse que intervinieran elementos políticos (Op. Cit, p.97).

A partir de este conjunto temáticamente diversificado se hizo válida la inclusión de temas como la moda. Y el posterior matiz político que adquirirían tales publicaciones, la legitimidad de éstas como herramienta de diseño nacional se hace indiscutible. Para ilustrar un poco todo lo que hemos venido sosteniendo hasta ahora, es necesario detenernos en el comentario de algunos elementos pertenecientes a la diversidad temática de las publicaciones periódicas que constituyen nuestra fuente de estudio y que pasaremos a revisar a continuación:

MODAS

Uno de los contenidos más reveladores de las publicaciones periódicas venezolanas surgidas en la primera mitad del siglo XIX, es el relacionado con las modas. Resulta curioso el papel relevante las indicaciones sobre el vestir y la apariencia personal, sobre todo porque en Latinoamérica este era un tema menospreciado y objeto de burla entre los escritores. Pero, a partir de la década de los veinte se opera un cambio que se manifiesta en ese afán de dictar pautas en todo lo que concierne a las modas. Galí comenta al respecto:

A partir de 1825-1826 se observa un discurso distinto sobre la moda...tenemos que las revistas y escritores más serios se ocuparán de ella dándole un lugar más inusualmente importante...Una primera explicación de este fenómeno sería que con la sección de modas pensaban atraer al bello sexo como lectoras (Galí: 2002, p.241).

Aunque el contenido de la cita anterior haga referencia al caso mexicano, también es cierto que en el contexto venezolano existía el firme propósito de formar una comunidad de lectoras y no deja de llamar la atención que en plena época de fervor político sean las modas un lugar común en las publicaciones y las preocupaciones del momento. Asimismo, es preciso señalar que lo que se entendía por moda iba más allá de lo ligado a la apariencia personal. Esto resulta sumamente interesante ya que al proyectar los alcances de la moda a otros ámbitos de la vida social, lo que salta a la vista es la intención política de moldear el punto de vista de los lectores. Para demostrar esto, nada más revelador que las siguientes líneas de La Guirnalda (1839):

Cuando decimos modas, no deseamos se entienda que hablaremos solamente del corte de los vestidos y de los adornos de la cabeza, a ocasiones, como en la presente más altas miras dirigirán nuestra pluma. Esta palabra moda, es quizá una de las que más lata acepción tiene en nuestro idioma; aplicándose con propiedad a casi todas las cosas, porque casi todas las más entran de moda en este pícaro mundo..Han sido de moda sucesivamente, el despotismo y la libertad, las hermosas y las feas, la buena y la mala fe en los gobiernos, los reinos y las repúblicas, la irreligiosidad y la religión, y hasta la virtud algunas veces: esta es la mejor y más estimable de las modas; pero ha brillado siempre por desgracia, en periodos muy cortos (Nº1, 1839, p.2).

Tal y como es manifiesto en este fragmento concerniente a las modas, la intención pedagógica y moralizante se halla ligada a la toilette femenina, o por lo menos, debemos pensar que esto revela un imperativo social de la época cuyo propósito Romero (Op.Cit,p.137) explica sagazmente: “La independencia había creado de hecho las nuevas nacionalidades, pero al identificarlas les había propuesto el arduo problema de esbozar urgentemente su personalidad peculiar y diseñar el itinerario posible de su futura marcha”. Esta exigencia social a su vez se encontraba en función de implantar los variados proyectos de nación cuyo fin era civilizar. Si existiera alguna duda sobre la relación existente entre modas y civilización, el siguiente comentario aparecido en La Guirnalda seguramente la despejará:

El solo hecho de haber modas en un país ya es indicio de su civilidad; y podría hacerse un cálculo exactísimo del

grado de cultura no solo de cada nación, sino de cada provincia y hasta de cada pueblo, por su versatilidad en el vestir y su perfección en el cortar (Nº1, 1839,p.2)

Así como es obvia la alusión hecha a la correspondencia entre la moda y la actitud cívica de los individuos, también es notable que el paradigma de esta civilidad sea el propuesto por Europa, sobre todo lo proveniente de Francia. En efecto, el dictado de pautas sobre el buen gusto, sobre lo que debe ser, está sujeto a este referente: [...] “nuestro deseo más ardiente es que queden complacidas de nuestros esfuerzos; pero son tan escasas las noticias de París”(Nº5,1839, p.65). Tal vez, la marcada preferencia por lo europeo se encuentre justificada por las circunstancias socio-económicas de la época. Justamente, Galí toma en cuenta este aspecto para determinar lo que a su juicio es una de las características de la moda del siglo XIX:

Vamos a establecer [...] lo que a nuestro entender constituye el primer eje del concepto decimonónico de la moda: la identificación con las cosas materiales. Con el avance de la mentalidad y la sensibilidad burguesas se establece una especie de corriente, de relación con el yo interior, lo subjetivo y las cosas externas [...] (Op. Cit, p. 242).

La inserción de lo material (la moda) en “la visión de mundo”, explica Galí, se corresponde con la ideología burguesa. En el caso venezolano, esto estaría en función de la necesidad de canalizar el proyecto de diseñar nación. Pero, volviendo a ese rasgo de materialidad que propone esta autora, ciertamente podemos apreciarlo en otra publicación venezolana como lo es *El canastillo de costura* (1826):

Vestido para bailes. De raso, y sobretodo de tul, talle bajo con cinturón de color ceñido al lado izquierdo con una hebilla, o broche de piedras. Hora y lugar de paseo. Las cinco de la tarde en el puente de Anauco. Visitas. Las de confianza una hora.

Vestido para visitas de cumplimiento. De lino francés de hilo con guarniciones de encajes. Schalles por el cuello. Abanicos. Chicos. Periódico de moda. *El canastillo de costura*.

Ya para cerrar con lo referente a las modas, una última cita de Galí nos parece esencial para comprender la razón por la cual la moda fue la temática seleccionada para esbozar la ciudadanía femenina decimonónica: “Era difícil separar las consideraciones políticas de las morales. La moda, como todos sabían en el siglo XIX, no estaba desligada de los acontecimientos políticos: moda, cuerpo femenino, arte y política se combinan para vestir a la mujer” (Op. Cit, p.253). Ya veremos cómo esta intención política se proyecta en los usos y costumbres de las mujeres del siglo XIX, y se refleja en otra práctica común y sugerida a través de las publicaciones periódicas: el álbum.

Acorde con la diversidad temática que existía en las publicaciones periódicas decimonónicas, otro elemento que formaba parte de esa variedad era el espacio social dedicado a los eventos sociales típicos de la época. Para dar cuenta de estos se recurría a comentarlos bajo el nombre de álbum. De esta forma es como funciona en este apartado de *La Guirnalda* y el redactor no deja lugar a la duda sobre ello:

ALBUM

Bajo este título nos proponemos publicar en cada número de *La Guirnalda* una noticia de las funciones teatrales, bailes, soirées, convites, paseos y demás cosas notables que tengan lugar en los anteriores a su salida (Nº1,183, p.16).

Una reseña sobre las compañías teatrales que se presentaban en Caracas, la calidad de estas presentaciones, la receptividad demostrada por el público, y desde luego, la opinión del redactor, era a grandes rasgos lo que articulaba el comentario de este evento social: “Tenemos el placer de anunciar a nuestras bellas suscriptoras que la compañía dramática del Sr. Furnier, (según informes fidedignos) estará en estos días aquí (Nº10,1839, p.160).

Además de funcionar como un apartado de eventos sociales destinados a recrear y civilizar, el álbum posee otra faceta en el campo cultural del siglo XIX. Bajo esta denominación también se hacía referencia a una práctica especialmente sugerida a las lectoras de las publicaciones periódicas:

[...] Muy bien, dulce suscriptora, yo soy la criatura mas complaciente del Universo, y puesto que habeis tomado a la *Guirnalda* como órgano de la moda, voy a hablaros solamente de esta. Sabeis por supuesto que un álbum es un libro en blanco, de finísimo papel y primorosamente encuadernado, donde escriben sus pensamientos las amigas, los amigos y los que no son amigas ni amigos: pues amables lectoras, haceos cada una de un álbum y habreis entrado en la moda más hechicera y que más gusta [sic] (Nº4, 1839, p.50).

Esta invitación a poseer un álbum se encuentra dirigida al público femenino y pareciera ser una invitación a identificarse con cierto sentimentalismo asociado con la mujer y no con el hombre. Una muestra de esto es la descripción hecha del álbum como “un monumento, un tesoro de recuerdos, una inapreciable colección de sentimientos [...]” (Nº4, 1839, p.50). Este sentimentalismo guarda relación con la naturaleza de la educación pensada para la mujer en el siglo XIX. Y ciertamente, la colección de poemas para el álbum era un hábito capaz de arraigar este sentimentalismo.

En otra publicación del período que nos ocupa, *El liceo venezolano* (1842), encontramos presente la intención didáctica en la publicación de cuatro poemas. Al respecto, Silva señala: “[...] diseñan un tú representado que puede identificarse como una mujer [...] subrayan la femineidad del destinatario al presentarse como fragmentos de ese espacio textual que le da la cultura letra-

da a la mujer: el álbum” (Op.Cit, p.263). Es el álbum el campo de participación cultural en la vida pública que se le ha asignado a la mujer. La colección de poemas publicados en los periódicos y revistas era una práctica sugerida que “incorpora a la mujer como receptora, especialmente consumidora de poemas para álbumes” (Ibíd, p. 264). Obviamente, el carácter moral de esta práctica se circunscribe a la educación sentimental pensada como la más adecuada para el espíritu femenino.

La educación sentimental se fundamentaba, como lo señala Galí aludiendo a Mme. Calderón de la Barca, en [...] los parámetros generales del mundo occidental: bondad, elevación de sentimientos y talento natural” (Op.Cit, p.151). La singularidad de la educación femenina estaba marcada por un vínculo entre sentimiento, mujer y moral que debía ser aprovechado para darle curso al proyecto de captación de un público lector mayoritario que sería receptor de los propósitos civilizatorios implementados a través de las letras para diseñar la nación. En el esbozo de la ciudadanía femenina todo recurso parecía ser válido. Por eso no debe sorprender que, incluso la poesía publicada con el fin de ser incorporada al álbum, estuviese en función de representar el ideal femenino de mediados del siglo XIX. Ejemplo de ello lo tenemos a continuación, en algunos poemas publicados en La Guirnalda, El canastillo de costura y El liceo venezolano, que nos darán luces sobre la función social de la poesía y su importancia en la educación de la mujer.

Silva (1993) nos explica la situación de la poesía para mediados del siglo XIX. La queja de los poetas giraba en torno a la vulgarización de la práctica literaria en la cual cobraba supremacía la prosa por encima del género lírico. Pero esa oposición prosa/poesía parecía responder más a la manifestación en el campo literario de una pugna ideológica: “esa oposición entre poesía y prosa [...] no era más que un declive de [...] poesía, sino la forma que adoptó en los textos ficcionales un enfrentamiento de tipo ideológico [...] en el proceso de modernización y secularización” (Op.Cit,p.111).

Si esta era la situación para mediados de siglo, es razonable pensar que la poesía era un lugar común en las publicaciones periódicas anteriores, lo cual parece confirmar la aseveración de que: [...] “la poesía continuaba siendo un género muy prestigioso, incluso el mejor valorado socialmente” (Ibíd, p.111). El valor social de esta poesía se hallaba relacionado a dos modos de circulación literaria (los concursos y el álbum), cuya fuente primaria la constituía precisamente la producción poética. Esto hace pensar que la poesía interesaba mucho al público lector de la época ya que el auge de la lírica se hacía manifiesto en las publicaciones. La oposición prosa/poesía ya era un hecho en 1939, fecha de la cual data la publicación de este texto. La labor del poeta era sublimada ya que a él le correspondía “traducir las expectativas del público” y además, parecía ser el intachable oficiante de ritos cortesés, civiles o ciudadanos” (Ibíd, p.113).

Ahora bien, la poesía que circulaba en las publicaciones periódicas, se encontraba en función de modelizar cierta figura femenina cónsona con el papel asignado a la mujer en el proyecto de nación. De esta manera, a través de la poesía se representaba el ideal femenino de la época:

Cándida, pura, inocente,
Vertiendo, en torno placer,
Corresponderás, Muger,
A tu célica misión;

Y premiarás la virtud
Y nunca harás un malvado,
Y el Ser, en su obra extasiado
Te dará su bendición [sic] (La Guirnalda, N° 9,1939, p.141).

Lo que se desprende del anterior fragmento es la imagen pura de la mujer que tiene su papel en la sociedad como responsable de formar a los ciudadanos. Tal misión exigía entonces un alto grado de perfección moral. Así, siendo el espacio consagrado para la mujer el ámbito doméstico, es decir, el espacio privado, la producción lírica buscaba reforzar el sentimentalismo que se suponía incapacitaba a la mujer para desempeñarse activamente en el ámbito público. El sentimentalismo era entonces la nota que impregnaba los versos de la época y estaba en función de demostrar la muy apreciada “sensibilidad artística” de la época. En virtud de este sentimentalismo, los poetas escribían una poesía “que remite recurrentemente a conflictos amorosos, a la desilusión, al desengaño” (p.131). Por ejemplo, en El canastillo de costura nos encontramos con los siguientes versos:

¡Cuando Flora divina! Dime ¿Cuándo
Trocarás tu crueldad en amor puro?
Y cuándo me dirás: Delio te juro
Pagar tu inclinación con pecho blando? (N°1,1826, p.22)

Esta poesía sentimental pertenecía al dominio del espacio privado reservado a la mujer, el cual era el templo de pureza y resguardo de su virtud. En otra publicación periódica venezolana de la época, El liceo venezolano (1842), se sigue la misma tónica sentimentalista en un poema para el álbum de la señorita:

Cuáles van los desengaños
Amargando nuestra vida,
Y cual se llora perdida
La edad de los infantiles años. (N°2, 1842, p.95)

Por otra parte, la educación de la mujer en la primera mitad del siglo XIX era un asunto que obviamente preocupaba no sólo a la población masculina sino a las mismas mujeres. En el n°3 de La Guirnalda, es ofrecida a los lectores una carta dirigida al redactor en la cual se trata “La educación del sexo bello”. En esta carta, con un estilo sagaz, la supuesta autora (que firma con iniciales J.Q.S), pone al tanto sobre “tres pasajes de autores franceses, que encuentro en mi Albo” [sic], que predicán sobre la importancia de educar a la mujer para formar parte activa en la construcción de la nación:

...estos pasajes acabarán de convencer á nuestros hombres de la necesidad en que están todos de contribuir a la fundación en esta capital del plantel normal de la Nación, de donde salgan para todas las provincias las esposas, que á sus conyuges sirvan de ayuda, no de carga, de consuelo y o de disgusto: las madres que a sus hijos sirvan de magistrados; en fin, las ilustradas amigas, que ansíen y cooperen al desarrollo de la industria para hacer á venezuela rica y virtuosa [sic] (p.42).

