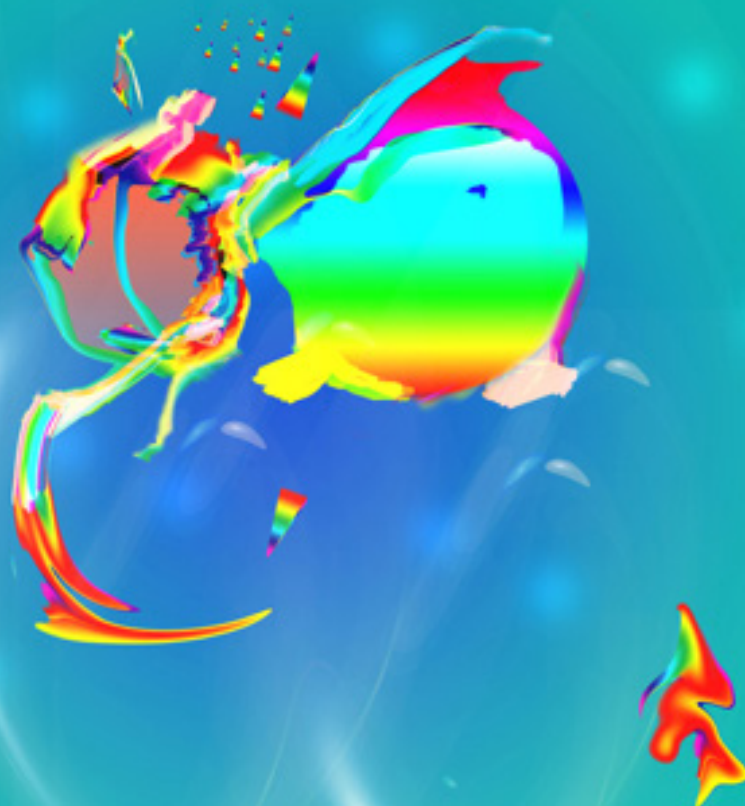


Entreletras

Depósito legal M02019000003

ISSN: 2665-0037

Maturín, Año VII. No. 14- Julio- Diciembre 2023



Homenaje a Luz Marina Cruz

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

Maturín, 2023

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año VII No. 14. Julio- diciembre de 2023

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

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

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

OBJETIVOS

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

La revista está indizada por



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



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



Folio=29252

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



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

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López
Rector

Prof. Doris Pérez
Vicerrector de Docencia

Prof. Moraima Estévez
Vicerrector de Investigación y Postgrado

Prof. María Teresa Centeno
Vicerrector de Extensión

Prof. Nilva Liuval Moreno
Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Neida Montiel
Directora-Decana

Prof. Euderic Linares
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



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

- 1) apoyar la investigación y la docencia, curricular y extracurricularmente, en el pre y posgrado del Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá”, en las áreas vinculadas al área de literatura;
- 2) asesorar a la UPEL en los temas que se vinculen a la literatura Latinoamericana y del Caribe.
- 3) vincular a la UPEL de esta región con las comunidades lingüística literaria regional, nacional, latinoamericanas y caribeñas

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

- 1) estimular el desarrollo profesional del personal académico

proporcionándole condiciones favorables a la investigación en el área de la literatura Latinoamericana y Caribeña;

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

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Director

Celso Medina (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

ORCID 0000-0002-6418-0608

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)

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

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)

Saturnino Valladares (Universidade Federal do Amazonas. Brasil)

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

Eduardo Gasca (Universidad de Oriente)

Freddy Millán (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Sonia García (Universidad Simón Bolívar)

Omar Hurtado (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: entreletras.cillca@gmail.com

upelentreletras@gmail.com

Celso Medina. medinacelso@gmail.com

Orcid 0000-0002-6418-0608

Jesús Medina Guilarte. jamg22051986@hotmail.com

<https://medinacelso.wixsite.com/entreletrasrevista>

Diseño, arte final Celso Medina.
e ilustración de portada: Celso Medina

Sumario

	Paginas
Editorial	8
Entrevista	
Coromoto Renaud: “La poesía aparece en mí como vivencia”	9
Conferencia	
“Lectura en Acto: Espacios para la memoria y la contemplación”. Athahide Tirado Acosta	13
Ensayo	
“Los ensueños y el quebranto de las visiones del hombre”. Nelson Guzmán	18
Artículos	
“La obra multigénero en <i>También los hombres son ciudades</i> de Oswaldo Trejo”. Franco Canelón	22
“Los niños, los cuentos”. Cruz Berbìn	30
En los orígenes del Realismo mágico y de Lo real maravilloso: la fecundidad olvidada del venezolano Enrique Bernardo Núñez”. Cécile Bertin-Elisabeth	37
“Cubagua: Una imagen en la literatura venezolana”. Celso Medina	51
Para no olvidar a Luz Marina Cruz	
“Luz Marina Cruz. Una amistad cruzada por la literatura”. Coromoto Renaud	61
“Palabras para Luz Marina. Luis Segundo Renaud”	63
“Dos sombras”. Cuento de Luz Marina Cruz	66
Crònica	
El ejército de las ánimas rescata a Páez. Jesùs Guevara Febres	70
Reseña	
Mundo Neveri. Josu Landa. Ediciones Monosílabo, 2019. Fidel Flores	73
Literatura Otra	
Carl Brouard (1902-1965)	76
Carl Brouard, escritor de la ruptura. Rodney Saint-Éloi	77
Poemas de Carl Brouard	79
 Normas para los autores	 83
Normas para los árbitros	84
Autores	87

Editorial

El segundo número de nuestra revista de 2023 quiere en primer lugar registrar el dolor que nos embarga por la desaparición física de una persona que contribuyó enormemente a que nuestra publicación arribe a su edición número 14. Nos referimos a la profesora, investigadora y escritora Luz Marina Cruz, asidua colaboradora y miembro de nuestro equipo editor. Ella falleció el pasado mes de abril, en Madrid, donde residía, desde que se jubiló como docente de la Universidad de Oriente, en Maturín (Venezuela). Estudiosa del feminismo y de su proyección en la literatura, escribió relevantes ensayos, algunos de los cuales se hicieron acreedores de importantes premios, el más destacado fue el VI Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas con su trabajo, en 2014, *Entre repeticiones sin origen y diferencias insumisas. Escrituras, reescrituras del signo mujer en la prensa femenina de habla hispana (1826-1889)*. Por ello le dedicamos nuestra sección de homenaje, en la que los poetas Luis Segundo Renaud y Coromoto Renaud dejan constancia del talante afectuoso e intelectual de nuestra homenajeada. Publicamos además en esa misma sección su relato “Dos sombras”, que da cuenta del trabajo creativo en el que también se desempeñó.

Esta vez entrevistamos a la poeta venezolana Coromoto Renaud, quien ha sabido armonizar su labor investigativa en el área de la sociología con el ejercicio de la poesía.

Nuestra profesora de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Atahide Tirado Acosta, nos ofrece su conferencia, titulada “Lectura en Acto: Espacios para la memoria y la contemplación”, en la que nos ubica ante la perspectiva de una hermenéutica lectorial que se preocupa del sentido más allá del culto al dato científico. Fue leída en el homenaje que el Centro de Estudios Textuales de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, de Maturín (CETEX), ofreciera a su fundador, el peruano venezolano, lingüista y estudioso de la literatura oral, Rudy Mostacero.

El colega de la Universidad Central de Venezuela, Nelson Guzmán, nos ofrece su ensayo “Los ensueños y el quebranto de las visiones del hombre”, que deja

constancia del trascendente trabajo creativo de nuestro artista plástico, Jesús Soto, en estos días en que Venezuela celebra su centenario.

La sección de Artículos recoge el texto de Franco Canelón “La obra multigénero en *También los hombres son ciudades* de Oswaldo Trejo”), un escrito póstumo de Cruz Berbín, investigador y docente de nuestra UPEL, fallecido recientemente. Se titula “Los niños, los cuentos”, que relata la experiencia de una investigación sobre la escritura de cuentos en alumnos de la ciudad de Maturín.

Queremos destacar la presencia en esta sección de dos artículos que procuran valorar la isla venezolana Cubagua como hito de la formación del imaginario venezolano. Se trata de los textos “En los orígenes del Realismo mágico y de Lo real maravilloso: la fecundidad olvidada del venezolano Enrique Bernardo Núñez”, de la investigadora Cécile Bertin-Elisabeth, de la Université de Limoges, y de “Cubagua: Una imagen en la literatura venezolana”, de Celso Medina (Universidad Pedagógica Experimental Libertador).

La sección de Crónica la escribe el profesor Jesús Alberto Guevara, Cronista oficial del Municipio Cedeño del Estado Monagas (Venezuela), quien se hizo acreedor del Premio Nacional de Historia en el presente año.

Fidel Flores, del Instituto de la Cultura del Estado Anzoátegui (Venezuela) reseña el último poemario del poeta y filósofo venezolano Josu Landa, *Mundo Neverí* (2019).

La sección de Literatura Otra invita a la figura del poeta haitiano Carl Brouard, quien, a pesar de su brevísima obra poética, conformó y protagonizó importantes capítulos de la historia cultural del hermano país caribeño. Junto a sus poemas traducidos por Celso Medina, damos a conocer la presentación que hiciera el crítico Rodney Saint-Éloi de un libro que recoge lo más relevante del trabajo literario de Brouard, cuyo título es *Anthologie sèche de Carl Brouard* (Montreal: Memoria de tinta, 2004).

Entrevista

Coromoto Renaud,

“La poesía aparece en mí como vivencia”



En la década de los 90 del pasado siglo, Maturín, ciudad venezolana donde producimos Entreletras, vio aparecer un portentoso movimiento cultural: suplementos literarios en los diarios locales, creación de grupos que discutían con entusiasmo la literatura, publicación de plaquettes, libros, revistas, etc. Todo eso reporta una década muy enriquecedora para esta región. En ese marco destacó Coromoto Renaud. Ella es poeta y docente. Socióloga. Doctora en Sociología del Desarrollo, egresada de la Universidad de París III. Actualmente es profesora investigadora del Centro de Estudios del Desarrollo (Cendes) de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Ha publicado los poemarios *Azares* (1994), *Enero* (2004), *Sedimentos* (2008), *Preguntas a Rilke* (2009), *Estaciones* (2010) y *Siete noches, siete poemas*, con Ramonetta Gregori y Julieta León (2012).

¿Cómo aparece en ti la poesía y el poema?

-Siguiendo a Elizabeth Schön, creo que la poesía aparece en mí como vivencia, como una experiencia, no como un proceso mental; como una experiencia humana en donde hay unas imágenes también muy asociadas a una cierta

sensibilidad. A partir de esa emotividad se plasman las imágenes. Pero hay algo que quiebra la experiencia cotidiana, esa fisura de la transparencia cotidiana que te conmueve de alguna manera, y ahí aparece el poema.

Mariano Picón Salas dice que el poeta se hace en su

infancia.

-Yo lo creo. He estado leyendo a Patrick Modiano que dice eso, que el escritor se hace en la infancia. El novelista francés en sus novelas recrea el mundo de París que vivió. Creo en la experiencia. Pienso en el mundo de la vega que yo viví, creo que me sensibilizó fuertemente. La percepción y conmoción frente a la naturaleza está presente en toda mi poesía, y eso que te digo lo siento más como vivencia, que como proceso mental.

Hay quienes creen que la poesía no es una nostalgia sino la presencia permanente de una memoria.

-Así es

Con la nostalgia la cosa se pierde, la poesía tiene la posibilidad de hacer presente siempre una cosa que nunca se va.

-Así es

¿Esa experiencia con La Vega, tu lugar de infancia es una cosa que está ahí latiendo?

-Yo creo, sí, porque la poesía es una memoria que se hace presente, no es recuerdo, es memoria. Es memoria recreada en imágenes, que nace y se convierte en poema, que se hace presente. Y me parece que eso es como una demostración. A veces conversando, digo "bueno, siento como que me repito mucho. Me estoy repitiendo, porque aparecen otra vez los mismos temas" y me digo: "hasta cuándo voy a dejar de escribir poesía sin que aparezca La Vega". Pero, bueno, aparece de manera distinta, sigue apareciendo..., cada vez de otra forma, el río, por ejemplo.

Sí, el río parece ser un elemento siempre presente, no solamente en ti, sino en mucho de los poetas de este estado. Parece que el agua...

-No tenemos mar.

Desafortunadamente...

-Yo crecí al lado del río, es una figura demasiado presente, demasiado mítica. Allí la vida transcurría a lado de ese río y ese río te daba para todo: para lo imaginario, para lo simbólico, para lo estético, para los juegos, para la diversión. Para tocarlo no tenías que hacer más nada; zambullirte, ponerte ahí en ese río y ya está... esa es la experiencia poética.

¿La poesía está hecha de palabras?

-La poesía desarrolla una tensión entre palabra y silencio, entre lo que dice y lo que no se dice, entre lo que dice y lo que quiere decir, pero la poesía es un lenguaje.

Pero la palabra en el poema cuesta que aparezcan.

-La palabra...

Te lo digo porque hay cierta poesía que comienza a tener presencia por allí, que está hecha solo de palabras, huecas, a las que les falta pasión. Palabras que no se corresponden con lo que me acabas de decir.

-Claro, es que a veces queremos tener poemas y no los tenemos porque nos falta esa palabra que no es cualquier palabra...

Cuesta mucho esa palabra ¿no?

-Es una palabra con sentido, es una palabra con fisura, que hiere, que rompe la realidad, que irrumpe, que crea, pues porque te rompe... te fractura la transparencia de la cotidianidad. Es otra palabra, aunque sea sencilla, no tiene que ser rebuscada, pero si no tiene sentido entonces es una

poesía hueca como dices tú.

¿Te acuerdas del primer poema que leíste?

-¿Del primer poema que yo leí? Seguramente, fíjate que más me acuerdo de los que escuché que de los que leí. Había una presencia de la poesía en mi casa, en mi familia, y era por la lectura de mi papá. A él le gustaba leer y poner música y... y compuso también pues, sus malagueñas, sus poemas... y esas son las primeras memorias que tengo. A mi papá le gustaba mucho Andrés Eloy Blanco y lo recitaba con frecuencia con sus amigos o en la mesa.

¿Poesía recitada?

-Ajá. Yo lo escuchaba y ni siquiera sabía qué eran. Pensé que eran formas de hablar normalmente, naturales. Y después leí a los autores, buscando las antologías que había en casa.

¿Las selecciones de Luis Edgardo Ramírez?

-Sí. En esas páginas y en las de Andrés Eloy Blanco. Y entonces ahí descubrí: "Ajá, mira aquí están las cosas que decía mi papá". Las he perdido de memoria, pero sí recuerdo que había algunas porque eran como ejercicios de los primeros libros que leí, regalos de mis hermanos mayores. Luis Segundo, por ejemplo y mi hermana Miriam, que eran los que estaban en Caracas, nos traían y esas fueron mis primeras lecturas. Rubén Darío, por ejemplo. Me sabía de memoria muchas de las poesías de Rubén Darío, que estuvieron entre las primeras que leí de infancia. Y otras de las que uno considera poesía como para niños.

Y del primer poema que escribiste ¿Te acuerdas?

-Del primer poema que escribí, me acuerdo

¿Existe todavía?

-Hay un cuento muy lindo de mis poemas. Los tenía en manuscritos, en una caja y tenía cantidades de notas no solamente los que yo escribí, sino los que me escribieron. Fueron poemas de los dieciséis, diecisiete, antes de los veinte años, mis primeros poemas de amor y yo los conservaba.

¿Son poemas de amor los primeros poemas?

-Son poemas de amor los primeros poemas y los perdí en una mudanza en Caracas, (me mudé de La Florida para el Hatillo). Tenía mi caja donde los guardaba, junto a mis cartas, para llevármela yo en mis manos, y la persona que me hace la mudanza, justo en el último momento, la agarró y la puso arriba en la camioneta de mudanza, cuando íbamos por plena autopista, por frente al Hotel Tamanaco, se levantó la tapa y todos esos papelitos salieron volando como mariposas ¡Todos! Así como cuando tú ves que tiran papelitos, todos esos poemas volaron como mariposas.

Y se esfumaron.

-Y se esfumaron pues, llegaron a donde tenían que llegar, a las nubes.

¿Y luego cómo fue madurando ese proceso? De Darío, Andrés Eloy ¿Cómo pasaste a los otros autores?

-Sí, fíjate que yo las primeras lecturas fueron las de mi casa. No era la única que los leía, también mis hermanos. Ellos tenían un gusto por la recitación. Yo los escuchaba. Por ello creo mi primer libro de poemas fueron los de Andrés Eloy. Después comencé a ir indagando en las librerías y siempre en dos vertientes que no he abandonado



nunca: una es la poesía venezolana y otra es la poesía universal.

¿Eres asidua lectora de literatura venezolana?

-Sí, en general la poesía es una de mis pasiones. Me gusta leer toda la literatura, no es que te diga que la venezolana me gusta más que las otras, no. Pero creo que uno debe mantenerse dentro de la tradición, y, además, pienso que la poesía venezolana tiene referentes que son de un alto nivel de excelencia, que han marcado mi camino especialmente.

Cuando ya comenzaste a publicar tus libros, que los leíste, que te convertiste en lectora de tu propia poesía

¿Conseguiste alguna huella de esos grandes poetas venezolanos en tus obras?

- Sí, sí, algunos como... bueno sin ninguna pretensión... Por supuesto, pero sí me he sentido muy cercana y atraída por la poesía de Eugenio Montejo. También por ese misterio de la poesía de Ramón Palomares. Y quien influyó de manera definitiva, porque me dio como una apertura, una visión, fue Gustavo Pereira, en especial sus Somaris. Yo siempre he escrito poemas breves y... y antes de leer a Gustavo. No consideraba que eso fuese poesía, no sabía lo qué era tampoco. Todavía sigo sin saberlo pues, escribo simplemente, bueno, sin pretensión. Pero con Gustavo, después de que lo leí, percibí una apertura a esa vertiente que yo traía de la poesía breve y me atreví. Ahora escribo ¡Un poquito más! Menos breve.

¿Por qué teniendo ese horizonte creativo, ese clima tan propicio para lo literario, por qué entraste a estudiar Sociología?

-Yo recuerdo que sí estaba segura de que quería alguna carrera de las humanísticas, que podía ser Sociología, Psicología o Letras. Tuve un período para indagar y de repente salió Sociología, no recuerdo que haya puesto la opción de Letras. Quizás no lo tenía, así como... como muy claro para el desarrollo del oficio. Después surgió la universidad de la tercera edad y me dije "Yo voy a estudiar Letras". Y después, ya conversando a nivel de postgrado, incluso, en conversaciones con muchos de mis amigos, entre ellos José Balza, me percaté que no hacía falta tampoco.

¿Cuándo entraste a la universidad ya tenías poemas escritos? ¿O todavía no habías entrado a ese mundo de lo poético?

-Comencé a escribir sistemáticamente no tan temprano. Todos esos poemas, o los que yo escribía, eran más en privado, pero... Fíjate que incluso en París yo era una gran lectora de literatura. Tenía una gran apertura no solamente a la literatura sino al arte, que me interesó muchísimo. En el momento en que me tocó ir a París había hecho esa simbiosis de la Sociología, el arte, el arte plástico y la literatura. Pero Europa es muy exigente, no solamente para el oficio de escribir, sino para cualquier otro oficio, porque es como que tú sintieras la necesidad de un nivel de formación muy alto. Nadie se atreve a montar una exposición de fotos, nadie se atreve a nada sino después que tiene una trayectoria grande, y yo publico a mi regreso, después de hacer el postgrado en París; es decir, tardíamente, después de los treinta.

Publico casi paralelamente con Luis Segundo, mi hermano. No lo había planificado nunca, pero en ese momento llegó y es en Maturín donde se da ese medio más propicio. En ese momento había relaciones más cercanas que la estaban propiciando. Y amistades estimulantes. Luis Segundo publicó primero, y eso fue también como una motivación. Yo me acuerdo que José Balza fue uno de los que decididamente influyó en esa primera decisión.

Que fue cuando salió Azares.

- Sí, cuando salió Azares.

En ese movimiento se publicaron los libros tuyos, los de Luis Segundo, los de Miguel Mendoza, fue un momento interesante en la literatura del estado Monagas. Todos ustedes integraron el grupo que estuvo reuniéndose, el grupo Casa. ¿Cómo viste tú esa experiencia? La viviste no tan asiduamente porque ibas y venías.

-Lo acabas de decir, no fui tan asidua de cierta manera, pero me venía cada vez que tenía posibilidades, porque fue muy intenso. Tenía intensidad intelectual y creativa y también afectiva.

Ah, sí, hubo muchos afectos ahí ...

- La cercanía con ese grupo la valoro todavía, la sigo valorando, como esa posibilidad de aprendizaje colectivo, de diálogo sobre la poesía. De compartir con otros esa búsqueda y ese aprendizaje. Y sí, eso del Taller Casa, todo el mundo salió primero con maduración de su propia voz poética, que fue lo importante y con libros publicados. Creo que todos publicamos casi después y los que no, se quedaron a punto de publicación, pero yo creo que todos publicamos.

¿Y tú sientes que ese movimiento que origino Casa se ha ido apagando?

-Bueno, no sé si hay otros grupos. Espero que aparezcan otras iniciativas. Pero claro que sí se apagó. Primero de lo colectivo se pasó a lo individual, de lo público a lo privado, de lo participativo a lo retraído, y creo que seguimos escribiendo cada quien, por su cuenta, Miguel Mendoza, Ramonetta Gregori, William Torcàtiz, cada quien siguió escribiendo, pero sin compartir la experiencia. Creo que ahora alrededor de los talleres que dirigieron Luis Segundo y también Rogelio León, pudo haber ciertos atisbos de presencia de jóvenes escritores, no con la misma fuerza ni con la misma intensidad.

¿Y te has acercado a esos grupos nuevos?

- Al taller de Luis Segundo, sí, sí me he acercado, porque es una experiencia que me interesa desde otro plano, porque de esa experiencia he tenido que establecer paralelismos y llevarlo a lo que yo hago, más a la visión transformadora que puede haber en una nueva propuesta transdisciplinaria. He comenzado a practicar nuevas formas de introducir la literatura y la poesía en la gerencia. Hay textos míos sobre ese tema que tú conoces. Allí hice un taller justamente, y ahí sí he valorado lo que es el lenguaje y la conversación como fenómeno organizacional, y la importancia del lenguaje en la creación de sentido colectivo, de la acción colectiva y del cambio. Todo pasa a través del lenguaje, todo cambio organizacional y todo cambio social pasa a través del lenguaje, entonces hay que tener conciencia en ese sentido de la lengua. Esa ha sido

una de mis últimas investigaciones. También hicimos un taller en el que participamos Ramonetta Gregori, Julieta León y yo, justamente para intentar mostrar cómo en la coordinación y en toda acción humana hay en el fondo un hecho lingüístico, somos lenguaje.

¿Y en qué proyecto poético andas?

- Ahorita tengo un libro inédito, que es como el último. Justamente ahora reuní los poemas, a ver si tenían como forma de libro. Y creo que allí estoy.

Te vemos muy activa en Facebook, al menos tenemos la posibilidad de leerte de vez en cuando.

- Sí, yo uso con frecuencia Facebook, pero creo que hay una saturación de la polarización política y de la banalidad, entonces a mí me sirve también, a veces trabajar en la Nube, me sirve para tener guardaditos mis textos allí. Después es más fácil buscarlos y ordenarlos.

