

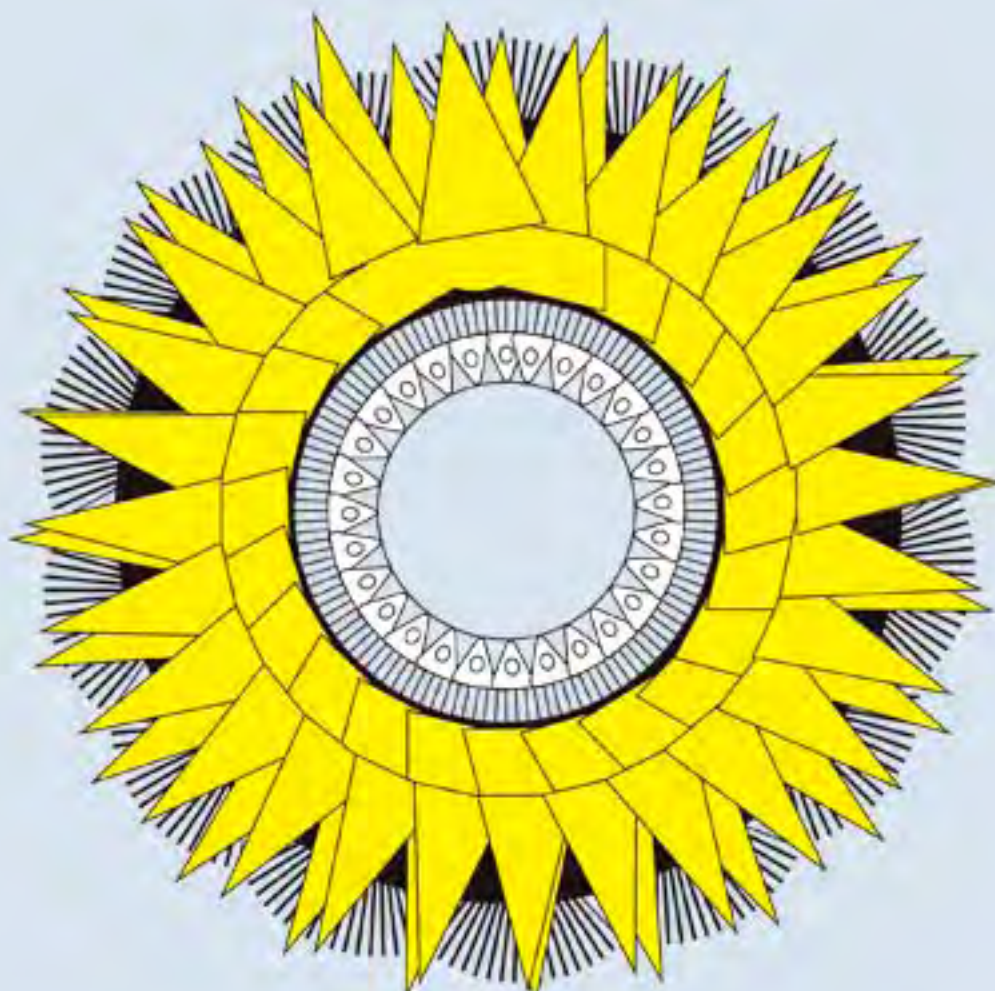
Entreletras

Depósito legal M02019000003

ISSN: 2665-0037

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año III. No. 6. Julio-diciembre 2019



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

Maturín, 2019

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año III No 6. Julio- diciembre 2019

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

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

Entreletras es una publicación arbitrada del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña, del Instituto Pedagógico de Maturín "Antonio Lira Alcalá" (IPMALA/UPEL) que difunde trabajos científicos originales, ensayos 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.

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.

Planta Baja, antigua Biblioteca de Postgrado

Apartado Postal N° 274. Código de Postal 6201

Telef. 0291-6416322/ Fax: 0291-6415844

Maturín. Estado Monagas

Correo Electrónico: entrelletras.cillca@gmail.com

upelentrelletras@gmail.com

Celso Medina. medinacelso@gmail.com

Jesús Medina Guilarte. jamg22051986@hotmail.com

<https://entrelletras3.wixsite.com/entrelletrasinicio>

Sumario

	<i>Página</i>
Editorial	8
Entrevista: “Alberto Rodríguez Carucci y las miradas en la literatura venezolana”. Juan Joel Linares Simancas	9
Conferencia: “Los rasgos de representación cultural del personaje indígena en la Literatura Latinoamericana”. Elizabeth Sosa	13
Ensayo: Tierra de Gracia: El paraíso terrenal en el discurso mítico colombino del Tercer Viaje (1498). Alberto Rodríguez Carucci	17
Artículos: El discurso de la historia de la literatura: entre la fugacidad y la persistencia. Luz Marina Cruz	24
Cultura electrónica en el contexto de la pedagogía literaria. Neidymar Medina	29
La problemática del “otro” en <i>Mene</i> (1936) de Ramón Díaz Sánchez. Maurice Belrose	32
Víctor Valera Mora o cuando la metáfora es historia e ideología. Edgar Colmenares del Valle	38
Crónica: La Ítaca de Francisco de Miranda . Celso Medina	43
Reseña: <i>Pim pam pum</i> . Franco Canelón	50
Literatura Otra: Aimé Césaire.	52
Batuque. Aimé Césaire	53
Batouque. Aimé Césaire.	57
Primera lectura de un poema de Césaire, “Batuque”. Lylyan Kesteloot	61
Por sí mismo. Daniel Maximin	70
Normas para los autores.	73
Normas para los árbitros.	74
Autores.	77

Editorial

A pesar de todo, aún la humanidad se aferra a sus utopías. Quizás habría que contradecir las lapidarias sentencias de los postmodernos que se empeñan en matarlas, cuando, en verdad, ellas no están sino en su estado normal: agonizando. Pero, en el sentido unamuniano “agonizar es luchar”. Y los proyectos utópicos apenas logran concretarse, se disuelven y hasta corren el riesgo de trocarse en pesadillas.

La literatura es la voz de las utopías, y sobre todo en América Latina. *Entreletras* esta vez ha querido traer a escena el tema y para procurar encarnarlo ha invitado al investigador Alberto Rodríguez Carucci, del prestigioso Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”, de la Universidad de Los Andes, núcleo Mérida, Venezuela. Juan Joel Linares Simancas lo entrevista con motivo de la XI Feria del Libro en Trujillo (Venezuela), y conversa sobre César Rengifo, quien representa a uno de los intelectuales de las utopías en Venezuela: poeta, dramaturgo, pintor, ensayista... enorme abanico creativo con el que forja su particular utopía. Rodríguez Carucci llama también la atención sobre la necesidad de considerar la literatura venezolana desde la pluralidad de miradas. Como no hay una única literatura venezolana, es lógico que la crítica perciba esa pluralidad.

Complementa su presencia en nuestra revista Rodríguez Carucci con un ensayo sobre la visión del paraíso que se trasunta en las cartas de Cristóbal Colón. Estudioso de la literatura prehispánica e indígena, el autor propone una lectura que trascienda el esquema de los cánones literarios tradicionales y asuma que la crónica es también parte de nuestra creación literaria, tal vez la primera forjadora de la utopía de los pueblos conquistados por la Europa en el siglo XVI.

En ese mismo clima, la investigadora Elizabeth Sosa, en la sección de Conferencias, nos plantea la figura del indígena, y enfatiza en la necesidad de una revisión de la mirada que sobre él tienden los estudios culturales, abogando por una visión “antroposocial de la realidad”, que supere los dispositivos que lo condenan a ser una figura marginal.

La sección de Artículos nos trae una variada temática, aunque no exenta de esa preocupación por las utopías. La investigadora Luz Marina Cruz (Universidad de Oriente, Núcleo de Monagas) discute sobre la necesidad de estrechar los lazos entre la crítica, la historia y teoría literaria, como vía para entender con mayor amplitud el significado de la literatura en el marco de la integridad cultural. La investigadora Neidymar Medina (Universidad de Oriente, Núcleo de Sucre) reflexiona sobre cómo la cultura electrónica genera en nuestras visiones de mundo nuevos retos, a los que hay que enfrentar con mucha prudencia. El investigador latinoamericanista de la Universidad de las Antillas y de Guyana, el martiniqueño Maurice Belrose, nos ofrece una lectura de la novela *Mene*, de Ramón Díaz Sánchez, a la luz de un intenso debate filosófico dialéctico sobre “el otro y el prójimo”. Interesantísima visión que devela la magnitud compleja que desarrolla el mundo narrativo del autor venezolano. Y para cerrar esta sección, incluimos el texto del investigador de la literatura venezolana y lexicólogo, Edgar Colmenares del Valle, quien hace una exégesis del libro *Amanecí de Bala*, de Víctor Valera Mora, para enmarcarlo en el ambiente de una poesía comprometida con las utopías, construida con un lenguaje directo, que adquiere una estética muy digna, con una “metáfora del combate, de la revolución (...) simple, tajante y refractaria”.

Y para remar en la misma dirección de la utopía, la sección de Crónicas nos habla de “La Ítaca de Francisco de Miranda”.

Franco Canelón, nos ofrece una reseña que no solo habla de *pim pan pum*, la rompedora novela de Alejandro Rebolledo (publicada en 2010), sino que intenta mimetizarse en su lenguaje de fluir y refluir.

Para cerrar nuestra revista, la sección Literatura Otra ha invitado a un poeta con un representativo poema. Nos referimos al martiniqueño Aimé Césaire y a “Batuque”, de su libro *Las armas milagrosas*, donde la estética surrealista adquiere una dimensión muy original que se construye con el ritmo de la negritud caribeña, sintetizando su historia y sus utopías.

Para acompañar el poema de Césaire hemos traducido para *Entreletras* un artículo de la investigadora belga Lylyan Kesteloot, pionera de los estudios de la literatura negro-africana francófona, fallecida el año pasado, docente de la Universidad Cheikh-Anta-Diop, de Dakar (Senegal). Para ampliar la visión sobre el escritor martiniqueño, ofrecemos también un ensayo del poeta de Guadalupe, Daniel Maximin, construido con un sugerente juego de acróstico.

ENTREVISTA

Alberto Rodríguez Carucci y las miradas en la literatura venezolana



Juan Joel Linares Simancas
Instituto de Educación San Agustín. Escuela de Educación y Humanidades (Lima)
caicarel@gmail.com

Ensayista y profesor venezolano (Mérida, 1948). Catedrático e investigador del Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”, de la Universidad de Los Andes, núcleo Mérida, Venezuela. Ha sido conferencista invitado a universidades nacionales, de América Latina y Europa. Es autor de numerosos ensayos y artículos. Coordinador de la revista *Voz y Escritura*. Asimismo dirige desde 1989 la Cátedra Latinoamericana “José Martí”, de la Universidad de Los Andes. Ha preparado varias antologías de poesía y cuento, y fue el compilador de volúmenes como *Selección de textos sobre literaturas prehispánicas* (1975), *Martí desde los Andes* (1995) y *De cara al sol. Historia, ética, estética, literatura y educación en José Martí* (2000). Entre otras obras figuran: *Formación de la crítica literaria en Hispanoamérica* (1980), *Literaturas prehispánicas e historia literaria en Hispanoamérica* (1988), *Sueños originarios. De Amalivacá al Paraíso* (2001) y *Leer en el caos* (2002).

La entrevista que ofrecemos a los lectores giró en torno a la intervención que haría el crítico e investigador universitario con motivo de celebrarse XI Feria del Libro que se llevó a cabo en la ciudad de Valera, Trujillo, Venezuela. En ella el docente despliega una serie de reflexiones sobre el dramaturgo y artista venezolano César Rengifo: tema central y figura homenajeada en esta edición. Además sobre los discursos históricos, nuevas voces en la literatura venezolana y, su incidencia en el contexto internacional. También sobre la importancia de los nuevos y acertados acercamientos de la literatura nacional y los modos con que ésta se ha vinculado con las demás manifestaciones artísticas del continente, con el cual el docente haría una suerte de balance de lo que acaece en tanto a producción y divulgación del pensamiento latinoamericano a través de la literatura. Tanto el primer tema como los sucesivos dan cuenta de una innegable capacidad para comprender los distintos escenarios por donde transita este investigador. Mediante un amable tratamiento sobre el quehacer cultural de César Rengifo; sus vínculos afectivos con la región andina, y un reiterado empeño por contribuir al desarrollo humano a través del arte. Dejemos pues, constancia de esta conversación sostenida siempre desde la amistad.

Juan Joel Linares Simancas. Profesor queríamos saber sobre su intervención en la 11 FERIA del Libro celebrada en la ciudad de Valera en homenaje al dramaturgo y pintor César Rengifo “La cultura andina venezolana en la producción intelectual de César Rengifo”. ¿Qué aspectos consideró relevantes sobre este venezolano ejemplar, y de su incidencia en el campo de las artes y de la cultura venezolana?

Alberto Rodríguez Carucci. Bueno hablar de César Rengifo era una oportunidad muy interesante desde el ángulo andino porque César R. hizo vida en esta región. Estuvo en Mérida, estuvo también con anterioridad en el estado Trujillo. Tuvo siempre una cercanía, digamos, afectiva con la región andina en nuestro país. Eso marcó de alguna manera fundamental su quehacer intelectual y artístico. Hago el doble planteamiento: intelectual y artístico porque Rengifo fue un pensador, y un hombre de hondas reflexiones sobre el país; pero también es un artista plástico con una obra muy importante en el campo de la pintura, de la muralística y de la escultura también, y es además una figura relevante en el campo del teatro porque es un hito fundamental que de algún modo divide el teatro venezolano en un antes y en un después. César Rengifo estuvo en la región andina ya en oficios concretos. Entre 1958 y 1960 dos años en que se vino a Mérida porque fue invitado por el entonces rector Pedro Rincón Gutiérrez a que condujera la dinámica cultural de la etapa post dictatorial, después de la caída de Pérez Jiménez. César Rengifo fue el fundador de la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, fue quien además auspiciara también el nacimiento del teatro universitario, de la escuela de música, de la escuela de danza; aparte de que fue el guionista de la primera película que se hizo desde iniciativa de la universidad, es una película que se llama: “Mérida, geografía celeste”, de la cual se conserva una parte de la que fue su filmación, pero suficiente para dar cuenta de lo que era el sentido de esa película. También es muy importante destacar que fue quien descubrió la poesía de Antonio Spinetti Dini, por ejemplo, descubrió también la importancia que tenía la pintura de Salvador Valero de quien hizo la primera exposición que lo proyectó en un sentido amplio hacia el país, y también es muy importante decir que César Rengifo fue un activista de una gran fuerza a lo que se refiere a los procesos de alfabetización que se impulsaron después de la caída de Pérez Jiménez. Fue director de la campaña de alfabetización de todo el estado Mérida. Él mismo iba en persona a supervisar lo que estaba sucediendo en esa campaña, ya fuera en la zona más empinada de Los Nevados, o en cualquier otra región del estado. Existen muchas fotografías de ese tiempo que dan testimonio de esas andanzas. A parte de eso, Rengifo fue un estímulo para los estudios de arte en la vida universitaria. Pero junto con todo eso en su propia obra hay mucho de contribución de Rengifo porque él observó el mundo andino, y trató de representarlo en su pintura, en el teatro, en su periodismo, en sus ensayos, y lo que hicimos en el marco de la 11 FERIA Internacional del Libro fue precisamente el estudio de esos aspectos, cómo aparece representado el sujeto andino; y destacábamos que para los años en que Rengifo estuvo acá la imagen que se proyectaba del andino hacia el resto del país era la imagen que se asociaba con los tiempos de Gómez o del propio Pérez Jiménez que eran de la región, entonces se presentaban como figuras autoritarias, figuras con comportamientos muy arbitrarios etc; y Rengifo sabía que eso era simplemente un prejuicio porque eso no era la población andina. Sí eran algunos dictadores andinos que hubo, pero no la población como tal.

Y se dedicó a hacer una representación del sujeto andino de acuerdo a sus apreciaciones: el andino trabajador, el andino sufrido en el empeño de llevar adelante una existencia, en una circunstancia de la región muy distante del país que crecía en industria, y todo esto, entonces, era una realidad de una economía agraria en fin. Y era el empeño del ciudadano andino lo que le interesaba, pero no solamente en ese aspecto el papel que tenía el comportamiento de los andinos en la etapa de resistencia. Por ejemplo, en el ámbito histórico frente al modelo colonial, no olvidaba que los movimientos de los comuneros fueron los movimientos pre independentistas, entre los cuales se destacó el movimiento de comuneros de Mérida, entonces le hizo un homenaje a esos comuneros al representar una avanzada de ellos en su mural de la Historia de Venezuela en la Av. Los Próceres en Caracas donde hay una especie de arenga ¡Vivan los comuneros de Mérida! - aparece allí en el mural - . Pero junto a eso, también la representación de la mujer en la independencia; hizo una pieza de teatro con María Rosario Nava que es una pieza de teatro de mucha carga poética, con un sentido de lo que es el compromiso asumido por esta mujer en la lucha por la independencia frente a España. Entonces, esto es más o menos el sentido que tuvo el trabajo que presentaba sobre César Rengifo; sin dejar de lado otras cosas. Por ejemplo, César Rengifo fue un admirador y un gran conocedor de la obra de Mario Briceño Iragorry, y conoció no solamente la obra de este pensador, sino el entorno intelectual que hizo posible la envergadura del trabajo intelectual de este pensador; y da cuenta de eso en un trabajo que hizo sobre el maestro trujillano, y lo pone como un paradigma de la intelectualidad comprometida con un sentido de lo nacional, con un afán de conocimiento a profundidad tanto de la cultura popular, como de la cultura ilustrada, digamos, de nuestro país. También escribió un texto muy importante sobre el actor Rafael Briceño al que le dedicó una crónica preciosa.

JJLS. Ya que mencionas sobre el compromiso que debió asumir el intelectual en nuestro país, existen nuevas miradas sobre lo que se escribe, miradas en la literatura venezolana contemporánea.

ARC. Mira es muy complejo hablar de la literatura venezolana en el momento actual, porque tenemos, en realidad, cuatro literaturas venezolanas. Hay una literatura venezolana que se edita a través de las editoriales del estado; hay una literatura venezolana que se edita en las editoriales privadas; hay una literatura venezolana que se edita en las universidades, y además existe una literatura que se edita en el exterior por escritores que residen en el extranjero. Lo que he hecho al decir esto es tratar de destacar que son unas literaturas hecha por venezolanos, pero sin diálogo unas con las otras, distanciadas como negándose mutuamente; esto crea un problema verdaderamente complejo porque uno dice, por ejemplo, los autores que van cobrando auge en el campo editorial del estado venezolano, son digamos, que ninguneadas, silenciadas por las editoriales privadas que

entonces le dan prioridad a los que ellos editan. Son gente que tienen posiciones distintas, digamos, desde el punto de vista ideopolítico, y también con concepciones diferentes. Entonces, claro, una se considera como la literatura venezolana. Pero en realidad son cuatro ramas de una literatura hecha en un registro lingüístico que es el de Venezuela, hecha con el tratamiento, asuntos y problemas que son propios de la Venezuela actual. Entonces, lo complejo está que si tu fueras a hacer una antología de la literatura venezolana de este momento tendrías que buscar un presupuesto muy alto para poder tener acceso a la diversidad de ediciones que en este tiempo, son por un lado, costosas y por el otro, difíciles de ubicar. Ese es el primer gran problema para ser atendido en los estudios de investigación, y en los estudios de análisis de esa realidad inmediata que nos toca; lo otro, bueno, han aparecido géneros que antes no tenían tanta relevancia, por ejemplo: la crónica, digo, la crónica periodística, la crónica literaria también ha cobrado un espacio muy importante y tiene figuras masculinas como femeninas de gran relevancia. Hay que recordar que existen muchas mujeres escritoras emergiendo en los últimos tiempos, y puedo decir, por ejemplo si vas a ver a los escritores de crónica literaria te vas a encontrar con autores que ya tienen un espacio, por ejemplo, en las editoriales privadas hay bastante fuerza como Eloy Yagüe, también escritores como Héctor Seijas, que tiene más bien su espacio en editoriales del estado. Barrera Tyszka que hacía crónicas también para el diario El Nacional. José Roberto Duque que también hace crónicas de muy buena calidad. La poeta y también autora de crónicas Rosa Elena Pérez Mendoza que tiene un par de libros de crónicas muy hermosos. Uno de ellos: “Juanita Poulin y otras crónicas”, que fue Premio Nacional de Crónica Literaria, y así sucesivamente. Entonces hay géneros nuevos – relativamente -, porque la crónica viene desde el siglo XIX, pero ha cobrado un auge inusitado en los últimos tiempos porque de algún modo nombra elementos de la realidad y los confronta, y los procesa desde el punto de las formas literarias. Lo otro, es que también se ha hecho una escritura que apela a las figuras históricas. Muchas de las escrituras literarias de los últimos tiempos va hacia ese ámbito; y no solo en la narrativa, sino también en el ensayo, por ejemplo, donde han aparecido mucho, muchas publicaciones que tienen que ver con figuras como Bolívar, como Sucre en fin, tanto en el orden de las novelas, como en el ensayo; y algunas veces, los dos campos a la vez en un mismo autor que hace una investigación y después escribe un relato en relación a este personaje. Estoy pensando en uno de estos escritores que estuvo participando en la feria: Gabriel Jiménez Emán que tiene un libro muy importante sobre Sucre, que tiene varias ediciones y también en el exterior.

JJLS. Existe una presencia a propósito de lo que Ud. comenta sobre la novela histórica donde ha habido una tendencia a desarrollar la crónica novelada. Una propuesta, que además, desde la propia historia como ciencia. Por ejemplo, podemos nombrar a Inés Quintero que escribe una obra precisamente con esa mirada del registro biográfico de una figura como Bolívar, pero también con Miranda, Sucre también. Pareciera de pronto que estuviéramos – a partir de estas propuestas – en presencia de una contraofensiva discursiva -, digamos a desarrollar la desmitificación de un personaje histórico como los que mencionamos anteriormente. La crónica novelada la que propone esta escritora, es precisamente mirar al héroe como humano, que ha sido de alguna u otra manera el tema de la novela histórica contemporánea. Menciono por ejemplo, la biografía de la hermana mayor del Libertador; “La doncella criolla”, lo cual la llevó a escribir una obra titulada: “El fabricante de peinetas”. ¿Cuál es la intención, - desde su lectura como investigador - sobre estos otros acercamientos a personajes históricos, y la crónica que de algún modo se le ha dado el adjetivo de novelada?

ARC. Yo creo que en el caso de Inés Quintero, historiadora profesional con un oficio de investigadora ha descubierto que las posibilidades de comunicación de la historia son más fluidas en la medida en que utilizan recursos más frescos en lo que se refiere a la forma de la escritura. Ha aprovechado de igual manera modos que son propios de la narrativa y las ha incorporado para hacer más comunicativo el efecto de sus textos, de sus libros. Ella tiene una posición francamente comprometida desde el punto de vista ideopolítico, de confrontación con las visiones en donde estas figuras heroicas son personajes que tienen de algún modo una especie de efecto contundente, de arraigamiento de principios nacionales que quizás ella no comparte del todo, o que lo comparte de alguna manera distinta, con un enfoque en donde preferiría que hubiese un olvido de esa figura heroica y un tratamiento acorde a su modo de pensar. Esa es una manera de aprovechar también el hecho literario que al fin y al cabo tiene una peculiaridad en sus ambigüedades, y por eso su heteroxemia que se mencionan en los estudios de teoría de literatura. La literatura en este sentido, tiene la posibilidad de ser leída de muchos modos, pero por supuesto, quien escribe trata de que sea un aspecto que más le interesa, que se ponga de más realce; y en ese caso la estrategia de algunos historiadores en el caso de Inés Quintero, por supuesto que debo decir que esto no es algo nuevo, puedo decir que aquí en el país hay figuras de mucha importancia literaria que practicaron este tipo de estrategia. Y creo que el más relevante y el más considerable de todos ellos, podría ser en cuanto al volumen de sus obras, y en cuanto a impacto de la misma, Uslar Pietri. Pero también recientemente hay quienes hacen un trabajo con un sentido, con un enfoque socio político y socio cultural distinto como el propio Luis Brito García, por ejemplo, o también otro historiador que es Vladimir Acosta. Entonces hay toda una variedad de posibilidades que de algún modo se encuentran en lo que se refiere al tratamiento de asuntos históricos, pero divergen en los canales de circulación, y en cuanto a los públicos a los cuales llegan porque en este momento dada la polaridad que existe en el país, las publicaciones van muy canalizadas a públicos muy específicos. Las ediciones del estado van hacia quienes acompañan el proceso revolucionario predominantemente, y quienes no lo comparten, entonces tratan de evitar la lectura de esos libros, o sencillamente descalifican la importancia que pudieran tener. Por otro lado, quienes están en una posición de confrontación directa con el proceso bolivariano editan sus libros en editoriales privadas, o en algunas casas editoriales universitarias. Y entonces también tienen sus espacios muy específicos y su direccionalidad hacia públicos muy específicos también, entonces, creo es un problema que habría que confrontar con mucha seriedad como dije hace un momento porque al fin y al cabo eso es parte de la literatura venezolana, de su heterogeneidad, de su conflictividad, de sus posibilidades para revisar en un sano debate todo lo que significa el quehacer

cultural en el país de hoy.

JJLS ¿Estaría de acuerdo, entonces, en decir que es una suerte de confrontación, pero también de contraofensiva desde el propio discurso histórico por parte de estos autores?

ARC. Yo creo más bien que se valen del discurso histórico, y de las posibilidades que hay para producir discurso histórico, pero creo que la confrontación de la que haces mención, realmente es un tanto sorda. No leerse uno al otro y considerar que se tiene la propuesta válida desde uno u otro aspecto es una manera un tanto maquina de hacer la literatura de un sentido histórico que se está haciendo en el país.

JJLS. Historia o versión de ella misma.

ARC. Bueno la historia es una disciplina en el campo de las ciencias. La historia es el estudio de los procesos o transformaciones que sufre una sociedad, o que vive una sociedad, pero la manera de convertirla en literatura ya es una opción expresiva que cuenta con un manejo del lenguaje, con un afán comunicativo que tiene también sus propósitos. Entonces, creo eso en este sentido sería la producción de un tipo de discurso que no se sale de la historia, se integra en la historia como muestra de su conflictividad interna, es a eso a lo que yo apunto.

ARC. Yo creo que la novela en la historia es al fin y al cabo un hecho cultural de escritura, una forma de procedencia europea traída a América que se incorpora como un modo de representación de etapas de la vida de nuestros países. La novela en la historia es un discurso que modela, representa, codifica, prestigia o desprestigia – según la lectura que se haga de ella –, con respecto a hechos o acontecimientos, personajes que han sido sustantivos en la dinámica de nuestras sociedades. Es una función comunicativa, pero también es una función artística, una función estética ciertamente. La novela por lo general, es una forma literaria que ha cobrado una especie de protagonismo fundamental desde el siglo XIX, hasta nuestros tiempos; y mucho de la escritura que recuerda la memoria de nuestros países está en forma de novela. Yo creo que no solo en el caso de Venezuela, sino en otros países de América Latina. De hecho, se ha hablado entre algunos analistas de lo que se ha denominado la nueva novela histórica. Seymour Menton, por ejemplo, investigador norteamericano ha hablado de la nueva novela histórica. La nueva novela histórica es una novela que se desprendió de los modos de realismo social que se hacía a principios del siglo XX, y que ha adoptado otros canales donde se integran los imaginarios sociales con todas sus creencias, con todos sus modos de codificar, sus modos de conocerse a sí mismos. Eso me parece importante porque en la época en que se discutía sobre el realismo mágico o real maravilloso, realismo fantástico incluso, y después vino este escritor chileno Roberto Bolaños, que habló de un realismo visceral. Pues nosotros nos encontramos con que un realismo maravilloso apuntaba hacia un realismo donde lo que interesaba destacar era lo insólito en la historia, como la escritura de Alejo Carpentier, por ejemplo. Lo real maravilloso estaba vinculado con los imaginarios afroamericanos por ejemplo, en el caso de la escritura de Carpentier; pero el caso del realismo mágico estaba ligado a los imaginarios aborígenes, y a todo su sistema mágico religioso, de pensamiento, en el caso de Juan Rulfo por ejemplo, que además era un gran conocedor del mundo mítico de los pueblos mejicanos, aborígenes mejicanos.

JJLS. Miguel Ángel Asturias, también.?

ARC. Por supuesto, Asturias que era antropólogo ligado a la cultura guatemalteca, a las culturas mayas quiché. Y el realismo fantástico estaba vinculado a una manera de aprovechar elementos de la cultura europea, pero en un sentido de una creatividad distinta en el caso de Borges o Julio Cortázar que entonces intentaron hacer cosas como por ejemplo: aquel relato de Borges llamado “Tlon, Uqbar, Orbis, Tertius”, en donde se ponía como elemento la documentación para conocer la realidad, conocer lo real de Tlen: una enciclopedia extraterrestre a la que hacía referencia con pie de imprenta y todo. Lo cierto es que era una especie de trasgresión de la idea de Realidad, para acercar esos modos de sentir y de pensar el mundo que también forma parte de la existencia de nuestros países que son al fin y al cabo el crisol donde se funden las culturas, donde los imaginarios son tan diversos y heterogéneos, y tienen suspensiones con la idea del realismo recibido de Europa. Y el realismo visceral, incorpora la perspectiva emocional y arbitraria de parte de los latinoamericanos para representar y representarse también sus propias realidades y estados de ánimo.

CONFERENCIA

Los rasgos de representación cultural del personaje indígena en la Literatura Latinoamericana*

Elizabeth Sosa
Universidad Pedagógico Experimental Libertador.
Instituto Pedagógico de Caracas
ravelosos@cantv.net

Planteamos aquí una revisión del personaje indígena como una construcción sociocultural latinoamericana que aporta una visión antropológica de la realidad. Para ello examinamos una postura que ocupa el debate científico social contemporáneo: el postcolonialismo. Este constructo es la vía escogida para entrar en el discurso de José Mará Arguedas, revisar posturas y afirmaciones que aportaron datos sustantivos para el acercamiento al personaje literario indígena, objetivo de esta exposición.

La teoría postcolonialista es una postura epistemológica que explora discursivamente la imagen de las culturas que hicieron su espacio en la periferia u otros espacios culturales intermedios. Establece un saber geocultural, histórico, arqueológico, sociológico y etnológico sobre el otro, una metafísica donde la heterogeneidades y las diferencias se encuentran subsumidas en un lenguaje homogéneo integrados en categorías sustanciales como “pueblo”, “clase” y “nación”.

La pequeña historia del ser es engullida en América Latina por la gran historia del estar, para observar lo que llama Kusch, “la América profunda”, postulando una unidad trascendental, expresada en “la cultura del estar”, vía que hace posible la visualización de valores que dan sentido y coherencia a la vida de una comunidad encubierta en imágenes, mitos y estructuras simbólicas, que propician la encarnación de una racionalidad diferente.

El sujeto colonizado ocupó una posición en el estamento social, económico y político en la fundación del estado moderno y sus efectos se hicieron visibles con el despojó a ciertos sectores de la sociedad de la posibilidad discursiva de representarse culturalmente. El *locus enunciativus* lo ejercía el sujeto colonizador, es decir el sujeto que administra expresiones importantes de poder en la construcción del mundo y en la forma de representarlo. El pensamiento latinoamericano reconoció la supremacía del logocentrismo. Las posibles posturas críticas que nacieron en suelo americano surgen a través de este sujeto despojado del discurso, de la historia, y de la posibilidad de representarse, caso de Sarmiento cuando representa a un Facundo como la expresión de la barbarie americana, José Hernández que pone a hablar a un gaucho al “compás de la vigüela” en *Martín Fierro*, pero que expone, describe, lamenta una circunstancia adversa.

El sujeto periférico fue narrado y contado por otro, visto a través del otro y representado a través de los rasgos interpretados por otros. De esta manera se constituye el espacio del “otro”, la otredad, concepción que establece especificaciones puntuales sobre la cultura de la otredad como la cultura periférica, el sujeto social que hizo su espacio cultural en los bordes.

La creación de un propio lugar de enunciación, la significación del estar del sujeto adquiere derechos históricos que construyen la posibilidad de repensarse, de resignificarse en espacios culturales globales con estrategias particulares, entre ellas: la disolución del otro en el mismo, la incorporación del otro en sí mismo y la desestabilización del otro en el mismo, categorías geohistóricas que articulan los elementos simbólicos que dan cuenta de la especificidad de las historias locales y rearticula la cuestión de la otredad, la cual comienza a ser desplazada por estructuras culturales globales y políticas transestatales que hacen visible la subalternidad como concepto sustantivo que propicia el debate postcolonial.

El sujeto postcolonial adquiere la fuerza discursiva para representarse, expresar elementos sustanciales del mundo de la vida, cómo experimentan la cotidianidad y cuales son los significados que construyen desde el lugar de enunciadore del discurso. El *locus enuntiationis* promueve la reflexión sobre los modos de representación de la periferia como posibilidad.

*Texto presentado en el XXVII Congreso Internacional de Americanistas, en Perugia (Italia), junio 2005.

La heterogeneidad y la diferencia promueven propuestas y formas de ver el mundo desde la experiencia personal. La pequeña historia empieza a contarse desde la experiencia individual del sujeto social que hizo vida en la periferia, homogeneizando el discurso posmoderno como una propuesta fundamental frente al discurso racional de la modernidad.

Este sujeto enunciador (la mujer, el negro, el indígena) comienza a verse en sus producciones discursivas y con claras políticas de representación que vacían su experiencia personal, con un lenguaje intimista de carácter reformista que trasciende la perspectiva léxica del hecho lingüístico para alcanzar en el ámbito sociológico y psicológico la subversión del significado de la realidad y de la construcción simbólica. El proceso de escritura, lectura en las condiciones y contextos que los hacen posibles, no afectan sólo el canon del pensamiento logocéntrico sino que obliga a comprender cada vez mejor la diferencia.