Tal juicio sobre la educación femenina nos da algunas luces para sospechar del propósito que se esconde tras ese afán de educar sentimentalmente a la mujer en el siglo XIX. Esto apunta a lo que Pratt (1993) denuncia a la firmar que: [...] En el caso latinoamericano, los escritos de los intelectuales independentistas del siglo XIX revelan abiertamente el impulso de limitar la ciudadanía de las mujeres y renovar su subordinación bajo la independencia nacional” (p.54).

Ya para concluir nos parece conveniente destacar que todos estos contenidos relacionados con modas, álbum y poesía tuvieron su razón de ser en las publicaciones periódicas debido a que tenían su funcionalidad en el diseño de la nación. Claro está, que el periódico llegó a cumplir una función modernizadora en todos los órdenes del campo cultural decimonónico. A través de él fue posible canalizar y proyectar la normativa moral necesaria para implantar la civilidad que, desde luego, estaba en función de la ideología burguesa que comenzaba a consolidar sus bases en las nuevas repúblicas.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1993) *Comunidades imaginadas, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE:
- Galí, Monserrat (2002) *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones estéticas.
- Gutiérrez, Rafael (1990) “La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX”, Latin America Studies Center, Series 3. Maryland: Latin America Studies Center.
- Ramos, Julio (1989) *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y Política en el Siglo XIX*. México: FCE.
- Romero, José (1986) *Latinoamérica: las ciudades y las ideas. Siglo XXI*: Buenos Aires.
- Silva, Paulette (1993) *Una vasta morada de enmascarados*. Caracas: Ediciones de La Casa de Bello:
- _____ (2003) “Melodrama, Crónica Roja y Oralidad en la Ciudad Letrada. Una relectura de los Mártires (1842) de Fermín Toro. En: Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. N°20/21. Caracas, agos. 2002-jun-jun 2003, p.p.251-271.
- Pratt, Mary (1993) “Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX”. En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año XIX, N°38, Lima, 2do semestre de 1993; pp.55-62.

Hemerografía del siglo XIX

El canastillo de costura N°1, Caracas, 1826.

La Guirnalda Números 1 al 10, Caracas, 1839.

El liceo venezolano N° 2, caracas, 1842.

CRÓNICA

Crónica poética de Chile



Gabriel Jiménez Emán
Revista Fábula
gjimenezeman@gmail.com

Creo que a los primeros poetas de Hispanoamérica que elevé a la categoría de dioses fueron César Vallejo y Vicente Huidobro. Ellos dos encarnaron para mí lo que debía ser un poeta de verdad, un poeta enorme, pues por varias razones encajaban en el ideal de la poesía del siglo XX: rigor, imaginación, sensibilidad e inteligencia, que constituyen verdaderas innovaciones en la conciencia de la lengua poética escrita en el castellano de América. He aquí los resultados de un viaje poético por la geografía, el vino, la hermandad. Y la memoria.

Así como Rubén Darío fue de algún modo un dios para los poetas del siglo XIX y parte del XX en América, Walt Whitman de seguro lo fue para la poesía norteamericana y Baudelaire para la poesía en lengua francesa de su siglo, Vicente Huidobro resultó ser para mí una revelación en la Hispanoamérica del siglo XX. Uno de los sueños de mi vida era visitar su tumba en Chile.

Con alegría confieso que en el año 2008 se cumplió ese sueño, gracias a una invitación que me extendiera mi amigo el doctor Eddy Gómez Abreu para visitar Ecuador y Chile en un viaje cultural y educativo en defensa de la Amazonía venezolana, programado por el Parlamento Amazónico de nuestro país.

Chile ha aportado un verdadero enjambre de poetas a la literatura hispanoamericana, desde Alonso de Ercilla hasta hoy. De los que han obtenido eco en Venezuela y que tuve ocasión de leer en primeras ediciones se encuentran Braulio Arenas, Humberto Díaz Casanueva, Mahfúd Massís, Gonzalo Rojas y Enrique Lihn. Algunos de ellos han vivido en Venezuela, como Gonzalo Rojas y Mahfúd Massís, a quienes tuve la suerte de conocer en Caracas.

A Gonzalo Rojas lo visité en su departamento en la urbanización Bello Monte; asistí a talleres literarios que impartía en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, invitado por Guillermo Sucre. Recuerdo que Gonzalo Rojas coleccionaba objetos chinos (como también lo hacía el poeta colombiano Fernando Arbeláez, cosa que comprobé en la visita a su departamento en Bogotá), entre ellos una hermosa cama china que atesoraba de cuando cumplió funciones diplomáticas como agregado cultural de su país en China. Rojas es un poeta que asume su escritura desde la vanguardia surrealista en una primera fase, tiene mucho de lúdico, de humorista, y un enorme sentido de la existencialidad. Miren cómo juega con las victrolas este poeta:

No confundir las moscas con las estrellas:
Oh la vieja victrola de los sofistas.
Maten, maten poetas para estudiarlos.
Coman, sigan comiendo bibliografía.
Libros y libros, libros hasta las nubes,

Pero la poesía se escribe sola.
Se escribe con los dientes, con el peligro,
Con la verdad terrible de cada cosa.

La experiencia con Mahfúd Massís fue muy humana. Yo era estudiante de letras en la Universidad de los Andes cuando asistí a una lectura de sus poemas. Era un hombre recio con cara de cabalgador de camellos y una voz honda; nos leyó sus poemas de sus libros *El libro de los astros apagados* y textos de *Leyendas del Cristo negro*. Era un hombre alto de piel curtida y de gafas oscuras y largas patillas que nos asombró a todos con unos poemas secos, duros, sobrios, con olor a desierto.

Muchos años después me lo encontré en Caracas, cuando tenía un programa radial dedicado a la literatura y la cultura en Radio Nacional de Venezuela, y asesoraba publicaciones en el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, que después pasó a ser el Consejo Nacional de la Cultura, donde yo laboraba como jefe de Redacción de la revista *Imagen*, órgano cultural de esa institución. Ahí bromeábamos, pues me tocó ser “jefe” suyo, cuando él pudiera haber sido tutor mío en cuestiones de poesía y humanidad, aunque en verdad ningún poeta es jefe de nada ni nadie, ni quiere serlo ni sirve para eso; los poetas somos a lo sumo vasos comunicantes o puentes de afecto, pero no podemos ser jefes de nadie, puesto que las únicas fuerzas que nos mueven son las fuerzas de la solidaridad y de la esperanza. De cualquier modo, aprendí de él cuanto pude. Estaba casado con una hija del poeta chileno Pablo de Rokha; Lukó se llamaba, una pintora. Dice Mahfúd en su poema “Nocturno del piano”:

El piano, con su quijada negra, con sus dientes blancos cruzados de gusanos,
Canta como una papa melancólica. Sus notas caen como los huevos del esturión muerto
Sobre mi corazón en esta noche
Mata al demonio del piano, amiga mía, ahoga en su vientre la furia escarlata.

Pasó también una vez por Caracas el poeta chileno Braulio Arenas, que era amigo de varios escritores amigos míos como Baica Dávalos, argentino de Salta que vivió largos años en Caracas, hasta su muerte en 1988. Novelista, cronista y cuentista de los mejores, venía de una familia de cantores y escritores: su hermano Jaime Dávalos, gran guitarrero e hijo de Juan Carlos Dávalos, inmenso narrador del norte argentino. Baica me presentó a Braulio Arenas en un barcito de Sabana Grande donde estuvimos bebiendo whiskies toda una tarde y hablando de lo humano y de lo divino; Braulio era y es uno de los grandes de la poesía de Chile y yo estaba ahora embelesado oyéndole hablar y reír con Baica. Lo había leído en numerosas antologías del continente y era autor de una vasta obra poética y de una novela magnífica editada por Monte Ávila en los años 70 titulada *La endemoniada* de Santiago. Se parecía un poco a aquella novela de André Breton, *Nadja*, para mí la más grande novela del surrealismo y uno de los grandes libros del siglo XX. Hay otra novela onírica de Braulio, *Berenice la idea fija*, también editada en Caracas, que remite a estas intermitencias del sueño:

¡Berenice!
Ella estaba ahí.
Por un instante tan solo.

Ella abrió la puerta —esto dicho literalmente— se asomó al interior, toda azorada, retrocediendo, cerrando la puerta con brusquedad, con un “perdón”, como quien se ha equivocado de sueño, y penetra de sopetón en uno que no le pertenece.

Braulio Arenas hablaba rápido, nerviosamente, sonreía, se acomodaba las gafas y la corbata. Baica en cambio reía a todo gañote, se mesaba la blanca melena y se sentía cómodo metido en su guayabera gris, en cuyos bolsillos llevaba bolígrafos baratos para escribir en servilletas y libretas corrientes con su gran letra nerviosa.

Juan Sánchez Peláez, el gran poeta venezolano de Elena y los elementos, fue amigo de los surrealistas chilenos. Vivió en Valparaíso unos años, donde participó de trifulcas literarias junto a los poetas de las revistas *Orfeo* y *Mandrágora*, donde precisamente estaban Braulio Arenas y Rosamel del Valle, entre otros.

De improviso, Juan Sánchez Peláez se presentó en el barcito —una tasca española atestada de jamones y barricas viejas— para ver a Braulio Arenas y aquello fue una reunión de gigantes, cuando aquel trío de poetas comenzaron a recordar sus andanzas por Chile y Argentina y aquellos recuerdos iluminaban la noche y yo me quedé con la boca abierta admirándolos. Juan Sánchez también poseía ese espíritu juguetón que provenía del mejor surrealismo y del mejor creacionismo huidobriano, pues Huidobro es un poeta lúdico que siempre está involucrando a la inteligencia sensible en su manera de ver el mundo. Sánchez Peláez siempre recibió a poetas jóvenes y alocados, poetas dionisiacos, allá en su casa de La Castellana, en Chacao, donde disfrutamos de exquisitas tertulias en medio de asados y vinos, y entre lecturas de poesía, especialmente de poesía francesa e hispanoamericana, compartidas junto a un grupo de poetas bohemios donde no faltaban las presencias de Luis Alberto Crespo, Enrique Hernández D’Jesús, Ennio Jiménez Emán, Luis José Martínez, Alejandro Oliveros, Matilde Daviú, Gonzalito Ramírez y Malena la mujer de Juan, que era la presencia delicada y amable de esas reuniones.

Recuerdo que una vez estuvo de visita en casa de Juan Sánchez Peláez el poeta y ensayista argentino Saúl Yurkiévich, estudio de los poetas de la vanguardia hispanoamericana, entre ellos de Huidobro, con un ensayo que puede leerse en su libro *Fundadores de la vanguardia hispanoamericana*, una de nuestras obras canónicas sobre poesía. Estábamos conversando y Juan nos sorprendió a todos obsequiando a cada uno de los presentes un ejemplar de su libro *Aire sobre el aire*, y yo le dije de inmediato que ese título era tomado de Huidobro, cosa que él negó y yo terminé por afirmar con un gesto autosuficiente de poeta joven que no gustó nada a Juan, y que Saúl interpretó como un acto soterrado mío de parricidio.

Lo cierto fue que Juan se contrarió tanto con mi comentario que terminó por irse a dormir y yo por despedirme. Entonces

Saúl, en un gesto de solidaridad conmigo, también se despidió y nos fuimos a tomar unas cervezas en la barra de un bar de La Castellana (la barra de un bar es un pleonismo, pues la palabra bar proviene de barra, justamente) donde aprovechamos para consolidar el diálogo y hacernos amigos (la poesía suele a veces permitir una extraña modalidad de amistad automática con el otro poeta, como si le conocieras de toda la vida). Saúl fue amigo de Julio Cortázar, y le invitó varias veces a su cátedra en la Universidad de París, donde enseñaba literatura y lengua. Publicaba sus trabajos en revistas de Francia, España y Argentina, principalmente. A Cortázar también lo conocí en Caracas y compartí con él una tarde, pero esa es otra historia.

Otro poeta chileno que cayó por Caracas varias veces en el paracaídas huidobriano fue Humberto Díaz-Casanueva, muy amigo de Sánchez Peláez y de Vicente Gerbasi. A Díaz-Casanueva le vi una vez leyendo sus poemas en el jardín del Museo de Bellas Artes, presentado por Gerbasi. Muy querido y admirado en Venezuela este poeta, también de estirpe vanguardista. Por cierto Gerbasi fue muy amigo de Neruda y narra anécdotas del autor de *Estravagario*. Vicente frecuentaba mucho los bares que estaban cerca de la oficina de la Revista Nacional de Cultura —una de nuestras más importantes publicaciones, fundada por Mariano Picón Salas— en la urbanización Las Mercedes. Allí funcionaba adyacente la oficina de la revista *Imagen*, y entre las dos revistas había una comunicación natural, un puente espontáneo de ideas y afectos.