Poemas de Coromoto Renaud

Vengo de regreso

traigo flores de saúco
/amapolas lirios blancos
historias de amores y de
/duelos

las traigo para ti
para el futuro

vengo hacia ti

desnuda
y llena de creencias

la desnudez es solo
/transparencia
la fuerza es milenaria
la pasión
la búsqueda
la espera

saber que no me sirven todos
/los atuendos
y en época de llanto
cuál es el consuelo que quiero

vengo hacia mí misma

a construir mi casa
y a ofrecértela

sabemos
que no solo es tejas

Una palabra

y la lluvia no es la lluvia
es el telón de fondo
/que nos protege

los días no suceden a la noche
el silencio es un murmullo

la vigilia

se alimenta del asombro

Esas hojas que caen

no son el invierno
son demasiado pocas para
/serlo

algunos árboles
dejan caer flores
son los barcos de estas tierras

me iré
en uno de ellos

otras aguas me esperan

Deja que la lluvia

haga su tarea

humedezca los sentidos

limpie la página
borre la palabra fácil

caiga la metáfora sonora

Del poemario *Enero*

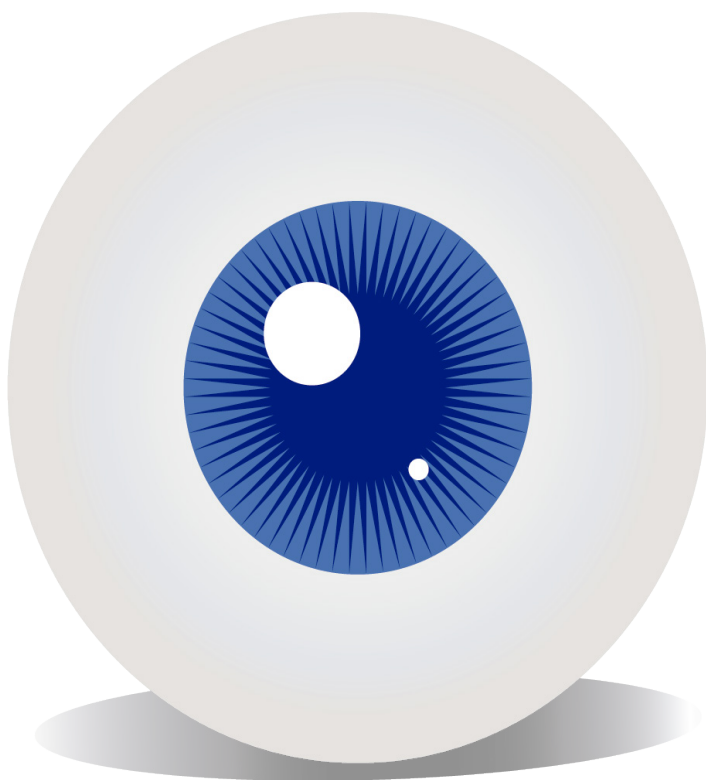
Del poemario *Sedimentos*

Conferencia

Lectura en Acto: Espacios para la memoria y la contemplación

Atahide Tirado Acosta

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
tiradata@gmail.com



Buenos días a todos los presentes. Es un gusto estar aquí junto a ustedes en la oportunidad de brindar un merecido homenaje al autor y en mucho el ejecutor del trayecto del Centro de Estudios Textuales, CETEX. Quiero dejar en claro que mi presencia aquí no es para ser la voz que representa a nadie, yo no cometería tal desafuero. Estoy aquí para ser la voz cargada de gratitud.

Hablar del CETEX nos lleva ineludible y cariñosamente a remembranzas en clave sol: subjetividades, objetos y lugares. RUDY BENJAMIN MOSTACERO VILLARREAL, el hombre de la idea y la acción. Como buen ariano, siempre tenía un plan a flor del lóbulo frontal. Nosotros, Ara, Ricky, Yani, Yoco, Ora, María, Yose, y mi persona en aquellos tiempos treintañeros, aun con la impetuosidad de la juventud en despedida y la madurez tocando a nuestras puertas, muy a pesar del golpeo de la aldaba, algunas veces nos hacíamos los sordos, sin embargo, Rudy era la diana que nos recordaba que había tareas pendientes y lograba amarrar nuestras voluntades y accionar.

De este modo fuimos comprendiendo la importancia y significación del CETEX y de sus propósitos en el vasto territorio de la Lingüística y la investigación en general. Hoy más que nunca agradezco profundamente haber compartido la experiencia CETEX junto a estos seres tan maravillosos. El tiempo pasa, ya no somos los mismos

Tenemos una cama, tenemos un hijo,
¡esposa mía!
También tenemos trabajo, incluso para los dos,
y tenemos sol y lluvia y viento.
Y solo nos falta una pequeña cosa
para ser tan libres como los pájaros: solo tiempo.

Richard Dehmel, *Der Arbeiter*

Somos en el espacio, pero también somos en el tiempo. Temporalidad y espacialidad actúan en la amniosis del nacimiento de lo humano. Me convida esta idea a iniciar la conversación con un escrito de Hannah Arendt en su libro *La vida del espíritu*, donde Arendt se pregunta ¿Dónde estamos cuando pensamos? Esta interrogante que ella misma interpela *ab initio*, la presume errónea porque parece remitir exclusivamente a nuestra existencia espacial. Dice Arendt que 'la omnipresencia del pensamiento es, en verdad, una región de ninguna parte. Ninguna parte tiene la potencia de cualquier parte. Pero no existimos sólo en el espacio, también lo hacemos en el tiempo, recordando, compilando en el 'vientre de la memoria'...esta última frase es de S. Agustín.' No podría dejar de destacar que para Arendt 'la acción es la fuerza constitutiva de la condición

humana. Cabría mencionar también un ensayo de Peter Sloterdijk inspirado en Arendt titulado *¿Dónde estamos cuando escuchamos música?* Sloterdijk apunta de modo estimulante que el pensamiento deriva del hiato, o mejor dicho emerge del mismo. Nos dice este pensador que el HIATO es la brecha que se abre entre ser humano y el entorno tan pronto como el individuo crítico hace uso de su competencia de problematización.

La vorágine de información que nos circunda, que nos arropa y, que literalmente nos asfixia, transcurre en un tiempo que puede ser cualificado como un tiempo acelerado que pareciese no tener un rumbo ordenado, totalmente di-sincrónico, lo que Byung Chul Han nombra como un tiempo atomizado, un tiempo de puntos entre los cuales se abre un vacío en el que no-pasa-nada. El tiempo de puntos, perforado, discontinuo no da cabida a la narración porque sencillamente ha quedado des-gravitizado ergo desprovisto de sentido alguno, donde el acontecimiento no encuentra lugar. En este tiempo desestructurado, atomizado todos los momentos son iguales entre sí, es una secuencia de instantes clonados, idénticos, con el mismo ADN temporal. Es un tiempo sin aroma. Esta idea de des-aromatización del tiempo de Chul Han se le puede comprender como una dispersión temporal sin fragancia alguna, que fragmenta nuestras identidades, las hace añicos y solo nos tenemos a nosotros mismos, embolsados en pupas narcisistas en la que el Yo pensante de cada uno se resuelve a sí mismo. Un yo autosuficiente es un yo desconectado del Otro, del mundo, de la vida. El Yo parece tener su existencia en el tiempo fragmentado.

Por el contrario, el tiempo mítico, el tiempo histórico muestra un continuum sin interrupciones, no deja agujeros, vacíos, se construye una continuidad y una tensión narrativa. Es un tiempo que se siente, se respira, se huele, tiene fragancia. Un tiempo con aroma. Un tiempo de vida y para la vida. Y es este tiempo, el tiempo de la Lectura.

La lectura tiene entonces aroma, está hecha al fragor de la tensión entre la voluntad del lector y el tiempo mismo para despojarlo de un trozo de tiempo. Asimismo, el tiempo de la lectura tiene su propio verbo 'leer'. El verbo leer no soporta el imperativo, como lo expresa Daniel Pennac, en su libro *Como Una Novela*, comparte la misma aversión con otros verbos como el verbo «amar»..., el verbo «soñar»...Claro que siempre se puede intentar.

Vamos: «¡Ámame!»

«¡Sueña!»

«¡Lee!» «¡Lee! ¡Pero lee!, pero lee, ¿Qué esperas para leer, caramba?»—¡Ve a tu cuarto y lee!

¿Resultado?

Absolutamente ninguno.

Me gustaría narrar sobre esta idea de la condición no imperativa del verbo leer. Una anécdota vivida en primera persona. A la edad de 7 años, mi padre un hombre practicante de la lectura, me llevó a una librería y dirigiéndose a un estante con forma de fuente, con su pedestal y tres cestas de metal repleto de libros de bolsillo, ¡qué tiempos aquellos! Recuerdo que el establecimiento tenía una oferta de esos pequeños libros. Mi padre tomó al azar algunos 10 ejemplares y me dijo: ¡vas a leer!...por cada uno que leas te pagaré 100 bolívares...sí, del billetico marrón de finales de los 70' con la impecabilidad de su valor nominal. Y yo lo miré y sin poder contrariar su oferta-mandato, respondí que sí lo haría. Muchachita al fin y al cabo, me simpatizaba la platica...hoy por hoy, también... bueno lo cierto es que me dieron mis 10 libritos y al llegar a casa echo el cuento de cómo me ganaría unos buenos 'realitos'. Hasta aquí todo parecía prometer. Fueron pasando los días y mi padre me preguntaba que si ya había leído alguno que le contara sobre que trataba para darme mi platica. Algo significativo sobre esta pequeña historia eran los títulos de los libritos: *La Brujería*, *Martin Lutero*, *Budismo ZEN*, *El Conde de Saint Germain*, *Los Gnósticos*. No sé, pero los títulos tampoco eran muy atractivos para una niña de escasos 7 años. Yo leía, cierto, pero me encantaban los Cuentos de Hans Christian Andersen, *El traje Nuevo del Emperador*, *El Ruiseñor*, *Los Zapatos Rojos*, *El Patito feo*, *La sirenita*, desde allí supe que Walt Disney no era su creador, *El caracol y el Rosal*, *Las cosas que vio la luna*. La lectura de esos textos yo la disfrutaba. Me fascinaba leer la Enciclopedia Quillet y la Combi Visual. Pero mi padre quería que yo desarrollara el hábito. En fin, para terminar de echarles el cuento, el tiempo fue pasando y mi padre nunca pudo darme los primeros 100 bs porque nunca leí ninguno de los libritos. El tema de la lectura es que no puede ser coercitiva, y por lo que les cuento tampoco negociada. Recordando la película protagonizada por Julia Roberts Comer, *Amar y Rezar*...podríamos decir, Leer, Escribir y Amar son acciones que no son producto de comandas sino que están envueltas en la magia del hedonismo, del placer, del goce en un tiempo de ocio, de contemplación. Son una fiesta.

El tiempo de la lectura es un tiempo disruptivo en tanto que emerge donde hay ya otro tiempo. El tiempo para leer es un tiempo que produce una interrupción súbita en la rutina de lo cotidiano. Leer tiene otra temporalidad distinta al tiempo del rendimiento, de la producción y del consumo. El tiempo para leer se demora. Se ralentiza. La demora pertenece a otra temporalidad no cuantificable, no medible.

Para ilustrar un poco, no sé si les habrá ocurrido que alguien les pregunte o Uds. hayan preguntado: ¿Cuánto te demoras? Generalmente, la respuesta es: No sé. No sabría decirte... Pareciese que la palabra 'demora' no fuese

cronometrable, cuantificable, calculable en términos crónicos. El demorarse requiere una recolección de otros sentidos.

Nos dice Daniel Pennac que el tiempo para leer, para escribir, al igual que el tiempo para amar, dilata el tiempo de vivir. Es como si al lector y al amante los moviese la misma pasión.

Por ejemplo, a nadie se le ocurriría hacer la pregunta ¿cuánto tiempo pasarás leyendo ese libro? Sería un desatino similar si preguntamos a alguien que esté enamorado...¿Cuánto tiempo piensas estar enamorado? Por supuesto, nadie en su sano o insano juicio de enamorado podría responder en cifras a esta pregunta.

Señala Pennac que el tiempo para leer, para escribir al igual que el tiempo para amar es un tiempo robado. ¡Si! Es un tiempo rapiñado, birlado, arrebatado. Pero, ¿Robado a qué?. Digamos que robado al deber del vivir. Rapiñado a las obligaciones, birlado a la actividad rentable, arrebatado al mismo tiempo. El tiempo para leer siempre es tiempo robado. Al igual que el tiempo para escribir, o el tiempo para amar. Si tuviéramos que considerar el amor desde el punto de vista de nuestra distribución del tiempo, ¿qué arriesgaríamos? ¿Quién tiene tiempo de estar enamorado? Ahora, ¿Se ha visto alguna vez que un enamorado no encontrase tiempo para amar? Tanto el tiempo para la lectura como el tiempo para amar implican una cierta rudeza, una cierta violencia. Nadie te lo regalará, nadie te lo donará, nadie te lo prestará. Tú tienes que arrebatárselo al mismo tiempo. De este modo diríamos que ese tiempo para la lectura, para la escritura, para el amor es un tiempo 'a ratos'. ¿Qué es un rato? Para Larrosa: un rato es un tiempo indefinido, mas no infinito, es flexible, puede estirarse, puede encogerse. El tiempo para la lectura es un tiempo finito porque siempre 'nos falta el tiempo para leer'. Siempre añoramos un rato. Un rato es lo más parecido a un tiempo libre. ¿Que significa para nosotros 'tiempo libre'?

Recuerdo aquí, a mi amigo el Profesor José Natividad, El Pájaro, Bruzual quien en los 80' 90' se hizo célebre por sus preguntas filosóficas y realmente geniales. Brillantemente preguntaba ¿Qué es tiempo libre? Puso a muchos de cabeza. Cuenta esta simpática leyenda urbana, que el Profesor esperaba una respuesta que definiese 'tiempo libre', quizás con haber respondido tiempo libre es 'tiempo Oster' haciendo alusión a un eslogan de la marca en aquella época, según, habría sido acertada. Años después presumo haber podido medianamente comprender la profundidad de la pregunta: 'Tiempo libre' es tiempo que está fuera de la producción, del consumo, del rendimiento. El tiempo libre según Chul Han es también tiempo de producción y consumo, es el tiempo para reposar del trabajo, y luego seguir trabajando. Prefiere Han, a diferencia de Arendt, hablar de inactividad

contemplativa, esa que no significa 'no hacer nada' sino 'hacer para nada'. Sin teleología. Este filósofo distingue entre el observador como aquel que observa siempre teniendo un objetivo, y el pensador que piensa sin propósito alguno.

Si asumiésemos tiempo libre como un hacer sin propósito, desde esta perspectiva sería el tiempo para lo placentero, alejado de la obligación y el deber. Sin utilidad y funcionalidad. Es el tiempo que robamos de la rutina productiva, es tiempo de elogio a la inactividad, es tiempo para la demora, esa que no es otra cosa que la contemplación misma. Es tiempo para la fiesta.

A propósito de esta idea de fiesta, de goce, de disfrute, de contemplación el Libro del Génesis (2:2-3) en la Biblia dice:

Fueron, pues acabados los cielos y la tierra, y todo el ejército de ellos. Y acabó Dios el séptimo día la obra que hizo; y reposó el día séptimo de toda la obra que hizo. Y bendijo Dios al séptimo día, y lo santificó, porque en el reposó de toda la obra que había hecho en la creación'.

No significa el pasaje bíblico que Dios entró en letargo, que no hizo nada. Hizo algo diferente al resto de los días. Tomó tiempo para admirar y contemplar lo que había creado. Santificó el día a través de la contemplación, admirando su creación. El tiempo para leer es un tiempo para admirar, para contemplar.

Para Aristóteles, *schola*, *otium* en latín, es el tiempo del ocio que es el que conduce a la política. Se distingue del tiempo del trabajo que es el tiempo de la obligación, el tiempo del esclavo. Libertad se entendía en Grecia como la posibilidad de disponer de tiempo. El ocio como *schola* está más allá del trabajo y la no-actividad. Es una capacidad especial que debe ser educada. No es una práctica de «relajación» o de «desconexión». El ocio remite al pensar como *theorein*, como contemplación de la verdad. El ocio no tiene que ver con no hacer nada, sino que es más bien lo contrario. No está al servicio de la dispersión sino de la reunión.

José Luis Pardo nos comenta que "el hombre libre es aquel que siempre tiene un rato para lo que la libertad lo llama".

En la tradición Judeocristiana el mandamiento 'Santificarás las fiestas' significa según Agamben, en su texto *Desnudez* 'una modalidad particular del hacer y del vivir'. Agamben nos dice que hemos perdido nuestra capacidad de santificar las fiestas. Esta pérdida de la festividad la compara con aquella persona que quiere bailar sin escuchar la música.

Para los judíos el Shabat es el séptimo día de la semana que para la tradición judía y coincide con el sábado. Es un

día sagrado alejado del trabajo, y la celebración consiste en una cesación activa del trabajo llamada inoperosidad. Celebrar es descansar agradeciendo a Yahvé.

Para los cristianos el día de celebración, de fiesta es el domingo. Es el día para agradecer, cultivar el espíritu, es un distanciamiento de lo rutinario del mundo y un acercamiento a Dios, para honrarlo.

Para Byun chul Han en su ensayo *La Vida Contemplativa* “la acción es constitutiva de la historia, sin duda, pero no es una fuerza formadora de cultura. El origen de la cultura no es la guerra, sino la fiesta; no es el arma, sino el adorno”.

La lectura es generadora de cultura. Es una fiesta, es una praxis de duración. Genera otra temporalidad, pero además tiene sus propios espacios.

El mundo de hoy padece una alarmante pérdida de lo simbólico. La percepción simbólica migró a la percepción serial. Lo que predomina es comunicación sin comunidad. Han lo señala en otro maravilloso ensayo *La Desaparición de los rituales*. Nos dice que los rituales están desapareciendo. Se extinguen los ritos y las ceremonias que son los que dan estabilidad a la vida humana.

Pudiéramos decir entonces que la lectura es una práctica ritual que se estaría perdiendo. La lectura al igual que otros rituales concede estabilidad a la vida.

El Smartphone, por ejemplo, extraordinariamente útil en nuestro presente, pero es un dispositivo que no permite la duración, la demora, que no es igual a estar adheridos a su pantalla por horas consecutivas, sino que sus contenidos mediáticos son volátiles, efímeros. Se desintegran, se licuefacionan, para decirlo con Bauman.

El Smartphone, a diferencia del libro nos mete presión, nos angustia, nos da la falsa percepción de estar disfrutándolo, pero la adicción a los reels, al updating de contenidos, a los ‘me gusta’, son modos de desestabilizar la vida. Hoy por hoy, una forma más de trabajo y de generar dinero. El régimen digital, a diferencia del régimen terrenal, no permite la ritualización por su volatilidad.

Las prácticas rituales, por el contrario, se encargan de que sintonicemos bien con las personas y con las cosas. La lectura como práctica ritual está asociada a la ‘repetición’, y la repetición llega al corazón. La repetición permite que la atención se establezca y se haga más profunda. Hoy es muy frecuente ver niños con la condición denominada déficit de atención, hiperactividad, etc. Consecuencia, quizás, de habernos transmutado en seres des-ritualizados. La repetición se distingue de la rutina por su capacidad de generar intensidad.

La lectura está asociada a la repetición. La lectura en acto se caracteriza por una intensidad sísmica.

Le escuché a Jorge Larrosa decir: ‘un libro que no merece ser releído, jamás mereció ser leído’. No recuerdo con exactitud de quien es realmente la idea, pero es

innegable que hay libros con una magia muy peculiar. Tal como dice una escritora japonesa, cortesana Sei Shonagon en su texto *El Libro de la Almohada*, cuando lista las cosas del corazón: la segunda visita de un amante es lo más deleitable que existe. Yo comparto su afirmación. Si la primera te hizo ver estrellas, la segunda visita resultará aún más emocionante, son las ganas de repetir. Así pasa con los libros, leerlos, releerlos, volver a ser visitados por ellos. Nos comportamos como amantes. Tanto que encontramos placer en dejarlos por un tiempo y leer otro.

Kierkegaard, en su texto *La repetición*, nos dice que la repetición y el recuerdo representan el mismo movimiento, pero en sentido opuesto. Lo que se recuerda es pasado, «se repite en sentido retroactivo», mientras que la auténtica repetición «recuerda hacia adelante». La repetición como reconocimiento es por tanto una forma de cierre. Pasado y futuro se fusionan en un presente vivo. En cuanto forma de cierre, la repetición genera duración e intensidad. Se encarga de que el tiempo se demore.

Rescato aquí una idea que dejé huérfana en líneas anteriores. La lectura en acto tiene sus tiempos, pero también tiene sus espacios, sus lugares.

¿Cuáles serían los espacios para la lectura en acto? ¿Existen realmente lugares con coordenadas precisas para leer?... ¿Será que así como robamos tiempo también tendremos que robar lugares? En atrevida sentencia, yo diría que sí. Nuevamente la rudeza, la violencia son necesarias para encontrar un lugar para leer. Los lugares ideales para la lectura en acto existen, ciertamente, pero la mayoría de las veces no están fácilmente a nuestra disposición por razones variopintas. ¿Quién no añora un jardín, un vergel secreto? Un vergel de ensueño, ignoto, escondido del mundanal ruido? Sería un lugar épico para la lectura, pero muchas veces no lo tenemos. Por eso cualquier lugar se advierte bueno para leer cuando las ganas se juntan...

Larrosa habla de esos lugares como campanas de vacío, capsulas atencionales. Es como si el lector y el libro constituyesen en cualquier lugar en el que estén una sinergia, un espacio que funciona como domo o bóveda que los separa del mundo exterior. Dentro de esas cápsulas o domos de lectura pasan cosas. Gilles Deleuze en su libro *Conversaciones* nos habla de ‘vacuolas de soledad y silencio’, que deberíamos poner a disposición para ‘llegar a tener algo que decir’. Se refiere a la tranquilidad de no decir nada...condición para decir algo que merezca ser dicho. Allí el lector se regocija en su soledad, lo envuelve la fascinación aun cuando, yo preferiría la palabra soledad de Merleau-Ponty. Estar en soledad describe más ese estado de estar solo y querer compañía. Soledad se me asemeja más a un deseo natural de estar solo ignorando que se está, pues ‘no estamos auténticamente solos mientras no lo sepamos’, dice Merleau-Ponty. María Zambrano

en su texto ¿Por qué se escribe? nos dice que escribir ‘es defender la soledad en la que se está...es una acción que solo brota desde un aislamiento efectivo...un aislamiento comunicable...’ Más adelante señala...‘salvar las palabras de su vanidad, de su vacuidad, endureciéndolas, forjándolas perdurablemente, es tras de lo que corre, aun sin saberlo, quien de veras escribe’.

Leer y escribir son el mismo gesto. Muchos pensadores abordan el tema del leer, del escribir, del pensar partiendo de una pregunta. Estos gestos humanos se presentan envueltos en un velo de misterio, ese que, qué se yo del que nadie pudiera decirlo todo. Incluso, muchas no habría nada que decir, Además, quien lee, quien escribe siempre lo hace ignorando algo, desconociendo ese enigma que significa leer y escribir. Más que para saber, el leer y el escribir trascienden la lógica cognitiva de la acumulación de información para tener como condición no saber que son estas acciones en sí mismas. Queda en el aire la sospecha de que si lográsemos saberlo se perdería su propia magia.

Para Arendt el lugar del pensar se llama hendidura, espacio atemporal, lugar del espíritu. El pensar y el leer comparten los mismos tiempos y los mismos lugares. Leer y pensar no podrían ser jamás un estar solo, en ambos se establece un diálogo, en modo casi de oxímoron lo dice Zambrano: ‘un aislamiento comunicable con el mundo’. Claro, primero debes separarte de tu micro-mundo más próximo, sólo de esa manera abrirás la puerta hacia otros mundos. Mundos donde encuentras otros seres con quienes puedes mediar no siempre solo palabras. Si, incluso el silencio puede llegar a decirte algo o prolongar su mudez.