Se identifica esta postura a propósito de un trabajo de Said Edward con la publicación de *Orientalismo* en el año 1978. Said pone de relieve los vínculos entre el imperialismo y las ciencias humanas. Este debate lo continúa Homi Bhabha y Gayatri Spivak. En América Latina se debate el tema, a mediados de los ochenta, en el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, fundamentalmente a través de uno de sus miembros, el semiólogo argentino Walter Mignolo y se le atribuye a él su intento de mostrar de qué manera fue articulando un locus postcolonial de enunciación. Desde esta afirmación hay que revisar el artículo “El indigenismo en el Perú: la razón de ser del indigenismo”, del escritor y antropólogo peruano José María Argüedas (1911-1969) presentado en la reunión organizada por el Columbianum en Génova en 1965, donde se encuentra, a mi manera de ver, el origen del discurso postcolonial.

Allí hace referencia a la generación del 900 dominada por tres investigadores sociales y profesores universitarios quienes fundan las corrientes modernas contrapuestas de las ideas respecto del indio: Rivas Agüero y Víctor Andrés Belaúnde crean el hispanismo y con Julio Tello se inicia el indigenismo. Argüedas destaca de manera particular la procedencia de los investigadores Rivero y Belaúnde, quienes pertenecen a la aristocracia criolla. Riva Agüero es descendiente de una vieja familia de linaje y posicionada en las altas esferas de la sociedad arequipana, además alcanza el grado de Marqués de Alestia y Belaúnde. Tello procede de una modesta familia de campesinos, racialmente Indígena, de un pueblo andino del Departamento de Lima. Riva Agüero se inicia como historiador y Belaúnde como pensador, ensayista y filósofo. Analizan la historia y reivindican la grandeza incaica pero se ocupan del indígena como una realidad viva, marginada de todos los derechos constitucionales republicanos. Se siente la textura crítica de Argüedas señalando de manera particular la procedencia de estos insignes ideólogos peruanos, cuya contribución al pensamiento regional no se puede dejar de reconocer, pero observamos de manera particular las ineluctables marcas postcoloniales del discurso social de Argüedas.

Es allí donde Julio Tello es rescatado por Argüedas para introducir el pensamiento del indígena desde la cultura del estar, lo proclama con orgullo, y es quizás la primera evidencia antropológica que textualiza la experiencia indígena con elementos sustanciales del mundo de la vida, cómo experimentan su cotidianidad y cuales son los significados que construyen desde el lugar de emisión del discurso. Ángel Rama (1975) en *Introducción de la Formación de una Cultura Nacional Indoamericana* explica las etapas que adquiere este movimiento de apertura del sujeto indígena, de rescate de la cultura propia y de identidad profunda desde el lugar de la enunciación, es decir la fundación del yo discursivo. El camino de Tello es seguido por José Carlos Mariátegui y continuado por José María Argüedas con el llamado neoindigenismo. Aquí nos vamos a detener para hacer una relectura postcolonialista del neoindigenismo.

La discusión sobre la novela neoindigenista en América Latina precisa la subversión del código que registra la representación sociocultural del personaje. Argüedas ejecuta un ejercicio hermenéutico en *Ríos Profundos* que parte del encuentro de Ernesto (personaje niño) con una circunstancia cultural, geográfica y de integración con la naturaleza, donde las corrientes de los ríos descifran mensajes, la comunicación con el “zumbayllu” es una realidad de alcance mítico. En *Ríos Profundos* hay una expresión intimista del mundo indígena contada desde la experiencia de viaje y de vida de Ernesto, quien es testigo de la especificidad quechua, que es referida en la obra “como la impagable ternura en que vivió”. Este personaje niño es portador de una visión de mundo que construye una expresión quechua desde la miseria, la pobreza, pero también desde la más profunda expresión de las emociones indígenas, las cuales son representadas por los Ayllu donde los “jefes de familias y las señoras, mamakunas de la comunidad” le enseñaron la significación del mundo con valores, con amor y le dicen “Ay warmallay warma yuyaykunlim, yuyaykunlim”. (No te olvides mi pequeño no te olvides).

Hay toda una composición lírica que construye la neuralgia del testimonio indígena desde el centro cultural quechua que supone el infinito despliegue de las diferencias dentro de las diferencias, apunta hacia la conformación abierta y plural de una subjetividad constituyente que se manifiesta teóricamente como un rescate de las posturas esencialistas del mundo indígena expresadas en los huaynos, que registran la concepción del mundo y del conocimiento, un hecho bien importante del lenguaje, la recuperación de la genealogía indígena, como necesidad de reconfigurar el orden simbólico y social. Lo que implica que el ámbito de la escritura hace una propuesta que dialoga abiertamente con el ámbito de la lectura.

La propuesta de *Ríos Profundos* (1956) adquiere la fuerza discursiva para representarse, expresar elementos sustanciales del mundo de la vida, cómo experimentan la cotidianidad y cuales son los significados que construyen desde el lugar de enunciador del discurso. El locus enuntiationis promueve la reflexión sobre los modos de representación de la periferia indígena como posibilidad. No se puede dejar de comentar el espacio que ocupa la representación y significación del lenguaje en la obra, en especial a la convivencia del español y del quechua que hacen del discurso un testimonio que vacía la expresión intimista del personaje con importantes matices líricos y reveladores del yo que está fundando el discurso y que se territorializa como sujeto de la narración.

Cornejo Polar citado por Riobó, M.V. (2005) dice que *Yamar Fiesta* es la primera tentativa de Argüedas para “otorgar a su

obra una dimensión del conocimiento del mundo peruano en su peculiar, difícil y aterradora heterogeneidad”. Abandona la propuesta del indigenismo que intentaba la integración del indígena a la cultura occidental a través de la educación. Argüedas, según Tedesco, I. (2004), puede “comunicarnos una visión interior de lo indio pues, en términos culturales, ha sido un indio. De muy pequeño quedó huérfano de madre y tuvo que compartir la vida con indígenas”. Su discurso se constituye con descripciones detalladas, exalta al indígena y a su pasado incaico, con un tono lírico que se conjuga con una interpretación mágico religiosa de la naturaleza, interpretación que evidencia la empatía de indígena con una inmediatez contada bajo la estructura del huaño y en quechua.

Esta práctica discursiva de Argüedas es necesario compararla con el trabajo de Rosario Castellanos (1962) en *Oficio de tinieblas*, para determinar algunas observaciones importantes. Castellanos plantea en el primer plano de la obra la textura mítica del origen de los chamulas. San Juan el fiador escoge el Valle de Chamula para que sea construido un templo, pero ante la incompreensión de sus designios por los habitantes del valle, hombres de otros mundos llevan a cabo la misión. Así comienza *Oficio de tinieblas*, construyendo a través del mito el origen del mundo, así como la interpretación mayas, mexicas o incas, los tzotzil tienen un mundo que adorar en el Valle de Chamula, un mundo que representa creencias, ritos y costumbres que proyectan la construcción del espacio Indigenista de Castellanos, también, construye a sus personajes, éstos se erigen como actantes arquetípicos que representan el imaginario indígena Chamula, su ubicación soclocultural y la significación de la existencia tzotzil. La propuesta de uso de lengua indígena adquiere en esta obra una categoría excluyente desde la perspectiva social, en Argüedas el uso del quechua sostiene el patrón cultural del sujeto enunciador quien intenta territorializarse, el uso de la lengua totzil en Castellano tiene otros matices.

Hay una presencia importante en esta novela de palabras en lengua totzil de los chamulas, y su uso conecta el mundo indígena con el mundo ladino. Las palabras indígenas que usa Teresa en sus cuentos para Idolina hacen que el lector no se olvide de la Influencia indígena, incluso en Ciudad Real, el centro de la cultura ladina en esta novela. Ejemplos de estos vocablos son “el ijé'al”, “yalambaqu'et”, y “xuch ni” (Castellanos 79). El patrón estético de la obra emite a una lucha histórica entre chamulas y ladinos. Castellano no vacía la experiencia colectiva indígena, se posiciona en el plano social frente a una cultura dominante y que le es adversa, es muy descriptiva en su objetivo de destacar la convivencia social entre los dos mundos que no llegan a encontrarse. La primera evidencia la muestra la obra con el evento de la violación de Marcela Gómez Oso; ella está por el filo de la banqueta cuando se la acercan el obispo y un seminarista. Aunque estos dos hombres la compadecen e intentan darle unas monedas, no pueden ofrecerle ninguna ayuda real a raíz de la barrera idiomática. Hay una indiferencia incluso por la Iglesia, con respecto a la lengua tzotzil; el obispo admite al seminarista que él tampoco sabe la lengua, diciendo “Y tendría la disculpa de no ser de aquí si no hubiera vivido en Ciudad Real más años de los que tú cuentas” (Castellanos 26). La barrera idiomática también se ve en la otra dirección, afectando de manera negativa a los indígenas. Casi ningunos de los indígenas saben la lengua de los ladinos, el español. Cuando Catalina y unas mujeres indígenas tienen un proceso en Ciudad Real a raíz de su idolatría, ellas no pueden comprender casi nada de lo que ocurre alrededor de ellas porque existe la barrera idiomática; ningunos de los ciudadanos de Ciudad Real, donde ocurre el proceso, aun sabiendo el tzotzil, las ayudan a traducir entre el español y el tzotzil. El desencuentro cultural es el plano que domina la obra. Es un abordaje del indigenismo desde una perspectiva social que no alcanza la textura emocional de Argüedas.

En la visión indigenista del personaje literario la propuesta de Argüedas se llena de marcas que evidencian una textura discursiva diferente, que apunta hacia una dirección resignificadora, donde el espacio de la enunciación territorializa un yo que funda en la historia la expresión del “estar”. Desde allí se construye el personaje literario como representación sociocultural del sujeto indígena con planteamientos que pasan por concebirlo como representamen del hombre - persona -, ente individual y colectivo en su tránsito por la historia. (Bustillos (1995:23). Esta primera consideración va en sintonía con la concepción de personaje como portavoz, como realidad viva que manifiesta la visión de mundo. El segundo aspecto va orientado hacia las actitudes vitales arquetípicas o proyección de fenómenos psicológicos; éste segundo planteamiento nos acerca a la noción de la conciencia, la visión y expresión del alma; entender al personaje indígena como un elemento teñido de angustia, de impotencia, que explora la realidad escatológica del hombre, sus miserias y sus posibles representaciones para darle un significado en el contexto de la narración; y el tercer aspecto lo señala como elemento del discurso. Entonces “el sujeto de la narración, por el acto mismo de la narración, se dirige a otro, y es respecto a ese otro que la narración se estructura y por ello se establece como un diálogo entre el sujeto de la narración y el destinatario”. Entonces el personaje se convierte en objeto de este diálogo, en portador de una visión de mundo, es la representación que transfigura al hombre y su realidad para otorgarle otro significado; y dicho en palabras de Rafael Alfonzo (1994; 60) es la sonda lanzada hacia la profundidad del hombre que expresa su problemática social y existencial. Será grito, palabra desgarrada que se carnaliza y verbo crispado que romperá las vertientes del silencio, que toca los extremos del ser, el paraíso y el infierno, la videncia y la locura y será ante todo la epifanía donde los contrarios se funden”. Por eso el personaje es un lugar donde el hombre late como un fuego perpetuo, disfrazado, repartido y gritando en su mudez los trastornos de su vida, para transgredir y darle otro sentido.

Bibliografía

- Argüedas, José María. *Los Ríos Profundos*. Caracas; Biblioteca Ayacucho.
- Castellanos, Rosario. *Oficio de Tinieblas*.
- Carpentier, Alejo (1995.) *Los Pasos Perdidos*. Caracas: Monte Avila Edit.
- Alazraki, Jaime (1973). “Relectura de Horacio Quiroga”, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia.
- Bajtín, M. M. (1982). “El problema de los géneros discursivos”. En: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. M. (1985). “Hacia una tipología de la novela”, *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bremond, Claude (1970). “El mensaje narrativo”. En: *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Brushwood, J. S. (1987) *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987
- Brushwood, J. S. (1984) *La novela hispanoamericana del siglo XX*. Una vista panorámica. México: F. C. E.
- Dámaso Maratínez, , Carlos (1997.) “Estudio preliminar” a: *Horacio Quiroga, Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada.
- Ducrot, Oswald (1986). “Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación”. En: *El decir y lo dicho (Polifonía de la enunciación)*. Barcelona: Paidós.
- Fernández Moreno, César.(Coord.) (1977). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI-Unesco.
- Ferrari, Américo (1971). : “Cesar Vallejo, entre la angustia y la esperanza”. En Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz.
- Martínez, José Luis (1985). “Los libros del México antiguo”. En: V.V.A.A: *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL, pp. 113- 118.
- Martínez, José Luis (1972). *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- Miliani, Domingo. “Historiografía literaria: ¿periodos históricos o códigos culturales?”. En: Op. Cit., pp. 98-112.
- Miliani, Domingo (1986). *La Novela mexicana hoy*. Caracas: Celarg.
- Pezzoni, Enrique (1986). *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pizarro, Ana (Coord.) (1985) *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Roy, Joaquín (Comp.) (1978). *Narrativa y crítica de Nuestra América*. Madrid: Castalia,
- Rufinelli, Jorge (1979). *Crítica en Marcha. Ensayos sobre literatura latinoamericana*. México: Premia.
- Sánchez, Luis A. (1976). *Historia comparada de las literaturas americanas*. Buenos Aires: Losada,
- Zea, Leopoldo (Coord.) (1986). *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI- Unesco,

ENSAYO

Tierra de Gracia:

El paraíso terrenal en el discurso mítico colombino del Tercer Viaje (1498)

Alberto Rodríguez Carucci
 Universidad de los Andes
 (Venezuela)
 albertorodriguezcarucci@yahoo.es

El estudio de la producción literaria en Venezuela, desde las perspectivas de su historiografía, ha sido realizado casi siempre a partir de la revisión de los textos escritos durante el período republicano, excluyendo los del período colonial por considerarlos de escaso interés literario, o simplemente porque se valoran como ajenos a la literatura, según se entendía ésta a finales del siglo XIX en el marco de la historiografía liberal (Cfr. González Stephan, 1989 y Rodríguez Carucci, 1989), cuando se comenzó a instituir el canon de la literatura nacional, que privilegió lo escrito en lengua castellana, los temas heroicos legados por la gesta emancipadora o los relacionados con la temática preferida en las literaturas europeas de aquel entonces.

Para tales enfoques, la colonia no tuvo literatura. Así se ha considerado que tampoco podía tenerla, ya fuese porque carecía de la instrucción pública necesaria para estimular la lectura o por la falta de imprentas para reproducir los textos escritos en aquella época. En semejante contexto podían existir algunos materiales de intención literaria más o menos disgregados en el tiempo pero, según los criterios de aquella historiografía literaria inicial (que en gran medida se ha repetido hasta ahora), aquellos textos no eran suficientes como para integrar el corpus orgánico de una literatura colonial, como sí había sido posible hacerlo en los Virreinos de México, Perú y la Nueva Granada (Cfr. Picón Salas, 1989).

Sin embargo, a través de las últimas dos décadas, el estudio de las letras coloniales de la América hispánica ha cobrado auge y ha revisado a profundidad muchos aspectos y algunos criterios que, vistos desde los problemas y necesidades que presenta el caso venezolano, pueden ser muy útiles. Sobre todo porque en nuestro país se ha reflexionado poco sobre el asunto -particularmente en los aspectos teórico-metodológicos- y todavía tenemos presentes las dudas sobre la existencia o inexistencia de la literatura colonial, o la interrogante sobre cuándo se inicia nuestra literatura (Cfr. Lovera DeSola, 1988 y 1999). Por otra parte, sigue pendiente la discusión sobre qué se puede considerar como material literario en nuestro proceso colonial, lo cual entraña la paradoja de que algunos de aquellos textos -por ejemplo ciertas crónicas- han sido estudiados por la crítica literaria internacional como objetos de interés, mientras que en Venezuela siguen en tierra de nadie, extraviados en la fragmentación de nuestra frágil memoria cultural.

En ese caso específico tenemos un déficit doble, tanto en la historiografía general como en la historiografía literaria. En cuanto al primero, existen algunos estudios sobre cronistas (Cfr. Morón, 1957), de los cuales se han editado muchos textos con prólogos documentados y rigurosos, pero el conjunto de las crónicas -aparte de poco conocido entre los estudiosos- sigue siendo un repertorio disperso y caótico. Como lo señaló Angelina Lemmo en su *Historiografía colonial de Venezuela (1977)*, «sigue siendo prioritario un buen catálogo crítico de crónicas o un inventario de valores historiográficos», a lo cual agregó el reclamo de que aún no se ha hecho un «estudio crítico de la crónica como historia o como fuente para ella» (p. 385). Por su parte, la historiografía literaria venezolana ha sido radical en la exclusión de las crónicas, al margen de las declaraciones voluntaristas, pero sin continuidad analítica en el ámbito académico, de un autor como Picón Salas quien llegó a escribir con optimismo que «la crónica es la primera expresión literaria de ese mundo de conquista» (1940), refiriéndose al momento que llamó de «impacto inicial» entre españoles e indígenas.

Ante las limitaciones anotadas, y estando a disposición de los investigadores muchas de las crónicas principales y olvidadas, es preciso recordar que los avances en los estudios teóricos, analíticos y críticos sobre aquellas formas narrativas son ya amplios, abundantes y consistentes (Cfr. Rodríguez Carucci, 1995) en el escenario internacional -no sólo latinoamericano- y que, sobre la plataforma que ofrecen, se puede modificar productivamente el panorama de carencias que hemos esbozado.

La primera crónica que impulsa la presencia de esa formación discursiva en el repertorio de nuestros documentos coloniales es la *Carta del Tercer Viaje* (1498) de Cristóbal Colón, donde el Almirante relata sus recorridos durante la exploración de la Península

¹ Es preciso destacar la importancia de las ediciones de los cronistas e historiadores realizadas por la Academia Nacional de la Historia, específicamente en su colección de Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela.

de Paria, describiendo lugares, accidentes geográficos, poblados indígenas, primeros contactos con éstos, asombros mutuos y los contextos tan polémicos como problemáticos de aquella experiencia de navegación.

No obstante eso, ni el libro de Lemmo antes citado, ni las historias de la literatura venezolana se refieren para nada al texto colombino que recoge aquellas primeras noticias escritas sobre nuestros territorios orientales, primeros de Tierra Firme continental en ser descritos, cuyas referencias informativas e interpretativas tuvieron después el efecto de cambiar las percepciones geográficas, geofísicas, antropológicas, filosóficas y culturales del planeta.

Distintos autores han publicado estudios² en los que se revisa aquella *Carta del Tercer Viaje*, lo cual -lejos de sugerir que el asunto esté agotado- revela que existen contribuciones y vacíos que llaman oportunamente la atención para retomar su análisis, justamente cuando el documento ha cumplido el medio milenio.

Para el historiador Pablo Ojer (1978), Cristóbal Colón «es el primer Cronista de nuestra historia», mientras que para el investigador Julio Febres Cordero (1959) «la historia literaria nuestra empieza con el mismo descubrimiento colombino en las cartas del Almirante». Por otra parte, el historiador y escritor Guillermo Morón (1979) encuentra en las descripciones del Paraíso Terrenal elaboradas por el Almirante en la Carta del Tercer Viaje «el primer episodio de lo real maravilloso en la literatura americana».

Como paradoja frente a esas valoraciones, cabe apuntar que la Carta de 1498 comenzó a circular en Venezuela con un retardo de cuatrocientos años, cuando Arístides Rojas la incluyó en un apéndice de su libro *Orígenes venezolanos* (1891). La siguiente edición nacional se publicó hace poco más de cincuenta años en el *Muestrario de historiadores coloniales de Venezuela* (1948) preparado por Joaquín Gabaldón Márquez, quien calibró la significación del texto tanto en el aspecto histórico como en el de su expresión escritural, valoraciones que lo llevaron a editar otra vez el documento en el volumen *Descubrimiento y Conquista de Venezuela* (1962), que también coordinó. Desde entonces la Carta colombina se ha reeditado con mayor regularidad, generalmente en antologías de materiales coloniales, aunque se llegó a imprimir hasta una edición facsimilar del manuscrito bajo el título *Venezuela: Tierra de Gracia* (1992), de muy limitada circulación, que reproduce la transcripción de Bartolomé de Las Casas.

Pero la existencia de esas y otras ediciones, impresas en el país y en el exterior, no ha sido estímulo suficiente como para impulsar el estudio sistemático, analítico y crítico de la célebre Carta que «inventó» el Paraíso Terrenal sobre suelo americano. Al menos hasta hace poco, cuando se cumplieron quinientos años de la expedición de Colón a tierras de Paria.

Entre tanto, en la historiografía literaria latinoamericana reciente, se ha empezado a reconocer con mayor agudeza de aproximaciones la significación del documento, como en la *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995) (I.I) de José Miguel Oviedo, donde se lee que «la imagen de América como una tierra promisoría (...) tiene en Colón al verdadero fundador de una larga tradición de las letras americanas. El principal vehículo de esa tradición serán las crónicas, género que se inicia con sus Diarios».

Extendiendo esas perspectivas, Colón habría marcado, también para el caso de Venezuela, el inicio de su literatura, que comenzaría así con las crónicas, textos heterogéneos de formas variadas (cartas, relaciones, memoriales, comentarios, visitasiones, historias más o menos sujetas a las retóricas de época) que describen y narran los hechos de exploración y conquista del Nuevo Mundo durante los siglos XVI y XVII, a partir de los cuales se ha intentado reconstruir los sucesos del contacto inicial entre españoles e indígenas, entre la mirada europea y el mundo americano, aunque sin reconocerles razonada y explícitamente ni el valor de documentos históricos ni un estatuto literario específico³.

En el caso venezolano, sin que medien las consideraciones actuales sobre las teorías de las crónicas, algunos estudiosos de la literatura han sostenido -en atención a los rasgos de estilo que presentan los textos- la posición de excluirlos o de considerarlos como materiales preliterarios, a partir de una apreciación moderna de la noción de literatura (Cfr. Almoína de Carrera, 1983 y Lovera de Sola, 1999). Esta situación ha incidido de uno u otro modo en el hecho de que no tengamos todavía una relación clara y definida del extenso corpus de las crónicas ante los estudios literarios.

Quizás sería pertinente atender también, junto con el interés en las formas expositivas empleadas por los cronistas, a las «mediaciones institucionales que la época imponía» -como propone Roberto González Echevarría- y, por lo mismo, «tomar en cuenta qué cree cada texto que es, cómo se despliega en relación con un modelo virtual» (Cfr. González Echevarría, 1984 y Pupo- Walkder, 1982). El texto del Tercer Viaje es una carta. Un tipo discursivo que adopta las características propias de un documento informativo, pretendidamente referencial, testimonial, obligatorio o contractual, que describe y relata las experiencias de navegación del autor. Es el relato de un proceso de exploración y conocimiento de unos territorios, más que una escritura de motivaciones conscientes respecto a sus posibles funciones históricas o literarias. Pero es también una narración escrita bajo los condicionamientos ideológicos de la cultura europea en la transición de la Edad Media al Renacimiento. Está dirigida a los Reyes Católicos, destinatarios nobles e investidos de autoridad, lo cual determina que la carta tenga las inflexiones propias de un documento sujeto a ciertas formalidades y convencionalidades -como fórmulas de cortesía y declaraciones de principios- que convienen a los efectos de honrar la relación de contrato entre el destinador y los destinatarios.

Para la elaboración de este tipo de informe había únicamente los antecedentes de las comunicaciones medievales, provistas

2 Guillermo Morón (1954). *Los orígenes históricos de Venezuela*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto «Gonzalo Fernández de Oviedo»; Isaac J. Pardo (1980). *Esta Tierra de Gracia*. 4a ed. Caracas, Dimensiones, (la 1a ed. apareció en 1955); Isaac J. Pardo (1975). «El Tercer Viaje de Colón». En: *Historia de Venezuela*. T.II. *Descubrimiento y conquista*. Madrid- Caracas: Edime, pp. 270-275; Marisa Vannini (1992). «El Tercer viaje de Colón». *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) (284): 75- 88, enero-marzo. Recientemente otros autores han dado nuevos aportes, con nuevos enfoques. Véase, por ejemplo, Alí E. López Bohórquez et al. (1998). *El descubrimiento y la invención de Tierra Firme*. Cumaná, Comisión Presidencial V Centenario de Venezuela - Ediciones Comisión «Macuro 500 Años».

3 Sobre las crónicas como tipo discursivo ligado a la literatura se han desarrollado importantes discusiones y contribuciones teóricas en los últimos veinte años. Ver de Walter Mignolo (1980). «Texto y contexto discursivo: el problema de las crónicas indianas». En: *Texto / Contexto en la literatura iberoamericana*. Madrid: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 223-233; «El metatexto historiográfico y la historiografía indiana». *Languages Notes* (USA) (96): 358- 402, 1981 y «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». En: Luis Iñigo Madrigal (Coordinador). *Historia de la literatura hispanoamericana* 1. Época colonial. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 57-110. También: Birgit Scharlau (1990). «Nuevas tendencias en los estudios de crónicas y documentos del período colonial latinoamericano». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima) (31-32): 365-375.

de una retórica instituida y fuertemente codificada, pero -según la perspectiva de un experto en la teoría de las crónicas como Walter Mignolo- «las cartas de Colón no parecen responder al cuidado de la preceptiva epistolar ni en su estructura ni en cierto cuidado gramatical exigido también por esta preceptiva» (Mignolo, 1980).

Colón escribió su carta de 1498 tratando de dar cuenta de sus acciones de exploración y descubrimiento de los territorios de Paria para dejar la evidencia del hallazgo mesiánico de zonas previamente desconocidas, a las que no se podía llegar «salvo por voluntad divina», y para revelar las bondades de aquella nueva realidad cuyas cualidades sólo podría nombrar valiéndose de los saberes previos de que disponía, fincados en las creencias mítico-religiosas y en el imaginario medieval o en las autoridades más reconocidas de la teología y el conocimiento cosmográfico de la época, que terminarían cobrando mayor peso que sus propias observaciones.

Tenía que describir un escenario que hasta aquel momento era ignoto, y además debía relatar los sucesos que allá se desarrollaban, pero sólo contaba con el lenguaje y las referencias culturales que le permitían nombrar lo conocido: la autoridad de filósofos antiguos y medievales o de los padres de la Iglesia, mientras que sus verdades dependerían de su fe en Dios y de sus principios de lealtad a los Reyes, más que del resultado pragmático de sus exploraciones.

Por eso, en su carta la realidad de Paria fue recreada o inventada, quedando traducida en un discurso utópico, en un relato sin referentes materiales comprobables para aquellos lectores que desconocieran los escenarios y las gentes que pretendía describir el Almirante quien, pese a las limitaciones cognitivas y comunicativas anotadas, y a pesar de ser presa del asombro y el desconcierto que le imponían una geografía y una humanidad cuyos códigos ignoraba, sacaría partido de su texto, convirtiéndolo en una habilidosa narración que mitificó el territorio explorado, a sus habitantes originarios y al propio Colón, quien no sólo realizó las hazañas náuticas que se le reconocen como descubridor de Tierra Firme sino que se erigió -a través de la escritura del texto- en figura protagónica de las mismas con el agregado de representarse bajo la condición de elegido de Dios, como sujeto divino, y de enviado de los Reyes, como sujeto político (Cfr. Rodríguez Carucci, 1988). Tres roles reputados como representativos del poder en la época, con claras resonancias en la posteridad, como lo ha registrado la historia.

La carta del Tercer Viaje -aunque se perdió la «pintura» o mapa que en ella prometía su autor- permitió ensanchar el conocimiento de la geografía planetaria, cambió la idea restringida que se tenía del mundo sumándole un nuevo continente, diversificó la percepción que se tenía en Occidente sobre los tipos humanos, replanteó las relaciones del hombre con la naturaleza y aportó una valiosa información sobre la cual se abrió el camino para el ulterior despegue del mundo moderno.

Colón le aportaba a la empresa expansionista española nuevos y vastos territorios en tierra firme, recursos naturales como maíz, frutas, algodón; oro y perlas, así como diferentes productos elaborados por los indígenas. Un escenario para la expansión ideológica a través de la catequización y la fe, así como para la expansión del castellano, abundante información para dar continuidad a la cruenta conquista y colonización del continente y la propuesta de un nuevo proyecto económico que, a la larga, convertiría a España en un poderoso imperio:

...vuestras altezas tienen aca otro mundo: de adonde puede ser tan acrecentada nuestra sancta fe, y de donde se podran sacar tantos provechos: que bien que no se ayan enbiado los navios cargados de oro: se an embiado suficientes muestras dello y de otras cosas de valor, por donde se puede juzgar que en breve tiempo se podra a ver mucho provecho (Colón, 1994:1093-119).

Colón ofrecía a España las riquezas del territorio encontrado, a la vez que se refería a éste como «otro mundo», lleno de riquezas disponibles y promesas realizables, marcando así la diferencia con el Viejo Mundo europeo, al mismo tiempo que proporcionaba informaciones y datos a los Reyes sobre un eje de esperanzas de bienestar y estímulos económicos que prefiguraban un Paraíso para beneficio de la futura metrópoli.

Las referencias medievales inmediatas presentaban el Paraíso como un don divino que habían perdido los hombres, como castigo por el pecado de Adán, pero añorado como la recuperación posible de la felicidad y la bienaventuranza, que sólo podrían alcanzarse de nuevo en el reino de los cielos. En el Medioevo se creía que el Paraíso se encontraba al borde del mundo habitado. Lo imaginaban como el espacio originario, cubierto de prados verdes y floridos, con árboles frutales, agua abundante, brisa fresca y trinos de pájaros, como la morada para la armonía feliz entre el hombre y la naturaleza. Ese escenario, cuajado de referencias bíblicas y de antiguos mitos, concentraba mejor el imaginario urgido de esperanzas de una España cristiana, recién liberada del dominio árabe, que la luminosa geografía de Paria (Cfr. Acosta, 1992)

El mito del Paraíso sería el discurso a través del cual Colón trataría de presentar el primer territorio descubierto por él en Tierra Firme, donde encontraría bajo esa óptica sorpresas y maravillas, refrendadas por los relatos de filósofos griegos, por la Biblia, por el Imago Mundi de Pedro D'Ailly, por los pensadores de la Escolástica que nombra y por sus propias observaciones y especulaciones urdidas a partir de una experiencia indirecta, pues el célebre Almirante -según él mismo lo confirma- nunca descendió a tierras parianas, de las cuales sólo llegó a tener algunas imágenes distorsionadas seguramente por la dolencia ocular, que confiesa, y por los informes orales de sus marineros, según se deduce de sus propias declaraciones textuales. En el relato colombino, las formas del Paraíso se corresponderían con elementos del tópico del locus amoenus, o paisaje ameno, de la retórica clásica que -según las referencias que convoca-- conocía el autor.

De ese modo, la *Carta del Tercer Viaje* legaba a la cultura y a la memoria venezolanas la primera representación escrita, y en castellano, de una parte fundamental de su geografía y de su población originaria, recuperadas después gracias a la copia realizada por fray Bartolomé de Las Casas.

Aquella primera imagen sería la Tierra de Gracia, donde el 3 de agosto Colón dice haber hallado «unas tierras las más hermosas

del mundo y muy pobladas» (Colón, 1994: 1102), a lo que agrega más adelante:

...alli y en la tierra de gracia halle temperancia suavísima: y las tierras y arboles muy verdes, y tan hermosos como en abril en las huertas de balenga. Y la gente de allí de muy linda estatura: y blancos mas que otros que aya visto en las Indias: e los cabellos muy largos e llanos e gente mas astuta e de mayor ingenio e no cobardes, (pp. 1109-1110)

Para llegar a esa Tierra de gracia -como en todos los relatos utópicos- el intrépido narrador había tenido que enfrentar y superar una serie de obstáculos que interponía la naturaleza, como el paso de las «Islas de los canibales» (p.1098) cerca de Trinidad; el estrepitoso combate entre las rugientes aguas dulce y salada de las desembocaduras del Orinoco (pp.1100, 1105); el cambio brusco de las brújulas o «agujas de marear» (p.1108) que le revelaban una topografía accidentada, ignota y sorpresiva en la cual Colón descubriría el otro hemisferio del planeta (pp.1108-1109) como «otro mundo» ignorado hasta entonces por sabios y autoridades (p.1108), además de las hostilidades que había encontrado en el primer contacto con indígenas del Caribe (p.1099), derivadas de la imposibilidad de comunicarse con aquellos en un mismo código expresivo.

La descripción del Paraíso Terrenal que Colón elabora comprende dos aspectos principales: la configuración del espacio natural, geográfico, con sus peculiaridades (flora, fauna, clima) y la configuración de una imagen de los pobladores aborígenes. Un escenario y unos personajes articulados en el relato según la mirada y la escritura del Almirante, quien se erige a sí mismo como el sujeto protagónico que transmite su testimonio de viaje y exploración signado por las ideas y creencias que le aportaban sus circunstancias particulares y su singular momento histórico.

Si bien la idea del Paraíso Terrenal tenía su punto de origen en el texto bíblico, la perspectiva de Colón -que no es ajena al discurso religioso- parece contemplar el viejo mito cristiano principalmente desde una lectura económica, cuyo interés explícito se concentra en la abundancia de recursos que ve con asombro en el Nuevo Mundo y en la posibilidad de obtener ganancia y riqueza a partir de ellos, en función de acrecentar el poder y la fama, tanto propios como de España.

Tras una extensa reflexión sobre la forma del mundo, Colón confronta la hipótesis de la esfericidad de la tierra, sostenida por Tolomeo y otros sabios, y se atreve a proponer desde su experiencia como navegante y explorador otra posibilidad:

falle que no era redondo en la forma quescriven: salvo que es déla forma de una pera que sea muy redonda salvo alli donde tiene el pegón que alli tiene mas alto, o como quien tiene una pelota redonda: y un lugar della fuesse como una teta de muger alli puesta: y questa parte deste pegón sea la mas alta e propinca al cielo, (p.1108)

Ese lugar lo ubica bajo la línea equinoccial y «en el fin del Oriente» donde -según su parecer- debía estar el otro hemisferio desconocido del mundo, hasta entonces.