Ese vínculo fraternal que establecieron allí entre Pedro Francisco Lizardo y Vicente Gerbasi, sendos directores de ambas revistas, y quienes laborábamos allí: Elí Galindo, William Osuna, Francisco Pérez Perdomo, Baica Dávalos, José Vicente Abreu, los pintores Ángel Ramos Giugni y Alirio Palacios, Eunice Fermín (la musa de todos nosotros por entonces), dos secretarías que se llamaban Ligia, y quienes laboraban en La Gran Papelería del Mundo, una inmensa biblioteca ambulante fundada por Víctor Manuel Ovalles, abuelo de Caupolicán Ovalles, quien la dirigía al lado de Víctor Valera Mora y Aquiles Valero (dos poetas aguerridos cuyo apellido sólo se diferenciaba por una “o” y se lo debían ambos a su ciudad natal, Valera, ciudad principal del estado Trujillo), quienes siempre andaban por allí compartiendo ideas, sueños, poemas. Por cierto, quien bautizó con ese nombre a la famosa biblioteca de Ovalles fue el propio Pablo Neruda, cuando se enteró de la hazaña del viejo Ovalles, un maniático coleccionista de libros, folletos, papeles, diarios, publicaciones de todo tipo que acumuló a lo largo de su vida para hacer una biblioteca ambulante, una papelería prodigiosa de ejemplares asombrosos y primeras ediciones. Y hasta le dedicó un poema.

Vicente Gerbasi iba a la barra de un restorán llamado el Hereford (en uno de cuyos muebles falleció, durmiendo apaciblemente, el gran narrador nuestro Adriano González León), en la urbanización Las Mercedes, y allí recordaba las tertulias con Humberto Díaz-Casanueva y Pablo Neruda, imitando el sonsonete al hablar de Neruda, repitiendo las últimas palabras de la frase que pronunciaba, para llamar la atención sobre ella. Vicente imitaba incluso el tono que Neruda —un tono pastoso y triston proferido con un dejo de nostalgia— usaba para leer su poesía. Nos narraba sus correrías por Chile al lado de Pablo, y las de Neruda en Venezuela, quien tuvo muchos amigos aquí, entre ellos los escritores Miguel Otero Silva y Luis Pastori, este último un poeta amigo de mi padre que adopté como padrino y quien me narró muchas anécdotas del poeta chileno.

Con Huidobro y Neruda

Decía yo al principio de esta crónica que Huidobro era mi poeta más admirado, por la explosión de inteligencia brillante que mostraba en su poesía. Quise hacerle un homenaje en un estudio preliminar que escribí para su poema *Altazor*, publicado por Monte Ávila Editores, justamente en la colección que rinde homenaje a Huidobro imprimiendo el nombre del célebre poema en la principal colección de poesía de esta casa editorial. Huidobro es un poeta espacial —de la caída en el espacio pudiéramos decir— y un poeta sensorial, visual.

Paseábamos allá en Chile el poeta Carlos Castillo, el doctor Eddy Gómez Abreu y yo en el autobús por Cartagena cuando Carlos nos señaló la zona donde los padres de Huidobro tenían viñedos que le proporcionaban a Vicente Huidobro los recursos para que pudiera viajar por el mundo y cumplir su sueño de poeta. Carlos Castillo nos anunció con un grito: “¡Poetas, aquí está la tumba de Huidobro!”, y le respondimos que de regreso de Isla Negra nos detendríamos allí, como en efecto lo hicimos. Primero disfrutamos de la extraordinaria casa de Neruda, de sus objetos y de su sentido estético, de las expresiones de amistad y cariño que Neruda recibió a lo largo de su existencia compartida con artistas, poetas, cuentistas, políticos, obreros, campesinos, gente del pueblo, y de los objetos que pudo coleccionar en sus viajes, y de otros que le obsequiaban sus amigos o admiradores.

Allá está la tumba de Neruda frente al mar. Estas casas de Neruda están aprovechadas para el turismo, un turismo que tiene como base la poesía. Ojalá muchos países de nuestra América pudieran tener conciencia de que la poesía y la vida de los poetas puedan mostrarse con orgullo a los visitantes de otras tierras. ¡A qué más puede aspirar un poeta! Aunque no todo fue color de rosa para las casas de Neruda, que fueron saqueadas y mancilladas durante la dictadura de Pinochet, y muchos de sus objetos quemados. Menos mal que ya esa pesadilla acabó.

La tumba de Neruda y su amada Matilde están situadas frente al mar, como él lo deseaba, bordeadas de piedras con fresca grama. En cambio la tumba de Huidobro en Cartagena es una construcción torpe, desteñida y descuidada, situada en un promontorio desde donde se divisa el mar a lo lejos, en una magnífica vista. Está hecha con cemento pintado y su único atractivo es que tiene unas reproducciones de algunos poemas de Huidobro y el dibujo que de él hizo Pablo Picasso.

Qué ironía. Quien en vida disfrutó de la mayor fama y fortuna, el fundador de la vanguardia hispanoamericana, el gran Huidobro, reconocido en su juventud en Madrid y París, amigo de los grandes artistas y escritores, rompecorazones en Hollywood, yace en aquella loma solitaria y olvidada, donde las costras de pintura se desprenden solas del cemento. Al lado del dibujo de Pablo Picasso se distinguen unos poemas suyos donde habla de sus amigos, que dicen:

Guiado por mi estrella
con el pecho vacío

y los ojos clavados
en la altura
salí hacia mi destino
Oh mis amigos
aquí estoy
vosotros sabéis acaso
lo que yo era
pero nadie sabe
lo que soy
("El paso del retorno", 1948)
Y grabadas en la lápida principal de su tumba:
Abrid la tumba / al fondo / de esta tumba / se ve el mar

Después de visitar la tumba de Huidobro bajamos a la ciudad de Cartagena y caminamos en dirección al mar, donde había una serie de pequeños restaurantes a la orilla de la playa. A uno de ellos entramos y nos sentamos a brindar con espumosas cervezas por la memoria de Huidobro, y a comer ostiones, calamares, centollas, pescados y otras delicias de la mar, que pasaron por nuestro paladar rociadas de buen vino del lugar. Luego nos dirigimos a Valparaíso, ciudad a la que arribamos en horas de la tarde y caminamos por varias calles y nos detuvimos en varias plazas y parques; luego entramos a una librería a saciar nuestra sed libresca y de ahí a un bar a saciar nuestra sed real de cervezas y vinos, esa sed especial que acompaña la degustación de la belleza y de las verdades de la poesía, las cuales van más allá de las verdades de la filosofía porque son verdades que no tienen explicación y producen esa sed a la vez física y psíquica, espiritual y mental, anímica y de alma, que sólo las bebidas espirituosas alivian un poco.

Valparaíso es una ciudad llena de una gran vivacidad y de mucha alegría y vida en sus calles, una ciudad festiva y luminosa que le da paso a los pequeños disfrutes de la vida, que son al fin aquellos disfrutes que, sumándose a otros disfrutes inesperados, componen eso que algunos llaman la felicidad, siempre breve. En todo caso, y pese al poco tiempo que allí estuvimos y las efímeras conversaciones que mantuvimos con algunos parroquianos en el bar, pudimos percibir en Valparaíso mucho de esa atmósfera mágica de que tanto hacen gala las reseñas turísticas en las revistas sobre esta ciudad.

Santiago es una ciudad más gris, más lluviosa y fría, no tiene mar, pero también está llena de un encanto enorme y de una posibilidad grande de visitar lugares culturales, parques, jardines, museos y zonas de esparcimiento y compras, gratos sitios nocturnos, algunos atrevidos como los "cafés con piernas", donde mujeres despampanantes muestran sus bien torneadas extremidades y atributos físicos a los clientes, bares y restaurantes de mucho ambiente con música en vivo. Es una ciudad con seis millones de habitantes (en 2008), distribuida por un gran valle circuido de montañas nevadas, donde sus habitantes y visitantes pueden pasear por amplios bulevares (Estado, Moneda, Huérfanos, Agustinas, Teatinos, se llaman algunos), lugares de encuentros coloridos y urbanizaciones elegantes que se exhiben por toda la ciudad.

En los breves días que estuvimos en Santiago pudimos visitar el Parque Forestal, el Palacio de la Moneda (y su historia marcada por el derrocamiento de Salvador Allende), el Mercado Popular, a donde fuimos invitados por la embajadora de Venezuela en ese país y sus cercanas colaboradoras. Allí expendían frescos pescados y mariscos y un buen número de restaurantes preparan con ellos los platos más deliciosos. Visitamos el Museo de Bellas Artes, donde apreciamos el arte de Roberto Matta y de otros grandes artistas chilenos modernos y de otras épocas.

Un recorrido conmovedor fue el que hicimos por Villa Grimaldi, un parque destinado a preservar la memoria de los desaparecidos durante la dictadura de Pinochet, y donde justo el día en que llegamos a la ciudad se celebraba el Día Mundial de los Desaparecidos. Realizaron allí un acto donde se reunieron las expresiones de la danza, la poesía y la canción, con un espacio para varios testimonios de familiares desaparecidos. Un acto realmente conmovedor que nos tocó el espíritu y nos tornó hipersensibles por partida doble: por un lado experimentamos enorme tristeza por tanto horror violento ejecutado a personas inocentes, cuyas cicatrices no han sanado aún en el alma de tantos chilenos, quienes aún sufren del trauma de una dictadura tan perversa y sangrienta, que no puede y no debe repetirse más en nuestra América y en ninguna otra parte.

Allí en Villa Grimaldi, en un gran mural, están inscritos los nombres de quienes cayeron en esa persecución espantosa. Guiados por la escritora amiga Wally Miranda, visitamos el Estadio Nacional que fue sede de buena parte de las torturas y humillaciones de que fueron objeto personas de todas las edades, por lo cual buena parte de ese estadio se ha convertido en museo en honor a estos mártires. Wally Miranda pudo editar un copioso volumen documental con un importante material sobre este ignominioso hecho con el título de Cien voces rompen el silencio. Testimonios de ex presas y presos políticos de la dictadura militar en Chile (1973-1990)¹ Este libro es una proeza de investigación, tenacidad y sensibilidad humanas.

Una digresión

Cabe aquí una digresión sobre el futuro próximo de Chile; vale la pena apostar por el buen rumbo que pudiese tomar social y políticamente en los próximos años este país, por el progreso comunitario de su sociedad, víctima hace pocos años de una atroz dictadura, y ahora enrumbado hacia la democracia representativa que tienen tantos pueblos, una democracia que no permite muchos avances en realizaciones efectivas para todas las capas y sectores sociales, proyectos que se traduzcan en avances reales para campesinos, trabajadores, estudiantes, obreros y profesionales. Avances que se traduzcan en una organización social que

vaya más allá de los eslóganes de la libre empresa, el libre mercado o la libre competencia de mercado, los cuales no hacen sino apuntar hacia un horizonte de privatizaciones y capitales hipotecados por empresas trasnacionales, y no hacen sino acaparar la fuerza de trabajo para explotarla en beneficio de unos pocos. Ya América Latina ha empezado a despertar del sueño neoliberal, encaminando sus pasos hacia una conciencia comunitaria que clama por nuevas formas de organización social de donde Chile no puede estar excluida, pues cuenta con la lección de un pueblo que tuvo una gran esperanza en el socialismo, encarnada en la figura de Salvador Allende, frustrada luego por los intereses oscuros de una gran componenda totalitaria y fascista que produjo los más desastrosos golpes al proyecto de liberación de ese pueblo.

De Neruda a Jorge Teillier

Pablo Neruda fue uno de esos grandes poetas chilenos que lucharon y apostaron por un orden socialista. Poco a poco van saliendo nuestros pueblos de esa modorra, producida por un imperio que se desmorona ante nuestras narices; el capitalismo, por sí solo, ha visto la quiebra de buena parte de su industria automotriz, de su capacidad para garantizar viviendas a las clases trabajadoras y por su insaciable tendencia a la colonización de territorios para poder mantener su control de la energía y la economía, a través de su poderío militar. Y ahora que vuelvo a mencionar a Neruda, recuerdo que en Santiago visitamos también una casa suya bautizada con el nombre de La Chascona, situada en el barrio Bella Vista, en la calle Fernando Márquez de la Plata. El término chascona en Chile remite a algo así como a lo que en Venezuela entendemos por greñuda, melenuda, espelucada, pues así solía estar la cabellera de Matilde Urrutia, pintada por el artista mexicano Diego Rivera quien trazó, oculto entre los rulos de la musa, el perfil de Neruda. Como la de Isla Negra, La Chascona también atesora objetos preciosos de esos que Neruda solía coleccionar, y otros que le obsequiaban los amigos. Por los alrededores de La Chascona estuve caminando con el poeta Reynaldo Lacámara, director de la Sociedad de Escritores de Chile, quien luego me invitó a almorzar en el hermoso restaurante Azul Profundo, donde degustamos del famoso caldillo de congrio, al que Neruda dedicó una Oda —que incluye la receta para prepararlo— y otras exquisiteces. He aquí un breve fragmento de la “Oda al caldillo de congrio”:

Lleven a la cocina
El congrio desollado,
Su piel manchada cede
como un guante
y al descubierto queda
entonces
el racimo del mar,
el congrio tierno
reluce ya desnudo
preparado
para nuestro apetito.

Neruda fue alguna vez directivo de esta Sociedad de Escritores, y el director de hoy, el poeta Lacámara, es autor del hermoso libro *Esta delgada luz de tierra*, en alusión directa a Chile, donde se pueden apreciar textos poéticos de sobria factura. Uno de ellos dice:

Vi una delgada luz
En la bruma detenida
Y una ventana o una boca
Sin arriba sin abajo sin nacimiento sin después.
Y en el abismo apenas
un delgado sonido
en la profunda espera de las tinieblas.