No hay nada más extraño y bizarro que alguien leyendo. En cualquier tiempo, en cualquier lugar. Alguien leyendo en el banco de una plaza, en la sala de espera de un aeropuerto, en un consultorio, en el retrete, incluso alguien leyendo en una Biblioteca se ha tornado algo inusitado. En mi país hasta resulta extraña una Biblioteca. Aquí se construyen con mucha fanfarria Estadios Monumentales. Pero nos hemos subjetivado crueles. Pasar y ver la ‘agonía’ de un cadáver en proceso de descomposición, siendo tan solo una osamenta, no conmueve a muchos. ¡Cuánto me dueles Biblioteca “Julián Padrón”!¹ Lo cierto es que siempre un lector junto a su libro en franco mirarse mutuamente, el uno al otro, será visto tal cual si viésemos a alguien dándose una ducha en medio del desierto. Este mirarse entre el lector y el libro me recuerda el aforismo 146 de Nietzsche en su libro *Más allá del bien y del mal* “quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti”. La lectura también tiene sus peligros. Pudiera ser el

¹Biblioteca histórica de Maturín, recientemente desaparecida, cuyo edificio existe como ruina en esta ciudad. Nota de los editores

tema para otra conversación. La percepción que circunda al lector es profundamente disímil, pero siempre causa sorpresa. Para unos es una persona que debe tener mucho conocimiento, un ‘sabelotodo’. Solo una cándida presunción en muchos casos, pero su mayor rareza está en poder quebrar la linealidad de lo cotidiano, de aparecerse como algo no-natural, sacado de orden, no perteneciente al paisaje y ser capaz de leer. De exponerse leyendo. No es menos cierto que alguien que lee inspira respeto a quienes le observan, si es que antes no lo tildan de orate... se siente en el ambiente la prudencia de ‘no perturbarle’ mientras esté dentro de ese domo de lectura construido ad hoc. A mí me pasa lo contrario, cuando leo parece que todo el mundo se dispusiera a la interrupción, comienzan a crujir puertas, se caen los trastes, alguien se antoja de hacer gargarismos, un ataque de tos repentino, suena el celular, llaman a la puerta par de cristianos, en fin, toda una rebelión en la granja. Pero, hoy les digo convencida, tenemos que robarnos el tiempo y también el espacio para la lectura.

Ya finalizando, pongo a circular unas palabras muy hermosas de Fernando Bárcenas en su libro *El eterno Aprendiz*:

[... Y en el medio naturalmente la vida. El aprendiz es un animal que lee, escribe, aprende y enseña, pero también sufre, desea, se estremece, tiembla, tose, sonríe, llora, se cansa, respira, fracasa, se abotona, se aleja, se enamora y, como todos, siente la densidad de su propio cuerpo, el peso de su propio mundo y el aliento de su propia muerte. El aprendiz vive como lee y escribe, sin por qué, para sentirse viviendo, gozosa y dolorosamente viviendo.

Me gustaría cerrar este episodio con la misma disposición con la que la que hice la apertura: Agradeciendo.

Nuevamente Agradezco a Rudy Mostaceros por tanta dedicación.

A los compañeros del CETEX por haber sido hojas en el árbol de mi vida, cada una, una historia al viento.

Agradezco a mis amigas por robarle tiempo a su tiempo para juntarnos a leer y tomar café.

Para finalizar, quiero decirles que quien tiene buenos libros no necesariamente tendrá buenos amigos, pero lo que sí puedo asegurarles es que quien tiene buenos amigos tendrá buenos libros...Gracias, Dr. Pachas, Carmen, Luis Manuel, a todos por quererme, amante de los libros.

MUCHAS GRACIAS.

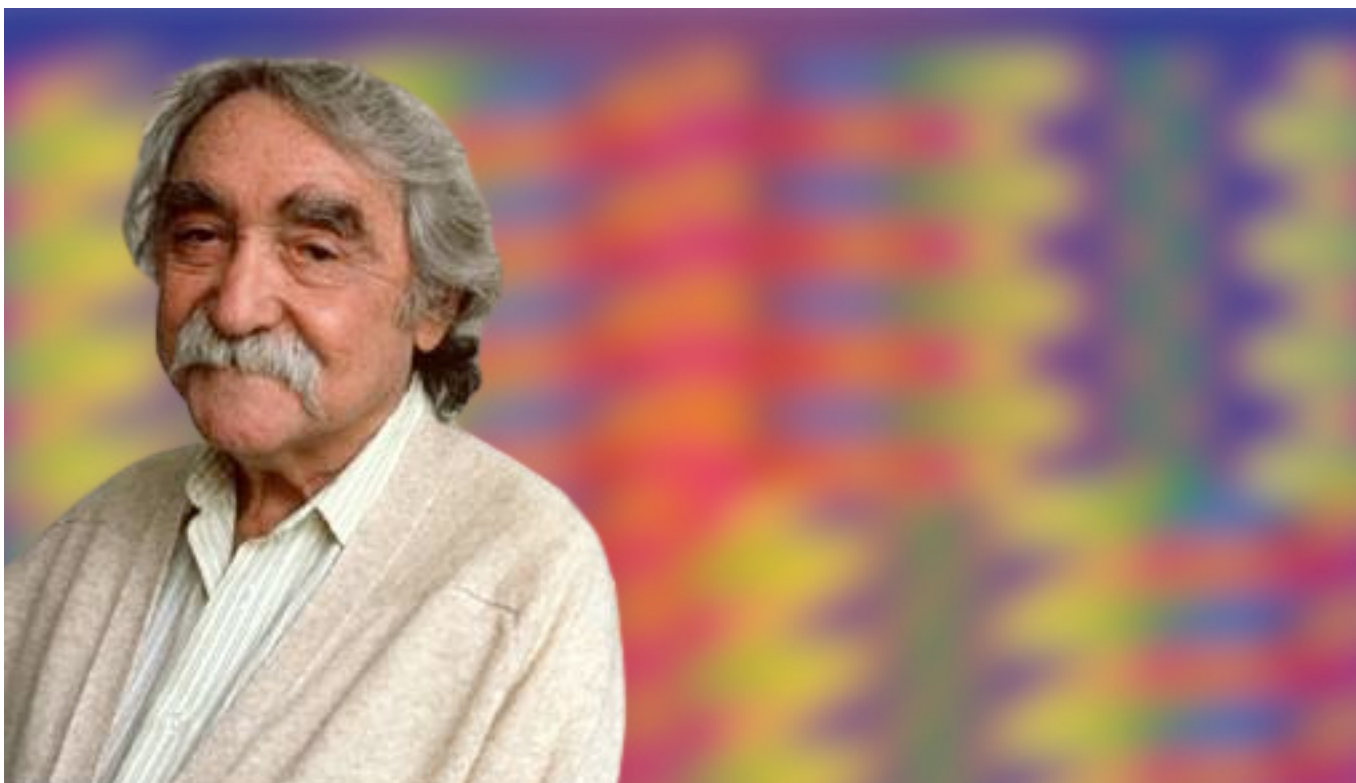
Maturín, 17 de Abril de 2023.

Sala de Conferencia del IPASME.

ENSAYO

Los ensueños y el quebranto de las visiones del hombre

Nelson Guzmán
Universidad Central de Venezuela
guznelson@yahoo.es



Jesús Soto plasma y le da sentido a su obra desde la luz perfectísima del universo. Su infancia estuvo mediada por la naturaleza. Las reverberaciones de las aguas del Orinoco fungían como mediaciones y estímulos de una conciencia sorprendida por la infinitud del universo. Desde allí se precipitaba esa energía hacia un saber que las hacía suyas y la transmutaba haciéndolo levitar entre el espacio y el tiempo. Las formas geométricas en la pintura de Soto las percibimos alteradas, el orden se relativiza, la perspectiva se torna imponderable. El mundo vibra y nos llena de emociones. Su obra le permite al espectador sentir el movimiento y experienciarlo. Los planos del espacio se activan mediante el color y la vibración. Lo importante de este artista fue que se lanzó a la búsqueda de los referentes universales para construir su obra, sabía con exactitud que la vía de adquirir el conocimiento era la investigación. Se trataba de deslastrase

de la tradición, sin negar por esto la importancia de los anteriores creadores. Fundaba con ello un camino lleno de incertidumbres. El arte debía hacerse para la gran ciudad. La propuesta invocaba lo lúdico, la acción, y la captación de un movimiento que no tiene formas definidas.

La obra cinética no yace simplemente colgada en la pared, los juegos ópticos nos permiten tener sensaciones variadas. Las percepciones con los penetrables nos llevan a entrar de manera física en el interior de la obra. Las acciones nos conducen a vivir en un universo que no se detiene. Como pintor alternó con grandes artistas con los cuales llegó a entablar amistad, Víctor Vasarely fue uno de ellos, quien le expresó en París a Denise René – en una exposición – al percatarse que allí estaba la obra de Soto, por allí hay que pasar. Estudió en Caracas con Alejandro Otero y Pascual Navarro, Cruz Diez y otros. En París volvió a cruzarse con los disidentes y ya comenzaba

a darse cuenta que aquel grupo se había dispersado. Sin embargo, ese movimiento asaltado por las preguntas y las dudas había marcado caminos extraordinarios en la plástica nacional. Pascual Navarro, Alejandro Otero, Mateo Manaure, Narciso Debourg, Alirio Oramas, Perán Ermini, Carlos Fernández Bogen, Armando Barrios, muchos de ellos amigos y condiscípulos. La música le dio grandes pautas al creador guayanés, lo impresionaban la metafísica de los sonidos, desde estos se orquestan vivencias y situaciones sin que estuvieran dadas en la materialidad.

En París en 1952, Soto expuso en la galería Denise René, ese evento dio comienzo al cinetismo. Él decía que la pintura es como la ciencia, no puede ser lo cotidiano, se levanta sobre nuevas propuestas. El artista no es un doxografo, sino un creador. El buscó la estructura pura de la pintura, no se trataba de repetir lo transitado. El pasado hay que reivindicarlo en su coyuntura y en las búsquedas de una época. El creador, como decía Descartes, debía poseer ideas claras y distintas. Su obra se levantó sobre el conocimiento de las proporciones y de la arquitectura. Su propósito fue lograr la fascinación. Soto encarnó un pensamiento democrático absoluto, los artistas deben ser libres para establecer su creación, para él, el fanatismo inmoviliza al pensamiento. No estamos dentro de la propuesta de un artista que nos torna prisioneros de la subjetividad, sino de una ontología de carácter pleno, debemos ver y presentir más allá de la mirada.

Soto, en entrevistas que se le realizaron, nos narra su experiencia de lectura de la *Divina Comedia*, confiesa que a los doce años padecía de la ansiedad de la aparición de Dios y descubre en el texto de Dante Alighiere que este se presenta como una luz inmensa que todo lo ilumina. Dios son círculos de luz, allí se disipó su angustia de la posible aparición de un Dios castigador y tenebroso. Es interesante la opinión de Soto sobre el arte, considera que no se trata de repetir, ni de seguir la tradición, sino de iniciarse dentro de un contexto de descubrimiento que le permitiera traer a su cultura lo no conocido. Eso nos da el contexto de su concepción del mundo, abordar lo riesgoso. En su lenguaje se presenta la heurística y el poder de la imaginación ubicada dentro del lenguaje de la certeza. El mundo es infinito, las posibilidades no soportan la finitud.

El hombre es presencia en el universo, su gramática de inspiración se nutre del lenguaje científico. Ha dicho que él es un gran lector de libros científicos que le hacen plausible la comprensión de los textos filosóficos. La búsqueda de Soto apuntaba hacia la modernidad, eso exigía experimentación y riesgos. Soto explica el espacio y el tiempo utilizando su propio cuerpo como principio de referencia. Las cosas parecen no tener fin, se evanecen y reaparecen. Relata como en un tiempo febril, afectado por el paludismo veía puntos de luz diluirse, acercarse

y desaparecer, en la fascinación óptica que nos da la subjetividad en el impresionismo de la luz. El roce es un principio vital para quien disfruta como acción su participación en pinturas que no son estáticas, pues están invadidas de la luz, del movimiento, del fosforecer de los entes sublimes de la percepción.

Soto desde sus lejanos años de juventud recibió la bendición de un destino que lo filio por azar a la pintura. Nos narra sus travesuras en la casa de sus padres, dibujaba en todas las paredes de su vivienda, lo que obligaba a su madre a pintar periódicamente. Recuerda cuando recibió como regalo la primera caja de colores que le trajo su abuela. Ella cuidaba a unos niños, quienes le enviaron aquel obsequio fenomenal. Era difícil encontrar en aquella Ciudad Bolívar provincial lápices para colorear. El destino le iba asomando a nuestro gran pintor las oportunidades para que desarrollara su arte.

Desde su llegada a Caracas Soto entendió que no iba a ser paisajista, no sentía aquella vocación, su camino más bien estuvo orientado hacia la composición. Consideró que había gente de talento en este género, pero faltaba formación y roce internacional en la Escuela de Bellas Artes. Desde siempre primó en su espíritu la heurística, se debía inventar, el impresionismo limitaba la imaginación. Encontró referentes importantes en la pintura de Cezanne y Van Gogh. Con gran sinceridad Soto nos dirá

Mi punto de partida fueron Cezanne, El Cubismo y Van Gogh. Nunca estuve interesado por hacer pintura nacional, ni por seguir las corrientes nacionales, porque yo sabía que las más importantes estaban por debajo de la pintura internacional, no porque faltara talento, sino que era lógico: no había suficiente información, ni formación para entrar en el campo de la creación pura. Yo seguía con mi idea de que no se trataba sino de inventar cosas, de crear cosas, de agregar algo a la historia plástica (Soto por Soto. Revista Imagen febrero – abril 2005. Año 38, N° 2)

Soto constituye una verdadera revolución en las artes de la imagen, su preocupación no fue darle el primado a la forma y utilizar el camino del dibujo, sino encontrar en el lenguaje los recursos que hicieran posible lograr la abstracción mediante la relación conceptual. Se trataba de romper con el figurativismo que dependía como arte no solo de la naturaleza, sino de los entes existentes. Se debía buscar el movimiento. Lo geométrico empieza a tener un papel fundamental en la creación del maestro Soto. El punto es un enlace crucial en su nueva manera de ver. El cuadrado, el punto y la línea son vectores para la comprensión. El mundo no era armónico para

este pintor. Las barras metálicas, los alambres y las varillas suspendidas daban posibilidades infinitas de interpretación. El espectador participaba en la obra, lo atrapaba la vibración y el movimiento.

La entropía como segundo principio de la termodinámica lo asalta, empieza a considerar su valor. Se trata de despojar la obra de su materialización y caminar hacia la vibración. Nuestro artista busca las infinitas formas de la percepción donde lo óptico juega como sustancia fundamental. En Soto lo importante es la valoración del arte por sí mismo. Nuestro artista se asume en el propio experimentalismo del arte, se trata de arrancarle al silencio lo no dicho, lo no planteado, aún más lograremos una verdad que indiscutiblemente será transitoria. No hay nada que defender para la validación universal que ha pretendido la ciencia. Se trata de arrancarle a la acción de la experimentación del arte una verdad que posiblemente ha residido allí impostergable e invisible para el hombre y para las épocas.

El Movimiento, la vibración, y la luz se van entregando en nuestras manos en la medida que hemos contado con el valor de conmovir edificios teóricos y de cosmovisiones que parecían perennes, pero que ha necesitado del empuje de la aparición de una nueva subjetividad para ser entregados a nosotros. Los patrones estéticos para 1960 habían cambiado. El artista debía plantearse el mundo de otra manera. Soto lo había dicho con claridad, la utilización de la cámara fotográfica no alteraba, ni desvirtuaba en nada la inspiración. Los artistas debían servirse para lograr la perfectibilidad de sus obras de todo aquello que le fuera necesario. Había que salir de

los diques y limitaciones que el conservadurismo había creado. Estaba naciendo una nueva manera de ver las obras de arte, el rol de participación del espectador resultaba esencial.

Soto llega a Europa en los años 50 del siglo XX. La Segunda Guerra Mundial había hecho comprender a los hombres que se debían buscar otros caminos interpretativos. Aquel mundo devastado debía reconstruir no solo sus ciudades, sino la arquitectónica de su vida política y moral, se trataba de explorar el alma humana. El existencialismo, la fenomenología, el psicoanálisis habían cobrado un gran vigor. Estábamos en la edad de las rupturas epistemológicas. En aquel momento todo estaba en cuestión. Alemania e Italia se dejaron fascinar y embaucar por las propuestas de Hitler y Mussolini. La intolerancia se puso a la orden del día y con ese dispositivo las sociedades comenzaban a liquidarse entre ellas. Soto comprende muy pronto que el artista es un ser absolutamente libre, cuyas búsquedas y descubrimientos servirán a la sapiencia universal. Su espíritu fue nómada, la acción de la creación artística está fraguada en la libertad, en el diálogo, en la experimentación y en el riesgo.

El pensamiento totalitario llevó al exterminio del pueblo judío y de los gitanos. Las religiones no habían podido exorcizar aquellos espantos. El solio desde el cual operaba Soto, eran las del derrumbe de las falsas certezas. Sus criterios filosóficos son los de la modernidad. Su sapiencia estuvo sostenida en los griegos y en las culturas antiguas de la época clásica del mediterráneo. Le cautivó el principio de incertidumbre de Werner Heisenberg. Las creencias nos aferraban a verdades insostenibles.

Artículos

La obra multi-género en *También los hombres son ciudades* de Oswaldo Trejo

Franco Canelòn

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

alasenalluvia@hotmail.com

Fecha de envío: 3 de abril de 2022

Fecha de aprobación: 13 de octubre de 2022

Resumen

Este artículo tiene como objetivo ubicar la novela "También los hombres son ciudades" de Oswaldo Trejo dentro del horizonte de las narrativas experimentales, teniendo en cuenta la teoría de la genericidad literaria. Para lograr este propósito, utilizaremos un enfoque hermenéutico, semiótico e intertextual para situarla en el contexto de la literatura venezolana. Partimos de la afirmación de que su obra puede ser considerada como multigenérica, ya que utiliza diversas formas literarias, lo cual pone en riesgo incluso el concepto mismo de novela. Con este fin, abordaremos temas de historia literaria, crítica y teoría para establecer una aproximación fiel a la obra en cuestión. Cabe destacar que cada obra es un universo en sí misma, y solo su creador establece las leyes que rigen su creación y enunciado. Es importante tener en cuenta que sumergirse en el mundo imaginativo de este autor puede resultar frustrante, pero también es un ejercicio gratificante para aquellos que se nutren de los ríos de la literatura y sus afluentes.

Palabras clave: hermenéutica, género literario, narrativa multigenérica, literatura comparada, intertextualidad.

The multi-genre literary work in *También los Hombres son Ciudades* by Oswaldo Trejo

Abstract

The purpose of this article is to track down the novel *También los Hombres son Ciudades* within the horizon of experimental narrations, taking into account the theory of literary genres. In order to achieve that, we will use a hermeneutic, semiotic and intertextual approach in order to locate this work within the context of the Venezuelan literature. We part from the claim that the oeuvre of this author can be considered as multi-generic, because it combines several literary forms, to the point of blurring the limits of the concept of novel itself. For that purpose, we will deal with literary history, critic, and theory themes in order to establish an accurate approach to the novel in question. It is important to remark that every literary work is itself a universe, and only its creator can establish the laws that rule it. It is also important to take into account that plunging into the imaginative world of this author can be frustrating, but, at the same time, it can be a very rewarding exercise for those who like to calm their thirst in the rivers of literature and its affluents.

Keywords: Hermeneutics, Literary Genre, Multi-generic Narrative, Comparative Literature, Intertextuality.



Introducción

Clasificar una obra literaria es un ejercicio difícil, ya que la historia, la crítica y la teoría literarias han demostrado que no existe un concepto acabado. Por lo tanto, las taxonomías absolutas no existen. Todo intento de clasificación siempre es una propuesta discutible, que se somete a consideración y a juicio de la sociedad y del

lector. Para ilustrar esta complejidad, abordaremos la obra del escritor venezolano Oswaldo Trejo, centrándonos especialmente en su novela *También los hombres son ciudades*, publicada por primera vez en 1962.

Sabemos que la novela no siempre se somete a estándares y que tiene resistencia para enclaustrarse en esquemas preestablecidos. A veces, al momento de la edición, se recurre al camino más cómodo. Sin embargo, la lectura literaria siempre estará bajo la impronta de la percepción, especialmente en el desarrollo del nuevo siglo, caracterizado por una sociedad globalizada de auge y propuestas creativas que ofrecen enfoques dinámicos y revulsivos. Afirmamos que en *También los hombres son ciudades* es posible encontrar la presencia de géneros “yoísticos” donde convergen los tonos epistolares, la autobiografía, el ensayo y el diario íntimo, además del género épico-narrativo inherente a la novela tradicional.

Oswaldo Trejo es considerado por los críticos como un narrador experimental y hermético. Elvira Macht de Vera destaca que este experimentalismo proviene de un juego decidido con una escritura onírica, donde “La esperanza de conocer al hombre como paisaje nacería, en principio, de la posibilidad fabuladora, productora del sueño del niño y de la palabra creadora de imágenes del narrador poeta” (1982: 10). El relato de Trejo se construye como una ensoñación en la que desfilan recuerdos que dan cuenta de los paisajes de una infancia, preservando su pureza. Esta pureza se expresa a través de una multiplicidad discursiva que hace difícil encasillar su novela en un solo género, ya que lo lírico, lo dramático, lo biográfico y la confesión se entrelazan con eficacia generando un texto lleno de ambigüedades genéricas.

El autor y su obra

Oswaldo Trejo nace en Ejido, Mérida (1924-1996). Fue escritor, cuentista, ensayista, novelista e investigador cultural. Su primer libro editado, *Los cuatro pies* (1948), fue una recopilación de cuentos. Con 24 años, se inició joven, al igual que la mayoría de los escritores venezolanos de la época, en una Venezuela con pretensiones de metrópolis pero que aún mantenía un aspecto provinciano en desarrollo. La obra de Trejo es clasificada como experimental, hermética, testimonial, lírica, erótica y fantástica. Fue tan peculiar su obra que algún crítico se aventuró a llamar sus creaciones eponímicamente “los trejos”, proponiendo así una nueva especie dentro de la taxonomía literaria venezolana reinante. Esta sorpresa ante la obra de Trejo se debe, posiblemente a que su obra pone en escena muchas emociones y elementos filosóficos, lo que generó una particular y a veces incomprensible recepción. Lo más cómodo fue adscribir su obra al término generalizante de “vanguardista”.

Trejo entrelaza su narrativa con emociones, nostalgias y otros tonos de ensoñación. Su visión de la vida se construye a través de paisajes idílicos y de un clima que conduce a la introspección. Quizás esto se deba a su biografía. Formado en una educación rural, cristiana y tradicional, más adelante se ve inmerso en un contexto variopinto como lo era la capital de Venezuela, lo que llevó al joven Trejo a “jugar” y recrear su propio mundo y lenguaje para encontrar su lugar y liberarse de las aprehensiones y voces negativas de su ego y su yo. Y su obra se torna conceptual al mismo tiempo que su lenguaje se convierte en un universo de metáforas y alegorías. Por momentos no sabemos si estamos ante un código, un signo, un experimento o una pintura hablada; nada hay en su obra que sea posible de encasillar.