«La Sacra escriptura testifica que nuestro Señor hizo el parayso terrenal» -anota Colón, agregando en seguida- «yo no falle ni jamas he fallado escriptura de latinis ni de griegos que certificadamente diga el sino en este mundo del paraíso terrenal: ni e visto en ningún mapa mundo, salvo situado con autoridad de argumento», (pp. 1111-1112)

De esa manera construye, desde su fe y sobre el vacío de informaciones geográficas citado, la justificación de su hallazgo, que no es sólo de Tierra Firme, pues luego expone: «...creo que alli es el paraíso terrenal adonde no puede llegar nadie salvo por voluntad divina, y creo questa tierra que agora mandaron descubrir vuestras altezas sea grandísima y aya otras muchas en el austro que jamas se ovo noticia» (pp.1112-1113).

Su relato manipula nuevamente las imágenes y roles autorrepresentativos del narrador: el enviado de Dios ha logrado el triunfo imposible y el embajador real ha cumplido cabalmente el mandato de encontrar nuevas tierras que aseguren la expansión inmediata de España.

Colón respalda su hazaña con la autoridad de filósofos, cosmógrafos y teólogos, incorporando una razón política claramente interesada: los gobernantes deben invertir recursos financieros en la obtención y elaboración de conocimientos nuevos sobre el mundo. Con este señalamiento, a la vez que fijaba posición, intentaba justificar el apoyo que la corona le había asignado para su empresa de exploración, sometida en aquellos momentos a severas críticas, según se acierte en la discusión que Colón refiere al principio y al final de la Carta que nos ocupa. El Almirante entendía el conocimiento como un factor importante del poder, y dejaba testimonio de ello con una acotación meridianamente racional, renacentista: el conocimiento del mundo «no es maravilla por que andando mas, mas se sabe» (p.1115).

Luego identifica, con una discreta duda intercalada, la Tierra de Gracia con el Paraíso Terrenal:

Torno a mi proposito déla tierra de gracia y rio y lago que alli falle atan grande que mas se le puede llamar mar que lago [...] y digo que si no procede del paraíso terrenal: que viene este río y procede de tierra infinita: pues el austro déla qual fasta agora no se a ávido noticia, mas yo muy assentado tengo en mi anima que alli adonde dixes es el paraíso terrenal y descanso sobre las razones y autoridades sobre escripias, (pp. 1115-1116)

Al final de la Carta Colón insiste nuevamente en esas afirmaciones, para ratificar el carácter de descubrimiento de las acciones que ha llevado a cabo, ofreciendo a los monarcas la testificación de aquellas en el archivo real mediante «esta escriptura y la pintura de la tierra», es decir, la Carta y el mapa -hasta ahora desconocido- que verificarían el registro de su Tercer Viaje.

Aparte del equívoco geográfico de creer que se encontraba en Asia, el navegante tenía la intuición de hallarse en un nuevo continente, al que llamó «otro mundo». Reconocía allí la novedad y la alteridad de aquel escenario cuya interpretación enfrentaba a partir de las posibilidades y limitaciones de su propia cultura.

En su perspectiva, el Paraíso se caracterizaba por la suavidad de su clima, el verdor de su vegetación, la abundancia de frutas

y agua dulce, oro, perlas, una gran extensión territorial y una población indígena receptiva y hospitalaria entre la cual se podría extender la fe cristiana.

Los atributos de este Paraíso colombino se condensaban así en las ideas de abundancia, belleza y armonía que convertirían a Paria en un locus amoenus, en un paisaje idílico ligado ideológicamente con las manifestaciones utópicas renacentistas y más o menos ajustado a las exigencias retóricas de la expresión medieval.

La mirada de Colón, lejos de comprender la retadora complejidad de nuestra geografía, se contentaba con la mera percepción sensorial de sus elementos referenciales inmediatos, a partir de la cual diseñaría su propia escenografía fantástica, urdida con las metáforas de la expresión náutica, religiosa y/o erótica del Medioevo: la Boca de Serpientes y la Boca de Dragones -ambas representaciones del mal- custodiaban los accesos por el Sur y por el Norte del Paraíso imaginado, cuya locación se encontraría sobre una forma de pera, o de pelota, erguido como un «pezón alto» o como una «teta de mujer». Símbolos profundamente significativos, pues en la Edad Media la pera representaba a la vez la pureza, abundancia y una figura de la sexualidad femenina que anunciaba una descendencia numerosa. Por otra parte, el pezón y la teta de mujer simbolizaban bondad, tranquilidad, prosperidad de la vida prometida en el origen, además de abundancia.

Toda una visión mágico-erótica de la geografía, más tabulada que descrita en la Carta del Tercer Viaje, que sin embargo cobraría pronto cierto aliento mito- poético capaz de estimular la curiosidad de los lectores y de persuadir a los posibles colonos que vendrían después a continuar las tareas de expansión que había concebido la naciente metrópoli hispana.

Si para el historiador Guillermo Morón (1979) la Carta puede leerse como el «primer episodio de lo real maravilloso en la literatura americana», para la investigadora y crítica literaria Beatriz Pastor la lectura del texto es otra:

En Colón (...) junto al paradigma utópico paradisiaco ligado a la tradición religiosa se desarrolla una formulación secular que convierte a América en el locus utópico del mercader. Desde esta perspectiva los textos de Colón articulan una representación de América poco fiel a las realidades objetivas del nuevo continente, pero sumamente coherente como representación simbólica de una utopía comercia (Pastor, 1992: 120).

El relato utópico de Colón nombraría rasgos y elementos del territorio explorado, pero los ficcionalizaría apelando a las comparaciones que le facilitaban las referencias espaciales de su propia cultura. A partir de aquéllas asimilaría la imagen de Paria al mito utópico del Paraíso Terrenal.

El otro componente de esa utopía se encuentra en la construcción de la imagen de los indígenas parianos, a quienes observó en su densidad demográfica, su hospitalidad, buen carácter, ingenio, valentía, laboriosidad y organización jerárquica, aunque lamentándose reiteradamente de la imposibilidad de comunicarse con ellos.

Esta gente, como ya dije son todos de muy linda estatura, altos de cuerpo e de muy lindos gestos, los cabellos muy largos e llanos: y traen las cabeças atadas con unos pañuelos labrados como ya dije hermosos que parecen de lexos de seda y alma- yzares. Otro traen ceñido mas largo que se cojan conel en lugar de pañetes ANSI hombres como mugeres. La color desta gente es mas blanca que otra que aya visto en la Indias. Todos trayan al pescuezo y a los bracos algo a la guisa destas tierras, y muchos trayan piezas de oro baxo colgado al pecuego. Las canoas dellos son muy grandes: y de mejor hechura... (p.1104)

Estas descripciones, de innegable importancia histórica y antropológica, resaltan el uso de trozos de oro, y en ocasiones de perlas, como ornamentos entre los indígenas, así como el hecho de que cultivasen maíz y frutas, labraran la tierra, fabricaran canoas, casas, «sillas», arcos, flechas y tablachinas, así como pan, «vino» y tejidos.

De toda esa enumeración Colón se interesa principalmente por el oro y las perlas, que son los elementos que más directamente le convienen a su empresa, pero no deja de señalar la armonía social, la juventud, belleza y aspecto saludable de los aborígenes, a quienes sitúa en claro equilibrio con la naturaleza paradisiaca antes descrita, creando de ese modo la figura ideal del «buen salvaje», para completar así su visión mítica y mitificadora del escenario oriental venezolano.

Como narrador, el Almirante se construye a sí mismo como un sujeto mesiánico diverso, en ejercicio de sus poderes como conductor de su empresa náutica, como elegido de Dios y corno embajador real. Archisujeto que se propone, desde la consciencia de su descubrimiento, la recuperación del Paraíso Terrenal perdido y la salvación socioeconómica de España, así como la salvación espiritual, religiosa y cultural, de los indígenas para que puedan servir a los intereses de la corona.

Discurso etnocéntrico de poder, este relato utópico recogido en la Carta del Tercer Viaje de Colón armoniza idealmente el escenario natural de Paria y sus habitantes según la mirada y la escritura del navegante que, convertido en narrador, ficcionaliza la realidad objetiva bajo la pulsión imaginaria e inevitable de su propia cultura.

En el mismo inicio de la Venezuela Hispánica -ha escrito el geógrafo Pedro Cunill Grau- no es casual esta percepción paradisiaca colombina, puesto que para ello lo mítico se ahincaba en lo maravilloso de países perpetuamente verdes, caudalosas aguas dulces fluviales del sistema del Orinoco, bellos aborígenes. La Tierra de Gracia parecía ser el umbral del Edén, anuncio pariano de un prodigioso paisaje eterno (Cunill Grau, 1992). 4

4 Otras referencias consultadas al respecto: Percy G. (june, 1976) Adams. «The Discovery of América and European Renaissance Literature». Comparative Literature Studies (Urbana, EEUU) 13 (2): 100-115; ; Beatriz Pastor. (1983). «Cristóbal Colón y la definición del botín americano». En: *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana, Casa de Las Américas; Tzvetan Todorov (1987). *La conquista de América. La cuestión del otro*. México, Siglo XXI; Eduardo Subirats.(1994). *El continente vacío*. México, Siglo XXI; Miguel Ángel Perera (1994).. *La mirada perdida. Etnohistoria y antropología americana del siglo XVI*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana-

Bibliografía

- Acosta, Vladimir (1992). *El continente prodigioso. Mitos e imaginario medieval en la conquista americana*. Caracas: UCV.
- Colón, Cristóbal (1994). «Carta-relación del Almirante a los Reyes sobre su Tercer Viaje». En: Juan Pérez de Tudela (editor). *Colección documental del Descubrimiento (1470-1506)*. T. II. Madrid: Real Academia de la Historia - Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Fundación Mapire América, pp. 1093- 1119.
- Cunill Gran, Pedro (1991). «Geografía y poblamiento de Venezuela hispánica». En: Pedro Grases (Coordinador). *Los tres primeros siglos de Venezuela 1498-1810*. Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, pp. 28-29.
- Febres Cordero, Julio (1959). «Actividad literaria en la época colonial». En: *Tres siglos de imprenta y cultura venezolanas: 1500-1800*. Caracas: UCV, 1959.
- González Echevarría, Roberto (1984). «Humanismo, retórica y las crónicas de la conquista». En: Alejo Carpentier, Emir Rodríguez Monegal y otros. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- González, Stephan Beatriz (agosto-septiembre 1989). «Notas para un proyecto de historia global de la literatura venezolana». *Hispanamérica* (Gaithersburg, EEUU) (53-54): 67-74.
- Guillermo Morón (1954). *Los orígenes históricos de Venezuela*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto «Gonzalo Fernández de Oviedo».
- Guillermo Morón (1979). «La creación del territorio. El Paraíso Terrenal». En: *Breve historia de Venezuela*. Madrid: Espasa-Calpe.
- José Miguel Oviedo (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la emancipación*. Madrid: Alianza- Universidad.
- Lemmo, Angelina (1977). *Historiografía colonial de Venezuela*. Caracas: UCV.
- López Bohórquez, Alí et al. (1998). *El descubrimiento y la invención de Tierra Firme*. Cumariá: Comisión Presidencial V Centenario de Venezuela - Ediciones Comisión «Macuro 500 Años».
- Lovera DeSola, Roberto (julio-septiembre 1988). «Algunas consideraciones sobre la literatura colonial venezolana». *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* (Caracas) (283): 691-694.
- Lovera DeSola, Roberto (julio-septiembre 1999). «Sobre literatura colonial en Venezuela». *Actual* (Mérida) (41): 63-83, julio-septiembre 1999.
- Mignolo, Walter (1980) «Texto y contexto discursivo: el problema de las crónicas indianas». En: *Texto / Contexto en la literatura iberoamericana*. Madrid: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 223-233.
- Mignolo, Walter (1982). «El metatexto historiográfico y la historiografía indiana». *Languages Notes* (USA) (96): 358- 402.
- Mignolo, Walter (1981). «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». En: Luis Iñigo Madrigal (Coordinador). *Historia de la literatura hispanoamericana 1. Época colonial*. Madrid, Cátedra, pp. 57-110.
- Morón, Guillermo (1957). *Los cronistas y la historia*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.
- Morón, Guillermo (1979). «La creación del territorio. El Paraíso Terrenal». En: *Breve historia de Venezuela*. Madrid: Espasa-Calpe
- Ojer, Pablo (1978). *Historia de la historiografía venezolana*. Caracas: UCAB. (Mimeografiado)
- Pardo, Isaac J. (1975) «El Tercer Viaje de Colón». En: *Historia de Venezuela. T.II. Descubrimiento y conquista*. Madrid- Caracas: Edime, 1975, pp. 270-275.
- Pardo, Isaac J. (1980). *Esta Tierra de Gracia*. 4a ed. Caracas; Dimensiones.
- Pastor, Beatriz (1992).. «Utopía y conquista». *Nuevo Texto Crítico* (Standford, EEUU) (9-10): 33-45.
- Picón Salas, Mariano (1940). *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas, Editorial Cecilio Acosta.
- Pilar Almoína de Carrera (1982). *Cronistas e historiadores: ¿antecedentes de la literatura venezolana?* Caracas: UCV - Instituto de Investigaciones Literarias.
- Pupo-Walker, Enrique (1982). *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*. Madrid: Gredos.
- Rodríguez Carucci, Alberto (1995). «Crónicas de Indias: entre la literatura y la historia». En: *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. T. I. Caracas: Biblioteca Ayacucho- Monte Ávila Editores.
- Rodríguez Carucci, Alberto (1982). «Marginalidad de la literatura colonial en Venezuela». *Araisa* (Caracas) (2): 115-139, 1982.
- Scharlau, Birgit. (1990). «Nuevas tendencias en los estudios de crónicas y documentos del período colonial latinoamericano». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima) (31-32): 365-375.
- Vannini, Marisa (enero-marzo 1992). «El Tercer viaje de Colón». *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) (284): 75- 88.

Artículos

El discurso de la historia de la literatura: entre la fugacidad y la persistencia

Luz Marina Cruz
alasenlalluvia@hotmail.com
Universidad de Oriente

Fecha de recepción: 12 de marzo de 2018
Fecha de aprobación: 26 de octubre de 2018

Resumen

A partir de la década de los setenta comenzó un proceso de examen crítico y discusión de los estudios literarios en y sobre Latinoamérica. Entre otros aspectos, se les cuestionaba su empobrecimiento debido a la desarticulación entre la crítica, la historia y la teoría literaria. En general, las historias literarias continentales y nacionales diseñadas hasta ese momento habían sido concebidas como meros catálogos de autores, obras y países, sin la necesaria interpretación del cómo y el porqué de los cambios literarios. El artículo se nutre de esas preocupaciones todavía vigentes, sobre todo, para quienes intentamos acercarnos a un campo de estudio que ha sido bastante descuidado. Se trata de construir un marco teórico que clarifique los alcances del discurso de la historia de la literatura y establezca vínculos transdisciplinarios entre crítica, teoría e historia. Para lograrlo se parte de las reflexiones de González Stephan y Mata Gil, quienes enfatizan la importancia de no oponer sincronía y diacronía dentro de la historia de la literatura. También se consulta a Todorov, a Paz y a Wellek. Para no caer en las trampas reduccionistas y aditivas y enfrentar con éxito los problemas que se puedan presentar al periodizar y ordenar los resultados con criterio histórico, se recurre a Rincón y se revisa nuevamente a González Stephan y a Mata Gil.

PALABRAS CLAVE: Historia literaria, crítica literaria, teoría literaria, periodización.

Abstract

The discourse of the history of literature: between fugacity and persistence

During the seventies, a process of critical examination and discussion on the topic of the literary studies in, and about Latin America started. Among other matters, these studies were questioned because of a diminishing quality that was a product of the disconnection between the critic, the history and the literary theory. Generally, the continental and national literary histories designed until that moment had been conceived as a mere catalog of authors, literary works and countries, without the necessary interpretation of the whats and whys of those literary changes. This article feeds on those still current concerns, especially manifested by the one who are trying to get closer to a field of study that has been quite disregarded. We try to construct a theoretical framework that clarifies the scope of the discourse of the history of literature and that establishes transdisciplinary links among critic, theory and history. In order to achieve that we part from the reflections of González Stephan and Mata Gil, who emphasize the importance of not opposing synchrony and diachrony within the history of literature. We also consulted Todorov, Paz and Welleck. To avoid getting into the reductionist and additive traps, and in order to deal successfully with the problems that could come along when periodizing and organizing the results with historical criterion, we recur to Rincón and consult again González Stephan and Mata Gil.

Keywords: Literary History, Literary Critic, Literary Theory, Periodization

*La luna, el viento, el año, el día
todo camina
pero pasa también.*

Texto del pueblo maya.

“Entre las disciplinas que apuntan al conocimiento del hombre y la sociedad, tal vez sea la tarea del investigador de la literatura la que esté más tensionada por el conflicto del instante y la permanencia.” Estas palabras de Ana Pizarro (1994:119), por muchos años historiadora de la literatura latinoamericana, revelan el desasosiego de quien se adentra en esta área del saber humanístico. Al realizar el análisis histórico de cualquier sistema literario, el crítico se mueve entre la fugacidad de la dinámica presente/pasado, que supone una hipótesis de futuro, y la persistencia de los textos seleccionados, quizás reacios a normativas y críticas, pero fijados con voluntad organizadora en las coordenadas de su pertenencia cultural. Sucede así porque al escribir la historia de la literatura se aprehenden los dispersos y múltiples textos de la cultura para después dejarlos fluir en su continuidad temporal.

Para Beatriz González Stephan las historias literarias son “...aquellos discursos que, al tener por objeto el estudio y conocimiento de la producción literaria, la organizan y clasifican de acuerdo a un eje temporal.” (1985:44). Esta ciencia no concibe las obras literarias como fenómenos encerrados en sí mismos sino incorporados en una disposición histórica. Ciertamente, la historia literaria se enfoca en la descripción de determinada serie temporal, pero no se limita a rastrear y dar detalles sobre los hechos verbales, también está atenta a las transformaciones producidas en la evolución histórica de esa realidad empírica que se ha gestado en una época y espacio determinados.

Aunque el punto de partida de la historia de la literatura sea la obra verbal artística, esta es estudiada dinámicamente, comprendiendo el lugar que ocupa dentro de la sucesión temporal y tomando conciencia de su valor evolutivo. De esta manera, cada texto literario -cuya organización estructural se puede describir mediante el análisis de los elementos internos y su relación mutua- se manifiesta como parte de una estructura mayor en movimiento: el conjunto formado por los textos concretos -con sus mecanismos estéticos particulares- que a su vez toman posición en la cadena histórica. Se entiende, entonces, que para la historia literaria lo fundamental es el conocimiento sobre los cambios de la estructura literaria, tal como se presentan en las obras. Dentro de este orden de ideas, Milagros Mata Gil manifiesta lo siguiente:

Una historia literaria es un discurso específico: es la organización de conjuntos heterogéneos de hechos literarios, organizados a partir de una perspectiva predominantemente diacrónica, es decir, privilegiando el acontecer de cada hecho como evento dentro del proceso de conformación cultural de las sociedades donde se inserta. Más que atender al carácter singular de cada obra y de cada conjunto, la historia literaria dispone la sucesión de tales cosas en el tiempo. (1996:60).

González Stephan y Mata Gil enuncian la primacía de la comprensión evolutiva o diacrónica dentro de la historia literaria; con ello no excluyen el abordaje sincrónico, necesario cuando se asumen críticamente cada uno de los textos que componen el corpus seleccionado. Para realizar el análisis histórico de un sistema literario, es decir, estudiar su origen, desarrollo y transformación, se debe partir de su análisis estructural, que se enfoca en las mutaciones internas. Sin embargo, no se debe entender la historia de la literatura como la simple acumulación de elementos sincrónicos que se suman formando un todo cerrado. Esta disciplina va más allá: constituye el conjunto de los textos literarios en una abstracción teórica que explica los cambios de la serie, concebida como unidad de extremos abiertos en la cual se conectan pasado, presente y porvenir. Sobre la inevitable vinculación de la crítica y la historia literarias, asegura González Stephan:

...para hacer viables las relaciones entre la crítica y la historia literarias, no resulta conveniente oponer la sincronía y la diacronía. La crítica en su análisis estructural del sistema puede metodológicamente hacer abstracción de los cambios para dar cuenta de la fisonomía de un espacio literario; en cambio, la historia literaria se caracteriza por jerarquizar los aspectos dinámicos (de cambio) de los sistemas para dar cuenta del proceso temporal (histórico) de la serie literaria. (Ob. cit., p. 20).

Imposible dar cuenta del proceso histórico de una determinada serie literaria sin tener como aliada a la crítica, que “...no es un apéndice superficial de la literatura sino su doble necesario (el texto no puede decir toda su verdad)...” (Todorov; 1991:7). Buscando esa relativa verdad estética y ética, el crítico literario produce otro discurso en el que vincula el texto analizado con sus contingencias correspondientes, creando un campo de identidades y resistencias. Octavio Paz lo confirma: “La misión de la crítica (...) no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una.” (1967: pp. 40-41). Para lograr este cometido debe realizar un análisis filológico y estructural que se completa con la exploración de la dimensión temporal. En una primera instancia, la labor del crítico se centra en la descripción de los elementos que construyen el texto: la forma, el lenguaje y el tema. En segunda instancia, reconstituye la trama histórica con sus hilos sociológicos, psicológicos, biológicos, etc. Se habla de dos tipos de estudio -uno sincrónico y otro

diacrónico- que no se excluyen mutuamente porque ayudan en la explicación y comprensión de los sentidos de la obra literaria. Sobre lo planteado, Todorov se expresa de manera categórica:

...es a la vez vano y nocivo oponer estas diferentes perspectivas, al reivindicar para cada una de ellas un derecho de monopolio; si hemos podido extraviarnos en esa vía, es por haber convertido el medio en un fin: en vez de que el trabajo cumplido en cada una de esas perspectivas contribuya a la comprensión de las obras, se han cosificado esos puntos de vista en ideologías competitivas, con pretensión totalizadora. Sin embargo, es bueno descubrir que dichas perspectivas críticas son compatibles, no sólo de derecho, sino también de hecho... (Ob. cit., 119).

Establecida la indisoluble articulación entre crítica e historia literarias, se debe puntualizar que sin una plataforma teórica coherente es imposible sistematizar el estudio de los discursos literarios de una determinada sociedad. Se trata de ejercer el criterio para organizar los textos concretos conforme a su eje temporal, tomándolos como parte de un proceso que se entiende desde determinada perspectiva histórica-literaria. Este propósito se despliega a plenitud si se cuenta con una teoría literaria que respalde y revele en un sistema conceptual los supuestos teóricos que sustenten en la práctica dicha crítica con sentido histórico. Con relación al nexo transdisciplinario que se establece entre estas áreas del conocimiento, Wellek discurre acertadamente:

Evidentemente, la teoría literaria es imposible si no se asienta sobre la base del estudio de obras literarias concretas. No se puede llegar in vacuo a criterios, categorías y esquemas. Pero a la inversa, no es posible la crítica ni la historia sin un sistema de conceptos, sin puntos de referencia, sin generalizaciones. (1963:49).

La historia literaria tiene como tarea fundamental registrar comprensiva y explicativamente los cambios de un sistema literario, mediante la sistematización del corpus respectivo y la aplicación de la periodización más adecuada para diseñar su perfil histórico, por lo que se requiere del trabajo transdisciplinario de la historia, la crítica y la teoría literarias. Se trata de una disciplina preocupada por la relación dinámica que se genera cuando varios niveles de la realidad accionan al mismo tiempo. Uno de los imperativos de la transdisciplinaria es la unidad del conocimiento, de allí que resulte imposible elaborar una sólida historia de la literatura sin poner a dialogar a estas ciencias.

Aunque en el siglo XVIII comienza a desarrollarse la noción de que las obras artísticas están atravesadas por sus correspondientes entornos geográficos, climáticos y sociales, es en la centuria siguiente cuando se despliega un consistente método de interpretación histórica de la literatura. Durante la primera mitad del siglo XIX los problemas históricos-literarios son abordados por filósofos y filósofos de la historia, para pasar a ser atendidos casi exclusivamente por críticos literarios en el segundo lustro. Los aportes de los alemanes Herder, Hegel, Schlegel, Gervinus, Madame de Staël, de los franceses Taine, Brunetière, Saint-Beuve y del español Menéndez y Pelayo, entre otros, dan cuenta de estos desplazamientos cognitivos que van a marcar la historia de la literatura de épocas posteriores.

La decadente situación de la historia literaria en Europa y Latinoamérica durante casi todo el siglo XX ha sido advertida por un sinnúmero de investigadores, quienes han apuntado sus limitaciones epistemológicas para dar cuenta de los hechos literarios estudiados. Influenciadas por el positivismo, las historias de las literaturas devinieron en catálogos con intenciones libreas en los que se acumulaban grandes cantidades de informaciones biográficas, bibliográficas y cronológicas divididas en periodos artificiales, sin ningún basamento conceptual ni criterios filosóficos o históricos. Al respecto opina Jaus:

...una descripción de la literatura que sigue un canon ya sancionado y pone sencillamente en sucesión cronológica la vida y la obra de los escritores, no es, como ya observó Gervinus, ninguna historia; apenas es sino el almacén para una historia. Tampoco tendría por histórica ningún historiador una exposición según géneros, la cual, registrando modificaciones de una obra a otra, siguiese las formas de evolución propia de lírica, drama y novela y se limitase a enmarcar la inexplicada coexistencia del desarrollo literario con una consideración general, casi siempre tomada de la historia, acerca del espíritu de la época y de las tendencias políticas de la época. (2000:136).

La reacción a lo que comenzó siendo una interpretación histórica de la obra literaria y degeneró en factualismo racionalista y cientificista fue la completa deshistorización del arte. Durante las primeras décadas del siglo XX comienzan a imponerse las filosofías vitalistas –el idealismo y antideterminismo de la escuela alemana *Geisteswissenschaft*, concretados en el intuicionismo de Bergson y el presentismo de Croce- y los distintos formalismos literarios -la Estilística, la Nueva Crítica y la Escuela Formalista Rusa-. La historia de la literatura perdió el prestigio que la precedía porque oscilaba entre "...un idealismo vacío e intrascendente que conduce a su deshumanización..." o "...un grosero mecanicismo materialista que conduce a su completa desnaturalización.", como simplifica Beroes (1969:13). Contemporáneamente, estos productos han sido objetados porque se transformaron en ensayos puramente filológicos ajenos a las circunstancias histórico-sociales -en el primer caso- o pedantes obras de anticuarios víctimas de los excesos del historicismo positivista -en el segundo caso-.

La distancia entre las dos líneas apuntadas se hizo insalvable. Por un lado, se encontraban los mayoritarios seguidores de la interpretación de la historia de la literatura centrada exclusivamente en el lenguaje y separada de las circunstancias externas al texto. Por el otro, aunque en situación minoritaria, estaban los empecinados partidarios de la historia relatada del positivismo que desecha la reflexión teórica y únicamente le concede relevancia a la apreciación fáctica, como si el dato en sí fuera capaz de avalar científicamente aquello que se quiere demostrar. En otras palabras, la crítica perdió dimensión histórica y la historia se volvió irreflexiva al acopiar datos sin ningún procedimiento crítico. En nuestro continente, como consecuencia de este empobrecimiento de la historia literaria, se comienzan a problematizar los fundamentos tradicionales de los estudios literarios.

En este sentido, González Stephan propone que el diseño de los sistemas literarios latinoamericanos se sostenga sobre una historia razonada:

En cuanto a la crítica y a la historia literaria en la América Latina, sólo pueden responder a las actuales interrogantes que se les hacen acerca de su realidad literaria en la medida en que la crítica se vuelva más histórica y la historia más crítica, es decir, una historia razonada. (Ob. cit., p. 32)

Dentro de esta búsqueda teórica y metodológica que concibe el objeto literario insertado activamente en una perspectiva histórica desde la cual se generan sus significaciones, se inscribe la posición de Carlos Rincón, quien rechaza las historias literarias apegadas al positivismo y a las visiones idealistas. Rincón (1973) plantea que la investigación historiográfica en el plano literario debe girar en torno a tres problemas centrales: el establecimiento de una periodización sostenida científicamente, la comprensión de la substancial historicidad del hecho literario y el adecuado ordenamiento de los resultados del trabajo.

En cuanto a los dos primeros inconvenientes, no se trata de establecer cortes temporales en la compleja totalidad del fenómeno literario, entendiendo la representación verbal como simple traducción de los acontecimientos sociales que la enmarcan. El objetivo no es estudiar el grado de fidelidad de la obra con relación a su entorno real, para luego estatuir periodos en los cuales se manifieste una correspondencia directa entre los cambios de la sociedad y la literatura. En este sentido, las sugerencias metodológicas de González Stephan pueden servir para allanar el camino al momento de diseñar una historia literaria:

1) periodizar no es trazar divisiones mecánicas que separen tajantemente los procesos literarios en un antes y un después; 2) la duración de los mismos no se puede encasillar en esquemas matemáticos; 3) el proceso de constitución y los periodos de cambio de una literatura son de larga duración y no giran alrededor de una fecha, la cual no explica en sí este proceso; 4) los hechos de armas, es decir, los acontecimientos políticos no determinan ni explican los cambios literarios. Estructuras más complejas y profundas determinan las transformaciones literarias. (1987: 144).

Antes de seguir adelante, se debe precisar que cierta parte de la crítica literaria contemporánea latinoamericana, frustrada ante las notables insuficiencias del historicismo y del impresionismo, optó por apegarse a las tesis inmanentistas que se derivaron del simbolismo y la vanguardia. Además, en la búsqueda de la supuesta objetividad y precisión del conocimiento científico aprehendieron el saber sumamente formalizado de la lingüística, lo que devino en la anulación del contenido humanístico de los textos literarios. Como certeramente lo dice Mata Gil: "...al hacerlo de esta manera, la obra desaparece como tal: muere o se convierte en algo diferente: un objeto y ya no un sujeto." (1995: 78). La inmanencia como única alternativa de la crítica considera el fenómeno literario en su radical autonomía y lo encierra en el lenguaje, olvidando que los textos y sus sistemas de pluralidades son signos que remiten a categorías supraestéticas: el ser humano, la sociedad, la historia. En ese sentido, todo intento de una mejor comprensión del sentido del texto debe establecer correspondencias entre los valores literarios y sus respectivos contextos ideológicos, recuperando, mediante la investigación histórica, las condiciones originales en las que fue creado:

Toda esta polémica ha terminado por hacer converger ambas posiciones: la lectura objetiva del texto es importante y una fuente segura. Cualquier forma del conocimiento puede avanzar sólo con la inspección cuidadosa de los objetos que se quieren interpretar. Pero también es necesario conocer los elementos periféricos a la obra de arte, para poder comprenderla y valorarla mejor. No se puede escapar de las consecuencias vitales de esta verdad. Las manifestaciones estéticas corresponden a producciones humanas y, por lo tanto, son formulaciones éticas, políticas e históricas, es decir, metafísicas. (Ibid., p. 78).

Finalmente, el último de los problemas esbozado por Rincón -el correcto ordenamiento de los resultados del trabajo- no se resuelve, según sus palabras, "...con la enumeración analítica de obras o autores, o con el intento de matizarla al darle un ordenamiento tipológico". (1973: 144). Cualquier intento de abstracción y elaboración de un modelo de interpretación crítica de determinados productos literarios conforme a un eje temporal, debe sortear varias trampas. Entre otras, la del procedimiento aditivo -que separa autores y obras, sin ningún criterio de organicidad interna- o la de su contraparte, la concepción reduccionista -que homogeniza artificialmente el proceso empírico estudiado en su afán por perfilar un conjunto coherente con determinado entorno temporal-.

La adición y el reduccionismo son complementarios porque en ambos se revela una perspectiva analítica que impide asimilar la compleja unidad literaria en la diversidad de los productos culturales. Las historias literarias nacionales y continentales que adolecieron de estas fallas no explican el cómo y el porqué de los cambios literarios. Tampoco captan el movimiento o dinámica de los procesos literarios. Según la apreciación de González Stephan, le hicieron mucho daño a los estudios literarios latinoamericanos porque "...transmutaron lo heterogéneo en homogéneo, lo múltiple en único, y las contradicciones en armonías." (Ob. cit., p. 64).

Bibliografía

- Beroes, P. (1969). *Dos ensayos*. Caracas: Dirección de Cultura-UCV.
- González, B. (1985). *Contribución al estudio de la historiografía literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- _____. (1987). *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Ciudad de la Habana: Ediciones Casa de las Américas
- Jauss, H. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Ed. Península.
- Mata, M. (1995). *El pregón mercaderero. Relaciones entre crítica literaria y mercado editorial en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores-CELARG.
- _____. (1996). “De las formas de historiar la literatura”. Ponencia presentada en el XXI Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. El Mácaro: IMPREUPEL.
- Paz, O. (1967). *Corriente alterna*. México: Siglo XXI.
- Pizarro, A. (1994). *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Santiago de Chile: Ed. de la Universidad de Santiago.
- Rincón, C. (1973). “Sobre crítica e historia de la literatura hoy en Latinoamérica”. *Casa de las Américas*. Septiembre-Octubre, No. 80, pp. 135-147.
- Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Wellek, R. (1963). *Teoría literaria*. Caracas: Ed. de la Biblioteca de la UCV.