También disfruté de la compañía del poeta José María Memet y de la escritora y periodista Virginia Vidal. Virginia es una escritora chilena autora de varias novelas y libros de cuentos. La conocí durante una jornada de microrrelatistas en Buenos Aires (los microrrelatistas ya hemos formado en América y Europa una especie de hermandad). Virginia me obsequia su libro *Gotas de tinta y palabreos*, que contiene relatos breves y crónicas ficcionadas. Hay en ese libro un texto, “Despecho”, que dice:

Para poner fin a su desdicha de amante incomprendido, abre las llaves del gas y prende un fósforo. Su departamento y el de su vecino son demolidos por la explosión y treinta y nueve viviendas quedan sumamente dañadas. El suicida es hallado entre los escombros, vulnerado de heridas leves, pero muy aturdido...

Vivió Virginia en Venezuela durante los años 1980 y 1987; trabajó en Caracas como periodista y editora; recuerda a Venezuela con mucha alegría, agradeciendo la hospitalidad de nuestro país. Ella me presentó la noche de mi lectura de cuentos y poemas en la Sociedad Chilena de Escritores, iniciando su charla con estas palabras:

“En esta hora voy a invocar a la diosa más bella del continente, a María Lionza. La vi por última vez en Caracas, en la autopista del Este, corporizada por el escultor Alejandro Colina. Nunca estuve en las montañas de Sorte y Quibayo, donde ella habita, pero millares de hombres y mujeres acuden a pedirle por su bien. A lo mejor, ella ayudó a la llegada de Gabriel Jiménez Emán.”

Lo que no sabía Virginia ese día era que yo para entonces vivía en San Felipe, capital del estado Yaracuy, ciudad que queda

a unos veinte minutos de Chivacoa por carretera, capital a su vez del municipio Bruzual, donde se encuentran las montañas de Sorte y Quibayo, y a la cual la figura de María Lionza penetra y protege casi todo en esta parte del país, la parte centro-occidental. No hay duda, entonces, de que ella propició parte de mi viaje al país chileno.

Allí en la Asociación de Escritores de Chile también conocí a Edmundo Herrera, autor del libro *Manzanas y ceremonias*, y a Eduardo Robledo, entre muchos otros, con quienes compartimos vinos e ideas. Más adelante, andando por algunas librerías, me topé con los libros del escritor que sería la gran revelación poética de este viaje: Jorge Teillier. Conmovedor es el calificativo que ahora se me ocurre para referirme a este poeta nacido en 1935 y fallecido en 1996, autor de una obra donde sobresalen los libros *El cielo cae con las hojas*, *El árbol de la memoria* y *Los trenes de la noche*. Justo de este volumen que reúne poemas de estos tres libros voy a citar unos breves versos:

Ella estuvo entre nosotros
Lo que el sol atrapado por un niño en un espejo.
Pero sus manos alejan los malos sueños
Como las manos de las lluvias
Las pesadillas de las aldeas.
Sus manos que podían dar de comer
A la noche convertida en paloma.
Y más adelante, en “Despedida”:
Me despido de mi mano
Que pudo mostrar el paso del rayo
O la quietud de las piedras
Bajo las nieves de antaño.
Para que vuelven a ser bosques y arenas
Me despido del papel blanco y de la tinta azul
De donde surgían los ríos perezosos,
Cerdos en las calles, molinos vacíos.
Me despido de los amigos
En quienes más he confiado:
Los conejos y las polillas
Las nubes harapientas del verano.

De estos viajes por los países hermanos de nuestro continente siempre nos queda un sentimiento grande recorriéndonos el cuerpo, algo que se siente en el espíritu como una sensación benigna de ser parte de todo aquello. Uno se confunde con la gente, se inmiscuye en sus vidas y comparte preocupaciones y proyectos; sale uno más fortalecido en el ánimo y aprendiendo nuevas cosas para el disfrute de la vida. Y como telón de fondo: el mar, ese mar de Chile que se abre a los cuatro horizontes y al fondo de la tumba del gran Vicente Huidobro, allá en Cartagena, en el alto azor:

Soy yo Altazor el doble de mí mismo
El que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente
El que cayó de las alturas de su estrella
Y viajó veinticinco años
Colgado al paracaídas de sus propios prejuicios
Soy yo Altazor el del ansia infinita
Del hambre eterno y descorazonado
Carne labrada por arados de angustia
¿Cómo podré dormir mientras haya adentro tierras desconocidas?
Problemas
Misterios
Estoy solo
La distancia que va de cuerpo a cuerpo
Es tan grande como la que hay de alma a alma.

©Copyright Gabriel Jiménez Emán

RESEÑA

Jacqueline Goldberg. *Perfil 20*. Caracas, Venezuela/ Chicago, Estados Unidos: Digo. Palabra. TXT, 2016. 40 pp. ISBN 978 – 980 – 12 – 8970 - 8

**Juan Joel
Linares Simancas**
Universidad de Los Andes,
Núcleo “Rafael Rangel”,
Trujillo, Venezuela
Caicare1@gmail.com



Hablemos de una sangre
Que no escampa,
Que baste a la luz.

Jacqueline Goldberg.
Atraído por esa viscosa mezcla de vida y muerte
que es la sangre

Nelson Simón

Si la poesía es respiro, tal como lo señaló con bastante precisión el poeta y docente Pedro Cuartín, la poesía de la escritora venezolana Jacqueline Goldberg (Maracaibo, Venezuela, 1966), es una suerte de indagación sobre el cuerpo que se establece a partir del discurso poético, y su vinculación directa con las formas y diálogos que se dan desde el propio escenario de la carne y sus reiterados acercamientos hacia esos territorios indescifrables, también por el lenguaje. Una geografía íntima que se manifiesta a partir de una reflexión que igualmente tiende sus redes causales para deshacer lo que es constancia entre ese discurso que aparece a ratos en las sombras, y el otro que se mueve o se nos cruza como la sangre.

Este libro propone una mirada donde los cauces desembocan en escritura, estableciendo de esta manera, un campo inexplorado que colinda con una memoria que es también lenguaje vista desde concepciones científicas. La sangre y sus reiterados mecanismos generan un cuerpo sólido con su torrente, y atraviesa con astucia nuestra biografía que nadie ha sabido explorar. El cuerpo como casa que guarda sus más recónditos misterios, también es una radiografía que se manifiesta en lo que somos, y desde allí llama a instaurar otra historia que se sabe extraviada, pero que se nos muestra en esa misma lectura del cuerpo circundante, cuerpo microscópico y enfermo que supura viejas rencillas con sus coetáneos. Batallas que se emprenden al decirse. Exilios voluntarios que yerguen y se esparcen por un territorio que constantemente desconocemos o damos por perdido.

Este libro arma noticias de otros mundos, y junta escenarios para declarar abiertamente los diálogos y las voces que no

registramos, pero que suceden en el diagnóstico unitario de un galeno que transita a gatas y en silencio por nuestro malquerido cuerpo. Son las otras palabras que se intercambian y bajo otro sistema de comunicación, irrumpen las desvencijadas heridas que también dialogan entre sí. Texto que construye desde un horizonte ajeno las diversas formas que se articulan, acudiendo a los temidos olvidos que padecemos. Biografía que desanda entre la sangre que cruza como un río; y los diversos asuntos de la memoria que ya no es íntima como la piel que ha quedado desplazada por otros ámbitos que son también los que nos habitan. Perfil 20 es un examen a la materia ordenada y transitada; un incesante recorrido por todo aquello que solemos silenciar. Es el padecer mismo desde el lenguaje, son los diversos tratamientos por los cuales se somete el organismo para terminar en una suerte de prueba que será lo que acabe por determinar lo que somos en esencia o que diga “cuán cristalinos u opacos somos” (Goldberg 2016).

Este libro, además, permite generar desde sus fueros, un desplazamiento íntimo que trasciende lo meramente instrumental y lingüístico. No obedece en tanto ordenamiento al cuerpo que es atravesado, acaso escrutado para dar paso a una indagación exhaustiva, como si mi deseo navegara en ese principio de saber lo que el otro tiene por dentro, como si mi naturaleza estuviera estableciendo una mirada que no ha partido precisamente de condiciones aisladas. Antes bien, la lectura ha surgido de un ejercicio poco usual donde arterias, venas, capilares y memorabilia intentan decirse, manifestándose con macabra armonía.

Solo 21 poemas conforma la primera parte de este libro, entre ellos “Biografía”, que recorre con habilidad las líneas invisibles que se nos cruzan: hemoglobina, leucocitos, glóbulos blancos y rojos, ácido úrico, triglicéridos, colesterol, creatinina, urea y glicemia, seguido de “Noticias de otros mundos”, con solo tres documentos extraídos de la revista científica Royal Society, donde se pone de manifiesto algún indicio de la sangre en otros escenarios de la carne: hallazgos de momias como Otzi quien moriría violentamente hace unos 5.300 años tras una lenta agonía. Animales de la prehistoria como la mamut que fue hallada congelada de cuyo abdomen fluyó sangre muy oscura, y que según el científico que la encontró cree que la sangre permaneció líquida a lo largo de los años, debido a que la mamut pudo haber caído “en un pozo o en un pantano probablemente hasta la mitad de su altura, mientras que el resto de su cuerpo se congeló” (Goldberg, 2016). Además el diseño y la programación de un dispositivo electrónico llamado memristor, el cual consiste en emplear sangre humana para elaborar “nuevos tipos de memorias para ordenadores” y se piensa que es posible en un futuro no tan lejano desarrollar, “micro canales del dispositivo memristor de flujo e integrar varios que lleven a cabo funciones específicas de la lógica” (Goldberg, 2016); y “La vida de la carne en la sangre está”, con un breve pero decidido texto que da cuenta de un delicado tratamiento, cuya naturaleza cobra sentido desde que la sangre se hace parte indiscutible de un territorio ajeno y distante.

Este poemario da cuenta de un entramado discursivo que apela a lo indecible, donde exceso y polución desarman lo que decimos de nuestro cuerpo, donde hallamos una voz que se escurre cuán torrente sanguíneo deambula enardecido por fisuras y parajes innominados. Es ciertamente un libro para leer a hurtadillas, quizás en las noches, donde se dice copiosamente que transcurre el misterio de las palabras, de tantas palabras y un mismo temor.

La Literatura Otra

Ernest Hemingway
(1899-1961)



The Killers

by Ernest Hemingway

The door of Henry's lunchroom opened and two men came in. They sat down at the counter.

"What's yours?" George asked them.

"I don't know," one of the men said. "What do you want to eat, Al?" "I don't know," said Al. "I don't know what I want to eat."

Outside it was getting dark. The streetlight came on outside the window. The two men at the counter read the menu. From the other end of the counter Nick Adams watched them. He had been talking to George when they came in.

"I'll have a roast pork tenderloin with apple sauce and mashed potatoes," the first man said.

"It isn't ready yet."

"What the hell do you put it on the card for?"

"That's the dinner," George explained. "You can get that at six o'clock."

George looked at the clock on the wall behind the counter. "It's five o'clock."

"The clock says twenty minutes past five," the second man said. "It's twenty minutes fast."

"Oh, to hell with the clock," the first man said. "What have you got to eat?"

"I can give you any kind of sandwiches," George said. "You can have ham and eggs, bacon and eggs, liver and bacon, or a steak."

"Give me chicken croquettes with green peas and cream sauce and mashed potatoes."

"That's the dinner."

"Everything we want's the dinner, eh? That's the way you work it." "I can give you ham and eggs, bacon and eggs, liver—"

"I'll take ham and eggs," the man called Al said. He wore a derby hat and a black overcoat buttoned across the chest. His face was small and white and he had tight lips. He wore a silk muffler and gloves.

"Give me bacon and eggs," said the other man. He was about the same size as Al. Their faces were different, but they were dressed like twins. Both wore overcoats too tight for them. They sat leaning forward, their elbows on the counter.

"Got anything to drink?" Al asked.

"Silver beer, bevo, ginger-ale," George said. "I mean you got anything to drink?"

"Just those I said."

"This is a hot town," said the other. "What do they call it?" "Summit."

"Ever hear of it?" Al asked his friend. "No," said the friend.

“What do they do here nights?” Al asked.

“They eat the dinner,” his friend said. “They all come here and eat the big dinner.”

“That’s right,” George said.

“So you think that’s right?” Al asked George. “Sure.”

“You’re a pretty bright boy, aren’t you?” “Sure,” said George.

“Well, you’re not,” said the other little man. “Is he, Al?”

“He’s dumb,” said Al. He turned to Nick. “What’s your name?” “Adams.”

“Another bright boy,” Al said. “Ain’t he a bright boy, Max?” “The town’s full of bright boys,” Max said.

George put the two platters, one of ham and eggs, the other of bacon and eggs, on the counter. He set down two side dishes of fried potatoes and closed the wicket into the kitchen.

“Which is yours?” he asked Al. “Don’t you remember?”

“Ham and eggs.”

“Just a bright boy,” Max said. He leaned forward and took the ham and eggs. Both men ate with their gloves on. George watched them eat.

“What are you looking at?” Max looked at George. “Nothing.”

“The hell you were. You were looking at me.” “Maybe the boy meant it for a joke, Max,” Al said. George laughed.

“You don’t have to laugh,” Max said to him. “You don’t have to laugh at all, see?”

“All right,” said George.

“So he thinks it’s all right.” Max turned to Al. “He thinks it’s all right. That’s a good one.”

“Oh, he’s a thinker,” Al said. They went on eating.

“What’s the bright boy’s name down the counter?” Al asked Max.

“Hey, bright boy,” Max said to Nick. “You go around on the other side of the counter with your boy friend.”

“What’s the idea?” Nick asked. “There isn’t any idea.”

“You better go around, bright boy,” Al said. Nick went around behind the counter.

“What’s the idea?” George asked.

“None of your damned business,” Al said. “Who’s out in the kitchen?” “The nigger.”

“What do you mean the nigger?” “The nigger that cooks.”

“Tell him to come in.” “What’s the idea?” “Tell him to come in.”

“Where do you think you are?”

“We know damn well where we are,” the man called Max said. “Do we look silly?”

“You talk silly,” Al said to him. “What the hell do you argue with this kid for? Listen,” he said to George, “tell the nigger to come out here.”

“What are you going to do to him?”