La obra narrativa de Oswaldo Trejo suele atenuar los rasgos de la temporalidad, produciendo ciertos regodeos en el espacio. Escenifica la vida sin prisa y permite al hombre tomarse su tiempo para vivir. Esta visión temporo-espacial está presente desde sus inicios como cuentista en *Los cuatro pies* (1948), y se continúa en sus obras de género mayor como *También los hombres son ciudades* (1962), *Andén lejano* (1968), *Textos de un texto con Teresa* (1975), *Metástasis del verbo* (1990) y *Escuchando al idiota y otros cuentos*, *Al trajo, trejo, troja, trujo, treja, traje, trejo*, recopilados y editados por Monte Ávila editores. Los títulos de las obras de Trejo por sí solos ya son alegóricos, con una carga lírica, simbólica y proposicional que pueden desconcertar a un lector desprevenido o que esperaba encontrar una obra que se ajustara más a los cánones tradicionales.

También los hombres son ciudades es una novela en la que intentamos explorar la multigeneridad en la obra de Oswaldo Trejo. Aunque este texto puede parecer claro y transparente en su estructura, no presenta los juegos lingüísticos y formales presentes en sus otras novelas. Lourdes C. Sifontes Greco (1992) señala algunas características de la narrativa de Trejo:

... es una obra de búsqueda, de insistencias, quizás incomprensible e incluso negada por muchos. Se inserta en la contemporaneidad y en la tradición caligramática de las primeras experiencias poéticas rebeldes frente a la página, desafiando el juego, el abismo interior y el balbuceo adánico.

Las imágenes que encontramos en *También los hombres son ciudades* pueden generar inquietud e incluso nostalgia, especialmente con la voz de un niño protagonista, quien sorprende por su asombrosa capacidad para crear atmósferas introspectivas que determinan su relación con el mundo. El propio autor deja claro su convicción cuando

afirma: “Mi infancia se nutrió del paisaje que enmarca al pueblo. Tiene mucho de sombrío y con el paso de los años he visto cómo ese carácter se ha vuelto más definido en mis reencuentros con él” (1992: 18).

Desde esta novela temprana, Trejo y su obra plantean un desafío a los lectores y a los críticos-teóricos. Su manejo del lenguaje, un discurso con rigores poéticos y una perspectiva del mundo tamizada por la infancia andina, lo encaminan por un sendero propio de manifestaciones creativas, en la misma línea que el poeta chileno Vicente Huidobro, quien creía que el poema era producido por la acción de un poeta Dios capaz de crear sus propios mundos a partir de la “nada imaginaria”.

Según Huidobro, todo artista se basa en sus sentidos y en su experiencia, y para expresar e interpretar el mundo, incluso puede recrear lo que no ha vivido, o como todo visionario original, hacer uso de la imaginación para crear algo nuevo, tanto en pensamiento como en acción. En los textos de Trejo, percibimos que los límites se desdibujan. Parece que el autor, desde sus títulos, se propuso ser poco ortodoxo y experimentar con un lenguaje ilimitado para expresar, a través de la palabra escrita, el devenir de su propia vida, algo que no es nuevo en la literatura. Recordemos que el poeta chileno proponía cortocircuitos mentales al romper las leyes de la sintaxis gramatical. Solo que Trejo crea su cosmogonía utilizando la prosa, pero con un toque metaexistencial.

Veamos el párrafo que da inicio a la novela:

La vida puede comenzar cerca de un pino, lejos de las ciudades. El sitio puede ser cualquiera. El mundo está lleno de presentes. Está la tierra, habitada por montañas, en las llanuras, junto a los mares, a orillas de los ríos están las casas, donde viven los hombres. Los hombres que son también ciudades. Ciudades sin muros, ni torres, ni palacios, ni avenidas. Ciudades hechas de pasos, de gestos, de voces que a un tiempo dicen: trabajo, perdón, lejos, adiós. Palabras que se multiplican y golpean el tránsito de los sonidos, sin ordenanza ni señales”. (Trejo, 1990: 11).

Podemos considerar la ontologización de las cosas y las estructuras filosóficas aplicables al mundo recreado por Trejo y su poética. ¿Qué caracteriza al hombre? ¿Qué le resta su esencia? Parece que el autor nos dijera que el ser humano se aliena al tratar de dominar la naturaleza con sus propias manos. El resultado es una naturaleza que se venga y un ser humano que está en constante conflicto con su entorno y sus semejantes.

Como mencionamos anteriormente, la única obra de Trejo que parece seguir estructuras discursivas

tradicionales es *También los hombres son ciudades*. Esta obra, originalmente editada y promocionada como una novela, llega a nosotros con esa etiqueta impuesta por la distancia y el juicio de aquellos que conocieron al autor y consideraron esta clasificación como la más adecuada. Sin embargo, queremos cuestionar esos prejuicios y preferimos relacionar la novela de Trejo con lo que se suele llamar “pinturas discursivas y partituras lingüísticas”. Recordemos que, contemporáneas a Trejo, personas como Andy Warhol “describían la sociedad en imágenes de supermercado”, mientras que Jimmy Hendrix “no tocaba notas, sino que veía y pintaba el mundo con colores”. Oswaldo Trejo pudo haber coqueteado con la psicodelia hippie, el psicoanálisis freudiano, el hastío de la posmodernidad, el existencialismo y las dudas ontológicas en su máxima expresión.

Aparte de los textos experimentales cargados de auténtica criptografía, la novela *También los hombres son ciudades* se comporta como un texto narrativo de estructura conservadora, pero que dentro de sí mismo anticipa los juegos propios del arte poético que definirán el estilo futuro de la obra de Trejo.

En *También los hombres son ciudades* podemos apreciar un doble juego que se desarrolla con la creación de dos líneas paralelas para describir la existencia del narrador protagonista, quien a veces es niño y otras veces adulto. Ambas líneas trazan un camino entre recuerdos y acciones, donde también caben las proyecciones lúdicas y fabulosas de la imaginación: “vientos que pasan con deseo sobre las hojas y las abrazan, bajan a la tierra junto a las raíces de los árboles y se convierten en ríos, dejándose llevar, deslizándose por el suelo” (pág. 10). También podemos ver cómo el niño juega con las onomatopeyas que expresan su aburrimiento en un camino aparentemente interminable, en compañía de su abuela y algunos amigos:

Bol-bol-bol-bol-bol...

Dos, tres, cuatro...

Bol-bol-bol-bol-bol...

Quince...

Bol-bol-bol-bol-bol...

Veintidós...

Bol-bol-bol-bol-bol...

Sesenta, setenta y uno, setenta y dos...

Prrrrrrrrrra-tummmmm-chaaaa-iiiiii...

(pág. 69).

La “pequeña novela”

Las pasiones humanas son un misterio, y a los niños les sucede lo mismo que a los adultos. Aquellos que se dejan llevar por ellas no pueden explicarlas, y los que no las han experimentado no pueden comprenderlas.

Michael Ende, *La historia interminable*

Llama la atención la contraportada de la novela mencionada, en su cuarta edición de Monte Ávila de 1990, prologada por Francisco Rivera. Allí se lee lo siguiente:

La pequeña novela de Oswaldo Trejo *También los hombres son ciudades* (1962) constituye una lectura agradable y rica en sugerencias, apropiada para iniciar a los niños en la buena literatura. Como el narrador es un niño que se asombra ante lo que lo rodea, que describe su familia, las ciudades y sus experiencias con sus amiguitos, los jóvenes encontrarán muchas experiencias afines y palparán ante el estilo transparente de Oswaldo Trejo. Además, este libro sencillo, pero muy poético, llevará a los lectores a un mejor conocimiento de su país, no solo por las descripciones de lugares o paisajes, sino porque muestra los sentimientos, los sufrimientos, las necesidades y los sueños de una familia andina de Venezuela.

No se ponen en duda las buenas intenciones del reseñador, pero su reseña es contradictoria con el prólogo de Rivera. Parece que estuviese hablando de una versión andina de personajes ficticios como *Miguel Vicente Patacaliente* (Orlando Araujo) o *Panchito Mandenfuá* (José Rafael Pocatererra). Sin embargo, una lectura preliminar del texto desmonta esa “publicidad literaria” que tiene un claro propósito pedagógico. De manera irónica o accidental, en el mismo formato, la editorial del Estado edita *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez, un libro que apenas alcanza las 103 páginas y es inequívocamente llamado “Novela”, con mayúscula, mientras que *También los hombres son ciudades* cuenta con 131 páginas y es catalogada como una “pequeña novela”, con minúscula. Entonces, cabe preguntarse ¿a qué se debe esta escueta y superficial clasificación? Quizás se deba al mercado y al tipo de lector al que va dirigida la colección. Por ahora, no lo sabemos, pero esto nos permite plantear nuestra propuesta sobre los criterios utilizados para clasificar la obra como novela.

Parece que para los editores, *Cubagua* se considera más novela debido a su influencia, méritos y alcance, o por su “seriedad”, si es que este término es posible dentro de la crítica literaria. Por lo tanto, se podría concluir que, como

Trejo fue hermético, experimental, incomprensible e exigente con sus lectores en sus otras novelas, esta obra se considera una “pequeña novela”. Esto nos lleva a otra ironía histórica, ya que Enrique Bernardo Núñez escribió ensayos, biografías y libros históricos, pero su obra más reconocida que lo califica como novelista importante es su ópera prima sobre la isla donde estuvo asentada una vez la ciudad de Nueva Cádiz. Mientras tanto, todas las obras de Trejo- sino todas- son catalogadas como novelas, excepto esta a la que se le aplica un grado minimalista, casi peyorativo.

El prólogo de esta edición, aunque sintético, es más riguroso y técnico. Francisco Rivera intenta acercarnos a la novela sin darnos una lección. Nos habla de una novela infanto-juvenil, pero no en el sentido paternalista y pedagógico mencionado anteriormente en la reseña. El crítico busca conducirnos hacia la adopción de la estructura mental y la sensibilidad emocional adecuadas para leer la obra. En este sentido, afirma:

...encontramos aquí ciertos elementos que nos hacen pensar en la autobiografía lírica novelada; otros que nos recuerdan a la novela de autoexamen psicoanalítico; otros que apuntan hacia la novela intimista y simbolista (...), que nos invitan a leer el texto como si se tratara de un Bildungsroman... (1990: p. 7).

Esta cita nos permite reflexionar sobre el concepto de archigénero de Gerard Genette (1989), el cual define como una forma genérica abierta a múltiples géneros cuyas características textuales implican una acción pragmática. A partir de este concepto, es posible hipotetizar que lo que Trejo intentaba escribir no era una novela o un texto que se ajustara a las directrices estandarizadas de ese momento, sino un architexto, una obra en la que experimenta con la escritura, utilizando onomatopeyas, imágenes sensoriales y metáforas para construir el imaginario poético que ambienta la historia contada a través de un personaje niño. Además, hay un proceso de desdoblamiento entre autor, narrador y protagonista que nos hace participar conscientemente en el juego de los recuerdos.

Según Goethe (1999), hay tres tipos de lectores: aquel que disfruta sin juzgar, aquel que juzga sin disfrutar y el intermedio, que juzga disfrutando y disfruta juzgando. Para el autor alemán, este último es el verdadero lector, aquel que al leer una obra la convierte en algo nuevo. Es muy importante considerar esto, ya que no es posible promocionar ni comprender una obra sin tener en cuenta al lector, quien cerrará la ecuación y aportará sentido a la existencia del texto. Por lo tanto, una obra literaria merece una referencia clara para que se reconozca y se analice adecuadamente. Pues, ¿de qué otra manera pudiéramos

leer un texto cuando la crítica especializada, el canon y la teoría no están de acuerdo en la definición de la misma?

Pero cuando hacemos una lectura exhaustiva del texto se descubre toda una serie de atributos genéricos, herramientas que son utilizadas por Trejo de manera desenfadada. Su primera intención pareciera ser compartir un recuerdo gozoso de su infancia. El resultado es un texto (architexto) abierto donde confluyen la semblanza, la crónica literaria, el cuadro, la narración, la autobiografía, el diario, la anécdota, el intra relato, además de la madre de todos los géneros: la novela. Todos enlazados por el discurso lírico, que siempre aparece llevado por metáforas, imágenes, y parábolas; un discurso de mucha carga metafísica, y hasta filosófica.

Géneros literarios y tipologías textuales

El autor no anhela un género nuevo, sino más bien un hombre nuevo.
Julio Cortázar.

En cuanto a los géneros literarios y las tipologías textuales, una obra literaria puede contener narración, descripción, exposición, argumentación e instrucción, cada una con sus propias cualidades (Sánchez, 1993). Por otro lado, si planteamos la clasificación de los géneros literarios, hablando de su temporalidad, podemos afirmar que tampoco hay géneros puros. Desde una perspectiva ontológica, no se puede obviar que la literatura es el resultado de la experiencia humana, la cual escapa a cualquier atadura mental y teórica. Joan-Carles Mélich (1996), al hablar de la perspectiva narrativa, acota lo siguiente:

... toda perspectiva metafísica (sea antropológica, epistemológica, ética, política,) requiere un fundamento trascendente, llámese EIDOS, primer motor, sustancia, yo, razón, toda metafísica no es más que una huida del mundo, de la contingencia, de la ambigüedad, del cuerpo, de la muerte” (2011:81).

En esencia, si el ser humano sufre y experimenta constantes transformaciones en su existencia terrenal, sus creaciones también responden a ese flujo ontológico vital que rige la vida. Mélich agrega que

... los hombres y mujeres, como seres interpretadores, no poseen una esencia inamovible, una identidad substancial; por el contrario, se encuentran instalados (o mejor dicho, instalándose) en un mundo

que no han elegido y que están en constante transformación. Nunca son los mismos” (ídem, p.84).

La vida es finita, la existencia está limitada y hay preguntas universales sin respuesta. El hombre deja tras de sí sus obras, las cuales tienen un impacto significativo en la manera en que pensamos sobre las diferentes formas textuales que la literatura adopta para abordar esas incógnitas sin resolver.

La dificultad para “clasificar” una obra se debe a las características históricas, coyunturas políticas y cambios sociales que rigen a la sociedad en su complejidad. La obra se vuelve intertextual, naciendo así, con la capacidad de revertirse contra su creador, asemejándose al moderno Prometeo de Mary Shelley. En relación a esto, cito brevemente a Celso Medina: “En este juego de intertextualidad, podría haber un ejercicio lúdico, propio del pastiche moderno, donde el plagio (es decir, la apropiación textual de los discursos) no existe cuando las citas cambian ‘el sentido histórico’ de la heredad tradicionalista” (2013:58).

El tema de la clasificación debe ser percibido dentro de un sistema flexible, cuántico y relativo, que abarque desde lo micro a lo macro, desde la construcción a la deconstrucción, desde lo crónico a lo sincrónico, inscrito en la diacronía. Es la humanidad, el hombre, su juez y su testigo, y muchas veces solo el tiempo dicta si las decisiones tomadas y los juicios emitidos son correctos. La posteridad y el devenir cíclico de la historia son la prueba final a la que todo autor y su obra deben enfrentarse. Como explica Mircea Margheslou: “El juicio de la posteridad, el público de los tiempos pasados, es acusado puntualmente de falta de comprensión. Las antiguas jerarquías son rectificadas, los sistemas de lectura modificados, las obras son reevaluadas y los errores son reparados” (1961:87). Como diría T.S. Eliot: “Solo a través del tiempo se conquista el tiempo”.

También los hombres son ciudades y el **weltanschauung** venezolano

Un poeta es un niño grande que descubre el mundo, y un río es un descubrimiento de aguas que les gusta mucho a los poetas”.

Orlando Araujo, *Los viajes de Miguel Vicente Patacaliente*.

El término *weltanschauung* es de origen alemán y significa cosmovisión, visión del mundo, forma de concebir la vida. Lo citamos aquí para situar la novela de

Trejo en un marco contextual, que se construye de historia y biografía, y que pone en la escena escritural el idiolecto del ser humano que fue Oswaldo Trejo, asociado a otro concepto también alemán, *bildungsroman* (novela de crecimiento, de educación).

También los hombres son ciudades es un libro publicado como novela en 1962, compuesta por 29 capítulos, y que en la edición que aquí analizamos alcanza, en su presentación económica de bolsillo, las 131 páginas. Catalogada en su momento de muchas maneras, pero ninguna definitiva, ya que el estilo y la experimentación del autor con la escritura lo llevaron a hacer propuestas nada ortodoxas para el momento que atravesaba el país, y el mundo en general. Pero sí es posible afirmar algo: que la carga lírica y poética que imprime el autor a su texto, parece no querer someterse a molde alguno, ni que su escritura siga la senda de los estatutos imperantes. Si comparamos esta obra con cualquiera de las otras escritas por Trejo, diríamos que en aquellas la experimentación y el hablante lírico predominan, mientras que en esta hay una estructura llana en cuanto a la estructura diegética, con un intento comedido de que el lenguaje se circunscriba a la prosa, no rompiendo los patrones lingüísticos de una narración lineal, coherente. El capítulo I inicia con un narrador en tercera persona: “La vida puede comenzar cerca de un pino, lejos de las ciudades.” Y luego comienza a desdoblarse en una reflexión filosófica, sin lugar ni tiempo específico, a manera de reflexión, con un tono intimista, en el que el lector está mirando por medio de una ventana. En el mismo capítulo y párrafos más adelante, cambia la persona del hablante dando paso a la primera persona: “Yo vengo de las montañas. Desde muy lejos, desde uno de aquellos valles que conducen hacia las montañas”. Todo es metafórico, alegórico, referencial, parece que no asistimos al inicio de una aventura, al relato de un héroe o un protagonista épico, sino a la reflexión de una identidad no definida con una carga depresiva y de tristeza en los hombros:

Dije que venía de él...(…) Dije que venía de las montañas... (….) Allí también se muere cuando se comienza a olvidar y el hombre se lleva las manos a los ojos para defender las últimas imágenes y se asusta de los rostros que lo rodean.

Hasta ahora asistimos al nacimiento de un texto más de la categoría del poema en prosa, donde prevalece un hablante lírico y no un narrador. Este capítulo posee un tono autocompasivo y autobiográfico, con un lenguaje barroco y retórico que lo alejan de las características convencionales de la novela: “entre aceptar y crecer no existía ninguna diferencia”.

La experimentación artística siempre ha sido un recurso

en la obra literaria de Trejo, pero ese experimentalismo se teje con la textura de su biografía. Sus textos dan cuenta de su nacimiento humilde en un pueblo andino, de su desempeño como estudiante y escritor en una Venezuela atrapada internamente por fuertes dictaduras y atrasos en lo social, económico y tecnológico, mientras el mundo convulsionaba luego de finalizadas la Primera y Segunda guerra mundial, el inicio de la guerra fría, Vietnam, y los movimientos culturales de revolución que se gestaban en el orbe. Las dudas nacían, el temor imperaba, el hombre temía. Citaré a Mariano Picón Salas quien en su libro *Formación y proceso de la literatura venezolana*, nos aporta las siguientes reflexiones sobre dos momentos puntuales de las letras y la sociedad venezolanas:

... los últimos cuatro años -1936-1940-, que señalan la revelación de una nueva conciencia, nacional más activa e impregnada de voluntad transformadora han influido sobre el espíritu público aportando problemas, reemplazando el bizantinismo literario de ayer por una fecunda actitud interrogante, ante la tierra y el destino común. Una como reciente ansia de precisión y definición de pueblo, de raza, nuestra capacidad económica y humana, determina de este modo, las meditaciones de muchos escritores jóvenes. Lo que habrá de surgir de este momento de anhelo e inquietud patética en que el problema nacional se complica con el tremendo problema mundial, ya entra en el marco de la imposible profecía. (1940, ob. 2010:172).

Nos atreveríamos a afirmar que el entonces joven escritor Trejo atravesaba por el estado emocional del *ennui*, hastío del mundo y sus conflictos. El darwinismo social en su máxima expresión saturaba a la sociedad y alteraba el equilibrio emocional, contrariando el espíritu del hombre. Picón Salas en una revisión de sus textos, veinte años después, completaría su percepción con lo siguiente:

El venezolano de 1962 mira con mayor curiosidad su historia, y a través de ella quiere descubrirse e interrogarse, con nuevo y significativo afán. El conocimiento más profundo y meditado de nuestros orígenes, y también del pasado inmediato, se nos ha ofrecido en los últimos años en una serie de obras valiosas.

En ese año del 62, que describe Picón Salas, Oswaldo Trejo veía aparecer su primera novela. Luego de un inicio donde un narrador supuestamente omnisciente describe

el espacio del protagonista, entramos al capítulo II, con un narrador en la primera persona, expresándose desde tiempo pretérito. Ese tono impregnará gran parte del resto del libro. No habrá narrador estable. Y este muchas veces parece reflexionar; otras, hablar para un oyente fingido, y otras en tono confesional, cuenta los recuerdos de su vida, evocando en muchos fragmentos a la manera del diario íntimo, sin fijar fechas que nos den un contexto estructural de la misma. El desdoblamiento del personaje protagonista por momentos nos da la impresión de una obra de fragmentos, que fragiliza su estructura de novela. El “yo” que quiere retratar lo vivido, angustiado por la difuminación en el tiempo. Más que experimentar, como lo concibieron los novelistas del Nouveau Roman (en especial Alain Robbe-Grillet) la ficción de la narrativa trejana explota el dato del diario, la remembranza de la autobiografía, el lirismo y el hablante lírico de la poesía y, al impregnarse de sus tonos y humores lingüísticos, produce una narración que huye de cualquier telos. Se nos presenta por momentos como el BILDUNGSROMAN o novela de aprendizaje; es posible extraer fragmentos del psicoanálisis, de la psicodelia y la duda existencial, apoyado en un lenguaje que trata de ser llano pero saturado de giros metafóricos y elípticos que hacen olvidar la diégesis de un protagonista imberbe que reflexiona como un adulto de la postmodernidad.

Conclusiones provisionales

Aunque la obra de Trejo posee una gran carga onírica, no es el género fantástico lo que más prevalece. Es una especie de realismo de la ensoñación, que rezuma la biografía íntima del protagonista, aunque siempre deja caer ciertas ambigüedades, como si quisiera trascender a su protagonista más allá de su ego biográfico, como, por ejemplo, cuando introduce a sus padres, los llama por su nombre, obviando el vínculo filial, funcionando como elemento distanciador: “Vivía junto a los que eran mis mayores”, “Adriana era muy joven todavía”, “Mis padres pasaron muchos días en la hacienda”, “El y Adriana presenciaron muchas cosas”. Y aunque por la cantidad de descripciones podemos ubicarnos en la Venezuela de las primeras tres décadas del siglo XX, los párrafos dedicados a esta tarea tienen la forma de la semblanza y del cuadro de tradiciones, pero sin aportar datos mayores sobre su ubicación: la aldea y los aldeanos, la carreta para

el traslado con la abuela por caminos rupestres y bucólicos que no llegan a ser tan exhaustivos como para catalogar el relato de criollista o regionalista. Por momentos el autor no teme perder la línea que lo guie dentro de un género sustentado.

José Ramón Medina afirma en su libro *50 años de literatura venezolana* que:

... posiblemente la novela sea el género menos favorecido en el período 1943-1968, a creer y compartir los juicios adversos que el examen del período despierta entre sus más enconados críticos. Sobre el fondo de una tradición novelística que en el siglo XX tiene a Gallegos su representación cimera...” (1969:308).

Trejo no fue bien ponderado como novelista en su época; primero, por falta de reconocimiento, segundo porque debía enfrentar al canon de los escritores venezolanos, a tal magnitud que se le reconoce con un premio local a 40 años de carrera, bien entrado el siglo.