Cultura electrónica en el contexto de la pedagogía literaria

Neidymar Medina
Universidad de Oriente - Núcleo de Sucre
neidymarmedina@hotmail.com

Fecha de recepción: 21 de diciembre de 2018

Fecha de aprobación: 14 de febrero de 2019

Resumen:

El escenario actual presentado a nivel mundial, exige a América Latina enfrentarse a nuevas demandas en las que los estados tienen la necesidad de incluir las TIC dentro de sus sistemas educativos, para innovar en aspectos organizativos, de gestión, planificación, currículo, gestión del conocimiento y enseñanza. En este sentido y, a partir de un ejercicio hermenéutico, siguiendo los postulados de N. Negro Ponte, P. Levy, G. Sartori y R. Rueda, pretendemos ofrecer algunas reflexiones teóricas sobre la inclusión de las TIC en el contexto de la enseñanza de la literatura, que permitan reconocer la urgencia de una nueva semiótica literaria que responda a los desafíos de un mundo digital cada vez más versátil.

Palabras clave: cultura electrónica, pedagogía, literatura, TIC.

Abstract

Electronic culture in the context of Literary Pedagogy

The current world wide scenario, puts Venezuela in a situation that makes it face new kind demands. States from all around now feel the need of including ITC within their educational systems in order to innovate in fields such as organization, management, planning, curricula, and teaching and learning management. In that sense, and parting from a hermeneutic study, following the principles proposed by N. Negro Ponte, P. Levy, G. Sartori and R. Rueda, we intend to offer some theoretical reflections about the inclusion of ITC in the context of literature teaching. These reflections will allow us to acknowledge the urgency of a new literary semiology that would give an answer to all the challenges of the digital world that is becoming more versatile every day.

Keywords: electronic culture, pedagogy, literature, ITC

Debido a los vertiginosos y acelerados cambios producidos en los últimos tiempos, el ser humano ha comenzado a experimentar una suerte de transformación que ha dado lugar al nacimiento de un ser “tecnodigital”. Esta nueva propiedad, si pudiera llamarse así, conlleva no sólo la permutación de un nombre sino todo un complejo mundo de caracteres, comportamientos y concepciones atribuibles a un nuevo orden de vida.

Ante este hecho, también ha surgido un sinfín de relaciones propias del cosmos digital en el que abundan los espacios abiertos y expansibles, en donde el tiempo pierde su cronología natural y en el que no existen barreras socioculturales que impidan el contacto. Los individuos han abandonado la linealidad para abrirse a los campos de la interconectividad en red, asumiendo por igual las condiciones que ello exige, lo que da lugar a una incipiente manera de percibir, organizar y construir el mundo.

Esto no deja otra cosa más que analizar el surgimiento de un nuevo espacio social regido por prácticas comunicativas que traspasan los umbrales de lo meramente informativo. Ya no se trata de un simple medio de comunicación al servicio del intercambio discursivo sino que nos encontramos ante una ciberculturalidad marcada por diversas pautas de operacionalización que permiten la interrelación con otros desde distintos escenarios comunicativos y de aprendizaje.

Desde el contacto, a través de las redes sociales, hasta la comercialización de productos y servicios, la red ofrece una alternativa distinta de acceder a otros, acortando las distancias, el tiempo, el modo, el lugar y la forma; debido a que las personas pueden realizar cualquier tipo de transacción bajo la inmediatez de la interactividad. Ante el nacimiento de esta sociedad de la información y la comunicación, se han gestado nuevas formas de expresión afianzando el empuje hacia la consolidación de un desarrollo cultural diferente al preestablecido. Dentro de esta manifestación, encontramos el arte en general, cuyos rasgos

típicos han dejado permearse en múltiples oportunidades por el influjo de los sistemas tecnoelectrónicos dentro del cine, la música, la arquitectura, la pintura, la fotografía, el diseño; por supuesto con variaciones añadidas, observables a menudo en la incorporación de efectos en composiciones musicales, en tramas filmicas o en construcciones textuales. De este modo, José Romera Castillo (1997:31), citando a Nicholas Negroponte, advierte que:

...la superautopista digital del futuro «hará que el arte acabado e inalterable sea una cosa del pasado», entrando en «una era en la que la expresión puede ser más participativa y vital» y en la que «los artistas llegarán a considerar Internet como la mejor galería para mostrar sus manifestaciones artísticas y difundirlas directamente al público.

Como puede apreciarse, el dominio tecnológico proporcionará, de acuerdo con lo planteado por el autor, un impacto en los sistemas de representación y transmisión de información que en gran medida servirán como complementos o sustitutos de los soportes analógicos manejados en la actualidad. De este mismo modo, dentro del arte, encontramos la literatura, como una esfera más en la que la vía ciberespacial ha empezado a penetrar intensamente, al punto de aparecer una redefinición de sus puntos más neurálgicos: el formato textual, el autor y el destinatario.

En este sentido, el ámbito literario se ha aventurado al uso de un distinto soporte tecnológico en el que el texto escrito se ha convertido en un “hipertexto” condensado de no sólo letras, sino también de imágenes, sonidos e interactividad. El discurso se ha transformado en un entramado de rutas de acceso a seguir para su construcción, y en las que puede penetrarse obviando la linealidad del texto común. Su abordaje se define a partir de otras estrategias que van mucho más allá de lo visual-lineal y que deja incluir un intercambio dialógico de difusión inmensa como herramienta para la construcción de esquemas cognitivos.

Desde el punto de vista del autor, éste incursiona en otras actividades que superan la individualización del acto de escritura. Se asocia con una perspectiva colectiva de creación, pues tiene la posibilidad de producir sus propios textos en conjunción con otros, contribuir al proceso de elaboración de escritos desde un computador a distancia, en cualquier ubicación y para otros, y al mismo tiempo posee la facilidad de publicar su creación. De esta manera, se perfila el surgimiento de géneros discursivos plurales con estructuras y registros variados, debido a que, además de la información codificada, el mensaje transmitido incluye intencionalidad y propósito que dejan entrever particularidades culturales de los usuarios y, al mismo tiempo vehiculan la transacción renegociable de la interpretación activa.

Por su parte, el destinatario se transforma en un lector que al mismo tiempo escucha y recrea, puesto que, en la interacción simultánea, utiliza diversos canales sensoriales (vista, tacto, oído) y que ahora incorpora, además, el elemento motriz, la velocidad y la agilidad cinética; se subraya, de esta manera, la importancia del intercambio virtualizado como una de las maneras que posee el individuo para abordar la construcción del sentido y la interpretación, y la composición de las textualidades digitales bajo la influencia ejercida por interacciones discursivas múltiples con sus semejantes. Igualmente, este interlocutor puede leer colectivamente, participar en foros, chats, emitir comentarios sobre sus lecturas y compartirlos con otros desde la apertura de diversos itinerarios.

Así mismo, es bien sabido que el entorno de los multimedia tiene un radio de acción mucho más amplio, lo que implica la extensión de la información a cualquier tipo de interlocutor, accesos ilimitados sin discriminación y una veloz capacidad de almacenaje, aprovechables para fomentar la difusión de la literatura a través de bases bibliográficas, fuentes de datos, revistas literarias, foros, debates, entre otros. Sin embargo, como puede percibirse, más que un cambio en las formas de creación literaria, a razón de la incorporación del cibertexto o tecnotexto, es más bien la cibertextualidad la que está originando un cambio en la literatura.

De acuerdo con esto, surge la necesidad actual de asumir un rol pedagógico eminentemente mucho más activo y participativo, gracias a la interactividad propia del proceso. Esta afirmación deja abierta la posibilidad creativa para incorporar, a través del intercambio dialéctico, nuevas formas de aprendizaje experiencial (mucho más dinámico que el de las clases típicamente magistrales), en las que las vivencias propicien alternativas para el conocimiento y la formación del individuo.

La enseñanza literaria, entonces, tendría que adaptarse a esta innovación que el futuro tecnológico aporta y extraer de él los elementos sustanciales que, combinados con los tradicionales, pudieran ofrecer una mejor respuesta a las transformaciones pragmática, cognitiva y discursiva, tanto de la producción como de la composición. Al respecto, en un artículo publicado en “Textura” y titulado «De lo analógico a lo digital: el futuro de la enseñanza de la composición», Daniel Cassany (2002:22) señala lo siguiente:

... el advenimiento del entorno digital en el uso de la escritura está cambiando de manera profunda las prácticas comunicativas en los planos pragmático, cognitivo y discursivo-gramatical. Internet facilita el surgimiento de comunidades sociales particulares, al margen de los grupos administrativos y lingüísticos tradicionales, que rompen el tradicional aislamiento en monoculturalidades. Además, la aplicación de los recursos informáticos está cambiando el perfil cognitivo de los usuarios, que pueden descargar las tareas más mecánicas en la máquina para concentrarse en los aspectos estratégicos de la comunicación. Finalmente, este nuevo entorno se materializa verbalmente en géneros discursivos nuevos, con estructuras, registros y fraseologías particulares, que están actualmente en proceso de estandarización. En conjunto, un nuevo orden escrito emerge al ritmo que se impone lo digital.

Visto de esta manera, en la praxis educativa se plantea un nuevo enfoque didáctico que dé cabida y amplitud al formato digital como herramienta auxiliar de aprendizaje. De asumir estas nuevas propuestas de base tecnológica, se hace imperioso, entonces, recurrir a un manejo de la estructura signíca literaria ajustado al contexto virtual con el que se enfrentan habitualmente

los usuarios. En este contexto, se revaloriza la urgencia de una nueva semiosis focalizada en la competencia comunicativa del sujeto, es decir, dirigida hacia la formación de un individuo capaz de actuar lingüísticamente en su medio virtual de acuerdo con las distintas realidades en las cuales le toca desenvolverse y en consonancia con los fenómenos de transformación y cambio científico-técnicos.

Ahora bien, la incorporación en la literatura de las nuevas tecnologías de la información a partir de la práctica pedagógica implicaría una estrategia innovadora que facilitaría, por una parte, el desempeño exitoso de la actuación lingüística debido a que podría mejorarse el proceso de comprensión y producción textual; por la otra, la competencia comunicativa de los estudiantes, puesto que al otorgarle cabida a los fenómenos de la expresión virtual, se está valorando también otro tipo de comportamiento lingüístico en el que se fomentaría el manejo de diversas fórmulas discursivas (argumentación, narración, exposición, entre otras).

Cabe destacar que el uso de la herramienta multimedia en la enseñanza literaria proporciona algunos efectos positivos importantes, entre los que cuenta la habilidad para retener y recordar de una manera más rápida, ya que al establecer analogías con lo conocido, el individuo visualiza la idea y la recupera fácilmente a través de lo nemotécnico poniendo en práctica sus habilidades cognitivas. De este modo, las operaciones mnemotécnicas se activarían en los estudiantes a partir de las informaciones previas y se realizarían conexiones efectivas para procesar las informaciones nuevas desde una perspectiva constructivista del aprendizaje.

En este sentido, impulsar una formación académica sustentada en una cultura de innovación en la que se privilegien por igual las cuatro macrohabilidades discursivas (hablar, escuchar, leer, escribir), a partir de lo icónico, requiere asumir retos pedagógicos que permitan explorar otras áreas de la lengua para generar conocimiento significativo y, a la vez, de una forma amena; asimismo, implica también la consideración de las condiciones y convenciones estructurales (narratológicas, semióticas y cognitivas) del discurso literario y la comprensión de su funcionamiento.

Visto de este modo, los sistemas educativos se enfrentan a nuevas demandas en las que se hace necesario incluir las TIC para innovar en aspectos organizativos, de gestión, planificación, currículo, gestión del conocimiento y enseñanza; por tanto, urge la necesidad de incursionar en una propuesta pedagógica que dé cabida a una competencia discursiva que vaya mucho más allá de las habilidades hasta ahora consideradas y que comprenda estrategias involucradas en la interactividad a partir de lo kinestésico, pero desde un sentido comprensivo, reflexivo y responsable de lo ciberdiscursivo, precisando los riesgos y peligros del funcionamiento, dentro de lo mediático, de las nuevas formas del discurso hipertextual.

Referencias

- Cassany D. (2002). De lo analógico a lo digital: el futuro de la enseñanza de la Composición. En: *Textura*. España, Cetex.
- Calsamiglia, H. y Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona, España: Ariel.
- Escandell, Ma V. (1993). *Introducción a la pragmática*. Barcelona, España: Ariel.
- Escandell,, Ma V. (2005). *La comunicación*, Madrid: Gredos.
- Halliday, M. A. K.(1985). *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévy, P. (2011). *Cibercultura*. Barcelona, España: Anthropos.
- Lomas, C. (1993). “Sistemas verbales y no verbales de comunicación y enseñanza de la lengua”. En Lomas C. y Osoro, A. (Comp.): *El enfoque comunicativo de la enseñanza de la lengua*. Barcelona, España: Paidós.
- Lugo M. (2010): Las políticas tic en la educación de américa latina, tendencias y experiencias . En Revista Fuentes,Argentina.
- Martínez, M. (1999). Hacia un modelo de lectura y escritura: Una perspectiva discursiva e interactiva de la significación. Rev. *Signos* [Revista en Línea], Disponible: <http://www.scielo.cl/scielo.php?> [Consulta: 2012, noviembre, 14],
- Romera, J. (1997). *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor libros.
- Rueda, R. (2007). *Para una pedagogía del hipertexto*. Barcelona, España, Anthropos
- Tejedor, F. (1996). *Perspectivas de las nuevas tecnologías en la educación*. España, Narcea.
- Yus, F.(2001). *Ciberpragmática. Uso del lenguaje en internet*. España, Ariel

La problemática del “otro” en *Mene* (1936) de Ramón Díaz Sánchez

Maurice Belrose
Université des Antilles et de la Guyane
maurice.belrose@martinique.univ-ag.fr

Fecha de recepción: 26 de noviembre de 2018

Fecha de aprobación: 13 de marzo 2019

Resumen

Mene (1936), de Ramón Díaz Sánchez, novela fundamental en la llamada novela del petróleo en Venezuela, da cuenta del amplio conocimiento que posee el autor de su país. Este artículo no solo quiere poner en evidencia esa rica visión del autor venezolano. Quiere también explicar cómo se da la dialéctica de l'autre “(el otro) con “ autrui “(el prójimo), valiéndonos de las ideas Tzvetan Todorov en su libro *La conquête de l'Amérique*. Se observa en esta novela un cosmos donde convergen diversas facetas de “otros”. Cabimas, la ciudad que sirve de espacio narrativo, como epicentro histórico de la irrupción de la explotación petrolera, posibilita el encuentro de diversas poblaciones (nacionales y extranjeras), que trasladan a ese sitio la diversidad de costumbres y lenguas. Interesa cómo esas diversidades (“otros”) se miran entre sí, y prueba la cualidad polifónica con la que Mijail Bajtín caracteriza la novela moderna.

Palabras claves: novela del petróleo, “el otro” y “el prójimo”, polifonía novelesca.

Abstract:

The problem of the “other” in *Mene* (1936) by Ramón Díaz Sánchez

Mene (1936), by Ramón Díaz Sánchez, a fundamental novel in the so-called petroleum novel genre in Venezuela, gives an account of the vast knowledge of the author about the country. This article not only intends to portray that prolific view of the Venezuelan author, but it also intends to explain the way the dialectic between l'autre and autrui works. We intend to do that by means of the ideas of Tzvetan Todorov exposed in his book *La conquête de l'Amérique*. In this novel we observe a cosmos where different aspects of the “others” converge. Cabimas, the place where the narrative takes place, works as the historical epicenter of the irruption of the petroleum exploitation, which makes possible the encounter of different people (between Venezuelans and foreigners from all over the world), which move to this place where the diversity of languages and customs abounds. We are interested in exploring how these diversities (the “others”) judge each other, which is a proof of the polyphonic quality that Mikhail Bakhtin attributed to the modern novel.

Keywords: petroleum novel, l'autre and autrui, novel polyphony

En todo caso, a quien me pregunta le digo:
“Va a ser una novela histórica.” Además se venden más, ¿cuál es el problema?
Entrevista a Federico Vegas por Suniaga (2009), p. 1

Ramón Díaz Sánchez escribía en 1950 acerca de su novela *Mene*: “ Su mérito consiste en su carácter documental y en la sinceridad con que fue escrito, en una época en que trabajos de esta índole estaban rodeados de peligros materiales en nuestro país “1. Sabido es que, terminada de escribir en 1933 dicha obra no salió a luz hasta 1936, debido precisamente a los peligros que corría el autor por sus ataques a las compañías extranjeras que explotaban el petróleo venezolano con la compli-

1 Cito por Gustavo Luis Carrera (1972). *La novela del petróleo en Venezuela*. Caracas Servicios Venezolanos de Publicidad, 1972, quien reproduce parcialmente una nota de Ramón Díaz Sánchez publicada con motivo de la tercera edición de *Mene* (Caracas, Editorial Ávila Gráfica, 1950).

cidad del dictador Juan Vicente Gómez, quien murió en diciembre de 1935 ².

Por interesante que sea, no es ese carácter documental ni esa sinceridad lo que me apasiona en *Mene*, sino la problemática del “otro” que constituye su fundamento temático. Ramón Díaz Sánchez trata de los efectos producidos por la explotación petrolera en Cabimas y Lagunillas, y del encuentro que se produjo allí entre venezolanos y extranjeros, por una parte, y entre venezolanos de distintas regiones, por otra. Se cuenta cómo la vida tranquila de esos dos pueblos es perturbada bruscamente por la llegada de hombres rubios, poderosos, codiciosos y brutales, que atraídos por el mene, se lanzan a una nueva conquista de Venezuela con la complicidad de algunos nativos, violando a la Madre Tierra, generando corrupción, practicando la segregación racial y atrayendo a muchos otros extranjeros, por lo común pobres, oriundos del Caribe, del Medio Oriente y de Asia.

Desde el punto de vista del criollo, el “otro” es, pues, el que viene de otro país, es decir, el extranjero. En realidad, esos extranjeros no conforman un grupo homogéneo, pues los separan el origen geográfico y sobre todo el poder económico. A los prepotentes hombres rubios, procedentes de Estados Unidos y Europa, se les llama comúnmente “musúes”. Ellos son los nuevos amos del país. Los árabes – sirios y libaneses- pertenecen a la misma categoría de blancos, pero no gozan de los mismos privilegios ni tienen el mismo comportamiento que los musúes. Se dedican al comercio, trabajando duro para tratar de enriquecerse con las migajas dejadas por los capitalistas norteamericanos y europeos. La comunidad china vive también del comercio. Los negros antillanos constituyen una numerosa y simpática comunidad oriunda de las islas bajo dominación británica. Aunque tienen la “ventaja” de hablar la misma lengua que los musúes, ocupan el rango inferior en la jerarquía socioeconómica, por ser obreros, y a veces son víctimas de un racismo brutal o solapado, incluso de parte de los propios venezolanos.

Ramón Díaz Sánchez, buen conocedor de la realidad nacional, nos informa por la voz de su narrador heterodiegético, de la manera como los musúes establecen su imperio utilizando cómplices criollos, explotando a los obreros de distintas nacionalidades y provocando en todos una reacción ambigua, de atracción y rechazo, amor y odio, condenando a la imitación servil a la llamada “aristocracia criolla”. Asimismo observa que incluso entre los negros antillanos hay prejuicios de tipo racial o vinculados con la fama de sus respectivas islas de origen.

Pero el “otro” es también el forastero, o sea el venezolano de otra región. Así es como el narrador censura la tradicional y nefasta rivalidad entre “orientales” (margariteños básicamente) y “occidentales” (corianos casi todos), mostrando cómo las petroleras aprovechan dicha rivalidad para explotarlos mejor a todos. Además, su ojo avizor capta sutiles diferencias físicas y culturales entre las mujeres de dos pueblecitos vecinos ubicados en las riberas del Lago de Maracaibo, que son La Montañita y La Rosa.

El indio, a pesar de que es el primer habitante de la tierra americana, no deja de ser, en esa sociedad venezolana de principios del siglo XX, un “otro” (valga el solecismo) para el criollo –sea éste blanco, mestizo, mulato, zambo o negro- que lo desprecia o lo quiere eliminar físicamente para complacer al capitalista dominador. Y el narrador nos recuerda que ya en el siglo XVI, cuando la Conquista, el indio tuvo que afrontar a dos “otros” procedentes de Europa: al dulce soñador español y al alemán bárbaro.

Otro aspecto de la otredad en *Mene* tiene que ver con la lengua. Se trata esencialmente del voseo que caracteriza el habla de los habitantes de Cabimas.

Antes de profundizar en el análisis de la obra, conviene aclarar el significado del término “otro”. Para ello, me voy a referir primero a Tzvetan Todorov (1982: 11) que en su conocido libro *La conquête de l'Amérique*, el cual lleva el subtítulo *La question de l'autre*, declara lo siguiente:

On peut découvrir les autres en soi, se rendre compte de ce qu'on n'est pas une substance homogène, et radicalement étrangère à tout ce qui n'est pas soi: je est un autre. Mais les autres sont des je aussi: des sujets comme moi, que seul mon point de vue, pour lequel tous sont là-bas et je suis seul ici, sépare et distingue vraiment de moi. Je peux concevoir ces autres comme une abstraction, comme une instance de la configuration psychique de tout individu, comme l'Autre, l'autre ou autrui par rapport au moi; ou bien comme un groupe social concret auquel nous n'appartenons pas; ce groupe à son tour peut être intérieur à la société: les femmes pour les hommes, les riches pour les pauvres, les fous pour les “normaux”; ou lui être extérieur, une autre société donc, qui sera, selon le cas, proche ou lointaine [...]

La famosa fórmula de Rimbaud *Je est un autre* (Yo es otro) remite a una problemática muy antigua reactualizada por los pensadores del llamado postmodernismo y que en Venezuela, por ejemplo, viene obsesionando a un gran novelista como José Balza: la de la “multiplicidad psíquica”. Lo que quiere expresar Todorov en la primera frase de la cita es que yo soy yo y otro ser al mismo tiempo. En la segunda frase, llama la atención sobre la importancia del punto de vista, el cual no deja de resultar engañoso, pues no me permite ver claramente que los otros son otros tantos yo: es mi punto de vista el que establece la separación y la distinción entre yo y los otros, el que haciéndome creer que yo estoy solo aquí, me induce a concebirlos a todos allá, lejos y distintos de mí.

A continuación, Todorov nos invita a considerar dos planos distintos: el individual y el social. En el primero, explica él, los otros pueden ser vistos por mí como una mera abstracción, una configuración psíquica, reducirse a la figura del Otro o del prójimo. El plano social es el conformado por un grupo concreto al que nosotros no pertenecemos. Ese grupo que nos excluye, pues, puede ubicarse dentro de la sociedad o fuera de ella.

En *Mene*, donde no se expresa ninguna inquietud de tipo psicológico o filosófico, la problemática del “otro” se plantea en el
² Escrita en Cabimas en 1933, *Mene* fue premiada por el Ateneo de Caracas el mismo año, pero el resultado del certamen permaneció secreto hasta el final de la dictadura.

último plano considerado por Todorov : como se ha dicho, desde la perspectiva del venezolano, el “ otro “ es el extranjero, el que está fuera de la sociedad venezolana ; y dentro de la misma, el “ otro “ es el margariteño para el coriano y vice versa. Además, el habitante de Cabimas , con su voseo, puede ser visto como un “ otro “ tanto por el lector no zuliano como por el zuliano culto que se avergüenza de sus raíces culturales.

Todorov, en la cita analizada, les confiere el mismo valor semántico a l'autre “ (el otro) y “ autrui “ (el prójimo). Marc Guillaume (1994 : 9), en *Figures de la altérité*, libro escrito en colaboración con Jean Baudrillard, insiste al contrario en la necesidad de no confundirlos, diciendo :

Pour le dire simplement, dans tout autre il y a autrui, -ce qui n'est pas moi, mais que je peux comprendre, voire assimiler- et il y aussi une altérité radicale, inassimilable, incompréhensible et même impensable. Et la pensée occidentale ne cesse de prendre l'autre pour autrui, de réduire l'autre à autrui.

Hablando en castellano y tratando de explicitar la aserción de Guillaume, puede decirse que la problemática de la otredad radica en el hecho de que en el “ otro “ hay en realidad dos seres : uno próximo a mí , que yo puedo comprender e incluso asimilar, esto es, el prójimo , y otro radicalmente distinto, inasimilable, impensable. Agréguese a eso que más adelante Guillaume precisa que el concepto de alteridad radical corresponde a aquello que Victor Segalen llama “ exotisme “.

Victor Segalen (1986), que ha viajado por Asia y vivido en Japón, le confiere al término exotismo una connotación altamente positiva, calificando al exotismo de “ estética de lo Diverso “ y presentando al “ exote” como a ese otro irreductible a mí, inasimilable al que hace referencia Guillaume.

Ramón Díaz Sánchez (1968), en cierto pasaje de *Mene* emplea la expresión “ hembras exóticas “ a propósito de las mujeres musúes, lo cual plantea el problema de la definición de la palabra “ exótico “ que, como se sabe, es una invención de Europa. Veamos lo que al respecto dice por ejemplo el diccionario francés Le Petit Robert : “ Exotique : -Qui n'appartient pas à nos civilisations de l'Occident, qui est apporté de pays lointains “. Tal definición, que recoge una acepción tradicional, se formula desde una perspectiva eurocentrista, por cuanto para un francés sólo es exótico aquello que procede de un país no europeo, es decir de Asia, África, Oceanía y América del sur.

Ahora bien, en *Mene* los que resultan exóticos son los extranjeros, si bien la atención del narrador se centra sobre todo en la comunidad antillana y la integrada por los musúes. Aquella es vista con simpatía, aunque el narrador se burla a veces de ella. Hay algo que atenúa lo radical de la alteridad de esos negros : su alegría innata, su amor a la música, los vínculos de solidaridad que los unen, además de su condición de obreros explotados por los musúes. Estos últimos ofrecen de veras una alteridad radical : son inasimilables e incomprensibles, pero resulta que por ser ricos y poderosos, imponen sus valores culturales a la “ aristocracia criolla “, la cual se dedica a imitarlos servilmente, cosa común en los países colonizados.

Gustavo Luis Carrera (1972 :33) ha escrito muy acertadamente acerca del papel protagónico del petróleo en *Mene* : “Más que de personajes individuales, habría que hablar de un gran personaje colectivo : el petróleo, proteico en sus criaturas“.

Eso se comprueba al aplicarle a la novela el “ esquema actancial mítico “ puesto en evidencia por Greimas (1986) en *Sémanitique structurale*, pues se ve cómo el petróleo asume casi todas las funciones. El destinador es la sed de petróleo ; el objeto a conseguir no es sino el petróleo , y el destinatario son las compañías petroleras extranjeras. El sujeto, el actante que más actúa, es evidentemente el petróleo, el cual tiene como ayudante a los venezolanos Joseíto Ubert y Carolino Kuairo, por una parte, y a los obreros, tanto antillanos como criollos, por otra, destacándose los orientales entre estos últimos. Casi no hay opositor, si se exceptúa a los indios motilonos, que son eliminados físicamente con cargas de dinamita.

Dicho esquema permite apreciar al mismo tiempo la condición de colonia asumida por Venezuela debido a sus riquezas petroleras, así como la contradicción mayor que existe entre el criollo y aquel “ otro “ dominador que es el musú.

Carrera (1972 : 33) presenta en los siguientes términos la estructura de *Mene* :

El conjunto de la novela da sus claves en las partes en que viene dividida y en los títulos , de cromática simbología, que llevan: “ Blanco “ (la vida apacible del pequeño pueblo antes de la explotación petrolera) ; “ Rojo “ (crímenes y desgracias ocasionados por el ambiente de locura que rodea al petróleo) ; “ Negro “ (la vida de los negros antillanos empleados de las petroleras ; la historia particular de E.N. Philibert, como símbolo de la más abyecta discriminación racial ; el ambiente oscuro y sórdido de Lagunillas ; el negro lago de petróleo) ; “ Azul “ (con la crisis, la vida tiende a hacerse más normal, reposada ; al final, Narciso y José salen en busca de otro ambiente y otra vida).

El “ esquema quinario del relato “ de Greimas permite afinar tal presentación. El estado inicial es el evocado al principio de la primera parte . La complicación interviene cuando, al final de esta primera parte, el aventurero Joseíto Ubert consigue arteramente un título de propiedad sobre tierras que no le pertenecen y que vende en seguida a una compañía norteamericana. La dinámica, son todas las acciones y hechos que se derivan de la llegada de los musúes ; son contados en “Rojo” y “Negro”. En “Azul”, que corresponde con la resolución, la crisis crea las condiciones de un retorno a la calma y la normalidad, y el Padre Nectario regresa a Cabimas tras un exilio de veinte años impuesto por el obispo. El estado final se aprecia igualmente en “Azul” , sólo que el final del relato no implica el de la historia 3, la cual continúa, pues el simpático trovador Narciso Reinoso se marcha con José en busca de nuevos horizontes físicos y espirituales.

Cabimas y Lagunillas pasan, pues, por tres etapas principales : al principio, antes de la brutal irrupción del musú, viven en un estado de paz y de casi inocencia ; el petróleo los transforma radicalmente en ciudades feas , donde reina el vicio, el sexo, el

3 Utilizamos los términos relato e historia con la significación que les confiere Gérard Genette en *Figures III*, París, Seuil, 1972.

alcohol y la violencia; la crisis les devuelve cierta tranquilidad, pero ya no son los pueblecitos pobres -y felices- que eran antes.

En su introducción a la octava edición de *Mene*, Ramón Díaz Sánchez (1968) declaró que *Mene* “es un caso poco común en las letras venezolanas” por haber sido “imitado, copiado y hasta plagiado en novelas, cuentos y teatros”. Eso es posible, pero en realidad, él también tiene una duda con otros escritores, especialmente con José Rafael Pocaterra, quien en *Tierra del sol amada*, publicada en 1918, ya denunciaba a las compañías petroleras extranjeras que estaban conquistando nuevamente a Venezuela. Díaz Sánchez (1950 : 39), por boca de su narrador, utiliza la expresión “nuevo conquistador”, haciendo un paralelo entre la verdadera conquista que están realizando los musúes y aquella del siglo XVI protagonizada por los europeos. Sólo que idealiza al conquistador español, presentando la Conquista como un acto sexual lleno de poesía, casi agradable para la virgen que es América, pese al dolor del desgarramiento :

Negras proas rasgan la feliz virginidad.

La linfa gris se escinde, himen roto de América en su latitud himenal.

Hace cuatrocientos años dolió por primera vez este desgarramiento. Sin embargo, era más lento, más parsimonioso entonces [...] Aquellas proas antiguas avanzaban la sonrisa de sus mascarones con gesto de dominio y enamoramiento . Aquellas popas levantaban sus castillos como para que la voz latina llegara, lírica, al oído de la sirena indiana.

Pero como es imposible negar que la Conquista fuera también un crimen, se acusa al alemán Alfinger 4 , siempre en el mismo estilo poético :

Pero vino Alfinger, alma bárbara, puño bárbaro , y tiñó de púrpura las raíces de los cocoteros 5 . Y he aquí que ahora, a principios del siglo XX, avanzan los barcos del nuevo conquistador : Todo cambió desde entonces en esta ruta terrorífica y aterrizada, por donde ahora avanzan proas de hierro presurosas.

El futuro nuevo amo de Venezuela es guiado por un criollo, llamado despectivamente tan pronto “indio doctoral” como “doctorcito indígena” : tal vez algún abogado o notario corrupto y vendepatria. Después ocurre una verdadera violación de la Madre Tierra, utilizando el musú potentes máquinas que talan, destripan y perforan, y construyendo luego sus instalaciones petroleras y sus lujosas casas en zonas exclusivas, mientras se van metamorfoseando Cabimas y Lagunillas, convirtiéndose en dos Babels llenos de burdeles y garitos. Los obreros rebeldes -cuyo símbolo es el negro Teófilo Aldana, macho entre los machos- hacen la triste experiencia de la “lista negra” que los condena inexorablemente al paro, y el negro antillano E.N. Philibert descubre los efectos mortales de la discriminación racial.

En la nueva sociedad que resulta de la explotación petrolera, la ley es, pues, la de los musúes, quienes viven en un mundo cerrado y no se rozan con los nativos. Por lo común, no se casan con mujeres venezolanas, aunque sí frecuentan los mismos bares y prostíbulos que los obreros. El único que contrae matrimonio con una criolla, el norteamericano Jorge Klass, no se atreve a llevarla a sus reuniones sociales y termina echándola de la casa antes de regresar a Estados Unidos. Entonces se entera el lector de que ese señor ya tenía otra esposa legítima en su tierra. Se menciona además el caso de un alemán que vive en concubinato con una criolla y el de la negra trinitaria Phoebe Silphides, viuda de E.N. Philibert, quien tuvo un hijo con el norteamericano en cuya casa trabajaba como criada 6 .

Si el musú tiene derecho a tener relaciones sexuales con la mujer venezolana, el criollo no puede acostarse con la norteamericana o la europea. Incluso el macho Teófilo Aldana debe contentarse con soñar que le está haciendo el amor a una frágil y delicada rubia. Y eso que al criollo no le faltan ganas de acceder al deslumbrante universo de los musúes, como lo comprueba la siguiente cita (1950: 85) :

Con una mirada tan irresponsable como la que tuvo para las grandes máquinas, éste miró luego la belleza de las hembras exóticas y sus costumbres extraordinarias. Una gula sorda inflamó sus pupilas ante el espectáculo de sus piernas desnudas, del atrevimiento de sus tocados deportivos y del desenfado de su movimientos. La admiración derivó en breve hacia el plagio.

Pasemos ahora a la comunidad antillana, que a pesar de que conforma un grupo muy unido, está sutilmente jerarquizada, lo que constituye una fuente de discriminación interna. Por ejemplo, si la viuda alegre Phoebe Silphides es tan cortejada es porque no es “negra tinta” y por su origen trinitario. Y es que en función del prestigio de que gozan, las distintas islas se clasifican en el siguiente orden decreciente : Trinidad, Jamaica, Barbados y Tobago, siendo calificados los habitantes de Tobago como “negros de alma y cuerpo”. Agréguese que a los antillanos los llaman sus compañeros venezolanos maifrén (del inglés my friend) término este que puede expresar la amistad o al contrario significar “gorila” según la entonación, como observa E.N. Philibert.