“Nothing. Use your head, bright boy. What would we do to a nigger?” George opened the slit that Opened back into the kitchen. “Sam,” he called.

“Come in here a minute.”

The door to the kitchen opened and the nigger came in. “What was it?” he asked. The two men at the counter took a look at him.

“All right, nigger. You stand right there,” Al said.

Sam, the nigger, standing in his apron, looked at the two men sitting at the counter. “Yes, sir,” he said. Al got down

from his stool.

"I'm going back to the kitchen with the nigger and bright boy," he said. "Go on back to the kitchen, nigger. You go with him, bright boy." The little man walked after Nick and Sam, the cook, back into the kitchen. The door shut after them. The man called Max sat at the counter opposite George. He didn't look at George but looked in the mirror that ran along back of the counter. Henry's had been made over from a saloon into a lunch counter.

"Well, bright boy," Max said, looking into the mirror, "why don't you say something?"

"What's it all about?"

"Hey, Al," Max called, "bright boy wants to know what it's all about." "Why don't you tell him?" Al's voice came from the kitchen.

"What do you think it's all about?" "I don't know."

"What do you think?"

Max looked into the mirror all the time he was talking. "I wouldn't say."

"Hey, Al, bright boy says he wouldn't say what he thinks it's all about."

"I can hear you, all right," Al said from the kitchen. He had propped open the slit that dishes passed through into the kitchen with a catsup bottle. "Listen, bright boy," he said from the kitchen to George. "Stand a little further along the bar. You move a little to the left, Max." He was like a photographer arranging for a group picture.

"Talk to me, bright boy," Max said. "What do you think's going to happen?" George did not say anything.

"I'll tell you," Max said. "We're going to kill a Swede. Do you know a big Swede named Ole Anderson?"

"Yes."

"He comes here to eat every night, don't he?" "Sometimes he comes here."

"He comes here at six o'clock, don't he?" "If he comes."

"We know all that, bright boy," Max said. "Talk about something else. Ever go to the movies?"

"Once in a while."

"You ought to go to the movies more. The movies are fine for a bright boy like you."

"What are you going to kill Ole Anderson for? What did he ever do to you?" "He never had a chance to do anything to us. He never even seen us."

And he's only going to see us once," Al said from the kitchen: "What are you going to kill him for, then?" George asked.

"We're killing him for a friend. Just to oblige a friend, bright boy." "Shut up," said Al from the kitchen. "You talk too goddamn much." "Well, I got to keep bright boy amused. Don't I, bright boy?"

"You talk too damn much," Al said. "The nigger and my bright boy are amused by themselves. I got them tied up like a couple of girl friends in the convent."

"I suppose you were in a convent." "You never know."

"You were in a kosher convent. That's where you were." George looked up at the clock.

"If anybody comes in you tell them the cook is off, and if they keep after it, you tell them you'll go back and cook yourself. Do you get that, bright boy?"

"All right," George said. "What you going to do with us afterward?"

"That'll depend," Max said. "That's one of those things you never know at the time."

George looked up at the dock. It was a quarter past six. The door from the street opened. A streetcar motorman came in.

"Hello, George," he said. "Can I get supper?"

"Sam's gone out," George said. "He'll be back in about half an hour." "I'd better go up the street," the motorman

said. George looked at the

clock. It was twenty minutes, past six.

"That was nice, bright boy," Max said. "You're a regular little gentleman." "He knew I'd blow his head off," Al said from the kitchen.

"No," said Max. "It ain't that. Bright boy is nice. He's a nice boy. I like him." At six-fifty-five George said: "He's not coming."

Two other people had been in the lunchroom. Once George had gone out to the kitchen and made a ham-and-egg sandwich "to go" that a man wanted to take with him. Inside the kitchen he saw Al, his derby hat tipped back, sitting on a stool beside the wicket with the muzzle of a sawed-off shotgun resting on the ledge. Nick and the cook were back to back in the corner, a towel tied in each of their mouths. George had cooked the sandwich, wrapped it up in oiled paper, put it in a bag, brought it in, and the man had paid for it and gone out.

"Bright boy can do everything," Max said. "He can cook and everything. You'd make some girl a nice wife, bright boy."

"Yes?" George said, "Your friend, Ole Anderson, isn't going to come." "We'll give him ten minutes," Max said.

Max watched the mirror and the clock. The hands of the clock marked seven o'clock, and then five minutes past seven.

"Come on, Al," said Max. "We better go. He's not coming." "Better give him five minutes," Al said from the kitchen. In the five minutes a man came in, and George explained that the cook was sick.

"Why the hell don't you get another cook?" the man asked. "Aren't you running a lunch-counter?" He went out.

"Come on, Al," Max said.

"What about the two bright boys and the nigger?" "They're all right."

"You think so?"

"Sure. We're through with it."

"I don't like it," said Al. "It's sloppy. You talk too much."

"Oh, what the hell," said Max. "We got to keep amused, haven't we?" "You talk too much, all the same," Al said. He came out from the kitchen.

The cut-off barrels of the shotgun made a slight bulge under the waist of his too tight-fitting overcoat. He straightened his coat with his gloved hands.

"So long, bright boy," he said to George. "You got a lot of luck."

"That's the truth," Max said. "You ought to play the races, bright boy." The two of them went out the door. George watched them, through the

window, pass under the arc-light and across the street. In their tight overcoats and derby hats they looked like a vaudeville team. George went back through the swinging door into the kitchen and untied Nick and the cook.

"I don't want any more of that," said Sam, the cook. "I don't want any more of that."

Nick stood up. He had never had a towel in his mouth before. "Say," he said. "What the hell?" He was trying to swagger it off.

"They were going to kill Ole Anderson," George said. "They were going to shoot him when he came in to eat."

"Ole Anderson?" "Sure."

The cook felt the corners of his mouth with his thumbs. "They all gone?" he asked.

"Yeah," said George. "They're gone now."

"I don't like it," said the cook. "I don't like any of it at all" "Listen," George said to Nick. "You better go see Ole Anderson." "All right."

"You better not have anything to do with it at all," Sam, the cook, said. "You better stay way out of it."

"Don't go if you don't want to," George said.

"Mixing up in this ain't going to get you anywhere," the cook said. "You stay out of it."

"I'll go see him," Nick said to George. "Where does he live?" The cook turned away. "Little boys always know what they want to do," he said.

"He lives up at Hirsch's rooming-house," George said to Nick. "I'll go up there."

Outside the arc-light shone through the bare branches of a tree. Nick walked up the street beside the car-tracks and turned at the next arc-light down a side-street. Three houses up the street was Hirsch's rooming-house. Nick walked up the two steps and pushed the bell. A woman came to the door.

"Is Ole Anderson here?" "Do you want to see him?" "Yes, if he's in." Nick followed the woman up a flight of stairs and back to the end of a corridor. She knocked on the door.

"Who is it?"

"It's somebody to see you, Mr. Anderson," the woman said. "It's Nick Adams." "Come in."

Nick opened the door and went into the room. Ole Anderson was lying on the bed with all his clothes on. He had been a heavyweight prizefighter and he was too long for the bed. He lay with his head on two pillows. He did not look at Nick.

"What was it?" he asked.

"I was up at Henry's," Nick said, "and two fellows came in and tied up me and the cook, and they said they were going to kill you."

It sounded silly when he said it. Ole Anderson said nothing.

"They put us out in the kitchen," Nick went on. "They were going to shoot you when you came in to supper."

Ole Anderson looked at the wall and did not say anything. "George thought I better come and tell you about it." "There isn't anything I can do about it," Ole Anderson said. "I'll tell you what they were like."

"I don't want to know what they were like," Ole Anderson said. He looked at the wall. "Thanks for coming to tell me about it."

"That's all right."

Nick looked at the big man lying on the bed. "Don't you want me to go and see the police?"

"No," Ole Anderson said. "That wouldn't do any good." "Isn't there something I could do?"

"No. There ain't anything to do." "Maybe it was just a bluff."

"No. It ain't just a bluff."

Ole Anderson rolled over toward the wall.

"The only thing is," he said, talking toward the wall, "I just can't make up my mind to go out. I been here all day."

"Couldn't you get out of town?"

"No," Ole Anderson said. "I'm through with all that running around." He looked at the wall.

"There ain't anything to do now." "Couldn't you fix it up some way?"

"No. I got in wrong." He talked in the same flat voice. "There ain't anything to do. After a while I'll make up my mind to go out."

"I better go back and see George," Nick said.

"So long," said Ole Anderson. He did not look toward Nick. "Thanks for coming around."

Nick went out. As he shut the door he saw Ole Anderson with all his clothes on, lying on the bed looking at the wall.

“He’s been in his room all day,” the landlady said downstairs. “I guess he don’t feel well. I said to him: ‘Mr. Anderson, you ought to go out and take a walk on a nice fall day like this,’ but he didn’t feel like it.”

“He doesn’t want to go out.”

“I’m sorry he don’t feel well,” the woman said. “He’s an awfully nice man. He was in the ring, you know.”

“I know it.”

“You’d never know it except from the way his face is,” the woman said. They stood talking just inside the street door. “He’s just as gentle.” “Well, good night, Mrs. Hirsch,” Nick said.

“I’m not Mrs. Hirsch,” the woman said. “She owns the place. I just look after it for her. I’m Mrs. Bell.”

“Well, good night, Mrs. Bell,” Nick said. “Good night,” the woman said.

Nick walked up the dark street to the corner under the arc-light, and then along the car-tracks to Henry’s eating-house. George was inside, back of the counter.

“Did you see Ole?”

“Yes,” said Nick. “He’s in his room and he won’t go out.”

The cook opened the door from the kitchen when he heard Nick’s voice. “I don’t even listen to it,” he said and shut the door.

“Did you tell him about it?” George asked.

“Sure. I told him but he knows what it’s all about.” “What’s he going to do?”

“Nothing.” “They’ll kill him.”

“I guess they will.”

“He must have got mixed up in something in Chicago.” “I guess so,” said Nick.

“It’s a hell of a thing!”

“It’s an awful thing,” Nick said.

They did not say anything. George reached down for a towel and wiped the counter.

“I wonder what he did?” Nick said.

“Double-crossed somebody. That’s what they kill them for.”

“I’m going to get out of this town,” Nick said.

“Yes,” said George. “That’s a good thing to do.”

“I can’t stand to think about him waiting in the room and knowing he’s going to get it. It’s too damned awful.”

“Well,” said George, “you better not think about it.”

Los Matones

Ernest Hemingway

Traducción: Eduardo Gasca

La puerta del cafetín de Henry se abrió y dos hombres entraron. Se sentaron ante el mostrador. **L**—¿Qué desean?— les preguntó George.

—No sé— dijo uno de los hombres. —¿Qué quieres comer, Al?

—Yo no sé— dijo Al. —No sé lo que quiero comer.

Afuera iba oscureciendo. Las luces de la calle entraban por la ventana. Los dos hombres sentados al mostrador leían el menú. Desde el otro extremo del mostrador Nick Adams los observaba. Estaba conversando con George cuando ellos entraron.

—Tráeme cochino asado con manzana y puré de papas— dijo el primer hombre.

—Eso todavía no está listo.

—¿Y para qué carajo lo pones en la lista?

—Esa es la cena— explicó George. Lo puede pedir a las seis.

George miró el reloj de pared tras el mostrador.

—Son las cinco.

—El reloj marca las cinco y veinte— dijo el segundo hombre.

—Tiene veinte minutos de adelanto.

—¡Al carajo el reloj!— dijo el primer hombre. —¿Qué tienes de comida?

—Les puedo poner sándwiches de cualquier clase— dijo George. —O pueden pedir huevos con jamón, hígado y tocineta, o carne.

—Dame pollo con petipúa y salsa blanca con puré de papas.

—Eso es para la cena.

—Todo lo que queremos es para la cena, ¿no? Así es como trabajan aquí.

—Les puedo poner huevos con jamón, huevos con tocineta, hígado...

—Tráeme huevos con jamón— dijo el hombre llamado Al. Llevaba sombrero bombín y un abrigo negro cruzado. Su cara era pequeña y blanca y tenía los labios tensos. Usaba bufanda de seda y guantes.

—Dame huevos con tocineta— dijo el otro. Era casi del mismo tamaño que Al. Sus caras eran distintas, pero vestían como gemelos. Ambos llevaban abrigos demasiado apretados. Estaban inclinados hacia adelante, los codos sobre el mostrador.

—¿Qué hay para beber?— preguntó Al.

—Cerveza suave, orange, gingereil.

—¡Yo quise decir algo de BEBER!

—No hay sino eso.

—¡Tremendo pueblo!— dijo el otro. —¿Cómo es que se llama?

—Summit.

—¿Sabías que existía?— le preguntó Al a su amigo.

—No— dijo este.

—¿Y qué hacen aquí por la noche?

—Cenan— dijo su amigo. —Se vienen todos para acá y se dan un atracón.

—Eso es— dijo George.

—¿Tú crees?— le preguntó Al a George.

—Claro que sí.

—Eres un vivote, ¿no?

—Claro.

—Bueno, pues no lo eres— dijo el otro hombrecito. —¿Lo es, Al?

—Es un tonto— dijo Al. Se volteó hacia Nick. —¿Cómo te llamas?

–Adams.

–Otro vivote–dijo Al. –¿No es un vivote, Max?

–El pueblo está lleno de vivotes– dijo Max.

George puso dos platos, uno de huevos con jamón, el otro de huevos con tocineta, sobre el mostrador. Puso a los lados dos platicos de papas fritas y cerró la ventanilla de la cocina.

–¿Cuál es el suyo?–le preguntó a Al.

–¿No te acuerdas?

–Huevos con jamón.

–Todo un vivote– dijo Max. Se inclinó hacia adelante y cogió los huevos con jamón. Los dos comían con los guantes puestos. George los veía comer.

–¿Qué estás viendo TÚ?– encaró Max a George.

–Nada.

–¿Cómo que nada? Me estabas viendo a mí.

–A lo mejor el muchacho quería hacer un chiste, Max– dijo Al.