Por su parte, Saúl Sosnowski en el prólogo del texto antológico *Literatura crítica de la literatura americana*, tomo I, p.xvi, dice: “las fragmentaciones de la literatura responden a la parcialización de los estudios literarios y a una especialización excesiva en autores o literaturas nacionales que suelen hacer más difícil una visión de conjunto”. Empezar una investigación es un trabajo arduo, acuñar una clasificación genérica a un texto es una empresa delicada, susceptible de trampas epistémicas, sensoriales y teóricas. La cronología de la época en la que se refleja Trejo puede llevarnos a considerar su relato como una “novela testimonial-documental”, lo que tampoco sería justo con esta obra tan singular en la literatura venezolana. Aplicarle el modelo de las nuevas teorías que nos permitan llamar a este texto “crónica literaria”, y no ensayo, diario o autobiografía es una tentación siempre latente. Quizás con el tiempo debamos volver sobre nuestros pasos y hacer Palidonia: retractarnos de lo que se ha dicho, es una posibilidad, pero en este marco de la investigación literaria el resultado puede ser cómo enfrentar a la Hidra o abrir la caja de Pandora, y esos derroteros nos llevarían a postular el texto-trejo como un posible ZIBALDIONE: libro de anotaciones o apuntes de un escritor que puede ser editado como obra póstuma o en vida de este. Algo así como: ¿quieres que te cuente el cuento del gallo pelón?...

Bibliografía

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Paidós.

Goethe, Johann Wolfgang (1999). *Poesía y verdad*. Madrid: Alba Editorial.

Huidobro, Vicente (1964). *Obras completas*, 2 vols., Santiago de Chile: Zig-Zag. (recopilación de Braulio Arenas).

Macht de Vera, Elvira (1982). *Indagaciones en el universo narrativo de Oswaldo Trejo*. Caracas: Fundarte, 1982.

Margheslou, Mircea (1962). *Arte y público*. Barcelona: Paidós.

Medina, Celso (2013). *El poeta y su epopeya ética*. Caracas: Fundarte.

Medina, José Ramón (1969). *50 años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.

Mélich, Joan-Carles (1996). *Antropología simbólica y acción*

educativa. Barcelona: Ediciones Paidós.

Nueva Enciclopedia Larousse, tomo IV, año 1990.

Picón Salas, Mariano (2010). *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: UCAB.

Rivera, Francisco (1990). Prólogo a *También los hombres son ciudades*. Caracas: Monte Ávila.

Sánchez, Iraida (1993). Los órdenes discursivos. Trabajo de Ascenso.

Sosnowski, Saúl (1990). *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas: Monte Ávila.

Sifontes Greco, Lourdes C. (1992). Prólogo a *Tres textos tres*. Caracas: Monte Ávila.

Trejo, Oswaldo (1992). *Tres textos tres*. Caracas: Monte Ávila.

Trejo, Oswaldo (1990). *También los hombres son ciudades*. Caracas: Monte Ávila.

Los niños, los cuentos

Fecha de envío: 3 de enero de 2021

Fecha de aprobación: 13 de marzo de 2021

Cruz Berbín
(† 27 de julio de 2022)
Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Resumen

Este artículo presenta una investigación sobre el desarrollo de la escritura en niños, específicamente en la producción de textos narrativos. Consideramos que estos textos son fundamentales en el desarrollo del discurso infantil y nos centramos en el género discursivo del cuento como punto de partida. Nuestros objetivos fueron los siguientes: 1. Describir la producción de textos narrativos a partir de prototextos. 2. Examinar el papel del andamiaje (scaffolding) en la producción de textos narrativos. Para lograr esto, analizamos la producción de textos narrativos a partir de enunciados cortos (prototextos) sobre experiencias vitales o realidades culturales de los niños. El objetivo era analizar cómo la conversación y la entrevista afectan el proceso de redacción en los niños. Realizamos nuestra investigación en la Escuela "Cecilio Acosta" de Maturín, Venezuela. En lugar de centrarnos únicamente en los textos escritos, nos enfocamos en documentar los procesos que rodean la escritura. Para ello, seguimos las siguientes etapas: introducción (un encuentro con los niños de segundo grado de la Escuela Básica), producción de prototextos (pequeñas ideas sugerentes como punto de partida para la creación de un cuento), revisión de borradores a través de entrevistas con los niños y una edición final. Finalmente, este artículo presenta los esquemas de los cuentos escritos por los alumnos, tomando en cuenta tanto la versión inicial como la versión final del escrito.

Palabras clave: escritura escolar, prototextos, escritura narrativa.

The children, The tales Abstract

This article is the recount of an investigation about the development of creative writing in children, specifically in the context of the production of narrative texts. We consider that these texts are fundamental for the discourse development of the infants and we focus on the tale genre as a starting point. Our objectives were the following: 1. To describe the production of narrative texts parting from prototexts. 2. To examine the role of scaffolding in the production of narrative texts. In order to achieve that, we analyze the productions of narrative texts parting from short enunciations (prototexts) about the life experiences or cultural realities of the children. The purpose of that was to analyze how interviewing and conversation affect the text composing process in children. Instead of only focusing on the texts produced, we also centered our attention in documenting the processes that surround the writing exercises. In order to do that, we followed these stages:

Introduction (a first encounter with the second grade students), production of prototexts (little suggestive ideas as starting points for the creation of tales), reviewing of drafts through interviews with the children, and a final edit. Lastly, this article presents the sketches of the tales written by the students, taking into account both, the first and the final versions of the texts.

Keywords: School Writing, Prototexts, Narrative Writing.



La escritura y el habla

Las primeras versiones de la Psicolingüística se fundamentaron en el paradigma estructural, que restringía la adquisición del lenguaje a elementos de los subsistemas de la lengua. Es decir, a la adquisición de, por ejemplo, fonemas, gramemas, el surgimiento de gramáticas pivotales y su gradual aproximación a la gramática de los adultos, las fases o estadios de adquisición..., etc. Todo lo anterior, imbuido por el paradigma estructural conductista, que precisa de un objeto de estudio acotado, simplificado al extremo de que saca el lenguaje de sus contextos situacionales naturales.

Esa visión de la Psicolingüística hace crisis a partir de los 70 del siglo pasado, años en los que varía la concepción que se tiene del lenguaje y se pasa de un enfoque basado en la competencia lingüística a otro basado en la competencia comunicativa. Son los años en que se gesta el paradigma "formal-funcional" - al decir de Graciela Reyes (1990)-, que pretende describir y explicar no sólo los aspectos gramaticales de la conformación estructural de



Ilustración creada en I.A. en el programa Adobe Firefly

la lengua, sino, también, los propósitos comunicativos de los hablantes, las operaciones de adecuación discursiva, la variedad de formatos discursivos..., en una dimensión transaccional; vale decir: en el ámbito textual-discursivo. Este nuevo paradigma incluye la dimensión del uso, la relación texto-contexto, los modelos de producción y procesamiento discursivo.

La concepción del lenguaje y de cómo se investiga en él, ha tenido relevante trascendencia en la pedagogía y en la enseñanza idiomática. En especial, la función alfabetizadora de la escuela se ha visto influenciada notablemente por este reciente enfoque.

En ese orden de ideas, se plantea, más allá de la alfabetización restringida- aquella que se circunscribe a la pura codificación- una alfabetización en sentido pleno, que tenga como norte la formación de lectores que interpreten significados y de niños escritores que produzcan textos pertinentes, adecuados y con sentido. La alfabetización plena incluye: el sistema notacional o alfabético (reconocimiento de grafemas, reglas grafo-fónicas, valores sonoros...); el lenguaje escrito (formatos discursivos y sus características textuales, coherencia, cohesión, tematización, espacialización); el proceso redaccional (planificación, textualización, reescritura, borradores, edición final..., todas estas operaciones entendidas en sentido recursivo y no puramente secuencial).

Algunos autores, como Tolchinsky (1993), añaden, a los

aspectos de la escritura antes nombrados, los sistemas iconográficos paralelos al texto lingüístico: mapas, cuadros sinópticos, infogramas, iconos varios, etc. Pues bien, la alfabetización plena no sólo trabaja con la alfabetización de la escritura, sino también con la producción e interpretación de textos y la adecuación de estos últimos a sus circunstancias comunicativas particulares. Se aconseja que se trabaje con material escrito variado (a objeto de reproducir la versión extra escolar de la escritura como artefacto cultural) y con cuanto “orden discursivo” (Sánchez, 1992) sea posible.

Aquí nos circunscribimos a un tipo de textos: los cuentos. Por tal razón es importante definir este tipo textual, a partir de su superestructura. Un cuento comporta la presencia del orden narrativo.

Nuestra investigación se propuso develar algunas incógnitas referentes al desarrollo escriturario en los niños, específicamente la producción de textos narrativos. Si se nos preguntase el por qué de la escogencia de este orden discursivo, diríamos que éste es uno de los primeros en la ontogenia discursiva del infante.

Perseguíamos en nuestra indagación: 1. Describir la producción de textos narrativos a partir de prototextos; 2. Examinar el papel de la noción de “andamiaje” (Scaffolding) en la producción de textos narrativos. Para efecto, era necesario describir la producción de textos narrativos tomando como punto de partida enunciados cortos (pro-

totextos) acerca de la experiencia vital o la realidad cultural de los niños, con la finalidad de analizar la incidencia de la utilización de la conversación-entrevista en el dominio del proceso redaccional por parte de los niños.

Nunca como ahora es tan evidente el imperativo de formar usuarios competentes de la lengua escrita, entendido esto en el sentido de la formación de niños que utilicen la lengua escrita como fuente de goce estético, como vía al conocimiento, así como también para la producción de mensajes contextuados, coherentes, pertinentes, significativos. En razón de ello, pudiera resultar útil conocer las pautas y características del desarrollo escritural de los niños. El conocimiento científico de estos procesos podría proveer de herramientas para una praxis de aula productiva, formativa y tendente a la internalización de valores positivos.

Sobre las teorías de la escritura en los niños

El soporte teórico de esta investigación proviene de la epistemología de los enfoques del lenguaje de la Lingüística Textual, de la Pragmática y de la Propuesta Procesual de la Escritura. En este sentido se desarrollarán constructos tales como "Prototextos" y "andamiaje", enmarcados en la denominada Pedagogía de Proyectos, de orientación constructivista, en el sentido en que lo emplea Lucy McCormick (1992), quien postula que el niño, desde sus inicios en la escolaridad, debe practicar una escritura dotada de sentido, funcional, semejante en lo posible a las prácticas sociales extraescolares donde la lectura y la escritura tienen una importancia capital. En razón de la cual habría que superar la copia insulsa, el dictado descontextualizado y los textos hipersimplificados.

La Pedagogía de proyectos aplicada a la didáctica de la escritura da sentido, finalidad, "funcionaliza la escritura y provee de un hilo conductor, da una urdimbre cohesionante. Justifica, incluso, el prolongado y laborioso esfuerzo que exigen los estadios pre-escriturales, escriturales y pos-escriturales. Es decir, el tránsito que va desde la preparación mental del texto hasta su edición, pasando por los fatigosos borradores, más numerosos cuanto más exigente es el escritor.

Entendemos la escritura como un proceso y consideramos los textos narrativos en sus mutaciones, añadidos, transformaciones, tachaduras. De manera que no pretendíamos que el centro del interés de esta investigación fuese el texto ya acabado, sino su metamorfosis, marchando hacia la consolidación de un texto concluido. Para dejar registro de ese proceso, es necesario la elaboración de bitácoras y protocolos que vayan marcando los hitos del proceso escritural.

El andamiaje escritural (McCormick, 1992), concepto muy importante en esta investigación, cumple idéntica función a la que cumplen los andamios en la construc-

ción de edificaciones: constituyen un soporte material que rebasa la estructura física que se está armando, pero que una vez concluida esta última, ha de desaparecer sin dejar huella de su presencia. El andamio escritural, sirve, entonces, para construir el texto, para organizar y elaborar su sentido.

Para la génesis del texto y el desarrollo escritural de los niños escolares McCormick plantea diferentes tipos de andamiaje - "scaffolding" -, el dibujo (dibujar el cuento), la conversación- entrevista y los mapas conceptuales.

El primero de los andamiajes se sugiere para primer grado y consiste en que el niño dibuje primero su cuento y, luego, intente escribirlo. Dado lo difícil que resulta que el niño fije su atención en cualquier cosa por lapsos más o menos prolongados o que realice la planificación y textualización de textos extensos, el dibujo sirve como guía. El niño escribiría para aproximar el discurso escrito al texto iconográfico. Con los mapas cognitivos ocurre algo similar solo que a otro nivel: tercer grado. El niño dibuja "arañas" (little "spiders") consistentes en un círculo donde se coloca el centro temático y pequeñas "patitas" (rayas que irradian en múltiples direcciones desde el centro del círculo hacia más allá de su periferia); al extremo de las "patitas" de la araña se colocan diferentes episodios. Así el niño tiene un gráfico sobre un soporte material que le permite tener delante de sí el conjunto de los episodios y el núcleo temático. Nada peregrino este método dado que los escritores profesionales confiesan que se apoyan en gráficos, notas al margen... etc.

La "conversación- entrevista" tiene su fundamentación teórica en estudios descriptivos del desarrollo escriturario realizados por Bereiter y Scardamalia quienes pretendían discernir el tránsito del código oral al escrito. Cuando el niño arriba a la escuela es un experto comunicador: organiza discursos coherentes en diferentes contextos; pone el lenguaje al servicio de sus intenciones y propósitos comunicativos. Todo esto tiene lugar, no obstante, en el ámbito DE LA COMUNICACIÓN ORAL. No es fácil pasar de la comunicación oral a la escrita. Ya no se trata de hablar frente a un interlocutor físicamente presente sino de dirigirse a un lector, a un sujeto sin cara tempororo-espacialmente ausente. Como señalan Bereiter y Scardamalia (citados por Lerner, 1995): "pasar de la oralidad a la escritura supone realizar un tránsito desde un sistema de producción del lenguaje que depende de los "inputs" del interlocutor a un sistema que es capaz de funcionar de manera autónoma."

Cuando dialogamos con alguien, nuestro interlocutor nos hace preguntas que nos obligan a explicitar las relaciones entre diferentes aspectos de lo dicho; objeta cosas que habíamos dicho antes; completa una idea inacabada; inquiere acerca de algo inconcluso, poco explícito o inacabado en nuestro discurso; protesta cuando nos salimos del tema o cuando lo que decimos "no viene a colación" (la

falta de pertinencia); nos recuerda lo que antes habíamos exteriorizado (si es que nos estamos contradiciendo) ...; en suma: sostiene, junto con nosotros, el discurso.

Cuando escribimos, en cambio, no hay quien nos ayude a “sostener” el discurso. Estamos solos en la hechura y cohesión del mismo: debemos anticipar potenciales preguntas; refutar objeciones posibles o hipotéticas; calcular (intuitivamente) lo que nuestro lector sin rostro podría saber acerca del tema (por aquello de no resultar fastidiosamente prolijo o incómodamente parco); evitar contradicciones o ambigüedades (no hay nadie allí, -excepto nosotros, ¡claro! -, para que detecte unas u otras); recordar o tener presente lo que ya dijimos para engarzarlo con la información nueva; hay que adecuar los registros...y tantas cosas; labor difícil sin duda alguna.

En este momento de transición, de pase de la oralidad a la escritura (que debe ocurrir en el período escolar objeto de nuestra investigación), la “conversación - entrevista” se propuso, -además de acompañar al novel escritor en su textualización-, cumplir el papel de “co-autor” que posee el interlocutor en el discurso dialogado de la comunicación verbal cotidiana.

Donald Graves (1991) propone para el niño un tipo de escritura donde éste se involucre profundamente. En razón de ello, el punto de partida de la génesis escritural debe ser el mundo del niño, sus deseos, sus sentimientos, sus vivencias, sus amigos, sus mascotas. Por eso la escritura debe darse en atmósferas permisivas, que puedan generar textos que potencien la autoestima infantil.

Un cuento comporta la presencia del orden narrativo. En el sentido de que discurre en el tiempo y procede a partir de transformaciones (Cfr. Sánchez, 1992). Pero no es sólo una adición de temporalidades y cambios. Luis Barrera dice al respecto: “Ejecutar una serie de acciones no es narrar: la narración se materializa solamente cuando un relator determinado da cuenta de las acciones que ocurren dentro de un suceso” (1995: 62). Ese “suceso” va a ser enmarcado por la superestructura, la cual está conformada según Labov (citado por Barrera, 1995) por: Sinopsis, Orientación, Complicación, Evaluación, Resolución y Coda. En síntesis: un cuento tiene en su inicio un resumen, que generalmente está contenido en su título; un cuadro enmarcador, que permite a su lector saber dónde suceden las acciones y quiénes intervienen en ellas. Para que esas acciones tengan alguna justificación es menester que las mismas se compliquen, que los participantes atraviesen por crisis, que serán evaluadas para generar una salida. Y, finalmente, un cuento contiene la llamada coda, que no es más que una frase ritualizada que indica que la narración ha concluido.

Interesa, además, diferenciar la narración natural de la narración artificial. Según Barrera (1995), la primera “alude a eventos presentados por el narrador como verdaderos

dentro del mundo referencial inmediato a los interlocutores” (62). La segunda, comporta la alusión a mundos imaginados, a mundos posibles. La narración natural es inherente a todo ser humano. Es casi innata. En cambio, la artificial surge de aprendizajes culturales, requieren de su enseñanza, ya que obligatoriamente trae consigo la distancia del emisor, la doble valencia: el imaginar los contenidos y también imaginar la enunciación proferida, de manera que no se confundan autor y narrador.

Nuestra experiencia con los niños cuentistas

Quisimos adentrarnos al proceso que los niños desarrollan para realizar un texto narrativo. En tal sentido, más que enfocar nuestro interés en los textos finalmente escritos, nos preocupamos por el registro de los procesos que contextualizan dicha escritura. Para tal propósito recorrimos las siguientes etapas:

A) Ambientación

Aquí propiciamos un encuentro de los niños del 2do. Grado “C” de la Escuela Básica “Cecilio Acosta” con textos narrativos seleccionados con base a: calidad literaria, capacidad de convocatoria y valores positivos subyacentes, según la propuesta de Griselda Nava (1986). En esta misma etapa procuramos familiarizar a los niños con las estrategias discursivas de los cuentos. De igual modo intentamos motivar en ellos la lectura como un goce estético.

B.- Producción de un texto narrativo a partir de un prototexto

En esta etapa suministramos un enunciado corto, sugerente, que pudiera ser tomado por los niños como punto de partida para la génesis de un cuento.

C.- Revisión de borrador

Elaborada la primera versión del cuento, su redacción fue objeto de supresión, añadidos, cambios que se dieron por vía de una entrevista personal de los niños con nosotros, sugerimos las transformaciones, a través de preguntas y comentarios que incitaban a los niños a realizar añadidos, especificaciones o a trabajar en detalles episódicos del cuento, y tuvimos mucho cuidado de no interferir en el proceso creativo de los niños. Aquí es importante apuntar que fue necesario privilegiar la génesis del texto, su conformación, respetando su hechura: su apertura y con cierre, para satisfacer sus condiciones de coherencia.

D.- Edición final

Con la edición final del texto los niños adquirieron conciencia de tener un texto acabado, desde el punto de vista textual. Fue en este momento cuando se consideraron los aspectos exteriores del texto, tales como ortografía, puntuación y caligrafía. Estos aspectos no pueden plantearse al unísono con el proceso de construcción textual, puesto

que implica una duplicidad de esfuerzos cognoscitivos, que debilitan el rol de toda escritura: construir sentidos. A lo largo del proceso redaccional se puso en práctica la “centración relativa”; es decir: dado que escribir significa atender muchos aspectos del texto, en el caso de la facilitación de la textualización se trataría, en la medida de lo posible, de abordar un problema escritural (génesis textual, textualización. Re-escritura, edición...).

E.- Publicación de los textos

Este era un aspecto importante, que lamentablemente no pudimos lograr. Pero destacamos que la publicación de los textos producidos por los niños es una instancia imprescindible y esencial en la “Pedagogía de Proyectos”. La publicación le da sentido y propósito a la textualización. El niño debe tener lectores potenciales que justifiquen la laboriosidad del proceso escritural, la adecuación de los registros, la planificación de efectos escriturales (agradar, entretener, asustar con textos de terror..., etc.).

Por las razones aducidas en la sección anterior (y por el hecho de que se ha venido insistiendo en que los textos de los niños deben reforzar su autoestima, mediante la creación de la conciencia de que sus vidas, sus deseos, son “textualizables”), sería importante la publicación de los cuentos producidos en pequeños volúmenes, en encartados literarios de la prensa local o, incluso, en caso de carecerse de los medios de divulgación antes nombrados, en murales o carteleras del propio grupo escolar donde se realiza la investigación.

Registro de la experiencia en las aulas

Nuestra experiencia se dio con los niños del Segundo Grado “B” de la Escuela Básica “Cecilio Acosta”, ubicada en el barrio “El Silencio de Campo Alegre”, Maturín, Estado Monagas, en Venezuela. A continuación, hacemos el relato de ese evento.

Primera sesión

Contacto inicial: Se intentó establecer un rapport: A través de la presentación personal de los investigadores y la explicación detallada del proyecto. Se trataba de crear una atmósfera permisiva, de confianza. Se hizo intercambio y saludos.

En los primeros intercambios, había inhibición, falta de espontaneidad, rigidez, falta de confianza, excesiva formalidad escolar por parte de los niños (pedían permiso para pararse, se pusieron de pie en espera de que nosotros y la maestra dieran orden de sentarse). Hasta este momento los niños nos trataban de “señores”. Observamos comportamientos ritualizados, tales como responder en coro siempre afirmativamente (“Sí”) a cualquier proposición. Era evidente que había que “romper el hielo”.

Leímos los cuentos “El Rey Mocho”, “Rosaura en bicicle-

ta”, “El perro del cerro y la rana de sabana”. Se leyó “Pinocho, el astuto”, de Gianni Rodari, pero fracasó., en nuestra opinión dada la extensión y los tres finales que propone el cuento. Pudo también haber sido el lenguaje del cuento: aunque fue escrito, inicialmente en italiano, la versión que manejamos fue una traducción versionada con la variedad del español peninsular, con vocablos y expresiones poco familiares a los niños de este barrio.

Segunda sesión

La Experiencia con “Pinocho, El Astuto”, de Rodari, nos advirtió en el sentido de trabajar con textos más cortos y con mayores niveles de interactividad. Por ello escogimos para esta sesión primero un cuento más breve (“Cachito”), segundo, contarlos con final inconcluso, a fin de que los niños lo completaran. La técnica se instrumentó de la siguiente forma: mientras uno de los nosotros contaba el cuento, el otro anotaba en la pizarra los finales que los niños iban aportando. Con satisfacción, pudimos comprobar que los niños comenzaban a comportarse de manera más y extrovertida: se disputaban los turnos para intervenir, cuestionaban los finales de los otros y en términos generales se ganaba en espontaneidad, a expensas de la “disciplina”.

Tercera sesión

Se comenzó esta sesión contando cuentos. E, incluso, repitiendo algunos de los que le habían gustado mucho a los niños en las dos sesiones anteriores (“El Rey Mocho” y “Rosaura en Bicicleta”). En esta sesión el trabajo se concentró, en aras de lograr una atmósfera de/para contar (Matos, 1991). Se puso en práctica una técnica de narradores de aula, denominada “Cuentos con la pelota”. La técnica en cuestión consiste en colocar un “prototexto” en el pizarrón (en nuestro caso fue la frase: “Había una vez un Cochino que se llamaba Pancho Puerquito”; tanto el animal como el nombre del mismo fue producto de acuerdo con los niños) y a continuación uno de nosotros lanzó la pelota a los niños que, previamente habían sido colocados en semicírculos. El niño que capturaba la pelota debía aportar un enunciado para continuar el cuento. Mientras uno de los investigadores lanzaba la pelota, el otro iba registrando en el pizarrón el “crecimiento” del cuento. De la aplicación de la técnica antes mencionada, surgió el siguiente cuento:

“Había una vez un cochino que se llamaba Pancho Puerquito. Un día salió de paseo y se cayó y se rompió la cabeza y lo agarraron. Lo llevaron al médico y le rajaron la cabeza y le pusieron otro cerebro. Y le dieron reposo. Y salió a pasear otra vez. Y se escapó. Y salió a pasear otra vez. Y se escapó. Lo atraparon y lo llevaron al zoológico y después se escapó. Se murió”.