Factores de alteridad, de diferenciación entre venezolanos, son en el plano lingüístico el voseo de los zulianos y la expresión “cuñao” que suelen utilizar los margariteños. Al respecto, es oportuno recordar que Díaz Sánchez vivió en la región de Mara-

4 Alfinger (en alemán : Ehinger) representaba en Venezuela a los Belzares (en alemán : Welser), debido a que Carlos Quinto firmó en 1528 un acuerdo con estos últimos, concediéndoles facultad para gobernar y poblar a dicha “provincia”. J.L. Salcedo-Bastardo (1972 :78) echa abajo el mito del buen conquistador español recordando que fueron Alonso de Ojeda y Cristóbal Guerra quienes en 1499 dieron inicio a la esclavitud de los indios en Venezuela .

5 ¿Vale la pena señalar que en aquella época el cocotero no había llegado todavía a América?

6 El nacimiento de este bebé blanco provocó un escándalo en la comunidad antillana, primero porque nadie dudaba de la castidad de Phoebe, segundo porque el parto ocurrió cuatro meses apenas después de que la viuda se volvió a casar con su paisano César Egbert Conrad .El narrador lo cuenta todo con mucho humorismo.inflamó sus pupilas ante el espectáculo de sus piernas desnudas, del atrevimiento de sus tocados deportivos y del desenfado de su movimientos. La admiración derivó en breve hacia el plagio.

caibo de 1924 a 19357, y específicamente en Cabimas desde 1930 hasta 19357, lo que justifica el “carácter documental” de *Mene*. El afán realista le induce, pues, a crear personajes que emplean el vos, como hace la gente en la vida real. Sin embargo, debe tenerse presente lo que acerca del plurilingüismo y la plurivocidad en la novela explica Mijail Bajtin (1978 : 88) en *Esthétique et théorie du roman*, donde define así la novela :

Le roman c’est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. Ses postulats indispensables exigent que la langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en manières d’un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, en langages des journées (voire des heures) sociales, politiques...

De aceptarse la validez científica, universal de tal definición, se comprende que la presencia en *Mene* de distintos lenguajes no deriva de la sola voluntad testimonial de Díaz Sánchez.

Sabido es que el vos del español clásico se ha conservado en varios países americanos, pasando por un mero arcaísmo regional en algunos o gozando al contrario de gran prestigio literario en otros (en la Argentina, por ejemplo). Las muestras que vienen a continuación, sacadas de la página 19 de *Mene*, permiten apreciar algunos fenómenos inducidos por su uso :

1) En presente de indicativo, la morfología del verbo es la clásica : “Vos sabéis que con nosotros podéis contar” [se trata de un voseo pronominal : en la Argentina se diría en este caso “Vos sabés” : voseo pronominal y verbal]

2) Para expresar una prohibición, se recurre al presente de indicativo : “Hombre, Primitivo, no te ponéis viejo, cristiano” [en vez de “no te pongas”]

3) El vos impide la diptongación del verbo contar en imperativo : “A ver, contame, ¿cómo está ese Maracaibo ?” [en vez de “cuéntame” : el acento tónico cae sobre la a como en la forma clásica “contadme”]

4) Siendo vos el sustituto de tú, el pronombre personal correspondiente es te en la oración reflexiva : “Después de todo, no te podéis quejar”.

5) En imperativo, cae la d final del verbo oír, permaneciendo el acento tónico sobre la última sílaba : “Pues, oí ...”.

Así se expresan los humildes vecinos de Cabimas, y también el Padre Nectario, un simpático zambo nativo del pueblo, cuando se dirige a sus paisanos. En cambio, Joseito Ubert, aunque pretende descender por la rama materna de una familia de Cabimas, se expresa en el castellano comúnmente hablado en Venezuela, lo que lo convierte en cierta manera en un “otro”. En cuanto a los margariteños, si hablan también el español standard, lo hablan rápido y tienen además una peculiaridad, una especie de seña de identidad, que es la costumbre de interpelar a sus interlocutores con un sonoro “¡cuñao !” Este grito característico, añadido a su condición de hombre fanfarrón, duro e inteligente y a su pigmento claro, lo distingue de su rival el coriano, el cual es “reconcentrado y oscuro, de ojos febriles y pómulos ardientes”.

Y así es como algunos venezolanos son percibidos como “otros” por sus paisanos. A modo de conclusión, cabe llamar la atención sobre un primer detalle importante.

Y es que son contadas las veces en que se menciona la nacionalidad exacta de los musúes que tanto poder tienen y tal fascinación y actitud de rechazo provocan. En rigor, el único que se identifica es ese norteamericano llamado Jorge Klass que tenía dos esposas legítimas. En la primera parte de la novela, los Estados Unidos son simbolizados por el águila que aparece en sus monedas -unos “discos de oro pesados y brillantes”-, sólo que la gente ignorante de Cabimas confunde el águila con un zamuro o una lechuza, sin atinar a saber de dónde proceden aquellos hombres grandes y rubios. Asimismo, en “Azul” se afirma que debido a la crisis 8, algunas compañías han empezado a “eliminar” algunos de sus empleados traídos de Europa y de Estados Unidos, pero sin decir a quiénes pertenecen dichas compañías.

Tal vez ello se explique por la voluntad del autor de protegerse evitando ataques frontales a Estados Unidos, pues sabemos que son los norteamericanos quienes, tras eliminar a las compañías anglo-holandesas con motivo de la primera Guerra Mundial, controlan y explotan el petróleo venezolano 9. Otra explicación sería que él no quiere hacer distinciones entre esos vampiros que están chupando la sangre de la nación venezolana, entre los representantes del rapaz capital extranjero radicado en el país, sean ingleses, alemanes, holandeses o norteamericanos.

Otra observación tiene que ver con el final abierto de la novela : se nos invita en cierta forma a seguirle los pasos al poeta Narciso Reinoso, hombre desinteresado, idealista, siempre dispuesto a tender una mano generosa, eminentemente abierto al “otro”, que dice al joven José : “...el hombre debe andar, conocer tierras [...] Donde quiera hay gente buena “.

Estas palabras suenan como un llamamiento a la aventura, a la amistad, al encuentro con el “otro”, con el “prójimo”, incluso con aquel que nos parece “radicalmente otro”.

7 En realidad, la acción transcurre antes de 1930, como advierte Carrera (1972).

8 Se trata sin duda de la crisis de 1929, que tanto afectó la economía de los países capitalistas.

9 Las primeras compañías petroleras que se instalan en Venezuela, a partir de 1910, bajo Gómez, son angloholandesas. En 1914, la Caribbean Petroleum Company, filial de la Royal Dutch Shell, empieza a explotar su primer pozo, en Mene Grande. Los norteamericanos comienzan a llegar en 1918, imponiendo su voluntad a Gómez. Sobre la historia del petróleo en Venezuela pueden leerse : -Federico Brito Figueroa (1966). *Historia económica y social de Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela; -Federico G. Baptista (1960). *Historia de la industria petrolera en Venezuela*. Caracas: Edición de la Creole Petroleum Corporation; -Eduardo Machado (1957). *Petróleo en Venezuela*. Caracas: Distribuidora Magrija.

Referencias

- Bakhtine, Mikhaïl. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Carrera, Gustavo Luis. (1972). *La novela del petróleo en Venezuela*. Caracas: Servicios Venezolanos de Publicidad.
- Díaz Sánchez, Ramón. (1950). *Mene*. Caracas: Editorial Ávila Gráfica.
- Greimas, Algirdas Julien. (1986). *Sémantique structurale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Guillaume, Marc; Baudrillard, Jean. (1994). *Figures de l'altérité*. Paris: Descartes & Cie.
- Segalen, Victor (1986). *Essai sur l'exotisme*. Paris: Fata Morgana.
- Todorov, Tzvetan. (1982). *La conquête de l'Amérique*. Paris: Seuil.

Víctor Valera Mora o cuando la metáfora es historia e ideología

Edgar Colmenares del Valle
Universidad Central de Venezuela
colmenaresdelvalle@yahoo.com

Fecha de recepción: 17 de agosto de 2018

Fecha de aprobación: 26 abril de 2019

Resumen

Este artículo quiere explorar la relación metáfora- realidad en *Amanecí de Bala* (1992), poemario de Víctor Valera Mora. Afirmamos que el mensaje en este libro, aún cuando se le haya instrumentado con la fuerza metafórica a que alude Hugo Friedrich, es portador de una significación en que el referente se identifica con la historia y la referencia con una ideología, con un criterio que frecuentemente pregona la metáfora del combate, de la revolución y tiende a ser simple, tajante y refractaria. Esa significación se nutre 1) con los hechos mismos de la realidad (el referente) y 2) con la reacción a que esa realidad da origen (la ideología); no connota; más bien, conscientemente, denota un contenido mental que se identifica con determinada actitud, la ideología expuesta de forma metafórico-semántica. A pesar del tono coloquial y frecuentemente panfletario que asume el discurso, en ningún momento en *Amanecí de bala* se poetiza a base de clichés. En *Amanecí de bala* se da una praxis identificada con la irreverencia, comprometida con el cambio socio-económico de la sociedad, con un proyecto cuyo sujeto se encamina, paso a paso hacia la utopía.

Palabras clave: utopía, ideología, metáfora y realidad, historia

Abstract:

Víctor Valera Mora or when metaphor is history and ideology

This article intends to explore the relationship between metaphor and reality in *Amanecí de Bala* (1992), a poem collection by Víctor Valera Mora. We claim that the message in this book, even though it was instrumented with the metaphorical strength alluded by Hugo Friederich, contains a signification in which the referent is identified with history and the reference with an ideology, with a criterion that touts the metaphor of the combat, and the revolution, and which tends to be simple, unequivocal and unyielding. This signification is based on 1) the facts as they exist in reality (the referent) and 2) the reaction triggered by that reality (ideology); it does not connote; instead of that, it consciously denotes a mental content that is identified with a certain attitude, the ideology exposed in a metaphorical- semantical way. In spite of the colloquial and frequently propagandistic tone that the discourse of this work assumes, at no moment *Amanecí de bala* is poetized through the use of clichés. In *Amanecí de bala* a praxis identified with irreverence is given, and at the same time it is committed with the social and economic change, and with a project whose subject walks step by step towards utopia.

Keywords: Utopia, Ideology, metaphor and reality, history.

Las confrontaciones de la poesía con la historia son de muy diverso temple y, por ello, admiten soluciones opuestas entre sí.
(Guillermo Sucre, 1990).

1
En un trabajo, que ya es de referencia casi obligatoria en un tema como el que nos proponemos desarrollar, Hugo Friedrich (1974:100-101) afirma:

Es evidente que no debe valorarse la poesía, y menos aún la lírica, tomando por criterio la fidelidad y la exactitud de contenido de sus imágenes con respecto a la realidad exterior. La poesía ha gozado siempre de la libertad de modificar y desordenar la realidad, reduciéndola a alusiones, ampliándola demóticamente, convirtiéndola en medio expresivo de una intimidad o en símbolo de una situación vital amplísima. Pero hay que observar hasta qué punto estas transformaciones tienen en cuenta las condiciones objetivas previas, hasta qué punto, aun siendo poesía, siguen siendo relaciones posibles con el mundo real y hasta qué punto se mantienen dentro del marco de aquellas fuerzas metafóricas que preceden al origen de todas las lenguas y son por lo tanto comprensibles.

Tal afirmación, de acuerdo con nuestro punto de vista, se corresponde con la concepción que propone al texto literario como un objeto de ficción, es decir, como una elaboración de lenguaje, concretamente como un tipo de discurso, cuyo propósito es crear un efecto en su receptor. Mediante tal efecto, éste aprehende una serie de imágenes y, esencialmente, un mensaje que dada la naturaleza del componente semántico puede armonizar o no con la realidad. De allí, que manejemos la idea de que toda literatura es ficción. Una ficción que se fundamenta sobre temas realistas o sobre temas fantásticos. En uno u otro caso, como efecto de lo real o de lo fantástico, el mensaje puede ser expresión de una ideología vinculada a un sistema filosófico o estético, por ejemplo, o a una praxis política. Es, además, como señalara Lucien Goldman (1970:286), “la expresión de una visión del mundo”, de un modo de ver y sentir un universo concreto de seres y cosas”. La poesía, sin dejar de ser poesía, es decir, efecto, es entonces una cosmovisión en la cual siguen siendo posibles las relaciones posibles con el mundo real. En la representación de este universo concreto, no necesariamente real, coparticiparon también la serie de relaciones que se establecen entre el texto en cuanto signo o símbolo con sus usuarios (el autor y el lector), con otros signos y con sus niveles de significación. Igualmente, coparticiparon los elementos que marcan la especificidad entre el simple acto de comunicación cotidiana y la comunicación estética propiamente dicha.

En síntesis, como ha planteado Karlheinz Stierle (1987:131), uno de los propulsores de la teoría de la estética de la recepción, el mundo de la ficción y el mundo real están relacionados de manera que el uno es horizonte del otro: el mundo aparece como horizonte de la ficción y la ficción como horizonte del mundo. Sólo al comprender esta doble perspectiva queda perfilado el escenario de recepción de los textos de ficción”.

2
Desde este punto de vista, en una poesía como la escrita por Víctor Valera Mora en *Amanecí de Bala* (1992), el mensaje, aún cuando se le haya instrumentado con la fuerza metafórica a que alude Friedrich, es portador de una significación en que el referente se identifica con la historia y la referencia con una ideología, con un criterio que frecuentemente pregona la metáfora del combate, de la revolución y tiende a ser simple, tajante y refractaria. Es, en esencia, una poesía en la cual este poeta, como lo ha dicho el también poeta José Barroeta (1994: 106), “como un alucinado cronista, estuvo atento a todos los grandes acontecimientos del mundo contemporáneo y se iba identificando con la historia del mundo, con el hombre, con el propósito de construir una obra que evidenciara tragedias y esperanzas, bajo el acoso de un lenguaje irreverente, de hermosas e ilógicas sorpresas, que desplazarían el signo poético hacia zonas inesperadas, insólitas”.

Así, en “Nombres Propios”, un poema en donde la sensación de la realidad se hace historia mediante la conjugación de tiempos y enigmas lejanos con acontecimientos contemporáneos, Valera Mora propone el juego metafórico como un instrumento para que la poesía pueda ser relacionada con la realidad de dos maneras: 1) con los hechos mismos de la realidad (el referente) y 2) con la reacción a que esa realidad da origen (la ideología). De este poema, trazado a base de líneas agudas, con tintes blancos y negros contrastantes, sin grises, veamos este fragmento que alude al Génesis bíblico y al origen y posterior desarrollo del hombre americano como objeto de una cultura hiperbórea que le trazó un rumbo diferente a su estructura social y religiosa:

Sube el telón del cosmos de azul intenso y fuego controlado
Jehová rechazaba los frutos de la tierra que Caín
cosechaba en su honor y aceptaba con júbilo las gordas y apetitosas
ovejitas que Abel le ofrecía y fue Jehová el primer lobo del hombre
animal carnicero salido de las historietas de Walt Disney
(...)
y es puro el olvido que uno recuerda su principio
y la serpiente enojada y los granos de maíz

y la terrible fuerza que nos sostiene
y las nubes de tormento y los golpes de gong y los sacerdotes
y la danza delirante y frenética por entre los volcanes y los dioses
del universo sobre un caldero donde se cuece el desprendido corazón
después el sur las formas de la arcilla los adoradores
el gran motor del cielo y la vida más suave y el sol menos exigente
el resto eran lanzas y dólmenes y largas uñas que hurgaban
buscando tubérculos y piojos y si lo dudan y si no lo creen entonces
averigüen a los historiadores de Indias que eran poetas más locos
que los de ahora y pintaban calvas a las tierras de Tierra Firme

O éste, del mismo poema, en donde, además de los dos principios ya indicados, Valera Mora “en su deseo de testimoniar, como dice Barroeta (1994:102), de absorber las verdades y las sombras del mundo, encontraría unas formas, unas realidades censurables que quedaron inscritas como señales de ira en su espíritu inquieto”:

.... y un día
de allende la mar oceana llegó todo tipo de perros
y no fueron comidos por nosotros y nos mordieron duro y espaciado
y miren que bastante se lo decíamos al pobrecito de Tamanaco
y todos con sus apellidos a cuestras y llegó perro castellano
y perro extremeño y perro porquerizo y perro pólvora
y perro cruz y perro evangelio y perro sífilis
y en pisándoles los talones venía perro dólar
y perro marinés y la OEA que es una perra bien perra

De igual factura son las metáforas con que Valera Mora, con la vehemencia propia de quien asume la palabra como ejercicio beligerante, identifica con nombres propios a sus amigos y poetas de generación, de pandilla, y a algunos de los personajes que han protagonizado la historia del país mediante el ejercicio de una política reaccionaria que se enfrenta con la estructura ideológica o, en el menor de los casos, con la actitud del poeta en un determinado momento histórico social de su existencia. Así, en un espacio poético en donde la revolución brilla como un ángel/y el corazón de los héroes es una metáfora encendida, se encienden precisamente las metáforas como: “el rey de oro que vive en Isla Negra”, “dios que es fuerza auxiliadora y báculo de godo y general”, “bestias betancouristas”, “sacerdotisa flatulenta”, “marmota agropecuaria” y “mondongo melancólico que sonrío”, entre otras.

3

Esta peculiaridad que asume la metáfora en la poesía de Valera Mora tiene, desde un punto de vista teórico, diferentes implicaciones. Pudiera, en búsqueda de una primera explicación, pensarse en que se trata de una expresión, que privilegia la intencionalidad del emisor, valga decir la ideología, antes que el componente estético. “Un enunciado- dice Umberto Eco (1992:169)- es metafórico porque su autor quiere que lo sea, no por razones internas a la estructura de la enciclopedia”. En consecuencia, a pesar de que la metáfora formalmente se proponga como tal, conceptualmente no lo es en vista de que no tiene esa capacidad para evocar algo distinto de sí misma. Es una concepción en que la metáfora sigue fundamentándose sobre el principio de la analogía, pero, dada la naturaleza del discurso, concebido como testimonio o como instrumento de prédica ideológica, no connota; más bien, consciente, denota un contenido mental que se identifica con determinada actitud, la ideología expuesta de forma metafórico-semántica. De esta índole, entre otros, es este fragmento del texto marcado con un número 3 en “Cartas a un viejo Narciso”:

No te canses
que la bandera de las siete estrellas
sería un primoroso lucero 51
en el trapo de los piratas yanquis

Y éste de la parte III del poema “Yo justifico esta guerra”:

La democracia representativa apuesta ya
como un presagio de azufre quemado
el gavilán de la insurrección revoletea sobre las candelas
y está esperando allí está esperando
y bajará y conocerá vuestros despojos
el día del desagravio ante las armas congregadas
Abrid las compuertas del miedo oligarcas
porque la paz no será con vosotros

Pudiera también, como otro intento de explicación a esta situación, la de la metáfora como no- metáfora, pensarse en que la misma ya no lo es por haber sufrido un proceso de lexicalización. Sin embargo, tan pronto como se plantea, esta idea se descarta dado el hecho de que, a pesar del tono coloquial y frecuentemente panfletario que asume el discurso, en ningún momento en *Amanecí de bala* se poetiza a base de imágenes muertas generalizadas de la lengua como palabras propias, es decir, con tropos socializados.

Entonces, más sentido parece tener una explicación dada a base de la noción de registro que utiliza M.A.K. Halliday (1986:240) al interpretar la relación funcional que se da entre el lenguaje y la estructura social. Según esta orientación, “un registro es lo que usted está hablando (en un momento dado), lo cual está determinado por lo que usted está haciendo, por la naturaleza de la actividad social en curso”. De este modo, lo dicho como expresión poética, como enunciado poético, está prescrito por la actividad del poeta. En un caso como el de Valera Mora, o el de cualquier artista que asuma su actividad (lo que hace) como praxis ideológica, la expresión (lo que dice) testimonia esa ideología. “En tanto que la variación dialectal- agrega Halliday- refleja el orden social en el sentido especial de la jerarquía de estructura social, la variación de registro también refleja el orden social pero en el sentido especial de la diversidad de procesos sociales. No todo el tiempo hacemos las mismas cosas: de manera que hablamos ya en un registro, ya en otro; pero la gama total de los procesos sociales en que participará cualquier miembro es función de la estructura social. Cada uno de nosotros tiene su propio repertorio de acciones sociales, que refleja nuestro lugar en la intersección de todo un complejo de jerarquías sociales; hay una división del trabajo”. Ser poeta es, desde este ángulo, una de ellas. Frecuentemente, y éste es el caso de Valera Mora, es además un compromiso ideológico en donde lo que se hace se corresponde con lo que se dice. La metáfora, entonces, es sólo una forma de decir lo que se está proponiendo como efecto de realidad o como reacción. Más como recurso retórico y proposición semántica que como deslizamiento de la referencia. Desde luego, esto no implica que el poema tenga que ser exclusivamente interpretado como algo de sentido unívoco, pues, per se, “la metáfora- como dice Umberto Eco (1992:169)- vuelve multiinterpretable el discurso” para “así exhibir, al menos en forma mínima, las dos características que Jakobson asigna al discurso poético: ambigüedad y autorreflexividad”.

4

Este comportamiento de la metáfora en la poesía de Valera Mora coincide con el llamado principio de la dualidad que implica, según Thomas Herbert (1993:236,237), que “la ideología funciona necesariamente según dos modalidades, de las cuales una sola es dominante dentro de una forma ideológica dada”. Estas modalidades son el predominio metafórico semántico y el predominio metonímico sintáctico. En la primera, “el elemento diferencial es pertinente (la ideología se presenta entonces como un sistema de señales que permiten seleccionar los valores e identificarlos)” y, en la segunda “el operador de conexión es el pertinente (la ideología toma entonces la forma de un sistema de operaciones sobre los elementos, sistema simbólico que tiene la forma general de lo teórico)”.

En el predominio metafórico-semántico, que es el que nos compete de acuerdo con la idea que estamos desarrollando, la ideología puede ser descrita, de acuerdo con Herbert, “como un sistema de marcas: diremos que el hombre como animal metafórico se localiza en un sistema de señales que jalonan su comportamiento, es decir, el conjunto de los gestos y de las palabras efectuales”.

El predominio sintáctico-metonímico, en tanto, “la ideología es fundamentalmente un sistema de operaciones” que exigen una semántica que Herbert denomina residual surgida también de una forma determinada, un aspecto del discurso, por ejemplo, que tiene la facultad de transformarse “en la materia prima de una construcción que incorpora en sí los semantemas que encuentra”, es decir que incorpora nuevos y diferentes sentidos.

5

Sobre esta base, podemos, entonces, a manera de conclusión, afirmar que en *Amanecí de bala* se da una praxis identificada con la irreverencia, comprometida con el cambio socio-económico de la sociedad, con un proyecto cuyo sujeto deviene paso a paso hacia la utopía con una ira que, según José Barroeta (1994: 102), Valera Mora “entendió ceñida a una revuelta necesaria, a una puesta en marcha de la vida, motivada por el reencuentro de un amor total, de naturaleza iluminada y precedido por la poesía”. Tal actitud se manifiesta como una poética de la metáfora cuando se hace historia, es decir, cuando se hace memoria de un acontecer en el tiempo y el espacio que pudo haberse dado o instrumentado de un modo diferente. En tal sentido, la poesía de Valera Mora es rebeldía, es metáfora apocalíptica y es, finalmente, voz de un principio que se ejerce con la confianza que se deriva del hecho de fundamentarse en la historia como tema de una poética de la metáfora que lo es de la vida, de la muerte y de la poesía. Tal como se instrumenta y canta en el poema “Siempre la guerra”:

Todo está lejos de haberse hundido
el arca y los nuevos profetas
más dignos que el nivel de las aguas
vivimos
Seguiremos combatiendo
La felicidad es difícil de atrapar
quien lleve rama de olivo en el pico
no debe anunciarse ante el incendio
Es de alegrarse

del monte bajarán barbudos gavilanes
incorruptibles y será la liberación
Estamos lejos
El panfleto y las consecuencias inmediatas son míos
Yo me celebro en la poesía
como quien celebra su boda con un cuchillo
Soy el testimonio más fiel de mi país en guerra
Un día se resolverá el fuego de mi vida
La rata dorada dio un salto en el vacío

Bibliografía citada

- Barroeta, José. (1994). *Lector de travesías*. Mérida (Venezuela): Ediciones Solar.
- Eco, Umberto. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona (España): Editorial Lumen.
- Friedrich, Hugo. (1974). *Estructura de la lírica moderna*. Madrid: Seix Barral.
- Goldman, Luden. (1970). "Creación literaria, visión del mundo y vida social". *Estética y marxismo*. (Presentación y Selección de Adolfo Sánchez Vázquez). México: Ediciones Era; I, 284-297.
- Halliday, M.A.K. (1986). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México: Fondo de Cultura Económica; 327 9-
- Herbert, Thomas. (1973). "Notas para una teoría general de las ideologías". *El proceso ideológico*. (Selección de Elíseo Verón). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo; pp. 225- 247.
- Stierle, Karlheinz. 1987. "¿Qué significa recepción en los textos de ficción?" *Estética de la recepción*. (Compilación de José Antonio Mayoral). Madrid: Arcos/Libros S.A.; pp. 87-143.
- Sucre, Guillermo. 1990. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica; 396 p.
- Valera Mora, Víctor. 1992. *Amanecí de bala*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca; 161 p.

CRÓNICA

La Ítaca de Francisco de Miranda

Celso Medina
Universidad Pedagógica Experimental Libertador
medinacelso@gmail.com

... aprende el arte de la guerra; sólo así podrás, de verdad, cumplir el noble objetivo de vindicar a tu padre

Denzil Romero. *La tragedia del Generalísimo*

Cuando salgas de viaje para Itaca,
desea que el camino sea largo
Constantino Cavafis

1

Apenas tiene 21 años. Todavía conserva el primer nombre de Sebastián (su nombre completo es: Sebastián Francisco de Miranda y Rodríguez Espinosa.). Cuando toma el barco sueco, Prince Frederick, es una mezcla de Telémaco y Ulises. Y su Itaca es la aldeana Caracas, que ha humillado a su padre, sometiéndolo al escarnio, acusándolo de mulato y negándole su condición de capitán de la Sexta Compañía de Fusileros. Para fortuna de los Miranda, una real Cédula, de fecha 12 de septiembre de 1770, fue leída en el Cabildo caraqueño para resarcir la ofensa contra el padre del que posteriormente va a ser llamado “el más universal de los hombres venezolanos”. Denzil Romero en su novela *La tragedia del Generalísimo*, imagina al niño que ve a su padre (Sebastián de Miranda Ravelo):

... querellándose (...) contra los prejuicios coloniales de la mantuana oligarquía escupesangre, la oligarquía de los grandes cacao y los escudos de piedra recién estrenados, que negábase el derecho a ingresar en las Milicias Reales (...) obligándole a despojarse del uniforme y del uso del bastón, por ser de condición comerciante, no importa que con evidente poder adquisitivo (1983: 12).

Cuando salía de La Guaira, según Inés Quintero, Miranda se disponía a “labrarse un futuro diferente fuera de su lugar natal” (2006: 12), y para Romero procuraría “vindicar al padre”. Tenemos, entonces, a un héroe construyendo la trama de su odisea. Salvar el honor de su padre y la vez forjarse una Itaca. Para la primera tarea, procurará convertirse en un refinado intelectual, de gustos muy alejados a los de los aldeanos de la ciudad que dejaría atrás. Mariano Picón Salas enfatiza el esfuerzo de Miranda en superar la visión que de su padre se hizo el mantuanaje caraqueño:

... si hay algo en que se esmera Miranda es en adquirir, junto con su cultura en arte, ciencia militar y política, el más pulido cortesanismo de una época que gusta de la conversación, las fiestas y besamanos (1972: 14).

Su Itaca será su patria. Pero, ciertamente, ella aún no existe. Su país natal era casi una entelequia. Carlos III le daría el rango de Capitanía General de Venezuela seis años más tarde, en 1777. Será en Europa y Estados Unidos donde la idea de patria adquirirá espesor concreto, convirtiéndose en su Grial esencial.

Lejos estaba el joven Miranda de sospechar que su viaje en el barco sueco sería el inicio de un peregrinaje trágico, que el destino le tendría deparado ser la “manteca del sacrificio” de un proceso político que comenzaría su historia sacrificando a su precursor.

Luego de una corta estadía en Cádiz, Miranda se instala en Madrid, la primera gran ciudad extranjera de su largo peregrinaje. Abandona definitivamente su primer nombre, Sebastián, y pasa a llamarse Francisco. Ahora es Ulises, heredero de los desdenes ya experimentados en la aldeana Caracas. Piensa forjarse una carrera militar, autoafirmando él y a través de esa autoafirmación procuraría reivindicar a su padre. Don Sebastián le costea toda su instalación en la capital española. Compra su grado de Capitán por 8 mil pesos. Al hablar de Patria, Miranda en ese entonces no diferencia su tierra natal de la tierra que le acoge. Se esmera en servir tesonosamente a la Corona Española. Sus primeras acciones militares las realiza en las cercanías de África, en Melilla, donde combate contra las fuerzas del sultanato de Marruecos. Para su fortuna, conoce a sus grandes amigos: el general Juan Manuel Cajigal y al comerciante John Turnbull. El primero lo defenderá de todas las injurias y patrañas que le urden en el mundo militar. El segundo, lo financiará hasta en sus últimos días de agonías en La Carraca, de Cádiz.

La frustración va a la par con las ansias de ascenso del joven Miranda. Ya ha hecho valer su inteligencia. Lee incansablemente. Domina los idiomas mejor que la espada: habla y se entiende con italianos, ingleses, franceses y lee a los grandes autores latinos directamente en su idioma original. Pero la misma sombra que se cernió sobre su padre parece perseguirlo: se le escamotean los reconocimientos. Y, al igual que su padre, se transforma en un empedernido defensor de lo que cree son sus derechos. Por ello redacta cartas de diversa índole y tono. El 7 de julio de 1776 le escribe al alto funcionario Martín Álvarez lo siguiente:

Estas razones me obligan a poner a la consideración de V.S., esta pretensión como fiel depositario de la confianza del Soberano, para que hecho cargo del buen deseo, proteja la honrosa ambición de un individuo que sólo desea emplear la vida en servicio y gloria de su patria (1982:9).

Esa patria no es aún América, o su Colombeia, sino la España de la que se siente hijo. La misma España a la que creía pertenecer su padre, allá en Caracas, y de la que el mantuanaje pretendió excluirlo. El Francisco de ahora recibe el mismo trato. Sus empeños son tímidamente recompensados. En 1778 sirve de escolta a la reina Madre de Portugal. En 1780 se incorpora al Segundo Batallón del regimiento de la Princesa, en Cádiz. Allí comienza su odisea con su fiel amigo, el general Juan Manuel Cajigal, quien lo nombra su edecán. Al mando de Cajigal se interna en territorio norteamericano, lucha en Pensacola (La Florida), en apoyo a la independencia de Estados Unidos. Por cierto, este evento ha sido señalado por algunos historiadores como el momento en que Miranda adquiere la primera conciencia de la Libertad de su América, es decir, en que va haciéndose visible su idea de patria real. Inés Quintero (2006) rebate tal visión, pues sostiene que el interés del caraqueño estaba absolutamente supeditado al de una España que defendía sus intereses frente a Inglaterra.

Las intrigas fraguadas en su contra pronto harán del joven capitán un desertor del ejército español. Acusaciones de traición (se le inculpa de haber permitido la entrada del general inglés Campbell a las instalaciones militares españolas en La Habana, lo que rebatió contundentemente su jefe inmediato, el general Cajigal), de contrabando (que también deniega Cajigal) y la Inquisición le ha fraguado un grueso expediente por posesión de libros prohibidos y el proferimiento de ideas nada ajustada a la ortodoxia española. Ante la inminencia de su apresamiento, decide desertar del ejército, acción que signará enormemente toda su posterior existencia. Pocos personajes han sido perseguidos tanto por la Corona Española. Esa persecución llegó a su clímax con su reclusión en Cádiz, donde moriría en 1816.

De manera que cuando aún no se había aquerenciado con su nueva patria, la pierde. Ulises busca una nueva Itaca. Ya no tiene la que trajo ni la que creyó haber encontrado en territorio español. Y en ese marco reiniciará su peregrinaje. Una carta fechada el 16 de abril de 1783, enviada al general Cajigal, revela esa pérdida de la patria que se suponía había encontrado Miranda cuando arribara a Madrid en 1771:

V.E. por larga experiencia, sabe con cuánto amor y celo he servido a su Majestad y a mi patria, sin perdonar fatiga, gastos ni desvelos en adquirir cuantos conocimientos he creído conducente al intento. ¡Cónstale también las fuertes persecuciones con que en vano ha procurado la emulación distraerme siempre de tan laudable objeto, y así espero tener la satisfacción de que vea igualmente hasta dónde llega el término de mi constancia y de mi fidelidad, pues a pesar de cuanto llevo expuesto y de las gravísimas injurias y atropellamientos que tengo experimentado, sólo en el duro caso de negármese y ser oído y juzgado por tribunal competente, como cualquier vasallo lo tiene de derecho, miraría con otro semblante los intereses de aquella patria y Soberano por quienes tantas veces he ofrecido mis trabajos, mis bienes y mi vida (1982:59).

Este Miranda muestra la ambigüedad del patriota y del vasallo. Pero muerta la patria, vivía la nueva patria, que rehará en Estados Unidos, a donde arribó Miranda huyendo de sus perseguidores españoles. Esa América ya libre del imperio británico, abriría en nuestro prócer independentista, las primeras aristas de su patriotismo americanista o colombiano.