George se rio.

–Tú no te rías– le dijo Max. –No te rías ni de casualidad, ¿entiendes?

–Está bien– dijo George.

–¡Así que él cree que está bien! –Max volteó hacia Al. –Él piensa que está bien. ¡Eso sí que está bueno!

–¡Oh, es todo un pensador!– dijo Al. Siguieron comiendo.

–¿Cómo es que se llama el vivote que está allá enfrente? –preguntó Al a Max.

–¡Hey, vivote!–le dijo Max a Nick. –Pásate para detrás del mostrador con tu amigo.

–¿Por qué?– preguntó Nick.

–Por nada.

–Es mejor que te pases, vivote– dijo Al. Nick le dio la vuelta al mostrador.

–¿Por qué?– preguntó George.

–A ti no te importa un coño– dijo Al. ¿Quién está allá en la cocina?

–El negro.

–¿Cuál negro?

–El negro que cocina.

–Dile que venga.

–¿Por qué?

–Dile que venga.

–¿Dónde creen ustedes que están?

–Sabemos más bien que el carajo en donde estamos– dijo el llamado Max. –¿Es que parecemos zoquetes?

–Estás hablando como un zoquete– le dijo a Al. –¿Para qué te pones a discutir con ese muchacho? Oye– le dijo a George– dile al negro que venga acá.

–¿Qué le van a hacer?

–Nada. Usa la cabeza, vivote. ¿Qué le vamos a hacer a un negro?

George abrió la ventanilla que daba a la cocina.

–Sam– llamó. –Ven acá un momento.

La puerta de la cocina se abrió y entró el negro.

–¿Qué pasa?– preguntó. Los dos hombres al mostrador le echaron un vistazo.

–Está bien, negro. Quédate parado ahí– dijo Al. Sam, el negro, de pie con su delantal, miró a los hombres sentados ante el mostrador.

–Sí, señor– dijo.

Al se levantó del taburete.

–Me voy para la cocina con el negro y el vivote– dijo. Vuelve a la cocina, negro. Tú te vas con él, vivote.

El hombrecito caminó hacia la cocina detrás de Nick y Sam, el cocinero. La puerta se cerró tras ellos.

El hombre llamado Max se sentó al mostrador enfrente de George. No miraba a George sino al espejo que ocupaba todo el fondo del mostrador. Henry había remodelado su bar transformándolo en cantina.

–Bueno, vivote– dijo Max, mirando al espejo– ¿por qué no dices algo?
–¿Qué es lo que pasa?
–¡Hey, Al!– gritó Max– el vivote quiere saber qué es lo que pasa.
–¿Por qué no se lo dices?– llegó la voz de Al desde la cocina.
–¿Qué crees tú que pasa?
–No sé.
–¿Qué crees?
Max hablaba sin apartar los ojos del espejo.
–No lo voy a decir.
–¡Hey, Al, el vivote dice que él no va a decir lo que cree que pasa!
–Te estoy oyendo perfectamente– dijo Al desde la cocina. Mantenía abierta la ventanilla por la que pasaban los platos hacia la cocina sosteniéndola con una botella. –Oye, vivote– le dijo a George desde la cocina– arrímate un poquito más allá. Tú muévete un poco a la izquierda, Max. Parecía un fotógrafo haciendo los preparativos para tomar un retrato de grupo.
–Dime, vivote– dijo Max. –¿Qué crees que va a pasar?
George no dijo nada.
–Te lo diré yo– dijo Max. –Nosotros vamos a matar a un sueco. ¿Tú conoces a un sueco grandote que se llama Ole Andreson?
–Sí.
–¿Viene a cenar todas las noches, ¿no?
–A veces viene.
–Llega a las seis, ¿no?
–Cuando viene.
–Todo eso lo sabemos, vivote– dijo Max. –Dime otra cosa: ¿nunca vas al cine?
–De vez en cuando.
–Deberías ir más. El cine es bueno para un vivote como tú.
–¿Por qué van a matar a Ole Andreson? ¿Qué les ha hecho?
–No ha tenido chance de hacernos nada. Ni siquiera nos conoce.
–Y nos va a ver solamente una vez– dijo Al desde la cocina.
–¿Y entonces por qué lo van a matar? – preguntó George.
–Lo vamos a matar por un amigo. Solamente para complacer a un amigo, vivote.
–Cállate la boca– dijo Al desde la cocina. –Estás hablando más que el carajo.
–Bueno, tengo que divertir a este vivote, ¿no es verdad, vivote?
–Hablas más que el carajo– dijo Al. –El negro y el vivote míos se divierten solos. Los tengo junticos, como un par de amiguitas en un colegio de monjas.
–Ya me imaginaba yo que estuviste en un colegio de monjas.
–¿Qué sabes tú?
–Estuviste en un colegio judío. Ahí fue donde estuviste.
George alzó la vista hacia el reloj.
–Si entra alguien le dices que el cocinero no está, y si insiste le dices que vas a cocinar tú mismo. ¿Entendiste, vivote?
–Está bien. ¿Qué van a hacer con nosotros después?
–Eso depende– dijo Max. Esa es una de las cosas que uno no sabe sino después.
George alzó la vista hacia el reloj. Eran las seis y cuarto. Se abrió la puerta de la calle. Entró un conductor de tranvía.
–Hola, George– dijo. –¿Hay cena?
–Sam salió– dijo George. –Volverá dentro de media hora.
–Mejor me voy– dijo el conductor. George miró el reloj. Eran las seis y veinte.
–Eso estuvo mejor, vivote. Eres todo un caballero.
–Él sabía que le iba a volar la cabeza– dijo Al desde la cocina.

—No —dijo Max. —No fue por eso. El vivote es simpático. Es un muchacho simpático. Me cae bien.

A cinco para las siete George dijo: —No va a venir.

Otras dos personas habían entrado al cafetín. En una ocasión George fue a la cocina y preparó un sándwich de huevos con jamón que un hombre pidió para llevar. En la cocina vio a Al, con el sombrero echado hacia atrás, sentado en un taburete al lado de la ventanilla, con una escopeta de cañón recortado apoyada sobre la repisa. Nick y el cocinero estaban en un rincón, espalda contra espalda, y amordazado cada uno con un paño. George preparó el sándwich, lo envolvió en papel encerado, lo metió en una bolsa. El hombre pagó y se marchó.

—El vivote hace de todo— dijo Max. Cocina y todo. Algún día convertirás en feliz esposa a una muchacha, vivote.

—¿Sí?— dijo George. —Su amigo, Ole Andreson, no va a venir.

—Vamos a darle diez minutos— dijo Max.

Max miraba al espejo y al reloj. Las agujas del reloj señalaron las siete en punto, y luego las siete y cinco.

—Vámonos, Al— dijo Max. —Mejor nos vamos. Ya no viene.

—Mejor le damos cinco minutos— dijo Al desde la cocina.

A los cinco minutos entró un hombre, y George le explicó que el cocinero estaba enfermo.

—¿Por qué carajo no te consigues otro cocinero?— preguntó el hombre. —¿No estás administrando una cantina? Se marchó.

—Vámonos, Al— dijo Max.

—¿Qué hacemos con los dos vivotes y el negro?

—Déjalos tranquilos.

—¿Te parece?

—Seguro que sí. Ya terminamos acá.

—No me gusta— dijo Al. —Es la cagada. Tú hablas demasiado.

—¡Ah, qué coño!— dijo Max. —Tenemos que divertirnos, ¿no?

—De todos modos tú hablas demasiado— dijo Al. Vino de la cocina. Los cañones recortados de la escopeta hacían un leve bulto bajo la cintura de su abrigo demasiado estrecho. Se lo ajustó con las manos enguantadas.

—Hasta la vista, vivote— le dijo a George. —Tienes mucha suerte.

—De verdad— dijo Max. —Deberías apostar en las carreras, vivote.

Los dos cruzaron la puerta de la calle. George los vio, por la ventana, pasar bajo las luces y cruzar la calle. Con sus abrigos ajustados y los sombreros parecían una pareja de comediantes. George regresó a la cocina por la puerta batiente y desató a Nick y al cocinero.

—No quiero saber nada más de esto —dijo Sam el cocinero. —No quiero saber nada más de esto.

Nick se puso de pie. Jamás lo habían amordazado.

—¡Vaya!— dijo. —¿Qué coño pasa? Trataba de aparentar que no se había asustado en lo más mínimo.

—Iban a matar a Ole Andreson— dijo George. Lo iban a tirar cuando entrara.

—¿Ole Andreson?

—Sí.

El cocinero se palpaba la comisura de los labios con los dedos.

—¿Ya se fueron? —preguntó.

—Sí— dijo George— ya se fueron.

—No me gusta— dijo el negro. —No me gusta ni un poquito.

—Oye— le dijo George a Nick— es mejor que vayas a hablar con Ole.

—Bueno.

—Mejor es que no tengas nadita que ver con eso— dijo Sam el cocinero. —Mejor es que no te metas.

—Si no quieres ir no vayas— dijo George.

—Meterse en esos asuntos no trae nada bueno— dijo el cocinero. —No te metas.

—Voy a ir a hablar con él— le dijo Nick a George. —¿Dónde vive?

Sam les dio la espalda.

—Los niños siempre saben lo que quieren— dijo.

—Él vive en la pensión de Hirsch— le dijo George a Nick.

Afuera las lucen brillaban por entre las ramas desnudas de un árbol. Nick remontó la calle y en el siguiente poste

de luz torció hacia una calle lateral. La tercera casa era la pensión de Hirsch. Nick subió los dos escalones y tocó el timbre. Una mujer vino a abrir.

—¿Está Ole Andreson?

—¿Quieres verlo?

—Sí, si está.

Nick subió tras la mujer hasta el primer piso. Allí se dirigieron hacia el otro extremo del pasillo. Ella tocó la puerta.

—¿Quién es?

—Lo busca una persona, señor Andreson— dijo la mujer.

—Soy Nick Adams.

—Pasa.

Nick abrió la puerta y entró en el cuarto. Ole Andreson estaba tirado sobre la cama con la ropa puesta. Había sido boxeador profesional de peso pesado y era demasiado grande para la cama. Recostaba la cabeza sobre dos almohadas. No miró a Nick.

—¿Qué pasa?— preguntó.

—Yo estaba en el café de Henry— dijo Nick —y llegaron dos tipos y nos amarraron a mí y al cocinero, y dijeron que lo iban a matar.

Decirlo sonaba como una tontería. Ole Andreson no dijo nada.

—Nos metieron en la cocina— siguió Nick. Lo iban a matar cuando entrara a comer.

Ole Andreson miraba hacia la pared sin decir nada.

—George pensó que mejor venía y le avisaba.

—Yo no puedo hacer nada— dijo Ole Andreson.

—Le diré cómo eran.

—No quiero saber cómo eran— dijo Ole Andreson. Miró hacia la pared. —Gracias por venir a avisarme.

—Está bien.

—Nick miraba al hombre grande tirado sobre la cama.

—¿Quiere que vaya a avisar a la policía?

—No— dijo Ole Andreson. —No serviría de nada.

—¿Hay algo que yo pueda hacer?

—No. No hay nada que hacer.

—A lo mejor era una fanfarronada.

Ole Andreson dio vuelta hacia la pared.

—Lo único —dijo, dirigiéndose a la pared— es que no me decido a salir. He estado aquí todo el día.

—¿No podría irse del pueblo?

—No— dijo Ole Andreson. —Ya me cansé de tanto estar yendo de un sitio para otro.

Miraba hacia la pared.

—Ya no hay nada que hacer.

—¿No hay alguna forma de arreglarlo?

—No. Hice cosas malas— dijo, con la misma monotonía. —No hay nada que hacer. Dentro de un rato me voy a decidir a salir.

—Mejor vuelvo a hablar con George —dijo Nick.

—Hasta luego —dijo Ole Andreson. No miró a Nick. —Gracias por venir.

Nick salió. Al cerrar la puerta vio a Ole Andreson con la ropa puesta, tirado sobre la cama mirando hacia la pared.

—Ha estado en su cuarto todo el día— dijo abajo la encargada. Me parece que no se siente bien. Le dije “señor Andreson, debería salir a dar una vuelta en un día de otoño tan bonito”, pero él no tenía ganas.

—No quiere salir.

—Lamento que no se sienta bien— dijo la mujer. —Es tan buena persona. Fue boxeador, ¿sabes?

—Yo sé.

—Si no fuera por la cara uno no se daría cuenta— dijo la mujer. Estaban conversando junto a la puerta. —Es tan amable.

—Bueno, buenas noches, señora Hirsch— dijo Nick.

–Yo no soy la señora Hirsch –dijo la mujer. –Ella es la dueña. Yo solo soy la encargada. La señora Bell.

–Bueno, buenas noches, señora Bell– dijo Nick.

–Buenas noches, dijo la mujer .

Nick retomó la calle oscura hasta la esquina del poste, y dobló por la calle principal hacia el café de Henry. George estaba adentro, tras el mostrador.

–¿Hablaste con Ole?

–Sí– dijo Nick. –Está en su cuarto y no va a salir.

El cocinero abrió la puerta de la cocina al escuchar la voz de Nick.

–No quiero ni oír hablar de eso– dijo, y cerró la puerta.

–¿Le contaste lo que pasó?– preguntó George.

–Sí, se lo dije, pero él ya sabe de qué se trata.

–¿Qué va a hacer?

–Nada.

–Lo van a matar.

–Me parece que sí.

–Se debe hacer metido en un lío en Chicago.

–Yo también lo creo.

–Es una verdadera vaina.

–Es horroroso– dijo Nick.

No dijeron nada. George recogió un paño y secó el mostrador.

–¿Qué habrá hecho?– dijo Nick.

–Traicionaría a alguien. Ellos matan por eso.

–Me voy a ir de este pueblo– dijo Nick.

–Sí– dijo George. –Es lo mejor.

–No aguanto el pensar que esté en ese cuarto esperando y sabiendo que lo van a liquidar. Es demasiado horroroso.