Se intentó hacer un segundo ejercicio, esta vez con dos personajes. Los niños escogieron como personajes, des-

pués de discutir ruidosamente, a El Conejo y La Tortuga, resultando el siguiente cuento:

“Había una vez el conejo y la tortuga que salieron de paseo por todo el bosque y siguieron caminando y se consiguieron con una coneja. Todos se encontraron con un lobo y salió un hombre y espantó al lobo. El conejo y la tortuga cayeron en la trampa. Y los agarraron. Y se escaparon (...)”.

Como podrá notarse, la segunda creación colectiva repite el esquema producto del prototexto anterior (“Había una vez un cochino que se llamaba Pancho Puerquito”), por lo que nos vimos en la necesidad de desechar la técnica. El resto de la sesión transcurrió intentando que los niños contaran algunos cuentos. Algunos niños lo intentaron, con mucho nerviosismo, a tal punto que casi no se les escuchaba la voz. Es bueno advertir que propuestas innovadoras como éstas chocan contra la realidad de las aulas: mientras trabajábamos había ruido en el techo de zinc del aula contigua, por cuanto algunos trabajadores estaban reparando el mismo.

Cuarta sesión

En la cuarta sesión comenzamos a ver y registrar manifestaciones de la espontaneidad que habíamos tratado de lograr arduamente en las tres sesiones anteriores. Los niños se acercaban a buscar los cuentos. A tratar de tomarlos del escritorio. Algunos se acercaron a nosotros. Uno de los niños nos regaló un caracol; los más tímidos se hablaban al oído. Los niveles normales de indisciplina comenzaron a manifestarse. Lo que evidenció una ruptura de la rigidez escolar inicial.

Se narraron los siguientes cuentos:

“Matilde, La gallina del circo” (allí se exploró la enciclopedia de mundo de los niños, en el sentido de hacerle pregunta acerca de si habían ido a un circo o si lo habían visto en televisión; si sabían cuáles eran los personajes que suelen actuar en los circos. A estas alturas, los niños se disputaban el turno de habla o la intervención).

Luego se leyó “La noche de las estrellas”. Y después, “Un diente se mueve”. Con este cuento se trató, a lo largo de su narración, de interactuar con los niños, a fin de mejorar la comprensión del mismo. Posteriormente se leyeron dos cuentos rimados: “El sapo distraído” y “Fábula de los cochinos”. El interés por los cuentos comenzó a bajar. Entonces, se pasó, como una especie de intermedio, a cantar “Oh, Susana”, canción que, a pesar de tener cuatro estrofas, fue memorizada por los niños rápidamente. Finalizamos esta sesión con “Periquito”, acompañando la recitación con abundante gestualidad por cuanto el material se prestaba para ello. A continuación, muchos niños se ofrecieron por propia cuenta para recitar “Periquito” al tiempo que sus compañeros de curso reían, aplaudían.

Quinta sesión

Esta sesión se abrió con la recitación de “Fábula de los Cochinos”, que es un cuento con rima. La espontaneidad participativa (risas, carcajadas, etc.) alcanzaba niveles incontrolables. Después se volvió a la lectura del cuento con “El Rey Mocho”; algunos protestaron ruidosamente, aduciendo que ya se había leído. Unos decían que sí, otros no. Se votó. Y ganaron los del sí. La atmósfera de familiaridad se abrió paso. A estas alturas quedaban pocas manifestaciones de la rigidez y de la inhibición ostensible de las primeras sesiones. Finalmente se aplicó la técnica del “sombrero mágico”, consistente en colocar en un sombrero objetos diminutos variados (como los de las piñatas), para que cada niño escogiera al azar uno, que se convertiría en el tema del cuento por escribir. Para iniciar la técnica uno de los investigadores colocó el sombrero “mágico” en la cabeza de algunos niños, explicando que “si cerraban los ojos y dándole tres vueltas al sombrero, se les ocurriría un cuento”. De nuevo los gritos y las manos alzadas: todos querían participar del “mágico ritual”. Todos, sin excepción, dijeron que no se les había ocurrido nada, a pesar de que sonreían con picardía. Algunos niños se negaron a escribir cuentos a partir de los objetos que les tocó en suerte. Otros participaron escogiendo los objetos con los ojos abiertos. Finalizamos esta sesión con la advertencia a los niños de que se reescribirían los cuentos escritos con la técnica del “Sombrero Mágico”.

Uno de los niños utilizó una frase que evidenció la presencia de “metalenguajes sui generis” (Castedo, 1995) en las aulas: “Maestro, ¿puedo poner los tres punticos acostados... en mi cuento de suspenso?”. Se refería, obviamente, a lo que en el metalenguaje convencional se denomina “puntos suspensivos”.

Sexta sesión

Esta sesión se centró esencialmente en la reescritura de textos narrativos que los niños habían realizado en la sesión anterior, tomando como punto de partida los prototextos surgidos en la aplicación de la técnica del “sombrero mágico”. Del universo de textos escritos, se seleccionaron seis, los cuales fueron reescritos apoyados en el andamiaje “conversación”.

Los cuentos escogidos

Seleccionamos cuentos de los niños Máximo Villafranca, Carlos Eduardo Rodríguez Pardo, José Luis González, Yésica Jiménez López y Glendys Lagente.

A continuación, se describen los textos de estos niños, tomando en cuenta tanto el escrito genésico, el que se escribió por primera vez, como el que resultó, en definitiva:

Cuento 1:

Autor: Máximo Villafranca.

Versión 1: No tiene resumen (título). Sí tiene orientación:

“había una vez una moto que fue por una finca”. La complicación se presenta, pero bastante confusa. No hay ni evaluación, ni resolución ni coda.

Versión 2: Sin resumen (título). Conserva la orientación anterior. Se introduce la complicación, la evaluación, la resolución (un poco insólita: el motor era a contrarremoto) y no tiene coda.

Cuento 2

Autor: Carlos Eduardo Rodríguez Palma

Versión 1: Sin resumen (título). Con Orientación (“... había una vez una familia que fue a la playa”). El texto acumula acciones sin concretar complicación, evaluación y resolución. Hay ausencia de coda.

Versión 2: Sí hay resumen (“En vacaciones”). Se mantiene la orientación. Aparece la complicación (“Había una tormenta”). Hay una resolución. La evaluación no está muy clara. Hay resolución. Y se inserta la coda: “fueron felices para siempre”.

Cuento 3

Autor: José Luis González

Versión 1: Con resumen y Orientación (“Había una vez un indio que era dueño de todo el mundo”. Complicación confusa. No hay evaluación ni resolución. Si contiene Coda: “Colorín colorado este cuento se ha acabado”.

Versión 2: Se mantiene el Resumen y la Orientación. Persiste la Complicación confusa. No hay ni evaluación ni resolución. La coda cambia la Coda: “y fin”.

Versión 3: Se mantiene el resumen y la orientación. Se precisa ahora la complicación. Aparece la evaluación y la resolución. Desaparece la Coda anterior y en su lugar aparece una especie de moraleja: “... ojalá que no se consiga con otro tigre”.

Cuento 4

Autor: Yesica Jiménez López

Versión 1: Con Resumen. Sin Orientación ni Complicación, ni Evaluación, ni Resolución ni Coda. El texto es una suma de acciones.

Versión 2: Esta versión es una adición de acciones, sin ninguno de los elementos superestructurales del cuento.

Versión 3: Se mantiene el carácter aditivo. Aparece de manera confusa una Complicación: el hombre le pega a su mujer y el hombre bebe alcohol. Sí hay Coda: “Y fueron felices”.

Versión 4: Aparece el Resumen y la Orientación (“Había una vez un hombre que era muy malo”). Se localiza en esta versión una complicación doble: por una parte, el hombre le pega a su mujer y sus hijos y por otra, en una de las golpizas, se asusta cuando ésta se desmaya. Hay Evaluación. De igual modo, Resolución y una Coda, parecida a una moraleja: “Esta vez sí estaba arrepentido”.

Referencias bibliográficas

Barrera Linares, L. (1995). *Discurso y Literatura*. Caracas: Ediciones de la Casa de Bello.

Castedo, Mirta. (1995). *El Multilibro (orientaciones para los docentes)*. Buenos Aires: Santillana.

Ferreiro, E y Pellicer A. (1991). *Haceres, Quehaceres y Deshaceres (con la lengua escrita en la escuela rural)*. México: CINVESTAV.

Graves, Donald. (1991). *Didáctica de la escritura*. Madrid: Ediciones Morata S.A.

Lerner, D. y Levi, H. (1995). *La génesis escolar de la escritura*. Buenos Aires: Aique, Grupo Editor.

Kaufman, A. (1992). *Leer y Escribir*. Buenos Aires: Ediciones Santillana.

Mato, Daniel (1991). *Como Contar Cuentos. (el arte de narrar y sus aplicaciones educativas y sociales)*. Caracas: Monte Avila Editores.

McCormick, A. (1992). *Didáctica de la Escritura*. Buenos Aires. Aique, Grupo Editor.

Nava, G. (1986). *El discurso literario destinado a niños*. Caracas: Academia de La Historia.

Reyes, G. (1990). *La pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos.

Tolchinsky, A. (1992). *Aprendiendo a escribir*. Barcelona: Editorial Horsori.

_____. (1993). *Aprendizaje del lenguaje escrito. (Procesos evolutivos e implicaciones didácticas)*. Barcelona: Anthropos.

Torres, M. y Ulrich, S. *Qué hay y qué falta en la Escritura Alfabética de los Chicos*. Buenos Aires: Aique, Equipo Editor.

En los orígenes del Realismo Mágico y de Lo real maravilloso: la fecundidad olvidada del venezolano Enrique Bernardo Núñez

Resumen

Rómulo Gallegos publicó en 1929 *Doña Bárbara*; Arturo Uslar Pietri, en 1930 *Las lanzas Coloradas*. Entre estos dos monstruos sagrados de la literatura venezolana y estas dos grandes obras de la literatura hispanoamericana, ubicamos un autor olvidado: Enrique Bernardo Núñez, y una obra clave, *crisol* (Crisol) de las nuevas formas de narración en América del Sur antes del boom: *Cubagua*, publicada en 1931 (aunque ya terminada en 1930). Es frecuente presentar a Arturo Uslar Pietri como «el padre» del Realismo mágico, y se omite la novela de Enrique Bernardo Núñez, a pesar de que ella encarna una propuesta pionera de ese movimiento literario. Núñez se interesó por llenar los huecos de la Historia de los pueblos «sin anales» del Caribe, y propuso una forma de escritura y reescritura que cuestiona los modelos euro-centrados superando los tratamientos tradicionales del tiempo y del espacio, planteamientos que hilvanan la ideología estética tanto del Realismo Mágico como de Lo real maravilloso. Para demostrar esa impronta del autor venezolano en dicho movimiento, comparamos las novelas de Alejo Carpentier, en especial *El Reino de este mundo*, con *Cubagua*, y hallamos claras coincidencias, sin dejar de señalar que la obra de Núñez se produjo primero, por lo que él sería el verdadero premió de esta importante escuela estética de Latinoamérica. Por ello consideramos que la obra de Núñez y sus conceptos se impone como sustrato matricial del Realismo mágico y de Lo real maravilloso. Y por ello llamamos la atención sobre esa fecundidad injustamente descuidada por la crítica literaria latinoamericana.

Palabras clave: Realismo Mágico, Lo real maravilloso, Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*

At the origins of Magic Realism and Lo Real Maravilloso: the forgotten fertility of the Venezuelan Enrique Bernardo Núñez

Abstract

Rómulo Gallegos published *Doña Bárbara* in 1929; Arturo Uslar Pietri, did the same with *Lanzas Coloradas* in 1930. Between these two sacred monsters of the Venezuelan literature, and these two great Hispano-American literary works, we place a forgotten author: Enrique Bernardo Núñez, and a key literary work, a melting pot of the new forms of narration in South America before the boom: *Cubagua*, published in 1931 (although it was already finished in 1930). Arturo Uslar Pietri is frequently presented as the “father” of Magic Realism, while Enrique Bernardo Núñez’s novel is omitted, even though it represents a pioneering proposal of this literary movement. Núñez was interested in filling the blanks in the History of the people “without annals” that populated the Caribbean, and proposed a way of writing and re-writing that questions the Euro-centered models by surpassing the traditional treatments of time and space, an approach that is key to the aesthetic ideology of Magic Realism and Lo Real Maravilloso. In order to show the imprint of the Venezuelan author in the aforementioned movement, we compare the novels written by Alejo Carpentier, specially *El Reino de Este Mundo*, with *Cubagua*, and we find clear coincidences, without forgetting that Núñez’s work came first, so he would be the real pioneer of this aesthetic school in Latin America. For that reason we consider that Núñez oeuvre and its concepts are key roots for Magical Realism and Lo Real Maravilloso. Also, for that reason we call the attention about that fertility that was unfairly neglected by the Latin-American literary criticism.

Keywords: Magic Realism, Lo Real Maravilloso, Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*

Cécile Bertin-Elisabeth
Université de Limoges
cy.bertin.elisabeth@wanadoo.fr



Con frecuencia se considera que «el padre» del Realismo mágico es Arturo Uslar Pietri¹, y el de Lo Real Maravilloso, Alejo Carpentier. Entre estos dos autores, hay un punto en común: Venezuela, país de origen del primero y en cierto modo considerado país de los orígenes de América por el segundo, quien presenta a Venezuela como un resumen telúrico del mundo americano².

¹ Pero no olvidemos la figura capital de Miguel Ángel Asturias quien, a partir de 1930 en *Leyendas de Guatemala*, integró los mitos indígenas a la realidad cotidiana y fue por tanto un defensor de lo maravilloso maya-quiché. Arturo Uslar Pietri utiliza la expresión “realismo mágico” en 1948, al hablar del cuento venezolano de los años 30-40, en *Letras y Hombres de Venezuela*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 162: “Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera duradera fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que, a falta de otra palabra, podría llamarse un realismo mágico”. Uslar Pietri pudo haber escuchado esta expresión a través de sus contactos con Massimo Bontempelli en París y en Italia a fines de la década de 1920. Véase Irlema Chiampi, *El realismo maravilloso, Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983, nota al pie 6, pág. 33.

² Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 147: «Venezuela [...] es una especie de compendio telúrico de América».

En este estudio destacaremos la importancia del aporte venezolano a la revolución escritural del Realismo mágico y de Lo real maravilloso, cuyos orígenes y recepciones tendrían que ser revisados en Europa y América, a partir, en particular, de la consideración de un autor venezolano: Enrique Bernardo Núñez, a quien la historiografía literaria ha ocultado, a pesar de que este autor se empeñó, a lo largo de su dilatada carrera, en cuestionar las hegemonías esterilizantes y las «verdades» de una historia oficial eurocentrada, recurriendo, entre otras cosas, al mito para problematizar la Historia y de esa manera descolonizarla.

Nos preguntaremos, pues, si los demiurgos oficiales del Realismo mágico y de Lo real maravilloso no esconden un padre putativo: Enrique Bernardo Núñez, cuya importancia matricial³ se mostrará, particularmente en su novela *Cubagua*, publicada en 1931, la cual se presta a una posible relectura tanto de los orígenes americanos como de la recepción del Realismo Mágico y la maravillosa realidad entre mitos, mitificaciones y mistificaciones.

El proyecto ideológico de Enrique Bernardo Núñez, expresado en el modo de una reescritura de la historia que permitiría romper con las repeticiones coloniales entre la Conquista española y el Imperialismo norteamericano, ¿no busca una nueva forma escritural que arraigue en la naturaleza americana y que, por una coexistencia del pasado, del presente y del futuro, invite a tomar conciencia de la porosidad de las fronteras entre lo real y lo maravilloso cuya dimensión architextual entendió Alejo Carpentier - si se puede decir - para una escritura (y un pensamiento) americano-centrado(s)? En resumen, ¿se puede considerar a Enrique Bernardo Núñez como un pionero de la fecundidad olvidada, para esta nueva literatura hispano-americana reconocida con el boom? ¿Cómo sus escritos alimentaron específicamente la escritura de Alejo Carpentier?

1. Enrique Bernardo Núñez o la elección de reescribir la historia de América

Tomando en cuenta que Núñez es un autor bastante desconocido para nosotros, no podríamos iniciar este estudio sin una presentación biográfica y bibliográfica sucinta, fundamentalmente porque estos elementos permiten iluminar las posiciones ideológicas de este venezolano (1895-1963), quien afirma que la mejor biografía de un escritor es la obra misma⁴.

Autor de una veintena de obras, publicadas entre 1918 y 1963, hay que distinguir dos períodos en su escritura, con

³ Tanto para el Realismo Mágico como para Lo Real Maravilloso, se entiende que existe una “marca” presente para el realismo mágico o ausente para lo real maravilloso, en el reconocimiento de las fronteras, entre lo real, lo maravilloso y lo mágico, aunque no desarrollaremos aquí este aspecto.

⁴ Enrique Bernardo Núñez, *Bajo el samán*, «La verdad», Caracas, Tip. Vargas, 1963, p. 81.

un primer período, antes de los años 40, en el que escribe novelas (más bien de tipo histórico) y, a partir de los años 40, un segundo período en el que, tras el fracaso de sus relatos ficticios, decide dedicarse al periodismo. Escribe en los principales periódicos de su época (entre ellos *El Nacional*, donde Alejo Carpentier publica su manifiesto de Lo real maravilloso, en 1948). Fue elegido dos veces primer cronista de la ciudad de Caracas, en 1945 y 1953.

Orlando Araujo lo presenta como uno de los mejores periodistas⁵ que ha conocido Venezuela, elogiando la profundidad de su escritura totalizadora que unía Historia y literatura⁶. Muy interesado en la Historia y especialmente en la Historia de la Conquista y de la Colonización, Núñez participa en la construcción de la Historia contemporánea de su país ocupando también funciones de diplomático (en Colombia, Cuba, Panamá y Estados Unidos). Además, es reconocido por los historiadores venezolanos que lo reciben en la Academia Nacional de Historia. Su enjundioso discurso de entrada en esta Academia tiene por título: «La historia es la pasión de la actualidad». Los posicionamientos de Núñez se condensan a partir de un diálogo entre pasado, presente y futuro, que lo lleva a afirmar: «Un pueblo sin anales, sin memoria del pasado, ya está como muerto»⁷. Obsesionado por la temática de los orígenes, Núñez se interesa por las fuerzas autóctonas de Venezuela y de América invitando a escapar del imperialismo norteamericano que presenta como una especie de repetición de la colonización española, en un momento en que la política de Juan Vicente Gómez⁸ favorece (desde 1922) los intereses norteamericanos para la explotación del petróleo venezolano.

Núñez explica claramente en su discurso de entrada en la Academia Nacional de la Historia que “La Conquista no se detuvo en el siglo XVII y que la colonia misma no terminó con la Independencia “es decir, es una “actualidad permanente”: “Conquista, Colonización e Independencia son tres etapas que continúan hoy; en otras palabras, es como si todo nuestro pasado fuera nuestro presente”⁹. Esta referencia a una repetición de la historia, que Núñez subraya en varias ocasiones, anuncia de alguna manera la imagen de “la isla que se repite” que desarrollará Antonio

⁵ Núñez también fundó periódicos, en Valencia (Venezuela) con su amigo Bello Torres participó en la publicación de *Resonancias del pasado*, un periódico con un nombre un tanto paradigmático de su pensamiento.

⁶ Enrique Bernardo Núñez, *Cacao*, «Ensayo sobre la literatura de Enrique Bernardo Núñez», Prólogo de Orlando Araujo, Caracas, Banco Central de Venezuela, 1972, p. 22-87, (p. 23) : «[...] se trata de un escritor de profundas vertientes, con una concepción rigurosa de su oficio y con sentido totalizador de la literatura y de la historia [...]».

⁷ http://vereda.saber.ula.ve/cgi-win/be_alex.exe?Titulo=biograf%EDa+de=enrique+, p. 3. Subrayado nuestro. Consultado en febrero de 2009.

⁸ El dictador Gómez gobernó a Venezuela entre 1908 y 1953.

⁹ http://vereda.saber.ula.ve/cgi-win/be_alex.exe?Titulo=biograf%EDa+de=enrique+, op.cit. : «La Conquista no concluye en el siglo XVII. Ni la Colonia...»

Benítez Rojo¹⁰ (nacido en La Habana en 1931, año de la publicación de *Cubagua*, y fallecido en 2005) para describir la situación de una zona americana-caribeña encerrada en el modelo del sistema de plantaciones.

Desde la década de 1930, Núñez invita a una toma de conciencia encaminada a desarrollar un modo de operar concreto, y en muchas ocasiones sostuvo que el desconocimiento de su Historia impide que un país progrese.

Esta puesta en práctica de una conciencia se destaca magistralmente en una obra –mezclando formas escriturales y conceptos originales– que lleva el nombre de una isla, ubicada cerca de Margarita: Cubagua, espacio que es un hito en la colonización en Venezuela¹¹, y representa una isla-sinécdoque no solo de Venezuela, sino de toda la zona caribeña americana y de sus habitantes, como lo destaca el hecho de que en esta obra el rostro de un personaje leproso –como para transcribir mejor la situación de degeneración de una persona sin modelos propios reconocidos– está directamente asociado con ella: “Toda la fisonomía de esta isla se reflejaba en este rostro”¹². Cabría pensar en la puesta en práctica de una frase de Luis Leal que define el realismo mágico precisando: “[...] el elemento principal no es la creación de seres o mundos imaginados, sino el descubrimiento de la misteriosa relación que existe entre el hombre y su entorno”¹³.

*Cubagua*¹⁴, obra concebida desde 1925, redactada fuera de Venezuela¹⁵ entre 1928 y 1930, fue publicada en París en

1931¹⁶, el mismo año que *Las lanzas coloradas*¹⁷, de Arturo Uslar Pietri, tras el rotundo éxito obtenido en 1929 por *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos¹⁸. Esta proliferación de obras relevantes para la literatura venezolana, alrededor de los años 1930, puede permitir comprender cómo esta obra de Núñez, con una escritura un poco hermética, pudo permanecer a la sombra de los autores ya reconocidos, y sobre todo que transmitía un proyecto (ideológico) distinto, muy (¿demasiado?) renovador sin duda para ser bien entendido.

En *Cubagua* el tiempo parece superponerse como los personajes:

Leiziaga volvió a estudiar el plan de Nueva Cádiz. Entonces se le ocurrió una idea que le hizo reír. ¿Quizás era él mismo Lampugnano? Cálice, Ocampo, Cedeño. Es extraño, recordó un cartel en el camino de La Asunción a Juan Griego: «Diego Ordaz-Expendio de bebidas alcohólicas». Los mismos nombres. ¿Y si fueran las mismas personas? ¹⁹

Con *Cubagua* y su protagonista desdoblado en Lampugnano (personaje real del siglo XVI)/ Leiziaga (personaje ficticio del siglo XX) y por lo tanto recurriendo a una por lo menos doble temporalidad (siglos XVI y XX), alimentada por un verdadero trenzado de mitos²⁰ de múltiples orígenes: amerindia (Vocchi y Amalivaca...), europea (Diana la cazadora, Dionysos...) u oriental, con una tonalidad poética e irónica, uno se ve invitado a pensar en la heterogeneidad americana sin limitarse a los elementos de la heroicidad tradicional.