Poniendo en práctica lo aprendido durante once años en España, Miranda va a impresionar enormemente con su “pulido cortesano” (Picón Salas dixit) a George Washington, Alexander Hamilton, Benjamín Franklin, Samuel Adams, Thomas Paine, Thomas Jefferson, entre otros, personajes hacedores de la recién independencia estadounidense. Dice Manuel Pérez Vila que Durante los 18 meses que pasa en los Estados Unidos, Miranda estudia concienzudamente tanto el proceso de la Revolución Norteamericana como el estado de la joven nación (1982: 542).

Aparece de nuevo otra Itaca, alimentada del republicanismo estadounidense, cuyos componentes definitivos van a ser: idealismo y anhelo de libertad. La patria sería, pues, de ahora en adelante una mezcla de utopismo e ideal libertario.

Pero Miranda sigue emulando a Ulises. Sus dones encantatorios le abrirán muchas puertas, para entrar al cortesananismo norteamericano. No era todavía ciertamente un patriota americanista. Sale de España como desertor y sus cartas lo que revelan es un resentimiento por no habersele permitido encajar en un mundo político y militar español.

¿De qué conversaba Miranda con sus contertulios norteamericanos? Quizás de la libertad de América Hispana, pero no pudo haber sido ése el tema de cuando inicia el contacto con los precursores de la independencia norteamericana. El Miranda que huye de España no es un revolucionario; es más bien un hombre ávido de experiencias, en el más claro sentido de la filosofía de la Ilustración diocechesca, sin conciencia clara de lo que será su Colombeia. La experiencia de la primera revolución de América prendió en él con facilidad. Por ello este testimonio que recoge Inés Quintero de un connotado personaje norteamericano no suena convincente:

... su tema favorito era la perspectiva de hacer la revolución en las provincias españolas de la América del Sur; mientras comentaba esos asuntos, con gran vehemencia de entusiasmo y severidad en la denuncia, con rápida, apasionada y dominadora elocuencia ... (citado por Inés Quintero, 2006: 27).

No hay documentos antes de este año que revelen la propuesta libertaria mirandina. El Miranda que se refugió en Norteamérica no era un conspirador, ni mucho menos un luchador patriota. Era una víctima de manejos domésticos del militarismo español y un decidido hombre de la Ilustración, a quien la inquisición española no pudo impedirle que se formara en lo más granado del pensamiento filosófico francés, alemán e inglés.

Pero esa conciencia de patria no madura del todo en Miranda. Luego de su experiencia en Norteamérica, va a Londres. Allí escribirá un largo memorial al Rey de España, Carlos III, vía Conde Floridablanca, en donde habla de nuevo como súbdito. Diría Miranda, mostrando todavía la forma cortés, al rey español:

Deseo solamente conozca Vuestra Majestad, he procedido siempre con pureza y con altos deseos de mejor servicio y gloria de Vuestra Majestad en cuanto asuntos se ha puesto a mi cargo, sin que la emulación, persecuciones ni amenazas de jefes y ministros hayan podido torcer jamás mis más sanas intenciones o doblegar mi ánimo a indecorosos ofrecimientos. Así también apreciaría que, siendo del mayor agrado de Vuestra Majestad, se me permitiese el beneficiar o reembolsar la cantidad de ocho mil pesos fuertes que me costó el empleo de Capitán con que comencé a servir e el ejército, a fin de reparar los graves quebrantos que se me han ocasionado últimamente y desearía pudiesen servir al menos- igualmente que toda la serie de mis sueldos anteriores- para que conociendo mejor mis paisanos su situación actual, caminen con más experiencias en lo sucesivo y sepan moderar los altos pensamientos a que comúnmente es guiada la noble "Juventud Americana" (Miranda, 1982: 74).

La patria (la Itaca buscada) se diluye. Cuando intuye que el gobierno español no atenderá su petición, reasume las ideas embrionarias forjadas en Norteamérica. Y en sus tertulias habla de la América que aspiraba libertar. Ese mismo año de 1785 decide experimentar el libro de la vida que había leído en los ideólogos de la Ilustración, en especial de Rousseau. De agosto de 1785 al 18 de junio de 1789 protagoniza el más asombroso periplo que algún americano haya hecho en tierras europeas. Asombroso no sólo por las largas distancias geográficas que recorre, sino por la manera como se agenció los recursos económicos para sobrevivir en esos casi cinco años de viajes. Esta experiencia hará que la conciencia independentista se consolide. Si seguimos a Cavafis, Miranda procuró el camino largo, para aquilatar sus ideas, para cerciorarse in situ de la diversidad que bullía en el universo político europeo. Denzil Romero escribió la novela *Para seguir el vagavagar* (1987) para relatar esa experiencia mirandina. Como si siguiera el guión del Rousseau del Emilio, el caraqueño universal se alimenta de los libros y de los viajes.

4

En compañía del coronel norteamericano William Smith, quien lo acompaña hasta Viena, Miranda inicia su odisea por Europa. Comienza por Holanda. Mientras se da su viaje, comienza a expandirse su fama de hombre ilustrado y luchador por la libertad de las colonias españolas. Esa fama le da el valor de escribirle al Rey Federico de Prusia para solicitarle permiso para estar presente en las maniobras militares que se celebrarían en Berlín, solicitud que tuvo respuesta positiva. De modo que Miranda asiste a esas maniobras en calidad de invitado especialísimo. ¿Qué recursos persuasivos utilizó este hombre para hacerse amigos de los grandes líderes de la política europea del siglo XVIII? Aquí ha hecho mutis Telémaco. Ya ha abandonado la vindicación del padre, y su empeño es volver a Itaca, pero antes tiene que alargar el camino. Para ello debe hacer uso de sus ardidés encantatorios. Pero al lector, al viajero se le une otro ser: el memorialista, que no escatima detalles para hacer su gran anotación del mundo que fluye con plurales sensualidades. Conoce artistas, el más destacado el músico Haydn, de quien se hace amigo y lo convierte en su guía por Viena. Visita museos, va a conciertos. Sus poros se han ido acostumbrando a refinadas fragancias, muy alejadas de aquella Caracas que respiró hasta su primera juventud.

Luego vendría la Italia, cuyo clima artístico bebe golosamente. En Roma logra contactar a los jesuitas expulsados de Suramérica, en especial a uno de sus principales líderes, el peruano Juan Pablo Vizcardo .

Ya en la Rusia traba amistad con el Príncipe Potemkín y se hace huésped privilegiado de la gran Emperatriz Catalina de Rusia. En las charlas con ella, Miranda le habla de su proyecto de independencia de Hispanoamérica. Miranda recorrerá ahora Europa bajo el auspicio de esta Emperatriz, quien le otorga recursos y le da salvo conductos diplomáticos que lo protegen del

permanente asedio que España la ha venido haciendo en todo su recorrido. Pasa por París y la abandona apenas un mes antes de producirse la toma de la Bastilla, que tendrá un impacto definitivo en la nueva política francesa. En junio estaría de nuevo en Londres.

5

Los intentos de reivindicarse frente a la Corona Española fueron respondidos de manera contundente: Miranda era un prófugo de la justicia hispana, si quería defenderse debía presentarse a los tribunales y demostrar su inocencia, lo que hizo que nuestro personaje se olvidara de ese tema y se dedicara a procurar las relaciones con el mundo político inglés, con la finalidad venderle la idea de la empresa libertaria de América Hispana. Su argumento central era que las provincias coloniales de España ya estaban maduras para emprender su proceso de vida autónoma. Comienza una larga y sísifca relación con el Primer Ministro Inglés, William Pitt, quien se hace receptor de sus propuestas de independencia de América, aunque sus respuestas jamás fueron del todo contundentes, en las tres oportunidades que tuvo de ocupar ese cargo.

El señuelo para implicar a Inglaterra fue el posible beneficio que este país iba a tener con la liberación del comercio en los países que emergieran de esa independencia. Haciendo alarde de su encomiosa habilidad para redactar planes, preparar informes estratégicos militares, dibujar mapas y planos, Miranda elabora un memorial al funcionario inglés, donde se entrelaza su retórica persuasiva, su espíritu contestatario y su erudición militarista. Allí dice:

La América española desea que la Inglaterra le ayude a sacudir la opresión infame en que España la tiene constituida; negando a sus naturales de todas las clases el que puedan obtener empleos militares, civiles o eclesiásticos de alguna consideración, y confiriéndolos sólo a españoles europeos de baja esfera por lo general, que vienen allí únicamente para enriquecerse, ultrajar, y oprimir a los infelices habitantes, con su rapacidad increíble, prohibiendo a la nobleza americana, el que pase a España ni a ningún otro país extranjero, sin licencia particular del Rey... (1982: 104).

Varios documentos fueron a dar a manos del Ministro Pitt y varios ofrecimientos le fueron hechos a Miranda, la mayoría de ellos incumplidos. La actitud del gobierno inglés estuvo supeditada al humor emanado de la política internacional. Nuestro personaje se desespera, no sólo por las evasivas ante sus propuestas, sino por su propia condición económica, que cada día desmejora. Se le ofrecen mil libras, pero sólo recibe quinientas. Las evasivas del ministro británico continúan, para su desespero. Miranda exige que le devuelvan los documentos entregados al gobierno inglés. A raíz del tratado de Inglaterra y España para dirimir la problemática de la bahía de Nootka, las esperanzas de un apoyo de Inglaterra se diluyen enormemente. Nuestro héroe llega entonces a decir: “Pitt es un monstruo que parece no tener otra guía que el Príncipe de Maquiavelo: ¡he sido vendido por un tratado de comercio con España” (citado por Quintero, 2006: 39).

En ese marco de decepción, Miranda vuelve a retomar su rol de Ulises. Su peregrinaje continúa, y ahora su norte es la convulsionada y revolucionaria Francia, a donde va en 1782.

6

Haciendo alarde de su capacidad de ganar amigos en el poder, su mentor en el país galo va a ser G erome Petion, el alcalde de París. No obstante, su esfuerzo por obtener ayuda para su proyecto libertario de los pueblos americanos no recibe respuestas positivas. Se dedica a completar las páginas de su Libro del Universo, que iniciara en 1785, con su viaje a Europa. Intenta regresar a Londres, pero el convulsionado mundo político de París se lo impide. Petion le sugiere que ingrese al ejército francés. Luego de una vacilación, acepta y es nombrado Mariscal de Campo. Esta decisión le gana un disgusto importante y la pérdida del respaldo de la gran Catalina de Rusia. Nuestro personaje argumenta que esta decisión puede servirle para reforzar su proyecto de independencia americanista. Otra Itaca nace, la patria ahora será Francia. Y los complejos avatares políticos de la Francia revolucionaria le deparar n muchos sinsabores. Se inicia en el ejército del Norte, al mando del polémico general Charles Francois Dumouriez. Su victoria más glamorosa va a ser en Valmy. De inmediato es ascendido a Teniente General de los Ejércitos de la República. Milita en el partido de los girondinos, quienes se plantean despojar a España de sus posesiones americanas. Su amigo Peti n es nombrado Presidente de la Convención. Se barajan muchas cartas: una expedición al caribe para reafirmar Haití y luego avanzar sobre las posesiones españolas caribeñas. Se prevé un nuevo reparto donde intervengan Francia, Holanda, Inglaterra y Estados Unidos. Miranda muestra el mismo plan que le entregara a Pitt y se inclina por Francia y Estados Unidos como promotoras de la libertad de los pueblos hispanoamericanos. Se le propone a Miranda la jefatura de la expedición y éste la rechaza.

Esos planes quedan atrás, y Miranda se ve pronto inmerso en el complicado tinglado de la política francesa. Las intrigas en su contra vuelven a aparecer, fundamentalmente fraguadas por el general Dumouriez, quien a la postre terminaría traicionando a los girondinos. Pero su prestigio militar va en ascenso: la Capitulación de Amberes es uno de sus hechos más gloriosos.

El fragor de la política francesa se encamina por los senderos peligrosos del terror: El 21 de enero de 1793 es Luis XVI es guillotinado, y las tensiones entre la Francia republicana y la Francia monárquica se acentúan. Las diferencias entre Miranda y Dumouriez se hacen más profundas. Este último traiciona definitivamente a Francia, pasándose al bando austríaco el 3 de abril, y les entrega al Ministro de Guerra y otros destacados militares del bando francés. Miranda termina siendo acusado de complicidad con Dumouriez. El 8 de abril la Convención le hace responder 63 preguntas. Es exculpado, aunque con mucha resistencia.

Pero Miranda es víctima de la pugna entre girondinos y jacobinos. La Convención no había quedado del todo convencida de la inocencia de nuestro prócer independentista. El 19 abril es apresado en la llamada cárcel de la Conserjería, acusado formal-

mente de ser cómplice de Dumouriez. Finalmente es declarado inocente por unanimidad.

Instalado en París intensifica su accionar político. Pero caen los girondinos y comienza la época del terror de los jacobinos. Muchos generales son apresados, entre ellos Miranda. En *La Force* estos hombres vivieron una odisea de verdadero terror, que incluso los llevó a prepararse hasta el suicidio. En una impactante crónica Arístides Rojas nos cuenta lo siguiente:

La idea del suicidio era para todos ellos una necesidad moral, y por éstos cargaban unos el veneno y otros el instrumento mortífero, que debían servirles para quitarse la vida. Miranda llevaba consigo buena dosis de opio; Duchalet llegó a compartir la suya con Champagneux, y así los demás. Lo que ellos temían no era la muerte sino la dignidad ultrajada, los gritos y rechiflas de la muchedumbre, y abandonar el mundo a los lúgubres reflejos del horrible bacanal (2004: 104)

Hasta enero de 1795 se mantiene preso Miranda. Su preocupación por la libertad americana es sustituida por la lucha de su propia libertad. Su vida pendía siempre de un hilo, dada las características radicales y dogmáticas de la manera de hacer política de los jacobinos, a cuya cabeza se ubica el temible Roberpierre.

No obstante a que el 28 de julio de 1794 fue guillotinado Robespierre, Miranda tiene que esperar a enero de 1795 para conseguir su libertad. Su encarcelamiento ha servido para macerar su imagen ante la opinión pública francesa. Una semblanza del *Quatremère de Quinze* dice lo siguiente:

Miranda, oriundo de España, nació en América del Sur. La experiencia prueba, a pesar de todos los sistemas, que la libertad, como el fuego elemental de la sociedad, se encuentra en cualquier parte donde existan hombres. ¿Quién creería que en las montañas andinas, bajo la doble opresión del gobierno y de la inquisición española, el amor a la libertad haya encontrado un altar? Sí, su fuego sagrado, principio de vida del hombre moral, ardía en el corazón de Miranda (Miranda, 1982: 161).

Al salir de la prisión reclama compensación económica, que no fue atendida debidamente. La idea de libertad ha venido despojándose de las rémoras idealistas, para ser visualizada a la luz de los contextos políticos en que estuvo inmerso. En julio de 1795 publica el folleto denominado “Opinión del General Miranda sobre la situación actual de Francia y los remedios convenientes a sus males”, donde se muestra partidario de que Francia abandone su afán de conquistas y se retire de las riberas del Rin.

Durante 1796 y 1797 la idea de la independencia americana se vuelve un telón de fondo de su vida. Acentuará su vocación de Casanova, viendo desfilar ante él elegantes damas, entre las que se cuenta Madame Delfina Custine, la artista Henriette y muchas viudas. En estos meses Miranda conoce a Napoleón Bonaparte. No hubo empatía entre ellos. Al militar francés se le atribuye esta frase: “Miranda no es un republicano sino un demagogo” (citado por Rojas, 2004: 37). El bonapartismo jamás tendrá confianza en Miranda. Su ministro de la Policía, Fouché, desatará una persecución contra él, que lo obliga finalmente a huir clandestinamente a Londres. De nuevo nuestro héroe se ve arrojado a su peregrinaje infinito. Es un ser despatriado, en busca de una patria.

Desilusionado Miranda vuelve a pensar en su Itaca, en su patria americana. En diciembre de 1797 había firmado con José del Pozo y Sucre, venezolano, y Manuel de Salas, chileno, el Convenio de París, que le otorgó a Miranda el carácter de Plenipotenciario ante Inglaterra y Estados Unidos para negociar la emancipación absoluta de las colonias hispanoamericanas. Según Picón Salas este intrascendente documento no era sino un texto dentro de la estrategia para persuadir al Ministro inglés Pitt.

7

En 1798 sale disfrazado de París a Calais; lleva el pasaporte falso con el nombre de Gabriel Eduardo Uroux d’Helander que el mismo Miranda falsificara. El 15 de enero reanuda su relación con William Pitt. El pasado ha sido obviado. El Precursor sigue empeñado en convencer a Inglaterra de la bondad de su empresa libertaria. En esos avatares tardará ocho años, sin que finalmente consiguiese obtener compromiso firme del gobierno inglés.

Miranda procura un engranaje representativo que hiciese factible su empresa independentista. Se relaciona con Bernardo O’Higgins y José Baquijano, en Chile y con Manuel Gual en Venezuela. Su proyecto de gobierno es altamente ideal: contradictoriamente un hombre formado en la Ilustración, se inclina por un Incanato, con un Emperador vitalicio, un Poder Legislativo compuesto por dos cámaras (a la manera inglesa), una Alta y otra de Comunes, designados por el Emperador Inca y tendría carácter vitalicio. Este imperio se llamaría Colombo, en honor al descubridor de América.

Luego de un proceso complejo, no exento de zancadillas en su contra, Miranda a duras penas obtiene un financiamiento para emprender su expedición independentista en América: 1.600 libras esterlinas, y una complicidad no comprometedora en Trinidad y las otras islas de dominio británico en el Caribe. En 1805 saldrá, y un dios cruel, Saturno, pondrá obstáculos a su viaje a Norteamérica. Desembarga finalmente en Nueva Cork e inicia todo lo concerniente a su invasión a Venezuela. Se entrevista con diversos personeros de la política estadounidense, entre ellos Thomas Jefferson, el presidente. Se aspira tan sólo al consentimiento tácito de los norteamericanos. Pero sus movimientos no son ignorados por España. Miranda no pierde su afán de auscultar las realidades de los territorios que conoce. Su interés por las prisiones y los hospitales estadounidenses revelan el carácter de un político que se esmera en pensar como un futuro jefe de estado. El Leandro, barco bautizado en homenaje al primer hijo de Miranda, se hace a la mar para el puerto haiteño Jacmel, donde se esperaba reclutar unos dos mil soldados entre la convulsionada Haití que se debatía en la guerra civil posindependentista. Enfatizando el quijostismo mirandino, Picón Salas dice de esa expedición:

A aquel verdadero cardumen de hombres recogidos en los muelles de New Cork o entre la clientela del carnicero John Fink, quiere imponerles la disciplina de un ejército europeo. No acaba de darse cuenta de que son aventureros, gentes para quienes la independencia venezolana es acaso es menos importante que el áspero ron que venden en las tabernas de Jacquemel o el caliente amor de las mulatas (Picón Salas, 1972: 107)

Al lado de Leandro iban dos insignificantes barcos, denominados Bacchus y Bee, que no pudieron hacer nada para resistir la embestida de los barcos Argos y El Celoso, de la Capitanía General de Venezuela. Sólo se salva el Leandro, y cundió la desmoralización. El ejército de aventureros que acompañó a nuestro Precursor la mayoría se convirtió en carne para el escarmiento que el Capitán General, Manuel Guevara de Vasconcelos, utilizó para aleccionar, exponiéndolos ahorcados en las plazas públicas. Insiste Miranda, con la persistencia que le caracteriza, y vuelve a invadir en agosto de ese mismo año, con las mismas consecuencias de la invasión anterior: la desmoralización absoluta. Se refugia luego en Trinidad, desde donde sigue propagando su proyecto de liberación americanista. En noviembre de 1806 estaría de nuevo en Inglaterra, reiniciando su sísifca tarea de abogar por la libertad de su América.

8

Como lo afirma Picón Salas, el detallismo puede hacernos perder la perspectiva histórica de Francisco de Miranda. Por ello nos interesa focalizar al Precursor en el estatuto ético de la tragedia, haciendo una lectura homérica de su vida, centrándonos esencialmente en sus últimos años de vida. Ya hemos indicado que en él están presentes al unísono Ulises y Telémaco, el padre y el hijo, quienes andan en la búsqueda de una Itaca que les dé una sólida morada. La odisea épica trasciende el ámbito trágico cuando la tragedia comienza a coquetear con la ironía, y Miranda comienza a ser víctima de las paradojas.

Los años que van de 1806 a 1816 fueron para Miranda el desenlace de un nudo trágico, en el que Ulises quiere volver a su Itaca, pero pronto tiene conciencia de que ésta no existe.

Su entrada por la Vela de Coro, le revive la Caracas de 1771. El héroe es reconocido inmediatamente; el mismo mantuanaje que humilló a su padre se aprestó de inmediato a rechazarlo. La falta de apoyo militar y de recursos, la evasivas del gobierno inglés y del gobierno norteamericano, colocaron a nuestro héroe en un territorio desértico, cuya oquedad terminó derrotándolo. Los huéspedes de la Itaca mirandina no tardaron en poner precio a su cabeza, e hicieron una colecta para su captura. Recientemente la Alcaldía Mayor de Caracas ha dado a conocer la lista de esas colaboraciones: José Antonio Rodríguez, diputado por Barinas; Martín Tovar Ponte, José Ángel Alamo, Lino de Clemente y Luis Cazorla, todos firmantes del acta de Independencia en 1811, y muchos de ellos intrigantes contra su gestión como máximo jefe del Ejército venezolana, en 1812.

El mito trágico moderno, transmutado en ironía, se patentiza en Miranda, ya no encarnando la fidelidad, como lo fue en la saga homérica, sino como su revés: la traición. Su padre fue escarnecido por Canario; y sus enemigos radicales, cuando asume el liderazgo de la independencia venezolana, son los canarios que asoman su primera insurrección contra el gobierno republicano, y luego Domingo Monteverde es el canario que logra que, por fin, España lo aprese.

Pero es importante definir cómo era la Itaca Mirandina en momentos en que él logra arribar a Venezuela, en 1810. Esa Itaca no es una patria geográfica, sino un topos cuyos límites tienen como frontera la ciudadanía. Es la utopía ilustrada que aprendiera en los libros de Rousseau y de Locke, y que viera derrumbarse en el radicalismo de Marat y de Robespierre, en Francia.

Miranda salió de su Caracas nativa con un telos personal, si nos atenemos a las tesis historicista de Inés Quintero o las tesis imaginarias de Denzil Romero. En Europa ese telos fue transformándose en la medida en que ese Ulises realiza su odisea por la diversidad de países que recorrió.

Fue esa Itaca interiorizada la que chocó con la Venezuela del “bochinche”, plagada de intrigantes, políticos e ineptos, que acepta con mucha reticencia su regreso a Venezuela.

El Miranda de 1812 viene espantado por el caos, experimentado en los convulsionados días de la Revolución Francesa. De allí que en 1813, desde su prisión en La Carraca, de Cádiz, haya dicho: “Yo vi entonces con espanto repetirse en Venezuela las mismas escenas que mis ojos fueron testigos en la Francia” (Miranda, 1982: 477). Diríamos que nuestro personaje era un empedernido kantiano ingenuo, que creía natural obrar éticamente. Por ello sus tres memoriales, antes de su muerte, se esmeran en argumentar con los conceptos liberales su derecho a que la Corona Española respete la Capitulación que pactó con Monteverde. Y otra Ironía se asoma sobre él: Cádiz, la ciudad donde fue promulgada la Constitución Liberal Española, en 1812, la misma en la que se iniciara militarmente, fue su cementerio físico y moral.

Una lectura ligera de los últimos tres memoriales que Miranda le enviara a Fernando VII, ha suscitado en algunos historiadores la idea de un hombre que se desdice de sus arengas anteriores contra España. Creo que nuestro Precursor exige su libertad ante España porque cree realmente en que en este país la política ha cambiado, en virtud de la referida Constitución Liberal, aupada definitivamente bajo el amparo del bonapartismo. Y desde ella reclama sus derechos. Por eso habla de una sola nación (América y España), hermanada por lo que “enseña la sabia política, lo prescribe la sana moral y lo dicta la razón” (Miranda, 1983: 479). Y lo que el fragor político de la época calificó de traición, su capitulación ante Monteverde, él la justifica por su horror al caos, sosteniendo que era necesario que se “reconciliase a los americanos y europeos, para que en lo sucesivo formasen una sociedad, una sola familia y un solo interés” (Miranda, 1983: 476). Cuando el gobierno español anula esa constitución, Miranda se resigna a que la justicia nunca le favorecería. Debíó pensar en uno de sus filósofos favoritos, Fichte, quien dijo a unos de los reyes germanos: “Con nosotros, no debes ser bondadoso, debes ser justo”. De vuelta España a las leyes inquisidoras, no

le queda más camino que planificar su última empresa: escapar, lo que no pudo hacer porque la muerte lo sorprendió en marzo de 1816.

El peor castigo que se puede infringir a un héroe es condenarlo a mostrarse como ser de carne y hueso. La desnudez es un espacio sacrílego para la heroicidad. Por ello son sacrílegos Arturo Michelena y Denzil Romero, cuando ponen en evidencia el carácter humanísimo de nuestro Prócer.

Uno de los principales biógrafos de Miranda, Mariano Picón Salas, señala que su vida está marcada por un doloroso acento trágico. Militar y político, fundamentalmente, su vida estuvo marcada por el fracaso. Sus éxitos en Europa fueron a medias; nunca terminó satisfactoriamente con los ejércitos en que guerreó; en Francia estuvo a punto de ser guillotinado; en España tuvo que huir y siempre reclamó una pensión que se le negó. Su fracaso más rotundo fue en Venezuela, en donde fue entregado indirectamente al enemigo por los jóvenes patriotas que fueron a aunar a Londres para que se encargara militarmente de la Revolución venezolana.

En el cuadro “Miranda en la Carraca” (1896), de Arturo Michelena utiliza un marrón predominante oscuro que envuelve a Miranda en una atmósfera de evidente pesimismo. Un austero camastro, rodeado de objetos de mucha pobreza, da la patética imagen de un hombre derrotado. Ese personaje reducido a su soledad en el cuadro de Arturo Michelena orbita permanentemente en el imaginario venezolano.

Su prestigio proviene no de haber ganado una batalla importante en Venezuela, sino de ser el ideólogo de una Revolución que finalmente logró sus frutos. Su tesón vale tanto como la sangre y el denuedo que Eduardo Blanco dibuja en su *Venezuela Heroica*. Por ello nos parece pertinente anotar esta afirmación de Carlos Pacheco:

Para el imaginario escolar, en especial que es a menudo el que marca la pauta en la construcción de la imagen cultural que termina siendo toda connotada figura pública, Miranda es en primer término el expedicionario maduro y romántico que desembarca en La Vela de Coro bajo la enseña tricolor de su propia invención.

Podríamos decir que Miranda tiene bien ganado el título de Precursor de la Independencia de Venezuela. Con su gesto se inicia la avanzada de un continente que aspiraba a ser libre. Y lo que se valora en él es su afán, su tesón, que terminó pagando con su propia vida. Compartimos la afirmación de Pacheco de que este personaje histórico puede ser entendido como un híbrido de Quijote y Sísifo. El quijotismo se desprende cuando leemos la Colombeia mirandina, en la que el caraqueño se muestra como una esponja que absorbe golosamente todo el conocimiento de la Ilustración, tomándolo como bandera ideológica de su revolución. Ese conocimiento le sirvió de impulso para sortear escollos y para reponerse ante los obstáculos, repitiendo hasta el final de su vida el mismo esfuerzo por rehacer sus planes de independizar a Hispanoamérica.

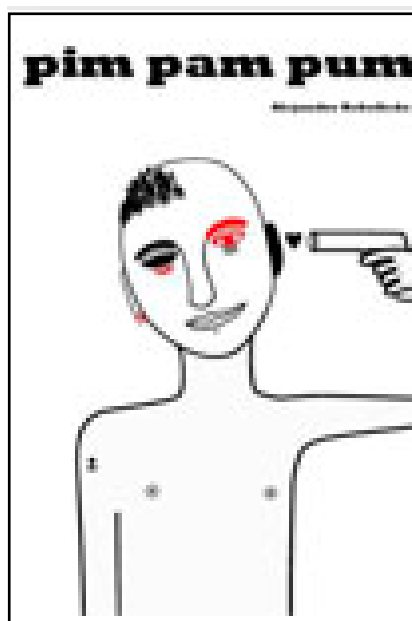
Referencias

- Cavafis C.V. (1999). *Poemas*. Madrid: Círculo de Lectores.
- Díaz Rangel, Eleazar. Diario Ultimas Noticias, 02-04-2006. p. 26.
- Miranda, Francisco (1982). *América Espera*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pacheco, Carlos (2001). *La patria y el parricidio*. Mérida: Ediciones el otro, el mismo.
- Pérez Vila, Manuel (1992). Cronología, en Miranda, Francisco. En *América Espera*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Picón Salas, Mariano (1972). *Miranda*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Quintero Inés (2006). *Francisco de Miranda*. Caracas: Biblioteca Biográfica de Venezuela.
- Rojas, Aristides (2004). *Leyendas históricas de Venezuela*. Caracas: Colección Ares.
- Romero, Denzil (1983). *La tragedia del generalísimo*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.
- Tilly, Charles (2000). *Las revoluciones europeas, 1492-1992*. Barcelona: Crítica.

RESEÑAS

Rebolledo, Alejandro (2010). *pim pam pum*. Caracas: Ediciones Punto Cero.

Franco Canelón
Universidad Pedagógica Libertador-
Instituto Pedagógico de Maturín.
E-Mail: alarez80@hotmail.com



Recordemos que el año 1999 fue protagonista mundial por representar el fin de un siglo y el nacimiento de otro. El tono era apocalíptico y la recién estrenada internet era la villana: ella sería la causante de que confluyeran el calendario azteca, las pirámides egipcias y los códigos de los cohetes nucleares que mandarían todo lo conocido hasta ese momento a mejor vida. Comenzó a clasificarse a las generaciones: x, emo, z y milenio; la cadena musical MTV proyectaba una sociedad permisiva, revulsiva, de jóvenes que tenían derecho a quejarse de todo, romperlo todo, fumarlo todo. Igual el mundo pronto acabaría.

A este afán muy de ciencia ficción se sumó el cliché religioso postmorten con píldoras de salvación, dietas con oración, fuciones sectarias e iniciáticas new age que pretendían salvar a los elegidos que abrieran sus mentes; y sobre todo sus bolsillos, para abordar el 31 de diciembre de ese año las naves celestiales e intergalácticas, que los llevarían al Beverly hills estratosférico. Venezuela no escapaba a ese influjo globalizante e incluyente, teníamos una sociedad abundante en todo, pero además negligente, con gobiernos corruptos y un horizonte sin expectativas definidas que nos dieran la requerida tranquilidad ontológica. El panorama era ideal para que muchas cosas salieran mal, como de hecho lo fueron. La confluencia entre el lustro final del siglo y la perspectiva de una nueva centuria causaban desasosiego en la humanidad, se dudaba de la existencia y, además, si existir valía la pena.

Fue en esa sociedad de transición de siglo, en una maltrecha Caracas que había visto mejores momentos, donde conocí a Luis; Luis La Piña, nunca supe si era un apodo o su nombre real, y ese panita era lo que ahora llamaríamos bipolar. “Bi tu abuela” estoy seguro que diría él si supiera como lo describo. Él, al igual que muchas cosas y personas, pasó de una vida cómoda y abundante, pero sin futuro proyectado a un constante improvisarlo todo. Lo puedo ver con sus botas de marca, sus yines gastados, pero de fábrica, Levis o Wrangler, sus chaquetas de CCCT y una repelente franela con la cara del comandante Chávez cuando nadie sospechaba en qué se convertiría (Chávez claro, no el pobre Luis), Luis era lo que catalogamos en los bajos mundos y entre amigos: un frito, usaba esa franela más por llevar la contraria que por alguna convicción política. Recordarlo es mirarme en una foto del pasado. Y si algo catalogaba a Luis era que fumaba y mucho, no Belmont ni Marlboro, no, Luis La Piña fumaba monte, mafafa, crispi, mariana, marihuana, yerbita, yerba o como venga. Además, olía de vez en cuando su periquito, “pornodejábros, tu sabes”, pero este “man” era todo un personaje, tenía salidas y excusas para todo, hacía mil proyectos y no iniciaba ninguno y si en cualquier caso se comprometía en algo simplemente no terminaba. Según su ideología todo el mundo fumaba porque todo el mundo tenía problemas y el que no fumaba otro vicio peor tendría. Luis era como un héroe de tragedia griega, pero sin la bendición de los dioses, era lo más arquetípico venezolano posible: de grandes sueños y vida cómoda, de perros calientes en la madrugada luego de la rumba, de playa con los panas el fin de semana, y del “como va viniendo vamos viendo”.

Para Luis la vida era un constante pasar poético, sus mejores panas habían muerto o estaban en silla de ruedas, su padre murió pobre, endeudado y molesto con el pequeño Luis, su mamá se consumía en la desesperanza, las enfermedades y una ancianidad prematura por un hijo que no quería servir para nada. Y a pesar de todo esto Luis no era mala persona, era uno más de nosotros, un chamo confundido que se metió a punqueto por la simple razón de no tener razón, que comenzó a fumar porque se veía bien pero que luego, esa adicción se convirtió en su realidad porque para él era mejor la nota y el escape del dulce humo que esta ciudad que nunca sirvió y nunca lo hará. Junto con Luis conocí a mucha gente, a todas me las presentó Alejandro Rebolledo (otro frito más, pero panita), en esa Caracas de submundos, en esa capital que tenía una cara bonita y high class pero que por dentro estaba llena de mugre, vicios y personas inconformes que todo lo aceleraban para no ir a ningún lado. Alejandro me dio un recorrido por toda la fauna humana de Caracas y sus hábitats. Ladrones, policías corruptos, políticos, artistas, intelectuales, homosexuales, traficantes, periodistas, recogelatas, y la paleta variopinta y sicodélica de colores para dibujar personalidades más completas que puede haber, tanto que hoy puedo afirmar que para conocer una ciudad no hace falta recorrerla a ella sino conocer a su gente. Quizás debido a que Alejandro era sociólogo, filósofo y Dj, de paso, conoció a mucha gente y trataba a todo el mundo, Luis era todo lo contrario y tal vez por eso eran tan buenos amigos.