–Bueno– dijo George –mejor es que no pienses en eso.

Reflexiones sobre el cuento “Los matones”, una traducción del Prof. Eduardo Gasca del cuento de Ernest Hemingway, “The Killers”

Víctor Carlson

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Maturín
carlson.mahan.victor@gmail.com

La lectura de un texto ficcional que es valorado como literario nos invita inevitablemente a descubrir el propósito del autor del texto. En nuestro caso, Hemingway. Un lector de ficción no solamente se centra en los hechos narrados y en la secuencia narrativa, sino que ineludiblemente se pregunta qué visión del mundo y de la sociedad se nos está entregando.

Esta visión del mundo puede ser entregada, dicho en términos simples, por textos narrativos, líricos o dramáticos.

En las narraciones que nos ofrecen los cuentos o novelas se observa una clara distinción entre el narrador y lo narrado, en los poemas líricos que nos ofrecen las odas o elegías se observa una fusión emocional y poética entre quien habla y lo expresado y en los textos dramáticos, tragedias comedias o dramas, se observa una ausencia aparente del creador del texto, que aparece de alguna manera en las acotaciones.

Las distinciones expresadas en el párrafo anterior corresponderían a las visiones de las funciones del lenguaje expresadas por Román Jacobson y Dell Hymes. (Cook 1989)

Según se puede interpretar, de acuerdo a lo expuesto por Cook, el modo narrativo estaría basado en la función referencial, en el texto en sí y en quien lo narra. El modo lírico en las funciones emotivas y poéticas de quien escribe y el modo dramático en las funciones directivas, dirigidas al receptor del texto, de quien se espera una reacción.

El cuento de Hemingway, “The Killers”, “Los matones”, según la traducción, muestra claramente la organización narrativa presente en el idioma original, inglés, en que se privilegia la interacción dialogada entre los personajes representados. La presencia del narrador es relativamente escasa, si la comparamos con el toma y dame discursivo entre los participantes. El cuento se puede percibir como un texto dramático.

La presencia del narrador en la descripción del ambiente y de las acciones de los personajes no es abiertamente evaluativa. Hay cierta objetividad en la voz narrativa que lleva al lector a intentar relacionarla básicamente con los personajes, especialmente los matones, que resultan ser unos asesinos a sueldo o sicarios.

Se estima pertinente, además, hacer referencia a dos posibles modelos de análisis de los diálogos, ya que su presencia en el relato es abundante y relevante. Nos referimos a dos posibilidades interpretativas, a los Principios Cooperativos Conversacionales de Grice y a las Reglas de Cortesía de Lakoff. (Cook 1989)

Los principios cooperativos conversacionales demandan al hablante ser breve, claro, relevante y sincero. Según lo expuesto en *Style in Fiction*, (Leech and Short 1981) estas reglas son violadas por diferentes razones, ya sea porque se miente, o a veces porque es necesario ser considerado, cauto e indirecto en la participación conversacional y los hablantes están conscientes de lo implicado por el desapego a los principios señalados.

Si observamos los diálogos del cuento, percibimos con relativa claridad que los matones son muy breves en sus órdenes y preguntas, muy claros en sus demandas, abiertamente relevantes respecto al tratar de conseguir la información que desean y definitivamente sinceros respecto a su objetivo. Dicho en otros términos, su naturaleza delictual los empodera para actuar discursivamente como los matones que son y usar los principios conversacionales a su favor.

Sobre las reglas de cortesía, sus intervenciones demuestran claramente que no son observadas por los que dominan la situación. Nadie de los presentes bajo el control discursivo y físico de los matones se siente bien, no se les dan opciones e inevitablemente se ven obligados a aceptar lo que se les ordena.

En el cuento hay, no obstante, a pesar de la crueldad de la vida que se muestra, una luz fugaz que emana de la actitud noble, temeraria y generosa de Nick cuando decide llegar hasta la morada del sueco a advertirle sobre su destino final. Allí descubre que la posible víctima está sumida en la resignación frente a un inevitable desenlace. Lo lamentable de esta situación motiva a Nick a huir de ese lugar que lo hace enfrentarse a la crueldad del mundo.

Lo expuesto anteriormente pareciera señalar un camino posible para llegar a una evaluación del cuento como el intento de representar una realidad claramente hostil y deshumanizada. Esta interpretación nos lleva a situar el cuento como la expresión objetiva y descarnada de ese lado cruel de la humanidad. Esta concepción nos refiere al escepticismo y desencanto que la genialidad de Hemingway nos suele presentar. Dicho en términos bíblicos, citando el Capítulo 13, Versículo 12 de Corintios, el autor nos hace ver el mundo a través de un vidrio oscuro.

Sobre la traducción de Eduardo Gasca

El cuento está referido a una realidad estadounidense un tanto específica, pero la ficción en general nos invita a reflexionar

sobre la universalidad del tema y su aplicabilidad a diferentes realidades socioculturales.

Para un lector venezolano, es posible que la traducción del cuento encuentre eco frente a un espacio criollo, caribeño, pero eso no impide que la narración, los hechos y los personajes pierdan conexión con realidades similares pertenecientes a otras culturas.

Además, el cuento en su totalidad tiene los suficientes elementos discursivos para hacernos pensar que el tema planteado no es exclusivo de una cultura en particular, sino de ambientes en que la hostilidad y el asesinato a sueldo pueden ocurrir en cualquier lugar.

Cabe preguntarse si las elecciones coloquiales resultarían identificables para otros lectores de habla hispana, un madrileño o un argentino, por nombrar solo dos dentro de la amplia gama de posibilidades.

Bibliografía

Cook, Guy (1989). *Discourse*. Oxford : University Press.

Leech, Geoffrey N. and Short, H. (1981). *Style in Fiction*. Longman Group Limited.1981.

Los Matones de Gasca

Jesús Medina Guilarte

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

CILLCA

jamg22051986@hotmail.com

En una de las siempre amenas conversaciones que alguna vez tuvimos con Eduardo Gasca nos contó una anécdota que bien vale la pena traer a colación aquí. Resulta que hace algunos años recibió el encargo de realizar una traducción de cierta biografía sobre Federico Engels. Según podía intuirse por su tono entusiasta, fue un proceso que disfrutó sobremanera; durante buena parte de la tarde nos estuvo relatando los múltiples acontecimientos de la vida de este filósofo que había descubierto gracias a lectura de la ya mencionada biografía. El hecho curioso se produjo al momento de la presentación oficial de la traducción. Con sorna, Eduardo relataba la vergüenza que sintió al notar que, por obra y gracia del diagramador de ese volumen, su nombre aparecía en una fuente tres veces más grande que la del autor original.

El gazapo, o la grandísima estima por Gasca (absolutamente comprensible, por cierto) del diagramador de aquella obra es el empujoncito que nos da la valentía para asomar aquí una idea que cada vez nos parece menos descabellada: ¿Y si ese “error” estuviera más cercano al acierto de lo que podría pensarse en principio? Dicho en otras palabras, ¿y si pensáramos en el traductor como el legítimo autor de una obra distinta a la original?

El consuelo de cualquier loco, es no estar solo en su delirio. Afortunadamente, hemos podido encontrar compañía en este tren de pensamiento en apariencia absurdo que nos ha venido ahora a la cabeza. Jesús Maestro, inspirado en el “Materialismo Filosófico” de Gustavo Bueno, habla de un término en el que resulta interesante detenernos ahora: la transducción. Prestemos atención al ejemplo tomado de la bioquímica que Maestro menciona con la intención de ilustrar el concepto:

La transducción designa en bioquímica la transmisión de material genético de una bacteria a otra a través de un bacteriófago; la transducción genética exige que un pequeño fragmento del cromosoma bacteriano se incorpore a la partícula de fago, la cual, cuando infecta a una nueva célula, le inyecta no solo su propia dotación genética, sino también material genético del primitivo huésped. (<http://jesus-g-maestro.blogspot.com/2014/10/interprete-o-transductor.html>)

De antemano nos excusamos por la desafortunada metáfora bacteriana (ya la labor del traductor es lo bastante ingrata en sí misma); tratemos, no obstante, de centrarnos en una idea fundamental: un traductor es un punto de enlace entre un texto y grupo de lectores, pero no se trata de un intermediario aséptico. Lo que llama la atención sobre el término “transducción” es que agremia al menos tres tipos de labores: la traducción, la crítica literaria, y la “adaptación” artística. Los tres actos implican, en mayor o menor medida, una tarea creadora.

La traducción de la que nos ocuparemos en este espacio lleva pues indefectiblemente la firma de su autor. Habría que preguntarse si Eduardo Gasca es traductor por su afinidad a la docencia y a la creación literaria; o si fue profesor y escribe literatura por su afinidad a la traducción. El misterio es difícil de resolver porque son tres actividades que uno intuye están íntimamente relacionadas en él. En sus clases tenía la costumbre de traducir textos del inglés con la intención de que sus estudiantes pudieran tener acceso lo más de “primera mano” posible a ellos. Aunado a esto, sus estudiantes no solo podían discutir y leer sobre esos autores en el aula (o en el bar), sino que podían tomar los cuentos de Gasca y rastrear la influencia muy familiar de algunos de esos emblemáticos escritores. En Gasca se conjugan con desparpajo la lectura y la creación, constantemente la una parece afectar a la otra. En resumen, es tan bacteria como bacteriófago (y nos excusamos una vez más por la metáfora)

Toda traducción es un reto, pero Hemingway representa un caso especialmente peliagudo. Si el escritor norteamericano hubiese decidido canalizar su impulso artístico a través de la pintura, habría sido un maestro del espacio negativo. En Hemingway, lo ausente en muchas ocasiones tiene paradójicamente el peso de una presencia insoslayable. Como lectores sentimos siempre el acecho de algo que desplaza furtivamente en las sombras del texto; puede que ese “algo” no sea completamente descifrable pero su forma es palpable; ese “algo” se encuentra ahí sin ningún atisbo de duda. De modo que Hemingway termina siendo un autor cuya única lectura verdaderamente abarcadora debe hacerse entre líneas. Esto implica que cada palabra es clave, cada elección artística del norteamericano es vital para el apuntalamiento de ese espacio negativo tan fundamental para su estilo narrativo.

El particular modo de contar historias de Hemingway obliga a Gasca a explorar al máximo sus propias habilidades como traductor, crítico, profesor y escritor. En su versión de *The Killers*, dos cosas saltan a la vista; una meticulosa lectura del escritor norteamericano y la creación de un auténtico Hemingway gasqueano; uno que habla español.

Ya el título (*Los Matones*) es toda una declaración de intenciones; un genuino manifiesto de diez letras. Citaremos aquí al traductor de la manera más precisa que nos permite la memoria: “todas las traducciones de ese cuento titulan *Los Asesinos...* pero, coño... fíjate tú chico... esos carajos no matan a nadie”.

El relato de *The Killers* es, en apariencia, sencillo. Dos hombres entran a un restaurant en un pueblo llamado Summit. En el mismo se encuentran George (dueño del sitio), Nick Adams (personaje que hace acto de aparición en varias historias de

Hemingway), y un cocinero negro. Posteriormente en la historia se nos revela que los hombres están ahí para dar muerte a Ole Andreson, un boxeador retirado que suele ir a comer a ese restaurante. Luego de un tiempo de espera, al notar que Andreson no parece tener intenciones de ir a comer ese día, Al y Max (los “matones”) deciden marcharse.

Impresionado por la situación, el joven Nick Adams se encarga de visitar al boxeador en su residencia, con la finalidad de informarle sobre el peligro que corre. Para sorpresa de Adams, Ole Andreson toma la noticia con absoluta indiferencia. Toda la situación genera tal impresión en Adams, que decide abandonar la ciudad.

La cuestión del título no es un asunto menor. En efecto, calificar a Al y Max, la pareja de sicarios que busca a Ole Andreson, de “asesinos” no deja de sonar extraño. Como profesionales del asesinato a sueldo, son absolutamente displicentes. En teoría, la única razón de su visita a Summit es dar muerte a su objetivo. Sin embargo, la pareja parece estar más preocupada en encontrar las frases más ingeniosas posibles en la conversación que mantienen con George mientras esperan la aparición de Andreson. Aunado a esto, su nivel de perseverancia en la búsqueda del cumplimiento de su misión es más bien poca. En total esperan alrededor de 30 minutos por la aparición del boxeador, y luego se marchan más aburridos que realmente disgustados. La frase que expresa el narrador para describir a la pareja mientras se aleja del restaurante es muy reveladora:

“Los dos cruzaron la puerta de la calle. George los vio, por la ventana, pasar bajo las luces y cruzar la calle. Con sus abrigos ajustados y los sombreros parecían una pareja de comediantes.”

Vaudeville team son las palabras que se usan para describir a Al y Max en la versión original. Más que un par de sicarios, son una pareja de payasos crueles con cierta sofisticación. Si algo caracteriza al vaudeville es la combinación de lenguaje crudo e ingenio, y precisamente de eso están llenas cada una de las líneas de diálogo de Al y Max a lo largo del cuento.

The Matadors fue el título original que Hemingway alguna vez pensó para este cuento. Al parecer, abandonó la idea para evitar dar demasiado protagonismo a una metáfora taurina, que quizás no le habría servido del todo para este relato. The Killers, la alternativa por la que optó finalmente, nos priva de una idea que a juzgar, no solo por el contenido del cuento, sino por el título original, parecía estar rondando la cabeza del escritor norteamericano. Tanto para los toreros, como para Al y Max, la muerte de su víctima (aunque inevitable) parece ser algo secundario; lo realmente fundamental es dar un buen espectáculo.

Los Matones, se convierte en una más que interesante alternativa al título final por el que optó Hemingway; un punto intermedio entre The Killers y The Matadors.