Además del tratamiento de la Historia no como simple telón de fondo, sino como materia prima de la construcción de esta obra, encontramos también una valorización del aporte indígena cuyo valor se concentra de alguna manera en el personaje femenino Nila Cálice. Otra faceta de la diosa indígena Erocomay. Nila Cálice es presentada como la hija de un cacique indio y de un

¹⁰ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Barcelona, Editorial Casiopea, 1998 (1989, Ediciones del Norte).

¹¹ Según Guillermo Morón, *Historia de Venezuela - La creación del territorio*, Caracas, Italgráfica, 1971, Cubagua fue el primer centro histórico de Venezuela.

¹² *Cubagua – La Galera de Tiberio*, prólogo de Domingo Miliani, la Habana, Casa de las Américas, 1978, p. 28 : « Toda la fisonomía de la isla estaba en aquel rostro ».

¹³ Luis Leal, El realismo mágico en la literatura hispanoamericana. Cuadernos Americanos. n° 4, julio-agosto, 1967, p. 230-235 (p. 233) : « [...] lo principal no es la creación de seres o mundos imaginados, sino el descubrimiento de la misteriosa relación que existe entre el hombre y su circunstancia ».

¹⁴ « La trama de *Cubagua* puede resumirse en pocas palabras. Llega a Margarita (isla mayor de Venezuela) el ingeniero de minas Ramón Leiziaga, graduado en Harvard, enviado por el Ministerio de Fomento a supervisar los recursos minerales de la zona. Poco después, viaja a la isla vecina de Cubagua y, al participar en un rito indígena (el areíto), vive allí el momento de la otra historia. Al día siguiente, interfiere en una pesca ilegal de perlas, las roba para sí y, como consecuencia de ello, es hecho preso a su regreso a Margarita. En uno de los dos finales que se conocen de la novela, Leiziaga se escapa e interna en el Orinoco, mientras que en la variante que parece ser la decisión final del autor, vuelve a Cubagua », En: Alejandro Bruzual, Aires de tempestad - Narrativas contaminadas en Latinoamérica, Caracas, La Alborada, Celarg, 2012, p. 115-116.

¹⁵ Entre Colombia, Cuba y Panamá, luego que Núñez trabaja en Margarita en 1925 para ocuparse del diario El Herald de Margarita.

¹⁶ *Cubagua* es una obra que fue publicada cuatro veces en vida de Núñez, luego en Casa de las Américas en 1978 y en la Biblioteca Ayacucho en 1987. Todas las citas serán tomadas de la edición de *Cubagua - La galera de Tiberio*, La Habana, Casa de las Américas, 1978. Las traducciones al francés son proporcionadas por el autor de este artículo.

¹⁷ La novela *Las lanzas coloradas*, Madrid, Editorial Zeus, 1931, fue escrita en París entre 1929 y 1930. Su contexto es la Guerra de la Independencia.

¹⁸ Este libro retrata el conflicto Civilización/Barbarie tan presente en la literatura hispanoamericana desde su formalización por parte del argentino Sarmiento.

¹⁹ *Cubagua*, op. cit., p. 25 : « Leiziaga se inclinó de nuevo sobre el plano de Nueva Cádiz. Después se le ocurrió un pensamiento que le hizo reír. ¿Sería acaso él acaso el mismo Lampugnano? Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. Recordó este aviso en el camino de La Asunción a Juan Griego: 'Diego Ordaz-Detal de licores'. Los mismos nombres. ¿Y si fueran, en efecto, los mismos? ».

²⁰ Ver mi artículo « À propos de la réécriture des mythes dans *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez », Journées d'étude du SAL, 13 et 14 mars 2009, www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/bertin.pdf. Esta escritura y reescritura de los mitos puede ser vista como un po-tens, en el sentido de posibilidad infinita que le dio Lezama Lima .

leproso esclavista, lo que deja de lado toda realidad racional tradicional. Fue educada en Occidente por el sacerdote Dionisio de la Soledad, religioso defensor de los indígenas que llegó a añadir a su rosario un diente de caimán. Nila Cálice, que Leiziaga, entre otros, persigue con asiduidad, representa indudablemente una cierta forma de conciencia de resistencia dinámica, una imagen de una calibanización que dialoga entre cultura originaria y el contacto con el mundo occidental. Su nombre es todo un programa intercultural que invita a repensar la historia americana en su diversidad, entre un nombre homónimo del Nilo, río egipcio al que Núñez hace referencia en su discurso para la Academia de historia²¹ comparándolo con el Orinoco para América, y la dimensión cristiana de su apellido, ligada además a la historia de Venezuela, porque lo llevó un traficante de esclavos del siglo XVI, es decir, una América cuyo espacio y tiempo son innegables para releer.

Por lo tanto, nos encontramos ante un claro cuestionamiento del historicismo hegeliano (1820)²² y de la jerarquía adyacente que sitúa a Europa y a su espíritu supuestamente universal en el más alto nivel de la Historia. Núñez ya participa de este esfuerzo de deconstrucción de la hegemonía epistémica de la modernidad desde otros lugares de enunciación no europeos, como invitarán más tarde por ejemplo Walter D. Mignolo y Édouard Glissant²³ quienes critican también este posicionamiento hegeliano²⁴, que relega a los pueblos amerindios a la prehistoria e incluso considera que no ha pasado nada en el plano histórico en el África negro²⁵... O una reivindicación de una nueva geopolítica y de una nueva epistemología según una metafísica del “el Uno” frente a una poética de la “Relación”.

²¹http://vereda.saber.ula.ve/cgi-win/be_alex.exe?Titulo=biograf%EDa+de=enrique+, op. cit. : « Hay, en realidad, una historia no escrita, o que está por escribirse. Una historia inspirada en los grandes ríos, las llanuras y cordilleras, obra de un pueblo fuerte y numeroso. Una historia sin mentalidad colonial, aunque con ímpetu colonizador. En esa historia el Orinoco vendría a ser como el Nilo para los egipcios y Venezuela el don del río ».

²² Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, Paris, Vrin, 1993 (1821). Esta crítica del historicismo será desarrollada sobre todo por Karl Popper, *Misère de l'historicisme*, Paris, Plon, 1955. Ver igualmente Karl Korsch, « Thèses sur Hegel et la révolution », en *Marxisme et philosophie*, Paris, Minuit, 1964.

²³ En 1956, Édouard Glissant publicó un primer ensayo, *Soleil de la conscience*, cuyo título hace pensar en la primera novela de Núñez : *Sol interior* (1920).

²⁴ Ya en 1969 en *L'intention poétique*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1969, p. 38-39, Édouard Glissant escribía: «[...] Si quiero comprender mi estado en el mundo, veo que no es por el placer malicioso de contra-decir a Hegel, ni por tomar sobre él una ingenua revancha, que tiendo a excavar mi historia: Es necesario que recupere en el instante aquellas enormes extensiones de silencio donde mi historia se ha extraviado»

²⁵ Según Hegel, en *La raison dans l'histoire*, Paris, Union générale d'éditions, 1979, no ha sucedido nada en el plano histórico en el África negro, aparte de «una serie de accidentes, de hechos sorprendentes», p. 249.

En *Cubagua* retendremos como ejemplo de este cuestionamiento del postulado hegeliano, el tratamiento propuesto para el Dios Vocchi, paradigmático de este deseo de sacudir los modos tradicionales de pensar y decir. Núñez, para subrayar cómo América existía antes de su «descubrimiento» por Europa, reinventa en efecto los orígenes de Vocchi, dios del panteón amerindio, haciéndolo nacer en Lanka, en Asia: ¡guiño a Hegel para quien la historia del género humano como historia comienza en Oriente! Guiño sin duda también a esta «invención de América»²⁶, una América que nace de un sueño oriental, el «de las Indias», marca de una utopía (u-topos= tierra de la nada...) original.

A través de la ficción, Núñez historiza a un héroe mítico que traslada del Orinoco al Caribe, asociándolo a la época contemporánea, cuando Leiziaga lo encuentra en una ceremonia indígena como si el discurso histórico, revisado por la ficción, adquiriese el valor repetitivo del mito.

Este gusto por los mitos estará muy presente como todo el mundo sabe en Miguel Ángel Asturias, otro gran nombre del Realismo Mágico y en muchos otros. Además, encontramos en Alejo Carpentier, creador oficial de Lo real maravilloso, precisamente la referencia al mito de Vocchi y Amalivaca, ya desarrollado por Núñez como acabamos de ver. En *Razón de ser*²⁷, Carpentier subraya la importancia de este Noé del Orinoco y se vuelve a conectar con este mito en *Los pasos Perdidos* (1953) con el poder mágico del río y su reanudación del diluvio universal, así como en su relato «Los advertidos»²⁸. Al igual que Jung, Mircea Eliade y Claude Lévi-Strauss, la confluencia de las mitologías es el corazón de la obra de Núñez.

Como recuerda Michel Foucault²⁹, la cultura oficial produce discursos hegemónicos y los modelos conexos. Con este trenzado de los mitos, otra forma de leer la Historia, y su valorización como fundamento de una nueva Historia, Núñez no solo cuestiona el modelo eurocéntrico, sino que puede aparecer como uno de los verdaderos fundadores de la nueva novela histórica hispano-española americana por la problematización del concepto mismo de Historia, que cuestiona el peso de las crónicas y de los héroes oficiales mediante la afirmación del valor de la oralidad, de los mitos y de los héroes olvidados de la vida cotidiana. Núñez conceptualiza una historia alternativa para América. Por lo tanto, se cuestiona el racionalismo

²⁶ Cf. Edmundo O'Gorman, *L'invention de l'Amérique – Recherche au sujet de la structure historique du Nouveau Monde et du sens de son devenir*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2007 (1958).

²⁷ Alejo Carpentier, *Razón de ser*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980, p. 32 : «[...] leyenda de Amalivaca, el Noé del Orinoco, que lo señala Humboldt y que lo dejó asombrado (Amalivaca es el héroe de una leyenda idéntica a la del Diluvio) [...]».

²⁸ Alejo Carpentier, *Los advertidos*, en *Guerre du temps*, Paris, Gallimard, 1967.

²⁹ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 y *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

positivista³⁰, así como la concepción de un tiempo teleológico³¹.

Carlos Fuentes, en su propuesta de explicación de la nueva novela hispanoamericana, ha mostrado justamente la importancia de la relectura de la Historia americana que ha sido más imaginativa que la ficción y ha subrayado la necesidad de reinventarla³². Pero cuando cita ejemplos de autores representativos de este proceso, cuando se encuentra bien en su propósito la importancia concedida al trabajo sobre la historicidad y sobre el lenguaje - aspecto que evocaremos en nuestra segunda parte -, el nombre de Núñez no aparece³³. Incluso un compatriota y contemporáneo como Arturo Usler Pietri³⁴ no cita a Núñez cuando propone una lista de autores que, según él, han desarrollado una nueva escritura en América hispana³⁵.

Ahora nos interesaremos de manera más precisa por esta revelación (escritural), según Usler Pietri, ese nuevo sentido dado al lenguaje del que habla Fuentes que permite comprender mejor América reescribiéndola y del que Núñez, lo hemos venido subrayando, ha contribuido a trazar sus fuertes líneas.

³⁰ Las críticas contra el positivismo se expresan con una ironía virulenta en *Cubagua*.

³¹ La Biblia ofrece también en el Viejo testamento (en el Eclesiastés) una visión no lineal.

³² Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Editorial Joaquín Mortiz-Planeta, 1997 (1969), p. 95-96: «Re-inventar la historia, arrancarla de la épica y transformarla en personalidad, humor, lenguaje, mito [...]».

³³ *La nueva novela hispanoamericana*, op. cit., p. 24: «Pienso que es más cercano a la verdad entender, en primera instancia, el conflicto de la literatura hispanoamericana en relación con ciertas categorías concretas del quehacer literario o, mejor aún, como la conquista de esas categorías, tradicionalmente ausentes en nuestra narrativa: mitificación, alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, humor y parodia, personalización. Que, al cabo, este haz de categorías culmine en un nuevo sentido de historicidad y de lenguaje es lo que me propongo demostrar en las notas dedicadas a Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez y Cortázar».

³⁴ Usler Pietri precisa que todo se jugó en 1930 (y no en 1940 como frecuentemente se dice). Citaremos a manera de ejemplo el comienzo de *Magias y maravillas en el continente literario - Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso* de Víctor Bravo, Caracas, La Casa de Bello, 1988, p. 13: «'Realismo mágico' y 'real maravilloso' designan, desde la década del cuarenta, de manera apasionada y confusa, la parte más relevante de la narrativa latinoamericana que, desde esa década, se escribe».

³⁵ Arturo Usler Pietri, *Godos, insurgentes y visionarios*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 138-139: «Detrás vendrían los creadores de esa extraña mezcla de ficción, realidad y poesía que he llamado realismo mágico. Fue el caso insigne de Asturias, Carpentier y algunos otros que por los años 30 iniciaron un nuevo lenguaje y nueva visión que no era otra cosa que la aceptación creadora de una vieja realidad oculta y menospreciada. De *Las leyendas de Guatemala* a *Los pasos perdidos* y a la larga serie de nuevos novelistas criollos hay un regreso, que más que regreso es un descubrimiento de la mal vista complejidad cultural de la América hispánica. Esa nueva revelación se desarrolla y diversifica en grandes escritores que van desde Borges hasta García Márquez. Nada ha inventado García Márquez, simplemente se atrevió a transcribir lo que diariamente había vivido en su existencia en la costa colombiana del Caribe».

2. Una digénesis adelantada a su tiempo o el inicio de las modalidades escriturales del Realismo mágico y de Lo Real Maravilloso en un contexto venezolano

Núñez no solo cuestiona directamente la historia oficial³⁶, sino también la forma de escribir desde la Conquista. En ese sentido, su discurso para la Academia de Historia es muy claro: La Conquista fue funesta porque sofocó en su cuna al genio americano. Los recién llegados reproducen entonces la organización de la lejana patria. El mundo que se traslada a la India es claramente visible en las páginas realistas de la literatura española envuelta en el pomposo manto de la historia oficial³⁷. Núñez se inclina pues hacia la expresión de otra Historia en una época que corresponde en América hispánica a un período de mutaciones literarias debido a múltiples transformaciones filosóficas, estéticas y sociológicas³⁸. Entre Criollismo, Costumbrismo y Mundonovismo, el momento es entonces para el americanismo, reacción a la vez nacionalista y realista, en diálogo con las vanguardias.

¿Dónde situar el proyecto de Núñez en esta efervescencia vanguardista? Innegablemente, este autor concibe una escritura que interroga a la Historia³⁹. En la literatura realista, la historia está ciertamente en el centro y subyace a la verosimilitud y a la creación de ilusión referencial, pero se trata de la historia oficial, de la que todos reconocen comúnmente como «verdadera». Ahora bien, en *Cubagua*, el narrador observa que: «la realidad, como la luna, nos muestra siempre una sola de sus caras»⁴⁰ y, por tanto, que hay múltiples «realidades», es el fin de una concepción de la transparencia en beneficio de una concepción de la opacidad. Núñez nos invita en consecuencia a ver el otro rostro de la Historia, de ahí el rechazo de una temporalidad homogénea y lineal, correlacionada con la afirmación de la necesaria liberación de toda tutela (europea o norteamericana). Núñez afirma categóricamente: «Bajo la historia está la otra historia, la verdadera»⁴¹.

Entonces se llega a interesar por la intrahistoria. R. Gutiérrez Girardot afirmó justamente que: «La intrahistoria de la América hispánica es lo "real maravillosamente americano", la Naturaleza mágica,

³⁶ Luego, Michel de Certeau mostrará en *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, que la historia es escritura, escritura de un espejo que remite al presente.

³⁷ http://vereda.saber.ula.ve/cgi-win/be_alex.exe?Titulo=biograf%EDa+de=enrique, op. cit.: «La Conquista fue funesta, porque ahogó en su cuna al genio americano. Los recién llegados reproducen la organización de la patria lejana. El mundo que se traslada a estas Indias se ofrece de modo más patente en las páginas realistas de la literatura española que ceñido con el pomposo manto de la historia oficial».

³⁸ Que acompañan fundamentalmente la consolidación del capitalismo.

³⁹ Una historia concebida hasta el punto de ir en la dirección de Europa según el historicismo de Hegel.

⁴⁰ *Cubagua*, op. cit., p. 104

⁴¹ *Bajo el samán*, op. cit., p. 73.

el mito»⁴². Núñez, por tanto, habría abierto el camino a estas opciones estéticas que sustentan una nueva visión contra las verdades oficiales reductoras. Incluso va muy lejos en este posicionamiento ya que propone en *Cubagua* ver a quienes hacen y escriben esta historia oficial como ladrones. Así invita metafóricamente a deshacerse de una escritura que expolia. El personaje de Tiberio Mendoza, historiador oficial - presentado como positivista y por lo tanto defensor de la visión tradicional de una historia lineal - en este relato, roba no solo las perlas ya hurtadas por Leiziaga, sino que también se lleva el manuscrito del protagonista, produciendo a partir de este último un artículo que él titula: «Los fantasmas de Cubagua». Este término «fantasma» muestra hasta qué punto en esta isla se cree en los elementos de lo maravilloso⁴³, es decir, la introducción de opacidad en la transparencia diegética realista, lo que deja entrever la duda sobre la realidad. Se cuestiona el razonamiento científico y, en particular, el pensamiento positivista, claramente invalidado en *Cubagua*.

Esta elección de escritura se inscribe ciertamente contra la homogeneización de la memoria, que no tiene en cuenta la heterogeneidad de los orígenes americanos. Además, para evitar que la visión (occidental) del Uno siga prevaleciendo y que se repitan incansablemente las explotaciones de tipo colonial, cualesquiera que sean los períodos, Núñez propone apoyarse no en un saber no sólo incompleto, sino sobre todo inventado, como tan bien explicará el historiador mexicano Edmundo O'Gorman⁴⁴ por los Occidentales de la Historia, sino en un lenguaje nuevo, nutrido por la historia americana y sus múltiples orígenes.

Este interés por los orígenes, por un cronotopo de alguna manera primordial, ha sido destacado por el crítico Douglas Bohórquez Rincón que ha subrayado la originalidad de Núñez desde su novela *Después de Ayacucho* (1920) y su antihéroe Miguel Franco en un contexto de Guerra Federal. Evoca «un nuevo espacio literario, una escritura [...]»⁴⁵ que permite llegar «al territorio de lo no dicho [...]»⁴⁶. Esta crítica precisa además que lo que se oye en esta escritura particular de Núñez es «el latido (del corazón) y el pulso de un continente en busca de su

identidad mediante la conquista de un nuevo discurso literario»⁴⁷.

A propósito de *Después de Ayacucho* (1920), Bohórquez Rincón conserva la denominación de «realismo histórico» y, en lo que respecta a *Cubagua*, la de «realismo poético», mostrando los límites de este realismo y la apertura a «mundos posibles»⁴⁸ que se opone al realismo (que califica de «realismo nomológico»⁴⁹) desarrollado hasta ahora. ¿No deberíamos ir más allá y considerar que este distanciamiento del realismo tradicional (¿es decir, un realismo heterológico?) y la invitación contigua a multiplicar las miradas, funda ya un modo narrativo mágico-realista, es decir, la elección en un relato ficcional, con un sentido realista? diégesis, para insertar hechos sobrenaturales, sin distanciamiento por parte del narrador y por lo tanto con confiabilidad cuestionada?

Si el realismo es un lenguaje que no «extraña», este tipo de narración es otra⁵⁰. Ahora bien, los aspectos «sobrenaturales» abundan en *Cubagua*, aunque durante mucho tiempo la crítica se interesó muy poco por ellos. Se recordará a este respecto la importancia del capítulo VI titulado: «El areyto», donde guiado por fray Dioniso, Leiziaga entra en las ruinas de Cubagua y asiste a un ritual indígena iniciático. ¿Se encuentra entonces ante el Dios Vocchi (cuyo mito fue presentado en el capítulo anterior)! Como recuerda Víctor Alarcón⁵¹, que estudia este episodio, no emerge ningún miedo - que habría estado en derecho de señalar - lo que no nos permite, entre otras cosas, retener la modalidad fantasía⁵². Se destaca entonces la indignación de Leiziaga como descendiente de conquistadores, lo que constituye un tratamiento paródico de esta escena. Además, ¿esta ceremonia «del areyto» es un sueño o una realidad? Es cierto que Leiziaga ingirió drogas, pero, en el capítulo siguiente, parece encontrar el rastro del paso subterráneo. Sin embargo, las explicaciones

⁴⁷ Idem : « El latido y el pulso de un continente que busca su identidad a través de la conquista de un nuevo discurso literario [...] ».

⁴⁸ Op. cit., p. 32.

⁴⁹ Op. cit.; p. 33 : « realismo monológico, costumbrista, romántico-criollista, etc. ».

⁵⁰ Arturo Usler Pietri, « Realismo mágico », Godos, insurgentes y visionarios, op. cit., p. 137-140. Además, como comenta Arturo Usler Pietri, «incluso para los hispanoamericanos fue como un redescubrimiento de su situación cultural [...] El mundo criollo está lleno de magia en el sentido de elementos insólitos y extraños. La recuperación plena de esta realidad ha sido el elemento fundamental que ha dado a la literatura hispanoamericana su originalidad y reconocimiento mundial».

⁵¹ Víctor Alarcón, « El símbolo de lo fantástico. *Cubagua* como novela de transgresión », *Mitologías hoy*, n°5, éfé 2012, p. 96-106.

⁵² Intrusión de lo natural en una narrativa realista. El miedo está a menudo allí. Al igual que en el realismo mágico, los sucesos sobrenaturales se consideran normales. Este tipo de historia es entonces más maravillosa y no fantástica. En Buenos Aires, en 1931, se crea la revista Sur con J. L. Borges como colaborador. José Balza evoca la «geología fantástica» de *Cubagua* en *Espejo espeso*, Caracas, Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1997, p. 68. El término «geología», por su vinculación con lo enterrado en la tierra, puede referirse al «secreto de la tierra» enunciado por Núñez y de hecho le da una nueva dimensión al adjetivo «fantástico».

⁴² Rafael Gutierrez Girardot, « El tema de la naturaleza en la literatura hispanoamericana », *Eco*, Bogotá, avril-juin 1978, p. 888-896, (p. 894) : « La 'intrahistoria' de Hispanoamérica es lo 'real maravillosamente americano', la Naturaleza mágica, el mito ».

⁴³ La maravilla (del latín mirabilia), cosas admirables, opuestas a naturaleza. Tradicionalmente, lo maravilloso, es la intervención de dios, de demonios o de ángeles, de genios, de hadas en la acción...

⁴⁴ Edmundo O'Gorman, *L'invention de l'Amérique - Recherche au sujet de la structure historique du Nouveau Monde et du sens de son devenir*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2007 (1958).

⁴⁵ Douglas Bohórquez Rincón, *Escritura, Memoria y Utopía en Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, Ediciones la Casa de Bello, 1990, introduction, p. 12 : « un nuevo espacio literario, una escritura, un nuevo horizonte y expectativa de la forma novelesca en el contexto de nuestra literatura ».

⁴⁶ *Escritura, Memoria y Utopía en Enrique Bernardo Núñez*, op. cit., p. 13.

terminan aquí... Esta falta de transparencia se amplifica por el hecho de que el protagonista es tratado a veces en la obra de irresponsable o de loco...