La vida de Luis era caótica, y esto era lo natural en aquel momento, la persona más centrada y equilibrada en su apariencia ocultaba las peores tormentas internas; la eterna lucha con los demonios internos de cada quien mientras la ciudad asemejaba un infierno de esperanzas mesiánicas. Se vivía y se soñaba, se esperaba y se creía. Luis sin saberlo representaba lo que significaba Caracas, ínfulas cosmopolitas de gran urbe cuando en realidad era una niña de provincia con algunos recursos, ignorante de la vida, pero con muchas ganas de crecer y verse bien.

Lo último que supe de Luis era que se había ido a la isla de Margarita, con su mamá, que había invertido una plata en un pool con un amigo y socio, que tenía su jevita y que por un tiempo la vida se veía rosada y se sentía bonita; pero cuando naces martillo, del cielo te llueven clavos; el socio se presentó en quiebra y le regresó menos del 50 % de la inversión, que Luis de la arrechera botó a la novia (preñada de paso), que unos traficantes millonarios a los que trataba como amigos de confianza no eran amigos de nada y le dieron la espalda; que en una arepera le dieron una golpiza solo porque sí, y que de la frustración se había acercado a un despeñadero de la playa a interrogar a Dios y con la aparente intención de lanzarse al mar y morir... no sé si se arrojó o si Dios le respondió. Pero desde ese momento yo no puedo sacarme una cancioncita del subconsciente: lampituvirán lampituvirán lampituvirán. Y es porque yo sé lo que sintió Luis, y porque últimamente a mi alrededor hay mucha gente que no ve la luz al final del túnel, ay mi Dios, dondequiera que esté Luis, cuídalo (a Alejandro también porque me enteré que murió) y si nos toca vernos en algún momento espero que Caracas sea otra, Venezuela también y que el tenga menos humo en la cabeza y pies firmes en el asfalto.

PIM PAM PUM es la novela más radical hasta ahora de este país, y ligera de paso, pero no inocente ni inmadura. Está cargada de misticismo y filosofía con una abarcante cosmovisión de la cultura venezolana y personajes bien logrados en pocas páginas, algo difícil de lograr. Su técnica es directa, su lenguaje culto y urbano con un excelente manejo de la ironía logran construir una serie de alegorías que le hablan a cada lector. Acostumbrados a novelas politizadas y extremadamente pedagógicas y socio críticas en nuestro país, conseguir esta novela es una joya dentro de nuestra historia narrativa. Supongo que debemos esperar su respectivo curtido ante la crítica y el tiempo, pero una investigación fugaz por la red me permitió saber que es objeto de culto en algunos contextos y grupos. Esta pieza transgrede los modelos, rompe esquemas con apenas rozar las temáticas del sexo y las drogas (nunca toca el sexo gráfico ni se convierte en narconovela), además de aportar algo único, un mantra para invocar serenidad en momentos de duda existencial: Lampituvirán. Una palabra sin anclaje lexicográfico y semántico, su pragmatismo acontece a la situación según como se presente, como si Oswaldo Trejo, José Antonio Ramos Sucre y Quentin Tarantino hubieran participado en una fiesta de tertulia con el autor y le sugestionaron algunas ideas.

Esta es una novela de transgresión, que rompe esquemas y muestra la compleja psicología de nuestra cultura, una semblanza de un pueblo que fue bravo y que por ahora sigue buscando su camino.

La Literatura Otra

Aime Césaire
(Martinica, 1913-2008)

Aimé Fernand David Césaire es un poeta, pensador y hombre político de la Francia de América, nacido el 26 de junio de 1913, en Basse-Pointe (Martinica). Murió en abril del 2008, en Forte-de-France (Martinica). Es uno de los fundadores del movimiento de la Negritud, con el guyanés Leon Gontra Damas y el senegalés Léopold Senghor. En 1947 crea con Alioune Diop la revista *Présence africaine* y luego fundaría y dirigirá *Tropiques*. Es extensa su obra poética y ensayística (es clave su *Discurso sobre el colonialismo*).



BATUQUE

Aimé Césaire

Traducción: Celso Medina

Los arrozales de colillas de esputos en la extraña
advertencia
de mi simplicidad se tatúan de pitones.
Las palabras perforadas en mi saliva resurgen en pueblos
de esclusa abierta, más pálidas en los suburbios
Oh las ciudades transparentes elevadas sobre yaks
sangre lenta meando sobre las hojas de filigrana del último recuerdo
el boulevard cometa herido por el brusco pájaro atravesado
se golpea en pleno cielo
inundado de flechas
Es esta la noche que amo muy hueca muy nula
abanico de dedos de brújula hundida en la risa blanca de los sueños.

batuque
cuando el mundo esté desnudo y pelirrojo
como una matriz calcinada por los grandes soles
del amor
batuque
cuando el mundo exista sin indagar
un corazón maravilloso donde se imprima el decorado
de las miradas rotas estallando
por primera vez
cuando los amantes capturen en sus trampas a las estrellas
cuando el amor y la muerte sean
una misma serpiente coral enroscada a un brazo sin
joyas
sin hollín
sin defensa
batuque de riadas de lágrimas de cocodrilos y de
látigos a la deriva
batuque del árbol de las serpientes de los bailarines de los prados
de las rosas de Pensilvania mirando a los ojos a la nariz a las
orejas
a las ventanas de la cabeza aserrada
del supliciado
batuque de la mujer de los brazos de mar de los cabellos de
manantial submarino
la rigidez cadavérica transforma los cuerpos
en lágrimas de acero,
todas las mantis pegajosas hacen un mar de yucas azules y
de balzas
todos los fantasmas neuróticos se han mordido los dientes
batuque
cuando el mundo sea, abstracción seductora,
brote de sal gema
los jardines del mar
para la primera y la última vez
un mástil de carabela olvidada llama almendra del naufragio
un cocotero un baobab una hoja de papel
un rechazo de apelación

batuque
cuando el mundo sea una mina de cielo descubierto
cuando el mundo esté en lo alto de la pasarela
mi deseo
tu deseo
conjugados en un salto en el vacío respirado
en el toldo de nuestros ojos asechando
todos los polvos del sol poblados de paracaídas
de incendios voluntarios de oriflamas de trigo rojo
batuque de los ojos podridos
batuque de los ojos melaza
batuque del mar doliente incrustado de islas
el Congo es un salto de sol levantado al final de un hilo
un recipiente de ciudades sangrantes
un racimo de limón en la noche forzada
batuque
cuando el mundo sea una torre de silencio
donde seamos la presa y el buitre
todas las lluvias de pericos
todas las renunciadas de las chinchillas
batuque de trompas rotas de párpados de aceite de lluvias
virulentas
batuque de la lluvia muerta divide finamente las orejas rojas
purulencias y vigilancia

habiendo violado hasta la transparencia el sexo estrecho del
crepúsculo
el gran negro de la mañana
hasta el fondo del mar de piedra estallada
espera las frutas de hambre de las ciudades anudadas
batuque
Oh! Sobre el íntimo vacío
-A chorros-
hasta la rabia del sitio
¡el mandato de una sangre severa!

Y la nave sobrevuela el cráter en las puertas mismas de
la hora laboriosa de las águilas
la nave marcha con botas calmas de estrellas fugaces
de botas salvajes de muelles cortados y de panoplias
y la nave suelta una descarga de ratones
de telegramas de caurís de houris
un bailarín wolof danza de puntas y hace señales
en el mástil más elevado
toda la noche se le vio danzar cargado de amuletos y de alcohol
saltando a la altura de las estrellas copiosas
un ejército de cuervos
un ejército de cuchillos
un ejército de parábolas
y la nave arqueada suelta un ejército de caballos
A medianoche la tierra se adentra en el canal del cráter
y el viento de diamantes tenso de sotanas rojas
fuera el olvido
afinca las pesuñas de caballo cantando la aventura de la muerte
de voz de leche
sobre los jardines del arcoiris plantado de algarrobas

batuque
cuando el mundo sea un vivero donde yo pescaría mis ojos en

la misma línea de tus ojos
batuque
cuando el mundo sea el látex en el largo curso de la carne
del sueño ebrio
batuque
batuque de marejadas e hipos
batuque de sollozos sarcásticos
batuque de búfalos espantados
batuque de desafíos de abejas carminadas
en el robo del fuego y del cielo evaporado
batuque de las manos
batuque de los senos
batuque de los siete pecados decapitados
batuque del sexo del beso del pájaro en fuga del pez
batuque de princesa negra con diadema de sol derretido
batuque de la princesa atizando miles de guardianes desconocidos
mil jardines olvidados bajo la arena y el arcoíris
batuque de la princesa de los muslos de Congo
de Borneo
de Casamancia

batuque de noche sin médula
de noche sin labios
atada al chorro de mi galera sin nombre
de mi pájaro de boomerang
lanzo mi mirada en el balanceo en la Guinea del
desespero y de la muerte
todo lo extraño se fija isla de Pascua, Isla de Pascua
toda la extraña corte caballería de la sombra
una corriente de agua fresca corre en mi mano sargaza
de gritos fundidos

Y la nave desvestida excava en el cerebro de las noches testarudas
mi exilio-minarete-sed-ramas
batuque
Las corrientes arrastran los sedimentos de arenas de plata
y de cucharadas de náuseas
y el viento ahueca los dedos del SOL
afeita con fuego la axila de las islas de cabellos de espumas
batuque de tierras embarazadas
batuque de mar amurallado
batuque de pueblos jorobados de pies podridos de muertos
deletreados en la desesperanza sin precio de recuerdo
Basse-Pointe, Diamant, Tartane, y Caravelle
sekels de oro, cinceles de flotación asalto de gavillas y
de nieles
cerebros tristes rampas de orgasmos
armadillos ahumados
Oh los kroumens animadores de mi barra!
el sol a saltos de los grandes bolsillos marsupiales
del mar sin tragaluz
en plena álgebra de falsos cabellos y de los rieles
sin tranvías;
batuque, las riveras lezardeanas en el casco suelto
de los barrancos
las cañas zozobran en los vaivenes de la tierra hinchada de
jorobas de camello
las ensenadas desfondan de luces irresponsables las vejigas
sin reflujos de piedra

sol, en las gargantas!
negro aullador, negro carnicero, negro corsario batuque desplegado
de especias y de moscas
Dormida manada de yeguas bajo el bosque de bambúes
sangrientos, sangrienta manada de carambas .
Asesino te absuelvo en nombre del violado.
Te absuelvo en nombre del Santo-Espíritu
Te libero de mis manos de salamandra
El día pasará como una ola con las ciudades en
bandas
en su alforja de conchas infladas de polvo
Sol, sol, rojo serpentario apoyado en mis temores
en los pantanos trabajosos
El río de culebras como llamo mis venas
El río de almenas que yo llamo mi sangre
el río de sagaies que los hombres llaman mi rostro
el río a pie alrededor del mundo
romperá la roca artesanal de cientos de estrellas del monzón .

Libertad mi único pirata, agua del año nuevo mi única sed
amor mi único sampang
mostramos nuestros dedos de risa y de calabaza
entre los dientes helados de la Bella del bosque durmiente.

Del libro *Las armas milagrosas* (1946)

Batouque

Les Armes miraculeuses.

Les rizières de mégots de crachat sur l'étrange
sommation
de ma simplicité se tatouent de pitons.
Les mots perforés dans ma salive ressurgissent en villes
d'écluse ouverte, plus pâle sur les faubourgs
O les villes transparentes montées sur yaks
sang lent pissant aux feuilles de filigrane le dernier sou
venir
le boulevard comète meurtrie brusque oiseau traversé
se frappe en plein ciel
noyé de flèches
C'est la nuit comme je l'aime très creuse et très nulle
éventail de doigts de boussole effondrés au rire blanc des
sommeils.
batouque
quand le monde sera nu et roux
comme une matrice calcinée par les grands soleils de
l'amour
batouque
quand le monde sera sans enquête
un coeur merveilleux où s'imprime le décor
des regards brisés en éclats
pour la première fois
quand les attirances prendront au piège les étoiles
quand l'amour et la mort seront
un même serpent corail ressoudé autour d'un bras sans
joyau
sans suie
sans défense
batouque du fleuve grossi de larmes de crocodiles et de
fouets à la dérive
batouque de l'arbre aux serpents des danseurs de la
prairie
des roses de Pennsylvanie regardent aux yeux au nez
aux oreilles
aux fenêtres de la tête sciée
du supplicé
batouque de la femme aux bras de mer aux cheveux de
source sous-marine
la rigidité cadavérique transforme les corps
en larmes d'acier,
tous les phasmes feuillus font une mer de youcas bleus
et de radeaux
tous les fantasmes névrotiques ont pris le mors aux
dents
batouque

quand le monde sera, d'abstraction séduite,
de pousses de sel gemme
les jardins de la mer
pour la première et la dernière fois
un mât de caravelle oubliée flambe amandier du naufrage
un cocotier un baobab une feuille de papier
un rejet de pourvoi
batouque
quand le monde sera une mine à ciel découvert
quand le monde sera du haut de la passerelle
mon désir
ton désir
conjugués en un saut dans le vide respiré
à l'auvent de nos yeux déferlent
toutes les poussières de soleils peuplés de parachutes
d'incendies volontaires d'oriflammes de blé rouge
batouque des yeux pourris
batouque des yeux mélasse
batouque de mer dolente encroûtée d'îles
le Congo est un saut de soleil levant au bout d'un fil
un seau de villes saignantes
une touffe de citronnelle dans la nuit forcée
batouque
quand le monde sera une tour de silence
où nous serons la proie et le vautour
toutes les pluies de perroquets
toutes les démissions de chinchillas
batouque de trompes cassées de paupière d'huile de plu
viers virulents
batouque de la pluie tuée fendue finement d'oreilles
rougies
purulence et vigilance
ayant violé jusqu'à la transparence le sexe étroit du cré
puscule
le grand nègre du matin
jusqu'au fond de la mer de pierre éclatée
attente les fruits de faim des villes nouées
batouque
Ohl sur l'intime vide
— giclant giclé —
jusqu'à la rage du site
les injonctions d'un sang sévère
Et le navire survola le cratère aux portes mêmes de l'heure
labourée d'aigles
le navire marcha à bottes calmes d'étoiles filantes
à bottes fauves de wharfs coupés et de panoplies
et le navire lâcha une bordée de souris
de télégrammes de cauris de houris
un danseur wolof faisait des pointes et des signaux
à la pointe du mât le plus élevé

toute la nuit on le vit danser chargé d'amulettes et d'alcool
bondissant à la hauteur des étoiles grasses
une armée de corbeaux
une armée de couteaux
une armée de paraboles
et le navire cambré lâcha une armée de chevaux
À minuit la terre s'engagea dans le chenal du cratère
et le vent de diamants tendu de soutanes rouges
hors l'oubli
souffla des sabots de cheval chantant l'aventure de la
mort à voix de lait
sur les jardins de l'arc-en-ciel, planté de caroubiers
batouque
quand le monde sera un vivier où je pêcherai mes yeux à
la ligne de tes yeux
batouque
quand le monde sera le latex au long cours des chairs de
sommeil bu
batouque
batouque de houles et de hoquets
batouque de sanglots ricanes
batouque de buffles effarouchés
batouque de défis de guêpiers carminés
dans la maraude du feu et du ciel en fumée
batouque des mains
batouque des seins
batouque des sept péchés décapités
batouque du sexe au baiser d'oiseau à la fuite de poisson
batouque de princesse noire en diadème de soleil fondant
batouque de la princesse tisonnant mille gardiens
inconnus
mille jardins oubliés sous le sable et l'arc-en-ciel
batouque de la princesse aux cuisses de Congo
de Bornéo
de Casamance
batouque de nuit sans noyau
de nuit sans lèvres
cravatée du jet de ma galère sans nom
de mon oiseau de boomerang
j'ai lancé mon oeil dans le roulis dans la guinée du déses
poir et de la mort
tout l'étrange se fige île de Pâques, île de Pâques
tout l'étrange coupé des cavaleries de l'ombre
un ruisseau d'eau fraîche coule dans ma main sargasse
de cris fondus
Et le navire dévêtu creusa dans la cervelle des nuits têtues
mon exil-minaret-soif-des-bronches
batouque
Les courants roulèrent des touffes de sabres d'argent
et de cuillers à nausée

et le vent troué des doigts du SOLEIL
tondit de feu l'aisselle des îles à cheveux d'écumes
batouque de terres enceintes
batouque de mer murée
batouque de bourgs bossus de pieds pourris de morts
épelées dans le désespoir sans prix du souvenir
Basse-Pointe, Diamant, Tartane, et Caravelle
sekels d'or, rabots de flottaisons assaillis de gerbes et
de nielles
cervelles tristes rampées d'orgasmes
tatous fumeux
O les kroumens amuseurs de ma barre I
le soleil a sauté des grandes poches marsupiales de la
mer sans lucarne
en pleine algèbre de faux cheveux et de rails sans tram
way ;
batouque, les rivières lézardent dans le heaume délacé
des ravins
les cannes chavirent aux roulis de la terre en crue de
bosses de chamelle
les anses défoncent de lumières irresponsables les vessies
sans reflux de la pierre
soleil, aux gorges I
noir hurleur, noir boucher, noir corsaire batouque
déployé d'épices et de mouches
Endormi troupeau de cavales sous la touffe de bambous
saigne, saigne troupeau de carambas.
Assassin je t'acquitte au nom du viol.
Je t'acquitte au nom du Saint-Esprit
Je t'acquitte de mes mains de salamandre.
Le jour passera comme une vague avec les villes en ban
doulière
dans sa besace de coquillages gonflés de poudre
Soleil, soleil, roux serpenteaire accoudé à mes transes
de marais en travail
le fleuve de coulevres que j'appelle mes veines
Le fleuve de créneaux que j'appelle mon sang
le fleuve de sagaies que les hommes appellent mon visage
le fleuve à pied autour du monde
frappera le roc artésien d'un cent d'étoiles à mousson.
Liberté mon seul pirate, eau de l'an neuf ma seule soif
amour mon seul sampang
nous coulerons nos doigts de rire et de gourde
entre les dents glacées de la Belle-au-bois-dormant.

Primera lectura de un poema de Césaire, “Batuque”

Lylyan Kesteloot
 Université Cheikh Anta Diop de Dakar
 (UCAD)
 Senegal

Las armas milagrosas es la obra de Césaire que sigue siendo la más difícil de dilucidar. Allí el poeta utiliza el método surrealista de forma abundante y es esa, sin duda, la razón principal de su opacidad, quizás también por la riqueza de su efusión que a menudo se desborda en una avalancha de imágenes magníficas. El lector queda atónito.

Sin embargo, no podemos afirmar que estos poemas sean herméticos. Un destello los atraviesa, dejándonos, en la sombra de grandes lagunas, frente a textos que se nos escapan. Tendríamos entonces que someternos a un laborioso ejercicio de análisis para optimizar el campo de la comprensión. Es muy difícil que arribemos a ella totalmente, y eso es normal. La escritura surrealista implica un cierto porcentaje de expresiones y de imágenes producidas por el azar de las asociaciones automáticas. El analista solo podría encontrar un significado si logra atrapar al azar, lo que es altamente improbable. Pero sí se pueden descifrar algunos símbolos liberados por el inconsciente del poeta y señalar cuáles son los aspectos más destacados del poema, portadores de los principales significados.

En este libro los símbolos son muchas veces polisémicos y varían de un poema a otro: es el caso para noche, muerte, viento, campanas, etc..., que tienen valores tanto positivos como negativos. Luego, esa polisemia desaparecerá casi completamente y Césaire sosegará su lenguaje y lo depurará casi hasta el despojo. Ciertos poemas de Ferrement (Herrajes) serán transparentes como el cristal, sin jamás ceder, no obstante, a la tentación de nombrar, o de explicitar los sentidos.

Para volver a *Las armas milagrosas*, diríamos que a menudo los símbolos se aclaran por el estudio y su recurrencia y su estructuración en diferentes poemas, pero otras veces sucede lo contrario: sus sentidos se contradicen, por lo que tendríamos que intentar comprenderlos solo por el contexto en el que actúa el poema. No siempre tenemos éxitos.

Tales son, grosso modo, los géneros de problemas que se le plantean al lector de *Las armas milagrosas* y no nos extendemos sobre la formación de palabras raras o exóticas que no contribuyen a hacer esos poemas más abordables. De allí Césaire evolucionará hacia un vocabulario más simple; escogerá poco a poco las palabras ricas de significación contra las seducciones múltiples de sonoridades y de colores.

Finalmente, recordamos que *Las armas milagrosas* se escribió durante la guerra de 1940-1945, que Césaire era profesor del liceo de Fort-de-France, que Martinica estaba bajo el régimen de Vichy y que la censura pasaba por el tamiz todo escrito político. Pero Césaire había fundado, con un grupo de amigos, la revista *Tropiques* y ese mensual “Folklórico y cultural” servía de órgano a la difusión de su espíritu de resistencia feroz.

-Para existir, para subsistir, habría que conseguir una lengua código, una lengua máscara; el surrealismo sería la máscara que podía permitir a los intelectuales de Martinica comunicarse con impunidad bajo el ojo ignaro de Vichy.

- En cuanto a “Batuque”, que es el objeto particular de este pequeño estudio, parece que se escribió más tarde, después de un viaje de Césaire a Brasil. Pero Césaire mantiene la herramienta surrealista, que él mismo hace suya, íntimamente, y que utilizará para engendrar sus “Visiones irreparables” durante al menos otros diez años.

-Este trabajo es pedagógico. No desborda el marco de una simple crítica y deja todo el campo libre a trabajos posteriores relevantes de los métodos estructural, temático o psicocrítico.

1944, Fort-de-France, durante la guerra.

Césaire escribe este poema luego de oír un tambor que le recuerda una danza brasileña de nombre batuque¹.

La estrofa que inicia este poema es una evocación de lugares (muy rimbautiano, por cierto) y de circunstancias morales donde se consigue el autor: esta ciudad de relieve accidentado “montada sobre yaks” y este “boulevard que golpea en pleno cielo”, es Fort-de-France, ciudad costera también, “ciudad de esclusa abierta” cuyas calles, que se pierden en los arrabales, se parecen tanto a canales desembocando en el mar.

El poeta se encuentra allí, hundido en pleno marasmo² que simbolizan esas “colillas de escupitajos” que, sin embargo, se “tatúan de pitones”: en emergencias de su deseo de huir, de salir de él, deseo que conducirá a ese viaje al pasado y al futuro que es el presente poema: “es la noche”, doble sentido; la noche del corazón, punto de luz, pero también es la indicación del instante donde la escena ocurre, o ya ha ocurrido.

1 Un estudiante caboverdiano nos dijo que había en su país una danza llamada Batuque; el nombre había sido africano, antes de ir a parar a Brasil.
 2 No detallamos aquí los motivos de este marasmo; nosotros hemos hablado en otra oportunidad de cómo los problemas políticos y sociales que acosan a su país son para Césaire verdaderas obsesiones y están directamente relacionadas con su obra poética.

¿Cuál escena? La danza nombrada “batuque”, que se describirá con tanta precisión, a veces pulsará visiones y sentimientos que sugerirá el espíritu del poeta.

La palabra batuque que se repite insistentemente en todos los inicios de las estrofas tendrá muchas funciones:

- Primero, marca un tiempo fuerte en el verso o continúa el que inaugura;
- Luego, sirve de trampolín a la imaginación y al verbo del poeta;
- Finalmente, es un poco una palabra médium, encantatoria como en el vudú la palabra “abobo”, que en Césaire se consigue con mucha frecuencia en el límite entre el ritmo y el rito” 3.

Las primeras imágenes que desata el ritmo de la danza son auténticas en los pueblos de los que ya hablamos. A estas construcciones extrañas y dolorosas de un universo civilizado, la música “salvaje” opone un mundo purificado, despojado de sus oropeles por la calidez del amor de los hombres reconciliados.

- Un mundo “sin búsqueda” donde el hombre no sea un cazador de hombres, sino “un corazón maravilloso”, incluso una imagen de amor, donde las miradas no sean más armas de ofensa o de defensa, sino que se despojen de agresividad.

- Un mundo donde el deseo sea el motor del cosmos: “los amantes capturen en sus trampas a las estrellas 4” y no más odio, racismo, violencia, etc.

- Un mundo donde los viejos antagonismos (el amor y la muerte, la vida y la muerte, el hombre y la mujer, el individuo y el grupo) sean renovados como una “pulsera” en forma de “serpiente”, cabeza y pico tocándose, por lo tanto trascendiendo.

- La pulsera de serpiente será solo un adorno “a un brazo sin joyas sin hollín sin defensa”. Esta unión es el único orgullo- necesario y suficiente- de la humanidad ahora sin máscara, sin contaminación, sin agresividad.

Esa primera eclosión de imágenes es entonces una proyección del mundo tal como Césaire lo sueña y lo espera, exactamente lo contrario del mundo de tensiones y de conflictos en el que vive habitualmente.

- Sigue una serie de versos en los cuales se expresa un dolor que acaba o se consuela:

“lágrimas” pero que son de “cocodrilos”

“látigos” pero “a la deriva”

“la cabeza aserrada del supliciado” pero donde florecen “rosas”

- La “rigidez de los cadáveres” de los ahogados, pero también la vida de los cabellos de manantial submarino”.

- La evocación de los sufrimientos de los esclavos (lágrimas, látigos, linchamientos, ahogamientos) pronto terminados.

- Los “mantis”, que son insectos delgados (coleópteros), que parecen madera, pero que están vivos, se convierten plantas (“yucas”) y en balsas - imagen de la transformación del mundo.

- “Los fantasmas (la palabra produce eco en phasmes) neuróticos se llevaron los bozales a los dientes”: los sueños comenzaron a vivir, o las pesadillas han huido, las cosas latentes cobran vida.

— “el mundo sea, abstracción seductora, brote de sal gema”: (atención a la sintaxis) el mundo bajo el efecto del brote de sal de gema y de la abstracción seductora devendrá “los jardines del mar”.

La sal de gema es el elemento purificante, purificado y en ciernes, en el que no puede subsistir pudrición; la abstracción seductora, ¿no es el pensamiento concreto, el espíritu que animará la materia?

- “Por primera y última vez”, visión última de una historia dolorosa: “el mástil de la carabela negra”, quema el cocotero de la orilla que responde al baobab africano que quedó al otro lado del océano, el “rechazo de la apelación” que condena al negro a seguir siendo el convicto de la sociedad.

Tras esta breve evocación del pasado, Césaire se sumerge en la visión edénica del futuro. Observemos la recuperación de verbos en “futuro”, un instante interrumpido por el uso del indicativo presente durante el recordatorio de los días de amargura.

“Batuque” retoma el tambor,

“Batuque” retoma el tambor,

cuando el mundo sea...

cuando el mundo sea...

3 Así que las palabras “en otra hora” en “los olvidos de la mar”; “en pequeños pasos” en “Nocturno de una nostalgia” está de hecho “en lo Irremediable”; “Fuego” en “Señales de paciencia”.

4¿No decía Plotino que las estrellas eran dirigidas por el amor?

-“Una mina de cielo descubierto” las riquezas se revelan a las puerta de todos.
- “mi deseo tu deseo conjugados en un salto en el vacío respirado en el toldo de nuestros ojos asechando”.
Imagen de amor liberado concebido como una pareja que se hunde en el aire puro, en lo alto de la pasarela de un navío.

-¿El amor verdadero no es siempre un salto al vacío? ¿No nos da vértigo?

- ¿No es una fiesta de locura maravillosa? “de soles poblados de paracaídas, de incendios de oriflamas, de trigo rojo”? Pero ese salto en el vacío, en el amor absoluto, en la reconciliación total es prematuro. Ese primer vuelo del poeta fracasa. Fracasa en la realidad desesperante de las Antillas colonizadas.

- “Los ojos podridos, los ojos de melaza” solo responden a la inanición de los soles de la independencia⁵. La gente no está presta a cambiar su destino.

- Las Antillas languidecen en “un mar doliente coronado de islas”, y África (Congo), que se eleva como un sol naciente en la revuelta de las ciudades que, “pacífica”, sin duda, tiene cierto el olor fresco (limón) de la libertad que rompe la noche colonial. Pero es África, no Martinica.

- Y la visión que sigue ahora esboza imágenes de un sombrío futuro de vencidos. El mundo del negro del otro Atlántico.

- será “una torre de silencio”⁶

-donde “seremos la presa y el buitro”, por lo tanto, a la vez, devorado y el devorador, debido a su maldad, el antillano ahora es responsable, no quiere salir de sus cadenas, ni cambiar su condición.

- Un mundo regado con “todas las lluvias de los pericos”. ¿No es el perico el pájaro sin un lenguaje propio, que solo sabe cómo repetir las palabras de otros? Como las Antillas que sueña en francés.

“Todas las renunciadas de chinchillas” siguen siendo una imagen de derrota; la chinchilla es una pequeña rata de Bolivia que se caza por su hermoso pelaje y que está en camino de la desaparición. También es el nombre de un conejo doméstico criado para su pelo en los Estados Unidos. Césaire conserva la imagen de la caza de animales, capturados, vencidos, buena analogía para su pueblo de esclavos, “Hoy como antes esclavos arrimados a pasillos pesados”⁷.

“Batuque” continúa el tambor, pero la danza solo evoca los elementos del orden establecido: “trompas rotas”, “párpado de aceite”, “lluvia sacada de orejas pelirrojas”: imágenes de escombros sin forma, donde todo es virulentos, vivo y activo, el “chorlito”, ave migratoria de las regiones frías, el Blanco.

Purulenciade los colonizados

y vigilanciadel colonizador

concluye Césaire.

No, él no concluye, no está en su temperamento concluir en una palabra de resignación, incluso en la más oscura de las esperanzas⁸. Por eso empieza la estrofa siguiente con un sobresalto de revolución ciega contra el destino contrario. La libertad está personificada aquí por “el gran negro del mañana” en lucha contra las fuerzas de la noche, el crepúsculo que se abre en un “mar de piedra”, esterilizado por el actual estado de cosas, en “ciudades anudadas a sus frutos de hambre”, cerradas y avaras de la civilización extranjera. El negro que viola el crepúsculo y espera los frutos de la ciudad, es la revolución violenta del salvaje contra el civilizado, del oprimido contra el opresor, del negro contra el Blanco⁹. Esta imagen es retomada al final: “negro aullador”, “negro carnicero”, “negro corsario”.

Los versos siguientes desarrollan esta imagen de violación, donde el sexo macho hace brotar en el “vacío íntimo” (vagina) de la mujer la sangre, necesario sufrimiento, “mandato de una sangre severa”¹⁰, para que el niño un día nazca. Así, algunos casos también habría que violar el destino, y la violencia se hace necesaria, para que al mismo tiempo que la sangre corra, pueda nacer un mundo nuevo donde todos los hombres sean iguales.

Es la misma revuelta que profiere el poeta en la continuidad de la estrofa. Se apropia esta vez de otro símbolo, el del barco negro, con su carga de esclavos. Pero lo pone a jugar un papel insólito, no previsto por su capitana.

La nave sobrevuela el cráter (el volcán)

En la hora laboriosa de las águilas

El barco negrero planea sobre el volcán (símbolo de revolución) alrededor de águilas (símbolo de dignidad, de orgullo), En lugar de atracar en el puerto o esperar a los comerciantes.

La nave marcha con botas calmas de estrellas fugaces

de botas salvajes de muelles cortados.

⁵ Título que corresponde a la novela de Ahmadou Kourouma (Seuil).

⁶ Ver “Gran sangre sin piedad”: “desde el fondo de un país de silencio, desde el fondo de un país sordo salvajemente cerrado en cada extremo “(Herrajes).

⁷ Herrajes

⁸ Ver “La gran sangre sin misericordia.”

⁹ Estamos en 1944.

¹⁰ Este movimiento debe elevarse a la rabia del sitio: aspecto tumultuoso del paisaje que responde a la rabia del hombre.

Es un poco aquí la imagen del pulgarcito calzado con las botas de siete leguas, pero a la velocidad de las estrellas fugaces y rompiendo los chorros (muelles) y las armas (panoplias) que los miran, que la nave de la prisión huye y se convierte en busque de liberación.

y la nave suelta una carga de ratones
de telegramas de caurís 11 de houris 12

La nave de la libertad, en lugar de descargar la carga habitual de “madera de ébano”, deja caer muchas cosas extrañas e inesperadas que alteran la lógica del opresor.

- Del mismo modo, este “bailarín Wolof 13 que danza de puntas y hace señales en el mástil” y que danza “cargado de amuletos 14 y de alcohol 15”.

Ese bailarín africano fetichista y borracho no presagia nada bueno para el amo occidental cristiano y moralizante que espera su gran lote de negros para esclavizar, ese bailarín que salta hacia las estrellas de la esperanza.

Pero decididamente, nada bueno saldrá de esta nave, fuera de la prohibición.

- Aquí se suelta “un ejército de cuervos, de cuchillos, de parábolas”:

¿carroñeros para devorar a cuáles muertos?
¿cuchillos para matar a los que viven?
¿parábolas para contar cuáles historias
¿y anunciar cuáles mensajes?

- “Un ejército de caballos” ¿finalmente montado por cuáles jinetes para qué batalla ¿Qué apocalipsis negro? Nada realmente bueno para el traficante de esclavos. No es el barco que estaba esperando. Finalmente, “a medianoche”, la hora del crimen, la hora decisiva, ¿qué está pasando?

“La tierra regresa” a sí misma por “el agujero del volcán”:

La revolución provoca un movimiento ciclónico, el mundo será absorbido, aspirado.