Al y Max son unos verdaderos artistas de la intimidación. En esencia son un arsenal verbal difícil de superar. El punto fundamental del discurso de ambos, es que se valen esencialmente de la comedia para lograr su cometido. A pesar de la agresividad con la que toman el restaurant de George a punta de pistola, dentro de esa crueldad, no deja de haber, paradójicamente, un aura de simpatía. En cierto momento George (antes de que los matones revelen efectivamente su propósito) no puede evitar reírse de las ocurrencias de la pareja de sicarios. Además de esto, el diálogo de despedida de Al y Max no deja de ser curioso:

–¿Por qué carajo no te consigues otro cocinero?– preguntó el hombre. –¿No estás administrando una cantina? Se marchó.

–Vámonos, Al– dijo Max.

–¿Qué hacemos con los dos vivotes y el negro?

–Déjalos tranquilos.

–¿Te parece?

–Seguro que sí. Ya terminamos acá.

–No me gusta– dijo Al. –Es la cagada. Tú hablas demasiado.

–¡Ah, qué coño!– dijo Max. –Tenemos que divertirnos, ¿no?

–De todos modos tú hablas demasiado– dijo Al. Vino de la cocina. Los cañones recortados de la escopeta hacían un leve bulto bajo la cintura de su abrigo demasiado estrecho. Se lo ajustó con las manos enguantadas.

–Hasta la vista, vivote– le dijo a George. –Tienes mucha suerte.

–De verdad– dijo Max. –Deberías apostar en las carreras, vivote.

Al y Max se asemejan muchísimo a un número cómico ambulante. Esta cualidad impregna el diálogo de estos personajes a tal punto que uno pareciera estar en presencia de un par de personajes legítimamente tarantinescos. Esto posee cierta lógica, pues Tarantino está altamente influenciado por una larga tradición de cine gansteril; género cinematográfico que no debe poco a “The Killers”, teniendo en cuenta no solo las múltiples adaptaciones que se han hecho del cuento a la pantalla grande, sino las marcadas influencias estilísticas (sobre todo en lo que respecta a los diálogos) que Hemingway parece haber tenido sobre él.

En su traducción Gasca ha debido enfrentar una disyuntiva a la hora de seleccionar las palabras adecuadas para dar vida a los diálogos de Al y Max en español. Uno puede intuir que se mueve entre dos aguas: toda una tradición de diálogos gansteriles, provenientes de películas y novelas del género, a la que muchos hemos accedido en nuestro idioma siempre mediados por las llamadas “traducciones neutras”; y la reproducción del habla cotidiana venezolana.

Evidentemente, este no es un camino fácil de sortear. El personaje del gánster está ineludiblemente asociado a la cultura estadounidense. De modo tal que situarnos ante un gánster que parezca excesivamente venezolano genera cierto desasosiego. Como ya dijimos anteriormente, los personajes típicamente norteamericanos han llegado a nosotros mediados por el llamado “español neutro”, que no es más que un español mexicano al que se ha intentado despojar de los rasgos más marcados de acento y registro. Dicho en otras palabras, es un español netamente ficcional, solamente puesto en boca de los personajes ficticios norteamericanos y otros países ajenos a nuestro continente para hacerlo llegar al público latinoamericano. Ante este panorama, un gánster de Cumaná es una aberración imperdonable. En nuestro horizonte de expectativas, un gánster debe hablar como un gánster, cualquier otra alternativa corre el riesgo de caer el más absoluto ridículo.

Gasca, conscientemente o inconscientemente, sigue esa tradición hasta cierto punto. “Zoquete”, “tonto” o “vivote”, no son palabras que usaría un tipo “rudo” de nuestro país. Sin embargo, en los momentos en los que es necesario un lenguaje de mayor contundencia, no duda en recurrir a ciertas expresiones típicamente venezolanas. Así nos encontramos con una par de pasajes en los que podemos ver un “a ti no te importa un coño”, o un “estás hablando más que el carajo”. También llama la atención la elección del diminutivo en el siguiente fragmento: “El negro y el vivote míos se divierten solos. Los tengo junticos, como un par de amiguitas en un colegio de monjas”. Si lo situamos en perspectiva, no hay nada menos intimidante que un hombre armado que dice “juntitos” en vez de “junticos”, en nuestro país. En el español de Venezuela, “juntitos”, posee un nivel de refinación inaudito para esa situación. No hay nada más venezolano que el uso extraño de los diminutivos en nuestro país. Uno podría seguir el rastro de la sustitución del sufijo “-ico” por “-ito” hasta la comunidad de Aragón en España (fundamentalmente en la provincia de Zaragoza). Sin embargo, en su caso, la sustitución es indiscriminada, todos los diminutivos son alterados (cafecico, pequeñico, amiguico, etc). Los venezolanos somos más bien anárquicos en la sustitución del ya mencionado sufijo. El gánster de Gasca, quien durante buena parte del texto se ha mantenido en el lindero del español neutral, deja escapar un venezolanismo galopante al unir en una misma frase las dos formas de sufijar típicas de nuestro país, “junticos” aparece casi inmediatamente seguida de “amiguitas”.

Como hemos podido observar a lo largo de esta reseña, Gasca hace uso de la cualidad transductiva del acto de traducir sin que esto le produzca ningún rubor. Para quienes tengan la posibilidad de hacerlo, recomendamos sobremanera la lectura de la versión original de Hemingway al lado de la versión de Gasca. En más de una ocasión nos toparemos con soluciones del traductor que no dejarán de sorprendernos por su gran capacidad malabarística, siempre manteniendo un equilibrio entre distintos elementos de una historia, que lejos de su aparente sencillez superficial, posee una complejidad infinita. Como es característico en Hemingway, el cuento está escrito a la manera que se componen las fotografías más sugerentes; aquello que está en foco nos cautiva porque es una especie de dedo índice que apunta precisamente hacia algo que está fuera de encuadre.

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.

Las notas serán incluidas al final de los textos, antes de las Referencias Bibliográficas, y no al pie de página; deben ser numeradas secuencialmente usando números arábigos.

Todos los trabajos mencionados en el texto deben aparecer en la lista de Referencias Bibliográficas.

Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del Manual de Tesis de Trabajo de Grado y Teis de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial. Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición. Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas. Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica. En el caso de reseñas, se recomienda encabezarla con los datos completos de la obra, incluyendo editorial, número de páginas, depósito legal e ISBN o ISSN

Normas para los Árbitros

Para la selección de los árbitros, se escogerán especialista en el tema tratado por los textos participantes, sus valores éticos y su actitud voluntaria para la realización del arbitraje.

El Comité Editor ofrece y garantiza discreción en cuanto a la identificación y evaluación realizada por el árbitro.

El Comité Editor, asume ante el árbitro, la responsabilidad de que el artículo solo se publicará si el autor acata las observaciones y sugerencias realizadas por parte de los especialistas, sirviendo de intermediario a los fines de realizar las aclaratorias pertinentes.

El Director de la Revista *Entreletras* remitirá a los especialistas además de la propuesta de publicación, una planilla que recogerá la opinión del árbitro, y un resumen de las normas a los autores.

Una vez remitido el texto a los correspondientes árbitros, se esperará por su dictamen durante un mes. Si al término de este no se obtiene respuesta de los árbitros, será enviado nuevamente al arbitraje con otros especialistas.

Los textos serán enviados a los árbitros y se protegerá la identidad de su autor o autores.

Una vez recibida la propuesta de publicación, se remite a consideración de los editores de *Entreletras* que revisan que el tema abordado corresponda a algunos de la Revista y constatan que tenga la extensión y el formato exigidos. En caso de no cumplir con estos requisitos se notifica a los autores sobre la situación, indicándoles si deben adaptarlo a las condiciones especificadas o bien enviarlo a otra revista, según el caso.

Si se cumplen las normas antes mencionadas se notifica a los autores la recepción de la propuesta de publicación, al tiempo que se envía a dos árbitros anónimos para su evaluación. Los árbitros seleccionados revisan en detalle todos los aspectos relativos a la forma y el fondo de los artículos, indicando en el formato correspondiente las observaciones y calificaciones que consideren pertinentes. Una vez arbitrado, se devolverá el texto con la correspondiente planilla de evaluación a los editores.

Existen cuatro tipos de dictámenes que pueden resultar del arbitraje: i) publicado sin modificación alguna; ii) publicado si se efectúan las modificaciones indicadas por los árbitros; y iii) modificado sustancialmente y sometido nuevamente a arbitraje; iv) rechazado.

En el primer caso la propuesta de publicación ya arbitrada se remite al corrector de estilo para modificarlo según las especificaciones requeridas para su posterior diagramación. En el segundo caso, siempre que las correcciones sean de forma, los editores se encargarán de incorporarlas y adaptarlas para su diagramación. En caso de que las correcciones sean de contenido, aunque pocas, la propuesta de publicación se devuelve a los autores, quienes deberán modificarlo atendiendo a las recomendaciones de los árbitros. Hechas las correcciones los autores deberán remitir las propuestas de publicación modificadas a los editores, los que se cerciorarán de que se corresponda con las observaciones recibidas del arbitraje. Si es así se procede de inmediato como en el caso i). Finalmente, en el último caso, el o los autores son notificados de inmediato sobre el resultado del arbitraje, indicándosele(s) expresamente la necesidad de rehacer la propuesta de publicación. Cuando esto sucede, podrán reenviarlo a los editores, en cuyo caso es sometido a un nuevo arbitraje.

Cuando el artículo arbitrado corresponde a las calificaciones i) o ii) los autores reciben de parte de los editores una carta de aceptación formal en la que se indica además en qué volumen será publicado su texto. Normalmente esta carta se envía a través del correo electrónico

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

Libros:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). Título de la obra en cursivas. Lugar de edición: editorial. Así, por ejemplo: MILANCA GUZMÁN, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Capítulos de libros:

Se citará en el orden que se indica: APELLIDO (S), Nombre (s) del autor. (Año). “Título del capítulo” entre comillas, en: APELLIDO (S), Nombre (s) del compilado (si lo hay), Título de la obra en cursivas, lugar de la edición, editorial, páginas. Por ejemplo: WALTER, Benjamin. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: Discursos interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus, pp. 15-57. MARCUSE, Herbert. (1995). “La represión sobrante”, en: BAIGORRIA, Osvaldo, Argumentos para la sociedad del ocio, Buenos Aires, La Marca.

Artículos de revista:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). “Título del artículo”, Título de la revista, número (año), y páginas. Por ejemplo: BOHIGAS, Oriol. (1985). “La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables”, *Arquitecturas Bis*, 50 (1985), pp. 28-31.

Referencias de la Web:

Debe ponerse el APELLIDO (S), Nombre (s) del autor o entidad (si lo señala). “Título del documento entre comillas” (si lo hay), en: título de la página en cursivas, dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación, si existe deben señalarse. Así, por ejemplo: TRUJILLO MARÍN, Oscar. “Acerca del peso de la tradición, los campeones de estronados y las princesas sin reino”, en: blog *Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*, http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i (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 cuerpo del texto se reducirá de 12 a 11. El uso de comillas no es necesario, puesto que el sangrado indica que se trata de una cita.

9. Al final del texto deberá ponerse la fecha de elaboración del artículo.

10. Los artículos deben ir acompañados de un resumen en español y en inglés (Abstract), de no más de 200 palabras y de tres palabras clave (keywords). En caso de que el trabajo esté en otra lengua que no sea español, señalará las palabras clave en la lengua en que esté escrito y en inglés.

11. Los gráficos deben ser numerados con sus correspondientes leyendas. Las fotografías deben ser originales y de calidad (mínimo 300 píxeles) para su publicación con los créditos correspondientes. Ambos deben ser entregados con el texto acompañado de una leyenda con sus indicaciones acerca de su colocación en el artículo. El equipo editorial de la revista se reserva el derecho de no incluir imágenes cuando éstas sean de una calidad muy deficiente.

12. Las opiniones y afirmaciones que aparecen en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Contactos

Dirección de Entreletras:

Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Maturín. Subdirección de Investigación y Posgrado. Tlf.: 0291-6418042.

Correos electrónicos:

entreltras@gmail.com

upelentreltras@gmail.com

Consejo de Redacción:

* Director-Celso Medina / medinacelso@gmail.com

* Coordinador Editorial- Jesús Antonio Medina Guilarte/ jamg22051986@hotmail.com

<https://entreltras3.wixsite.com/entreltrasinicio>

Autores

Celso Medina. Poeta y ensayista. Profesor de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Investigador del CILLCA.

Ingrid Chicote. Poeta nacida en Caracas. Ganadora de las bienales nacionales de Poesía Argimiro Gabaldón (2012) y Cruz Salmerón Acosta (2010).

Esmeralda Torres. Poeta, narradora y promotora cultural.

Eduardo Gasca. Poeta, narrador y traductor. Docente de la Universidad de Oriente.

Liliana Lara. Es profesora de español en Israel, narradora. Doctorando de la Universidad Hebrea de Jerusalén. Magíster en Literatura Latinoamericana.

Judith Gerendas. Narradora y crítica literaria venezolana (Budapest, Hungría, 1940). Licenciada en letras por la Universidad Central de Venezuela (UCV) y doctora en literaturas hispánicas por la Universidad Eötvös Lóránd, de Budapest. Ex directora de la Escuela de Letras de la UCV. Narradora y ensayista.

Nilza Mercedes Centeno Ayala. Profesora y cantautora. Docente de la Universidad Bolivariana de Venezuela, sede Bolívar

Carolina Lista. Profesora de la Universitaria, docente de la Universidad de Oriente. Doctora en Educación..

Gabriel Jiménez Emán. Poeta, narrador y traductor. Dirige la revista Fábula.

Juan Joel Linares Simancas. Investigador venezolano. Magister en literatura latinoamericana y especialista en literatura venezolana. Es docente del Núcleo Valera de la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez (UNESR), de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (Upel) y del Instituto Universitario de Tecnología Industrial Rodolfo Loero Arismendi (Iutirla).

Víctor Carlson. Profesor de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Actor y Director de Teatro. Docente de Literatura de habla inglesa.

Jesús Medina Guilarte. Profesor de Literatura de habla inglesa la Universidad Pedagógica Experimental Libertador de Marín, Master en Lingüística. Investigador del CILLCA.