-La continuación de la alegoría se traduce un poco en imágenes barrocas: vemos un montón de “rojo”: “cráter”, “Sotanas rojas”, “algarrobos” (arbustos de fruta carmesí), viento de diamantes, que es el color de la sangre, de la vida, de la acción violenta, y el color lava quemante.

-Vemos “casco de caballo cantando la aventura” de la muerte “que responde al” ejército de caballos que vemos aquí a punto de morir.

-También vemos “el viento de diamantes en los jardines” del arcoíris “que es una imagen de luz y belleza bajo el signo de la alianza. Estos jardines están plantados con algarrobos, arbustos espesos rellenos de carne muy dulce.

Podemos decir que todas este conjunto de imágenes significan que la revolución anunciada por “el gran negro de mañana” y “la nave no conforme” se logrará en la sangrienta lucha y purificante, para desembocar a la armonía universal, la “voz de la leche”.

En la primera edición (1947) de “Batuque”, Césaire introdujo en su poema un largo pasaje que nosotros restituimos aquí íntegramente porque era lo único que “pegaba” realmente con la danza, que el autor había traducido en danza de palabras. Por eso lo suprimió, por ese aspecto descriptivo, demasiado pintoresco.

batuque
cuando el mundo sea un vivero donde ponga
mis ojos en la línea de tus ojos
batuque
cuando el mundo sea el látex a largo plazo de las
carnes para dormir borracho
batuque
a la caja tiene de clavos la caja de lluvia carga en Spencer
en grano de arroz
cargado de ráfaga estalla en ardiente crema de zapote
crema de papaya
la caja tiene clavos la caja tiene el corazón congelado de sorpresa corazón de cizalla
la caja con clavos enjambre de mosquitos y robo de dientes

11 Cauris : conchas, moneda africana.

12 Houris: mozas musulmanes prometidas en el Corán a aquellos que han ganado el paraíso de Allah.

13 Tribu del Senegal.

14 Gri-gri : amuleto, objeto protector; oculto.

15 Es decir, borracho.

la caja tiene lluvia tristemente corta las barbas
 del trombón
 y la paja de las semanas
 la caja tiene lluvia
 la caja de clavos
 la caja de cisnes
 la caja de hojas muriendo lentamente
 batuque
 batuque de las manos
 furiosas de los senos en furia de lianas y de bosque
 virgen
 batuque de los siete pecados decapitados
 batuque de sexo en el beso de pájaro en la fuga
 del pez
 batuque de princesa negra con diadema de sol.
 fundante
 batuque de la princesa asomando mil guardias
 desconocido
 mil jardines olvidados bajo la arena y el arco iris
 batuque de la princesa con los muslos del Congo.
 de Borneo
 de Caracas
 nieve negra en las gargantas del río desplegando su sueño
 de absurdo glaciario bajo la mano del sol de medianoche
 batuque
 la princesa se ahoga en su sonrisa de agua ausente
 batuque en su risa
 batuque
 en sus ojos de sol macerado y ciruelas
 .batuque
 en su mina magnética
 batuque batuque
 la princesa en el corazón virgen del verano en el umbral de las enredaderas
 se retiró del corazón de la tierra
 reclusa de algas ocultas en el silencio de las olas

En este texto que no analizamos en detalle, señalamos solo las onomatopeyas “boite á clous” (caja de clavos), “boite á pluie” (caja de lluvia), “en grain de riz” (grano de arroz), “boite á grele” (caja de granizo), “coeur de surprise” (corazón de sorpresa), “coeur de cisaille” (corazón de cizalla), etc que reproducen las imágenes sugeridas por los ritmos de las maracas. En cuanto a los gusanos que hablan de las manos, los “pechos en furia”, los “siete pecados decapitados”¹⁶, del “sexo con el beso de un pájaro”, es obviamente toda la sensualidad de la danza que se evoca. ¿Y quién es esta princesa negra para quien Césaire encuentra tantos epítetos, sino la danzarina cuyo poema glorifica la desnudez que se mueve y emociona?

En la edición de 1970, Césaire reemplaza Caracas por Casamance, africanización del poema que casi innecesaria. ¿Será porque Casamance tiene una sonoridad más suave, más tierna? De todas maneras, un poema puede tener muchas versiones, como las sonatas de Mozart con variaciones sobre un mismo tema, o las piezas de Claudel.

También en la versión de 1970, Césaire suprimió las maracas y las reemplaza por cuatro versos de recuerdos sollozantes:

- el viaje (marea) los murientes (con hipos)
- los llorosos (sollozantes sarcásticos),
- los caza hombres (de respiraciones espantosas),
- Y la resistencia del negro a pesar de los peores tratamientos. (el halcón es un insecto que sale vivo de los fuegos de arbusto)
- Por último, solo guarda unos pocos versos del baile.

Después del paréntesis del espectáculo donde el ojo se deja fascinar por la belleza femenina, Césaire deriva de nuevo hacia sus fantasmas que se diluyen en la noche:

- “la noche sin núcleo”, sin nada sólido, resistente,
- “la noche sin labios”, nada dice de la palabra que convendría
- “atada al chorro de mi galera sin nombre”, la noche de su vida estrangulada por su condición de esclavitud

¹⁶ Siete pecados decapitables- juego de palabras sobre los siete pecados capitales-¿los blancos no que las danzas negras eran obscenas?

anónima

- “mi pájaro boomerang”, también estrangulado, también por su esperanza, que vuela solo para volver a él, como el boomerang.

“Lanzo mi mirada en el balanceo de la Guinea del desespero y de la muerte”. La visión del futuro no es más que una pesadilla de oleaje y de África 17 perdida para el exilio. Esta África, no comprendida, ni siquiera por los nativos antillanos, incluye las gigantescas estatuas de la isla de Pascua. Todo lo que queda en Martinica son los vestigios congelados de su aliento vital, “la caballerías de la sombra”, que podría haber restablecido la fuerza para modificar su existencia.

“Una corriente de agua fresca corre en la mano sargaza de gritos fundidos”.

- Y la nave desvestida excava en el cerebro de las noches testarudas
mi exilio-minarete-sed-ramas”.

Acabado el desembarco de la nave esclava, esta es despojada de sus velas. Su función fue sobre todo excavar en el tiempo la conciencia del exilio del poeta. Este exilio solitario como un minarete de mezquita, sustituto del árbol y nostálgico del bosque perdido.

Pero hecho de ramas y de bosques, de todo lo que tenga raíz, solo conoce las “corrientes del mar”, “Las corrientes enrumaban los sedimentos de arenas de plata y de cucharadas de náusea”¹⁸. Las espadas de plata, ¿son las blancas láminas del mar? Y las cucharas náuseas ofrecen bocados insuficientes para calmar su hambre y su sed de vida.

-Alrededor de las “islas de cabellos de espumas”, nada como las corrientes móviles, el viento y el sol.

Y el batucque son ecos en el presente de “esas tierras embarazadas”, pues estas reaparecen, montañosas, en “este mar amurallado”, sin horizonte visible, el es mar es la prisión de las islas que lo aíslan del continente ¹⁹.

-Los “jorobados de pie podrido de muertos
deletreados en la desesperanza sin precio de recuerdo
Basse-Pointe, Diamant, Tartane, y Caravelle”.

Son estos nombres de aquellos pueblos costeros de Martinica, pueblos jorobados (colinas), muertos anónimos²⁰, que no tienen como recuerdos sino aquellos pueblos que permanecen miserables bajo sus nombres floridos y sonoros como pieza de oro en el océano.

-Ciudades ásperas como pezuñas que parecen raspar el mar, situadas en la exacta intersección del mar y de la tierra sobre esta inconfortable línea de flotación que separa los dos elementos, expuestos a los peligros²¹ de uno contra el otro, invadidos por haces de olas. Tal y como el trigo se afecta por la niebla, la enfermedad del negro simboliza la desgracia de los hombres.

Son incluso esos pueblos que Césaire conoce bien, pues él nació en Basse-Pointe, que el poeta califica de “cerebros tristes rampas de orgasmos”.

Aquí, los pueblos son personificados como si fuesen individuos dotados de pensamiento- pero su pensamiento sería de naturaleza melancólica (pues no tiene apertura ni esperanza), de tiempo en tiempo animado por el sobresalto de las olas aquí evocadas por el orgasmo.

- “Armadillos ahumados”, dice Césaire, el armadillo es un mamífero americano cubierto con una especie de coraza que le permite chapotear en el barro, muy prolífico, pero inofensivo, poco dentado. Vemos la analogía con estos “pueblos jorobados”. “Rampas de orgasmo” y de los cuales es vano esperar un gesto de agresión o de dignidad.

Y como antítesis a esta inmovilidad, a ese marasmos, a ese encantamiento, Césaire apela a “los kroumens animadores de mi barra”, a todos y aquellos que pueden hacerle ir más allá de esta trágica situación, como los piragüeros hicieron ponían barrera del Océano a los barcos que abandonaron las costas de las Antillas²².

- Y el sol le responde “a saltos de los grandes bolsillos marsupiales”. Aquí se trata al mar como un canguro o una gallina que esconde a su cría en el bolsillo ventral. El sol que sale de él, ¿no es la energía revolucionaria que se había pensado que se había ahogado ahora? Pero está ahí, siempre en reserva, y viene en ayuda de quien lo convoca. El sol que nos seguirá hasta el final del poema es como una epifanía del dios de la revolución, y Césaire no tiene otro recurso en su desesperación más profunda.

- El sol salta “en plena álgebra de falsos cabellos y de los rieles sin tranvías”. La situación de Martinica es un complicado enredo (álgebra) de destinos absurdos (rieles sin tranvía) y comportamientos alienados (cabello falso) que el revolucionario tendrá que destruir.

17 Guinea es África, con más precisión: el refugio de África donde las almas retornan después de la muerte, según los antillanos.

18 Esas cucharas de náuseas salen de un episodio de la vida cotidiana.

19 Claustrofobia de lo insular, ver Aimé Césaire poète d'aujourd'hui, Seghers.

20 Durante decenios, morían en ellos tanta población que esta se mantenía solo por la importación de nuevos esclavos.

21 Larousse : “la floración asegura a la bestias acuáticas una oxigenación suficiente pero las expone a miles de peligros”

22 También es un recordatorio de la infancia de Césaire a quien le encantaba ver a los niños deslizarse en las planchas de madera. Los Krumens también estaban ponían barrera, en Liberia, a las piraguas que atracaban a las embarcaciones marítimas.

- Pero ya bajo su acción la naturaleza se transforma subrepticamente.
- Las “riveras lezardeanas”²³ barrancos como si estuvieran rompiendo armadura (timón).

Las cañas de azúcar comienzan a volcarse como si fuesen atrapadas por los rollos del océano.

- Y las calas, las pequeñas bahías que bordean la isla, “rompen” las rocas bajo el asalto luminoso del mar conjugado al sol.

Las Antillas ya no se reinterpretan como un callejón sin salida, sino como trampolín. Él saca otra lección de la naturaleza, una invitación a la acción ²⁴.

“Sol, en las gargantas”, grita ahora el poeta, es el grito de guerra lanzado contra el mundo pestilente en general y el sopor antillano en particular. Y “Batuque” deviene en danza de la insurrección negra.

negro aullador, negro carnicero, negro corsario batuque
desplegado de especias y de moscas

Siempre es el sol, el gran negro del mañana, en su grito de vigilia, su grito despertador (aullador), su gesto de matar (asesino), su marcha de revuelta (corsario) ²⁵, su denso salvajismo (Batuque), caracterizado por olores fuertes (especias) y la suciedad (moscas) ²⁶, blandidos como un estándar.

Así que aquí está el guerrero que saldrá en lucha contra

- “la manada dormida manada de yeguas bajo el manojo de bambúes sangrientos, sangrienta manada de carambas.” Las energías (yeguas) de la gente del Caribe (manada) que duerme en su isla tropical.

- “la sangrienta manada de carambas²⁷”. Aquí está el doloroso golpe que resulta de la confrontación de las dos fuerzas opuestas.

- Pero Césaire “absuelve al asesino” (el revolucionario negro asesinando la falsa seguridad de las Antillas), pues la violación era necesaria.

- “Te absuelvo en nombre del/Santo-Espíritu “. Es una fórmula irónica en la que el autor parodia al sacerdote que se otorga el derecho de absolver todos los delitos al penitente.

- “Te ofrezco mis manos de salamandra”. La salamandra es una especie de lagarto venenoso y algunas especies resisten el fuego. De ahí, para Césaire, su poder como símbolo de agresividad e indestructibilidad.

He aquí al poeta profetizando de nuevo el futuro. Pero no un futuro de maravilla, nacido de su deseo único, ni un futuro de estancamiento deducido de la única realidad presente. Sino un futuro de metamorfosis nacido del deseo que empuja la realidad, nacida de la acción que modifica el mundo:

- “El día pasará como una ola con las ciudades en bandas /en su alforja de conchas infladas de polvo”. Esa será la debacle de los pueblos que serán dinamitados, la destrucción total de la civilización cosificante encarnada por las ciudades inhospitalarias y corrompidas.

- “Sol, sol, rojo serpentario”, nueva invocación a la energía solar asociada esta vez a la fuerza del serpentario, pájaro rapaz africano diurno que se alimenta de serpientes.

- “apoyado en mis temores de pantanos trabajosos”, como si el sol ayudará al poeta a parir fuera de las aguas podridas de su existencia, una vida nueva.

Pero este trabajo no es un parto, es una transformación de sí mismo que anuncia una transformación de los otros. Por ello sus venas se convierten en “río de serpiente”, su sangre en “río de almenas” ²⁸, su rostro en río de sagais” ²⁹, todas las imágenes de agresividad combativa con las que Césaire desea ser ahora sintetizado, para así poder ser “el río que golpeará la roca desde un centenar de estrellas hasta el monzón.», la fuerza viva que hará brotar ³⁰ de este mundo estéril (roca) todos los poderes de la tempestad³¹ que lo inundará y lo purificará.

- El poema termina en una invocación a la libertad, esta vez, en “el año nuevo”, es decir el tiempo del futuro, que es “su única sed”, su única aspiración, y el amor que es su “única sampan”³², piragua frágil y primitiva, pero que la usa, la contiene y la transporta.

- Entonces, con la libertad, el futuro y el amor conquistados por la revolución, los combates con “...nuestros dedos de risa y de calabaza entre los dientes helados de la Bella del bosque durmiente”, despiertan a la bella Martínica dormida, deslizándose su dicha (dedos de risa) y el calor del alcohol (entumecido) en su alma que se había

²³ El río más atractivo y extenso de Martinica se llama Lézarde.

²⁴ Interpretación de Césaire.

²⁵ Los barcos corsarios atacaban a las marinas de los reinos de Europa.

²⁶ Los barcos corsarios atacaban a las marinas de los reinos de Europa.

²⁷ Caramba : hurón español.

²⁸ Agujero abierto por encima de las murallas de los fuertes de las fortalezas para disparar a los invasores.

²⁹ Sagaies : lanzas afiladas empleadas por tribus guerreras de África.

³⁰ Como de un manantial.

³¹ Monsón : viento periódico de la India que es desencadenado por perturbaciones ciclónicas.

³² Pequeña embarcación de paseo y de transporte en el Medio Oriente.

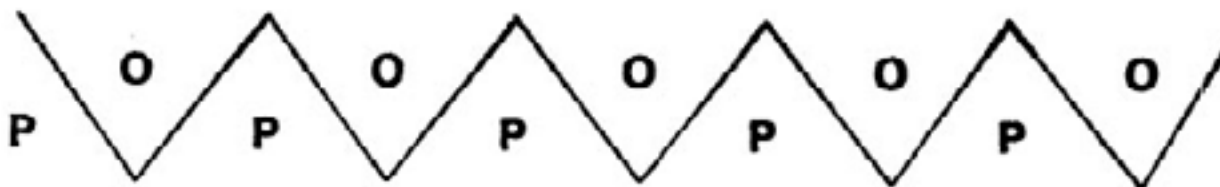
mantenido petrificada por una vida muy parecida a la muerte.

Cuando consideramos la composición de este largo poema de nueve páginas, que se redujo a seis partes en la edición de 1970, se nota que está dividido en siete estrofas de longitud diversa y que no corresponden ni a los cambios de ritmo, ni a los cambios del sentido o del tema.

Pero, si buscamos bien, fuera de la división en estrofas, si estudiamos la morfología del poema según criterios semánticos, notamos una alternancia de secuencias del poema según criterios semánticos, de tono menor y de tono mayor, es decir un pasaje formado de un conglomerado de imágenes pesimistas, seguido de un pasaje formado de imágenes más optimistas, y así hasta el fin. Probemos a reconocer ese conjunto de secuencias.

- 1 — de “arrozales” a “dormidos” = P (pesimista)
y corresponden a la primera estrofa
- 2 — de “Batuque “ a ”sin defensa” = O (optimista)
- 3 — de “batuque del río” a “desestimación de la apelación” = P
- 4 — de “cuando el mundo” a “trigo rojo” = O
- 5 — de “ojos podridos” a ”vigilancia” = P
- 6 — de ” siendo violada ” a ” sueño borracho ” = O
- 7 — de ” oleaje e hipo” a ” cielo en humo ” = P
- 8 — de ” batuque de manos” a ” Casamancia” = O
- 9 — de ” noche sin nudo” a ” armadillos ahumados ” = P
- 10 — de ” O los Kroumens ” a ” Bello del bosque durmiente” = O

Probemos formalizar esta red de secuencias, representamos la O por una línea ascendente y las P por una línea descendente, obtendremos esto:



Incluso si estas secuencias son de duración diferente como es el caso, habría, para ser exacto, que representarlas teniendo en cuenta esta duración:

ocurre que el poema se construye sobre un movimiento oscilatorio periódico.



Ese movimiento oscilatorio no hace sino recordar el esquema de la ciclotimia muy conocido por los psicólogos, con sus alternancias de exaltación y de depresión. Pero nos negamos a aventurarnos en un dominio que necesitaría una herramienta muy especializada.

Pero, podemos observar que otros poemas de Césaire revelan una estructura análoga, y singularmente el extenso poema de Cahier d'un retour au pays natal (Cuadernos de un retorno al país natal) que está construido con una serie de caídas y de remontadas.

Aunque en muchos poemas, muchos más cortos, se consiguen al menos la unidad de base depresiva-dinámica.

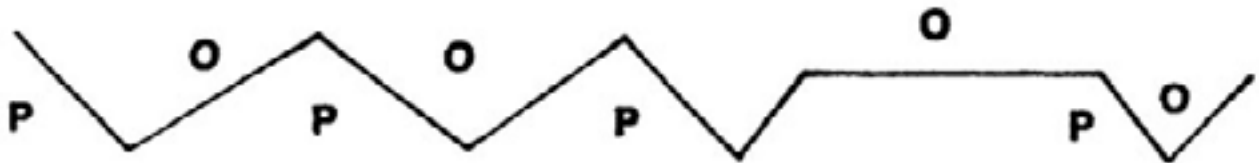
Ya habíamos tratado de definir la empresa poética en Césaire poète d'aujourd'hui³³ : dijimos que el poeta generalmente partía de una situación insoportable de la que intenta desembarazarse en sucesivos vuelos interrumpidos por caídas que lo devuelven a la triste realidad, desde donde se impulsa de nuevo hacia un futuro más respirable.

Marcien Towa³⁴, en su obra sobre la Negritud de Césaire y Senghor también consideró la estructura de los poemas cesareanos. Descubre un proceso de muerte- renacimiento que

emparenta al proceso de iniciación tradicional africana. Lejos de contradecir nuestro análisis, Marcien Towa nos da quizás la significación profunda y cultural de esta estructura

binaria, depresivo-dinámica, que destacamos en "Batuque". Eso no excluye una interpretación en un nivel de personaje más superficial: pesimista / optimista, o en el nivel psicológico: tolerancia / intolerancia - desgarrado / destrozado, finalmente a nivel político: resignación / revolución.

¿Conoce Césaire esta estructura de sus poemas? Sin duda que no, pero él la siente. La prueba: en la primera versión de Batuque, tenía en la oscilación una anomalía: en efecto, se presenta así:



La secuencia O era muy extensa y correspondía al pasaje de la danza que hemos reproducido en este estudio. Era maravillosa, pero rompía el ritmo estructural del poema. Césaire no solo la abrevió en 16 versos, sino que la dividió en dos, integrando a ella una secuencia nueva de tono depresivo: P' que introduce la periodicidad suspendida por la euforia de la danza.

Fuente original:

« Première Lecture d'un poème de Césaire, "Batouque". Lilyan Kesteloot. *Études littéraires*, vol. 6, n° 1, 1973, p. 49-71. Para este artículo , se puede utilizar la información siguiente : URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500267ar>.

Traducción del francés al español: Celso Medina

³³ Édition Seghers.

³⁴ Tesis bajo la dirección de de Lucien Goldmann.

Por él mismo

Daniel Maximin



Aimé Césaire es un poeta esencial para comprender el valor de la cultura negra en el mundo. En Martinica es figura estelar para la historia contemporánea de esa isla. En el año 2009, la editorial Omnibus publicó el libro *Cent poèmes d’Aimé Césaire*, con motivo del primer aniversario de su muerte, ocurrida en abril 2008. El libro fue dirigido por Daniel Maximin, quien fue su editor y amigo. Publicamos aquí la introducción escrita por Maximin, también poeta.

A Como Armas milagrosas. Esas “armas milagrosas” de resistencia creadora (título de su primer libro, en 1946) son para Aimé Césaire las de la poesía, las del teatro, las del discurso: “mi boca será la boca de los maltratados que no han tenido boca, mi voz será la libertad de aquellos que están presos en las cárceles de la desesperanza.” En una historia que se inaugura por la colonización, la trata de esclavos, el poeta forja armas de palabra que devienen herramientas de emancipación y de identidad conquistada. Los Fermentos contra los encierros. Las herramientas robadas a los amos que destruyeron la opresión sin autodestrucción de la víctima, que expresan la humanidad del oprimido imponiendo también al opresor reconocer y asumir la suya. Todos los poetas caribeños transformarán luego siempre sus lenguas de dominio (francés, inglés, créole, español) en escrituras de resistencia “de palabras, pero palabras de sangre fresca, de palabras que están al ras de la marea” (...) y de las lavas y de los fuegos de los matorrales y de las llamas de la carne.”

I Como Isla. Césaire es un niño de La Martinica, es decir de una pequeña isla de mil cien kilómetros cuadrados, “pequeño cantón del universo” situado entre el mar de Los Caribes y el océano Atlántico. La soledad es original (“toda isla es viuda”), y la solidaridad está en imaginar y en conquistar para la percepción de las otras islas hermanas visibles en el horizonte. La cerrazón insular se abre sobre una conciencia de archipiélago que recorre toda el área del Caribe, collar de islas que la une a las Américas del Norte y del Sur y la vincula a los continentes de Europa y de África, según la exacta realidad geológica del movimiento de las placas tectónicas: “no estoy clavado sobre la más absurda de las rocas” “caballero del tiempo y de la espuma”. Ese movimiento de una conciencia solitaria hacia una identidad de archipiélago explica toda la poética de Césaire y su apertura de donde se irradia el fuego en el corazón de todos los terrenos.

M como Moi (yo), laminaria. Césaire escogió este título para su libro de 1981, por voluntad de manifestar su anclaje en su isla natal. La laminaria es un alga frágil, bamboleada al ritmo de las olas y del aire, del agua y de la tierra. Pero ella tiene la particularidad de estar sólidamente pegada a su roca, y ninguna tempestad puede arrancarla. Para Césaire, eso manifiesta la fuerza de la fragilidad, la fuerza de la delicadeza, la fidelidad a sus orígenes, a pesar de todos los movimientos, de todos los bamboleos y de todos los estragos de la historia, y de los cataclismos de la geografía: erupciones, terremotos, ciclones y maremoto. “El polvo de los alisios, por la virtud de la espuma y de la fuerza de la tierra (...) el acoso se hace alga laminaria”.

E como escritura. Para Césaire, la poesía es “la palabra esencial”, entre las ciencias seculares impuestas a los pueblos y la charlatanería de los falsos discursos. Tomar la palabra después de siglos de silencio no puede hacerse sino con un gran respeto por las palabras, por su fuerza, por la justeza de su rareza. Como lo proclamó desde 1944: “La poesía es esta apuesta por la palabra, por la imagen, por el mito, por el amor y el humor me instala en el corazón vivo de mí mismo en el mundo.” Por eso ella surge como expresión última de la libertad frente a las palabras amordazada, “hipo de lo esencial” más

allá del silencio y “la inepta charlatanería del ambiente de ciénaga.” Como la danza surge en tanto que resistencia última a los cuerpos encadenados. “La poesía, es para mí la palabra esencial. Suelo decir que la poesía dice más. Seguro, ella es oscura, pero es un “menos” que se transforma en “más”. La poesía, es la palabra rara, pero la palabra fundamental porque ella viene de las profundidades de los fundamentos, más exactamente, y es por eso que los pueblos nacen con la poesía”.

Como Cuaderno de un retorno al país natal. Es la obra maestra de un estudiante de veinticinco años que ha sido amasado por todas las culturas del mundo, rendido bajo todas las lecturas de todos los continentes, descubriendo a la vez las riquezas antiguas y modernas de Europa, de África, de Asia (lo ha leído todo) y casi enloquecido por la ausencia de raíces de esos mundos en su propia tierra natal, “tierra muda y estéril”, y su identidad alienada: “El atrofiamento monstruoso de la voz, el agobio secular, el prodigioso mutismo”. Afortunadamente, la erupción poética de su Cuaderno en 1939 va a salvarle de la desesperanza revelando en él las realidades escondidas de su propia geología. Es el pasaje de una visión desesperadamente horizontal de su país aparentemente sin historia, sin esperanza, sin palabra”, “esta ciudad inerte, esta muchedumbre gritona, tan extrañamente gritona y muda”, destruida por la opresión y la miseria, en la conciencia final de una identidad conquistada, de un pueblo “de pie y libre”/ (...) de pie en la barra/levantado en la brújula/ de pie a la carta/ de pie bajo las estrellas”. Un pueblo vertical que edificó el mundo nuevo de Las Antillas a pesar de los obstáculos de la historia y de los retos de los cataclismos, construyendo su identidad con ayuda de la geografía: “este no es un paisaje, es un país, no es una población, es un pueblo”.

E como compromiso (engagement). Es la fuerza de la creación poética de Césaire la que lo conduce al compromiso político, y no a lo contrario. Su compromiso político ha consistido ante todo en trabajar en la liberación de los pueblos del tercer mundo y por la igualdad en la dignidad de las culturas. En su carta de renuncia al Partido Comunista en 1956, escribe “ningún pensamiento, ninguna teoría valen si no son repensadas por nosotros y por todos nosotros. Es una verdadera revolución copernicana la que habría que hacer en Europa, tan anclada en el hábito de pensar por nosotros, en síntesis, en negarnos el derecho a la personalidad.” Y, a pesar de la primacía en él del acto poético, jamás ha renegado el tiempo y el espacio acordado por él en sus funciones de diputado y de alcalde de Fort de France durante medio siglo: “siento sin duda que la política es un modo de relación con eso esencial que es la comunidad a la cual pertenezco. Entonces ese es el reconocimiento que tuve con respecto a la política, porque en ningún momento habría podido detenerme un segundo en dudar que yo era de esta comunidad, que era de Las Antillas, que, digo yo, era de Trelnel, que soy de Volga-Playa, que soy de Texaco, que soy hombre de suburbio, que soy el hombre de los manglares, que soy el hombre de la montaña. Y la política ha mantenido vivo ese lugar y viva esa relación!”.

S como sol “ojo fascinante mi ojo”. Toda la estética de Césaire está fundada sobre la palabra dada a la geografía, a la geología, a la flora y a la fauna del Caribe, aclaradas por el sol, “el insolente tizón, sílex alto para quemar la noche”. “Así mi poesía es una poesía desnuda. En todo caso, me piensa, es siempre en términos de tierra, o de mar, o de vegetal que me dibuja”. Consigue su enraizamiento estético en la fertilidad de la lava del volcán y en la abundancia surrealista del bosque tropical: “mi palabra captura las cóleras/soles para calcular mi ser/nativo natal”.

A como África y América. En su obra como en su acción, y no se trata solo de nostalgia de retorno hacia los continentes de los ancestros africanos o americanos. Son los lugares de fuerza, reservas de las memorias de luchas y esperanzas, como “el azúcar de la palabra Brasil en el fondo de la ciénaga.” Con la fuerza heredada de los grandes árboles- baobabs, palmeras, ficus- y los grandes ríos de los ancestros, Níger, Amazona: “a fuerza de pensar en el Congo/he devenido un Congo poblado de bosques y de ríos.” Se trata en sí de hallazgos de las dimensiones africanas y amerindias preservadas, y de la solidaridad activa con los oprimidos de la África de hoy. Césaire escribe para el teatro *Una estación en el Congo*, a partir del drama congolés de Lumumba, y *Una tempestad*, a propósito de los combates de Martín Luther King y de Malcolm X, dos piezas inspiradas por la más resaltante actualidad de su tiempo: “El mapa del mundo hecho a mi uso, no pintado con los arbitrarios colores de los académicos, sino con la geometría de mi sangre expandida”.

I como Insólitos constructores. Tanto en su poesía como en su acción política, fundamentalmente como alcalde de Fort-de-France, fiel a sus “desiertos” tendidos sobre el mar y las ciénagas, Césaire tuvo siempre la obsesión de construir, edificar la verticalidad contra la horizontalidad de la “ciudad plana, ostentosa”, y del mar: “edificar, construir, es la palabra contraria a la ruina, y yo creo que si hiciese un llamado a los jóvenes, a la nueva generación, diría, habría que construir”. Mensaje presente hasta en sus últimos poemas: “De todo lo que de montaña está construido en ti/construido cada paso desconcertante/ el cascajo soñador/no depara el puro rostro del devenir/constructor de un insólito mañana”.

R como Resistencia. “Preserva la palabra, hace frágil la apariencia, capta en el decorado el secreto de las fuentes, la resistencia triunfante”. Frente a toda opresión, interior o exterior, y lejos de las trampas del odio (“odiar, es todavía depender”) y del resentimiento. Césaire promovió la idea de resistencia creadora, solidaria de todos aquellos que se baten por edificar y no por destruir. Desde la introducción del primer número de la revista *Trópicos* creada en 1941 con su mujer Suzanne y René Ménil en Martinica, en plena opresión petanista contra Las Antillas, esta idea de resistencia se fija en la perspectiva de la acción y de la creación: “Donde miremos, la sombra gana. Uno a uno los hogares se apagan. El círculo de sombra se cierra, entre los gritos de hombres y de llantos bestiales. Por lo tanto estamos entre aquellos que dicen no a la sombra. Sabemos que la salvación del mundo depende de nosotros también. Que la tierra tiene necesidad de todos sus hijos (...) Los hombre de buena voluntad crearán en el mundo una nueva luz”.

E como esperanza. Como esperanza en el flanco del abismo, del poeta que habita “un paraíso fallido”, pero tiene confianza en toda tierra de humanidad. “No estuvo en el desierto/solo una gota de agua que sueña bien profundo/en el desierto no había/sino un grano volador que sueña bien alto/es suficiente”. Cuando llega el tiempo del balance, de las

esperanzas realizadas, del despertar de los sueños transcurridos a lo largo de todo el camino recorrido: “Evidentemente una vida de hombre no es ni sombra ni luz. Es el combate de la sombra y de la luz, no es una suerte de fervor y una suerte de angelismo, es una lucha entre la esperanza y la desesperanza, entre la lucidez y el fervor, y eso es válido para todos los hombres, finalmente sin ingenuidad alguna porque soy un hombre de instinto, estoy de lado de la esperanza, pero de una esperanza conquistada, lúcida, fuera de toda ingenuidad porque sé que allí está el deber. Porque el desesperar de la historia, es la desesperación del hombre.

Traducción: Celso Medina

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 Tesis de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial. Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición. Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas. Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica. En el caso de reseñas, se recomienda 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

Elizabeth Sosa. Docente e Investigadora de la literatura venezolana y latinoamericana. Profesora de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Asesora de la UNESCO-IESALC.

Juan Joel Linares Simancas. Investigador de la literatura venezolana. Profesor universitario. Actualmente labora en el Instituto de Educación San Agustín, Escuela de Educación y Humanidades (Lima), donde es docente y asesor.

Alberto Rodríguez Carucci. Investigador y docente de la Universidad de los Andes. Especialista en la literatura prehispánica e indígena, ha publicado importantes libros y artículos referidos a esos temas.

Neydymar Medina. Docente e investigadora, profesora de la Universidad de Oriente, en su Núcleo de Sucre.

Maurice Belrose. Docente e investigador de la literatura latinoamericana. Martiniqueño, con una amplia trayectoria en el estudio de los escritores venezolanos. Es profesor de la Universidad de las Antillas y de la Guyana.

Edgar Colmenares del Valle. Investigador de la literatura y de la lengua venezolana. Lexicólogo. Docente de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador y de la Universidad Central de Venezuela. Es miembro de Número de Academia Venezolana de la Lengua.

Luz Marina Cruz. Profesora, investigadora y ensayista. Docente de la Universidad de Oriente, en su núcleo de Monagas. Obtuvo el VI Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas con su trabajo *Entre repeticiones sin origen y diferencias insumisas. Escrituras, reescrituras del signo mujer en la prensa femenina de habla hispana (1826-1889)*.

Daniel Maximin. Poeta y novelista de Guadalupe, estudioso y seguidor de la obra de Aimé Césaire.

Lilyan Kesteloot – o Lilyan Fongang Kesteloot. Investigadora belga, nacida en el año 1931 y fallecida en 2018. Considerada pionera de los estudios de la literatura negro-africana francófona. Fue profesora de la Universidad Cheikh-Anta-Diop (UCAD), directora de l'Institut fondamental d'Afrique noire. Compartió muchos años su docencia entre Dakar y París, donde estuvo a cargo de cursos en la Universidad de la Sorbona (Paris IV).

Franco Canelón. Investigador de la literatura venezolana. Docente de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador en Maturín.