El narrador no nos ayuda a ver las cosas con claridad. Esta vaguedad en cuanto al narrador nos recuerda la afirmación de Chiampi en cuanto al «realismo maravilloso» que evoca «la ocultación de la voz generadora del texto»⁵³. Los narradores se entremezclan en *Cubagua* por el recurso a un paratexto formado por diversas crónicas coloniales (de Pedro de Aguado, Bartolomé de las Casas, Benzoni, etc.), mitos y tradiciones orales. Además, Núñez escribió en 1959, hablando de *Cubagua*, que había utilizado su memoria (el recuerdo de su lectura de la crónica colonial de Pedro de Aguado⁵⁴); es decir, reconoce la introducción de una distancia respecto al texto de archivo. Los límites entre ficción e historia son así cada vez más cuestionados, y de manera voluntaria para invitarnos, como explica Núñez en su discurso para la Academia de Historia, a reescribir la Historia: «Hay una historia que queda por reescribir»⁵⁵.

Carlos Fuentes lo dirá también, pero mucho después de Núñez: «lo que le falta a la literatura hispanoamericana es un lenguaje que pueda salvar del anonimato lo que la historia ha callado»⁵⁶. Edouard Glissant también tomará conciencia de esta necesidad en su búsqueda de un decir antillano, a partir de un material filosófico importante⁵⁷.

Si el universo espacio-temporal designado por el relato en la ficción narrativa es llamado «diegésis»⁵⁸ por Gérard Genette, Édouard Glissant, dando a la literatura que redibuja mitos y personajes un papel míticomotor innegable⁵⁹, invita al mismo tiempo a conceptualizar

⁵³ Irlema Chiampi, *El realismo maravilloso*, op. cit., p. 87 : « El análisis de la modernidad del realismo maravilloso debe empezar necesariamente por la confrontación de sus mecanismos de cuestionamiento de la enunciación con los de ocultamiento de la voz generadora del texto, peculiar del realismo tradicional ».

⁵⁴ Citado por Rodrigo Suárez Pemjean, *La estructura mítica del viaje del héroe en Cubagua y su relación con la nueva novela histórica*, Santiago, Chile, 2006, http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/suarez_r/html, p. 16 : « En la capilla había un altar roto, de ladrillos, que hice refaccionar para poner libros y papeles, y en el suelo, contra la pared, una lápida sepulcral, también rota. Allí leía la crónica de fray Pedro de Aguado, hallado por azar entre los pocos libros del Colegio de la Asunción, en la cual se narra la historia de Cubagua. Nombres, personas, cosas, ruinas, soledades, venían a ser como un eco del tiempo pasado. Aquellas imágenes acudieron a mi memoria, y ese fue el origen de mi librito, simple relato donde sí hay, como en *La galera de Tiberio*, elementos de ficción y realidad ». En la crónica de fray Pedro de Aguado, el crítico Domingo Miliani añade el recurso a la *La Historia del Mundo Nuevo* (1547) de Girolamo Benzoni.

⁵⁵ http://vereda.saber.ula.ve/cgi-win/be_alex.exe?Titulo=biograf%EDa+d e=enrique+, op. cit. : « Hay una historia que está por reescribirse ».

⁵⁶ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, op. cit., p. 30.

⁵⁷ Según la afirmación de de Césaire en *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1956 : « ¡Qué sangre en mi memoria! En mi memoria son lagunas ».

⁵⁸ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

⁵⁹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 104 : « es en las obras literarias donde primero toma la forma el acercamiento a la totalidad del mundo ».

América y propone el término «digenèse»⁶⁰ para designar una forma particular de ficción en las «sociedades compuestas»⁶¹. En otras palabras, en respuesta al concepto de digénesis, asociada a un pensamiento de lo Diverso y de la Relación.

La diégesis de *Cubagua* tiene lugar en el presente de 1925 (año de la publicación del ensayo sobre Realismo mágico del historiador y teórico del arte Franz Roh⁶²...) y nos parece que se podría considerar que Núñez ya está desarrollando una escritura digenética allí, es decir, no sólo portadora de una estética no eurocéntrica, sino que exige también el reconocimiento de la heterogeneidad de los orígenes en América.

Núñez utiliza la expresión un tanto misteriosa “secreto de la tierra”⁶³. Al “fruto de la tierra”, o aceite para Gómez que facilita la explotación de las riquezas americanas por parte de extranjeros, Núñez opone el “secreto de la tierra”, es decir, la conciencia de una autoctonía originaria. ¿No sería esto, con una formulación diferente, lo que Alejo Carpentier intenta hacernos percibir y lo que transcribió de la mágica realidad americana durante su “iluminación” en Sans-Souci, en Haití⁶⁴?

El secreto de la tierra o esencia venezolana y, por extensión, hispanoamericana y americano-caribeña, sustenta una búsqueda de una forma de narración que interroga constantemente la Historia, a partir de una escritura palimpsesto que reinterpreta, estableciendo interrelaciones⁶⁵, es decir, elige el mito (con sus múltiples versiones) contra la mistificación (de la verdad oficial). En otras palabras, entre omisiones y falta de información, el

⁶⁰ Édouard Glissant, Glissant explica su noción de digénesis, en el video de François Noudelmann (*Les Fridays de la philosophie*, France Culture, 2003): “El Mundo americano nace de las convulsiones de la historia y ha adoptado las creaciones del mundo de los otros. El contacto de culturas atávicas en los espacios de colonización dio a luz, lugares, culturas y sociedades compuestas, que no generaron una Génesis, adoptando los Mitos de la Creación venidos de otros lugares”.

⁶¹ Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006 : « “Las sociedades compuestas también generan paulatinamente pensamientos de su creación, que podrían agruparse bajo el nombre de digénesis nutridas por las certezas de las ciencias humanas y son intentos de sintetizar a partir de todas las convergencias históricas posibles”. ».

⁶² Este texto se expandió rápidamente por el mundo hispánico gracias a su traducción en 1927 en la Revista de Occidente.

⁶³ Enrique Bernardo Núñez, *Cacao*, « Ensayo sobre la obra literaria de Enrique Bernardo Núñez » de Orlando Araujo, op. cit., p. 39. Orlando Araujo dice esto : « Incluye como el enigma originario a descifrar, el planteado por el choque y la confluencia de hombres y mitos extranjeros con mitos y hombres autóctonos y que una fuerza telúrica, no visible al ojo superficial, viene escondiendo a lo largo y ancho de cuatro y medio siglos. Es el secreto de la tierra, expresión usada por los conquistadores cuando, ante el silencio y las vastas soledades de América, sobrecogidos por el misterio de los nuevos dioses, padecían la nostalgia de su civilización y se abismaban, con callado terror metafísico, hacia ese mundo desconocido e informe que los atraía y los devoraba para seguir formándose ».

⁶⁴ Alejo Carpentier, *Ensayos*, México, Siglo XXI, 1990.

⁶⁵ Hay un nuevo vínculo con Edouard Glissant y su poética de la Relación.

lector no dispone de toda la información necesaria para distinguir lo que es real de lo que no lo es, con una ruptura particular en la lógica temporal lineal. Ciertamente, Núñez teoriza sus prácticas en busca de un nuevo lenguaje que se desliga del modernismo – diferenciándose, por ejemplo, de su tratamiento cromático- privilegiando la coexistencia de tiempos y espacios entre la isla de Cubagua y los personajes. Entonces se establece una comunicación mágica y misteriosa:

Inmensos murmullos, maravillosos reflejos se filtraban a través de los bosques. Alrededor de Nila flotaban las canciones aprendidas en los palmerales de moriche⁶⁶ de las viejas que protegieron su infancia. Los remeros repetían las palabras que curan y hacen dóciles a las serpientes y que influyen en las propiedades de una piedra en el corazón. Palabras brillantes y misteriosas, luciérnagas.⁶⁷

¿No es ésta la vía (poética) que nos propone Núñez para «dar voz a esos cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido», como dirá más tarde Carlos Fuentes?⁶⁸ Termina su novela con la afirmación: «Todo era como hace cuatrocientos años»⁶⁹. Se considera, por tanto, que la escritura de Núñez (al igual que la de tipo fantástica⁷⁰ observada en aquella época), convoca de manera recurrente el tema del doble. A modo de ejemplo, se recordará el caso del sacerdote Dionisio, en carne y hueso, contando una parte de la historia, otras veces aparece como una cabeza momificada. Esta diferencia/ semejanza le permite pasar de un momento histórico a otro... cuatrocientos años más o menos.

Núñez propone en *Cubagua* diferentes modalidades de escritura basadas principalmente en juegos sobre el múltiplo (duplicación, desdoblamiento, dialogismo, heterología...) que borran la transparencia del Uno. Todas las duplicaciones y porosidades de la opacidad son solicitadas como equívocos voluntarios para decir y transcribir el rechazo de la orden oficial y de los centros establecidos, por ejemplo, con nuevos héroes para una nueva historia. En estos momentos de ambivalencia, la magia parece real y se ven neutralizados los códigos

antinómicos como las fórmulas oximorónicas de «Realismo Mágico» y «Real Maravilloso».

Núñez desarrolla un tratamiento del tiempo que ya no es teleológico y privilegia las ambigüedades temporales pasado/presente/futuro, apoyadas por la recurrencia a imágenes dobles (Leiziaga/Lampugnano o dos facetas de un mismo personaje) como tantas metamorfosis barrocas.

La isla de Cubagua es entonces convocada como metáfora de una realidad secreta, originaria, por descifrar. Ya no es una novela sobre la tierra propiamente dicha como *Doña Bárbara* o *La Vorágine*, sino una obra orientada hacia el mar, elemento líquido, no estabilizado a diferencia de la Historia oficial, por múltiples orígenes unidos por este mismo mar. Cubagua se erigió entonces en «omphalos»⁷¹, en el centro del Nuevo Mundo para ver de manera renovada, como sinécdoque del origen americano, a la vez paraíso futuro y paraíso perdido, que tomará en Alejo Carpentier el nombre de Santa Mónica de los Venados, en el bosque del edén. ¿Sustituirían el Orinoco y el bosque de Alejo Carpentier a la isla⁷² y al mar de Núñez? De hecho, es importante precisar que en Núñez, el Orinoco y la isla de Cubagua están vinculados como dos paradigmas del origen americano, como pone de manifiesto la vacilación de Núñez en cuanto a la elección del final de *Cubagua*. En una versión, asistimos al regreso del protagonista Leiziaga a Cubagua; en la otra, Leiziaga elige el Orinoco. Esta última fue la versión que se difundió al principio, es la que pudo inspirar a Alejo Carpentier⁷³...

Bohórquez Rincón, sin hablar de Realismo Mágico o de Real Maravilloso, destacó en Núñez este tratamiento particular del tiempo propio de los autores del boom⁷⁴. Y Alejandro Bruzual confirma esta elección de una escritura que introduce el desorden en la continuidad, como un archipiélago en tensión⁷⁵.

En otras palabras, ¿no estamos ya en pleno Realismo

⁷¹ Cf. Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949.

⁷² Sin embargo, como nos recuerda Roger Toumson, "isla" y "América" han sido durante mucho tiempo sinónimos, porque cualquier nueva tierra era considerada una isla, de ahí el hecho de que "el continente [está] entonces ausente de la geografía del imaginario europeo". *L'utopie perdue des îles d'Amérique*, Paris, Champion, 2014, p. 34.

⁷³ Estando vivo Núñez, todas las ediciones de *Cubagua* conservaron el final donde Leiziaga viaja al Orinoco. Su elección final (en 1959) fue que Leiziaga regresara a Cubagua. Véase Alejandro Bruzual, *Aires de tempestad*, op. cit.

⁷⁴ *Escritura, Memoria y Utopía en Enrique Bernardo Núñez*, op. cit., p. 62 : « Esta [...] superación de la noción lineal de una historia y un tiempo sucesivos convierte *Cubagua* en una obra pionera, renovadora, en cuanto a la introducción de una moderna concepción del tiempo y del espacio literarios. Núñez parece así adelantarse a esa noción de un tiempo congelado en García Márquez, de un tiempo recurrente y fluvial en Carpentier, del tiempo cíclico y utópico de Borges ».

⁷⁵ Alejandro Bruzual, <https://www.mysciencework.com/.../narrativas-contaminadas-tres-novelas-la...>, consultado el 9 mayo de 2014, p. 283 : « [...] se busca desordenar la literatura como continuo y arma un archipiélago de manifestaciones en tensión. Así, se ubican puntos de discontinuidad y fragmentación de las certezas dominantes, permitiendo afirmar otro sentido de la creación como acto renovable, extremo, capaz de imaginar soberanías posibles y formas de interpelación social que –intuimos– siguen vigentes en nuestro presente ».

⁶⁶ Importa recordar que según la mitología indígena, Amalivaca y Vocchi habrían creado los hombres a partir de la palmera del moriche.

⁶⁷ *Cubagua*, op. cit., p. 59 : « Murmullos inmensos, reflejos maravillosos se filtraban a través de las selvas. En torno de Nila flotaban las canciones aprendidas en los morichales de las viejas que guardaron su niñez. Los remeros repetían palabras saludadoras que vuelven dóciles a las serpientes e influyen en la virtud de una piedra en el corazón. Palabras refulgentes y misteriosas, luciérnagas ».

⁶⁸ *La nueva novela hispanoamericana*, op. cit., p. 30.

⁶⁹ *Cubagua*, op. cit., p. 100 : « Todo estaba como hace cuatrocientos años ».

⁷⁰ Teodosio Fernández, « Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica », *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (dir.), Madrid, Arco/libros, 2001, p. 283-297. Ver también Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

mágico o Real maravilloso *avant la lettre*, es decir un Núñez cuya escritura recurre a los elementos que retomarán los autores «oficiales» del boom hispano-americano, en particular Alejo Carpentier?

Huellas de la fecundidad de Núñez en Alejo Carpentier

¿Podía Alejo Carpentier desconocer a Núñez y a su obra tan innovadora? En definitiva, ¿no se debería considerar la obra de Alejo Carpentier como un conjunto de segundos-textos y no como los primeros textos fundadores de Lo real maravilloso? En todo caso, ¿no sería legítimo, dado lo que hemos argumentado anteriormente, poner en dudas su condición de “modelos” oficiales mitificados del referido movimiento literario? Lo hubiésemos comprendido si nos interrogamos acerca de la historia del Realismo mágico y la realidad maravillosa. Por lo que invitamos a avanzar más en el tiempo, mirar la historia de sus modelos. Y así podremos tomar conciencia acerca de la obra de Núñez, que coloca a Venezuela aún más en el corazón de este renovado crisol literario latinoamericano.⁷⁶

¿Cómo, en efecto, abordar la recepción de Alejo Carpentier en la literatura caribeña, sin indagar la huella que dejó esta literatura en la obra del escritor cubano, quien también se nutrió de los autores europeos, como por ejemplo de Anatole France? En efecto, las teorías de la Recepción desarrolladas por la Escuela de Constanza subrayan la importancia que debe concederse a la participación activa del lector, y considera a este como un nuevo autor del sentido y futuro autor, autor que sigue siendo ante todo un lector⁷⁷.

Siguiendo las teorías de la recepción, la comprensión de los textos-segundos (aquí la obra de Carpentier) favorece la lectura de los textos-primeros (la obra de Núñez). En resumen, la obra tan conocida de Alejo Carpentier debería permitir que se reconociera uno de sus modelos, a saber: Núñez, porque comprender requiere fusionar horizontes presentes y pasados (lo que siempre hace Núñez...) supuestamente independientes unos de otros. Uno se pregunta entonces ¿cómo el potencial de un texto de partida influye en la poética del texto de llegada? En otras palabras, para retomar una expresión de Michel de Certeau, ¿no conviene preguntarse: dónde ha «cazado»⁷⁸ Alejo Carpentier?

En efecto, todo texto se analiza como discurso y en todo discurso hay huellas de «pre construcción», discursos anteriores reformulados que funcionan como una especie de materia prima. Gérard Genette lo afirma: un texto puede ocultar otro. Entonces, ¿no se puede ver a Núñez

⁷⁶ Aunque es habitual considerar que hubo vanguardias tardías en Venezuela en comparación con otros países sudamericanos.

⁷⁷ Al igual que Hans Robert Jauss, (*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978) se considera que en general cualquier destinatario puede actualizar en cada lectura cualquier texto.

⁷⁸ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1-Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

como un «Anciano», cuya autoridad habría que rehabilitar, aunque sólo sea poniendo de relieve sus aportaciones y, por tanto, recibéndolo en autores posteriores? No se trata en modo alguno de poner en tela de juicio el aporte capital de Alejo Carpentier, sino de desplazar, o más bien volver a colocar su obra (sobre todo la vinculada directamente a la etapa de emergencia de Lo Real Maravilloso), en una cadena de recepciones, ciertamente, muy rico en un autor, que es a la vez un gran lector, como Alejo Carpentier, pero uno de cuyos eslabones no parece haber sido mencionado hasta ahora.

No se puede olvidar la erudición⁷⁹ de Alejo Carpentier. Por ello, su conceptualización de lo verdaderamente maravilloso⁸⁰ no puede surgir de la mera revelación por la naturaleza americana, sino también de la lectura de sus predecesores, sobre todo porque ha indicado: «Hay una materia que tengo que aprender y esta materia será el estudio sistemático de América»⁸¹.

Guisepe Bellini demostró cómo Alejo Carpentier se alimentó de la influencia del venezolano Rufino Blanco Fombona (1874-1944), cuyo relato *Viaje al alto Orinoco* (1905) nunca había sido citado como fuente de *Los pasos perdidos* (1953). R. Blanco Fombona ofrece magníficas descripciones de la naturaleza que califica de... «maravillosa»⁸²... Deseamos completar esta aportación venezolana invitando a tener en cuenta el impacto de la obra y los conceptos de Núñez. ¿Es necesario recordar a este respecto que *Los pasos Perdidos* y *El Siglo de las Luces* fueron escritos en Venezuela, donde Alejo Carpentier había llegado en 1945, invitado por su amigo Carlos Eduardo Frías? Alejo Carpentier vivió en Venezuela de 1945 a 1959 y frecuentó durante catorce años el medio periodístico venezolano en la misma época en que Núñez era un cronista reconocido en Caracas⁸³.

⁷⁹ Alexis Márquez Rodríguez, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 9.

⁸⁰ «Es imposible pensar -seriamente- con palabras como clasicismo, romanticismo, humanismo, realismo... Ni nos emborrachamos ni apagamos la sed con etiquetas de botellas», afirmó Paul Valéry (1871-1945). Pareciera que Alejo piensa como él escogiendo una terminología sin “ismo”, como para desmarcarse mejor de lo que había antes como el surrealismo (y todas las tendencias europeas de categorización del pensamiento...).

⁸¹ Alejo Carpentier, «Un camino de medio siglo», *Razón de ser. Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 98: «Hay una asignatura que tengo que aprender y esa asignatura va a ser el estudio sistemático de América».

⁸² Rufino Blanco Fombona, *Viaje al alto Orinoco, Las novelas de dos años, Rufino Blanco Fombona Intimo*, selección y prólogo de Ángel Rama, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975, p. 69. Ver también: Viera Bucova, «Los pasos significantes», *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Salvador Arias (dir.), La Habana, Casa de las Américas, 1977, p. 344, citado por Guisepe Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1985, note 3, p. 18.

⁸³ Además, habría que recordar, lo que fue considerado como el Manifiesto de Lo real maravilloso, publicado por primera vez en 1948, en diario de Caracas El Nacional (luego reeditado en México en 1949) y ese es el mismo año en que Arturo Usler Pietri utiliza el término de «Realismo mágico» en *Letras y hombres de Venezuela* a propósito del cuento venezolano: «Lo que vino a predominar [...] y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una

¿No debemos tener en cuenta en un lector tan ávido como Alejo Carpentier las representaciones literarias del Orinoco? Núñez publicó en 1945 un ensayo titulado *Orinoco*⁸⁴ en el que se interesó por el avance británico de Raleigh en América hispana y la búsqueda del El dorado⁸⁵. El paralelo entre la isla de Cubagua y el Orinoco puede encontrarse en diversos textos de Núñez y más concretamente en este ensayo *Orinoco*. Además, el eje central de *Cubagua* es un viaje que permite, cualquiera que sea el fin elegido, encontrarse a sí mismo y que parece anunciar la «desalienación» del héroe de Carpentier en *Los pasos perdidos* donde el tema del viaje también es central⁸⁶. Además, en estas dos obras, el encuentro clave con una mujer cuyo nombre está ligado a las prácticas cristianas (Nila Cálice en Núñez/Rosario en Carpentier), mestizaje biológico o cultural que nos permite tocar la realidad mágica del pueblo autóctono.

Además, serán también decisivos para la escritura de Carpentier sus viajes por Haití y el Alto Orinoco⁸⁷ en 1947-48. En el corazón de la selva amazónica venezolana, A. Carpentier admite haber tenido también una revelación de la magia americana y se lanza entonces a la difícil tarea de dar a conocer la «esencia americana»⁸⁸. Esta idea de esencia(s) americana(s) recuerda el «secreto de la tierra» de Núñez, para quien se trata, como afirma fray Dionysos, de interpretar el silencio⁸⁹ y de «hacer maravillosa revelación desde el profundo misterio de las costas y las zonas montañosas (y boscosas) del interior»⁹⁰. Núñez aclara:

Pero hay silencio y soledad. Las zonas

montañosas y boscosas existen y siempre

negación poética de la realidad. Lo que, a falta de otra palabra, podría llamarse un realismo mágico». Y cuando Alejo Carpentier ofrece una conferencia titulada «Lo barroco y lo real maravilloso» en 1975, fue en el Ateneo de Caracas, momentos claves en la evolución del pensamiento del autor.

⁸⁴ Enrique Bernardo Núñez, *Orinoco*, Caracas, Élite, 1945; *Cubagua*, novela. *Orinoco* (capítulo de una historia de este río), Caracas, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1947 (3ª ed.).

⁸⁵ Uslar Pietri también escribió sobre el El Dorado.

⁸⁶ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 114. Benito Pelegrín, «Tems pressé, temps oppressé dans *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier», *Passage du temps: ordre de la transition*, Paris, PUF, 1983, p. 169 : «[...] estaba operando en mí una especie de regreso aún vacilante pero ya sensible, a un equilibrio perdido hacía mucho tiempo».

⁸⁷ «La tierra venezolana fue para mí como toma de contacto con el suelo de América, y meterme en sus selvas conocer el cuarto día de la creación».

⁸⁸ Alejo Carpentier, «Confesiones sencillas de un escritor barroco» (entrevista con César Leante), *Homenaje a Alejo Carpentier*, 1970, p. 21, citado por Víctor Bravo, *Magias y maravillas*, op. cit., p. 36 : «Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas».

⁸⁹ *Cubagua*, op. cit., p. 63 : «¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio?».

⁹⁰ Op. cit., p. 30 : «En la espuma como en la niebla y el silencio hay imágenes fugitivas. Son tan ligeras en su eternidad que apenas podemos sorprenderlas; pero en ocasiones, un sonido, una palabra u otro accidente inesperado, provoca la revelación maravillosa en el hondo misterio de las costas y serranías».

se superan tanto como los horizontes. En todo esto, hay imágenes. Creemos que percibimos cosas que existen o han existido. Algo que escapa a nuestros sentidos. En fin, lo que los conquistadores, cuando sintieron turbada su alma en medio de las soledades, llamaron el secreto de la tierra. [...] Así, este marco que contemplamos no ofrece más que simples relieves de su aspecto físico y nos encontramos ante una inteligencia; un pensamiento abandonado a la tierra.⁹¹

Entre las múltiples conexiones entre la obra de Carpentier y *Cubagua*, es fundamental destacar en qué medida la concepción del tiempo de Carpentier se acerca fuertemente a la propuesta por Núñez. Carpentier, en efecto, evoca «sincronismos posibles [...] por encima del tiempo, vinculando [...] el ayer con el presente»⁹² y ve en el Orinoco tanto el tiempo pasado como el presente y el futuro⁹³. Así, en *Los pasos Perdidos* se atribuye a la realidad americana el privilegio de albergar simultáneamente diferentes períodos⁹⁴. Carpentier también especifica que América es el único continente donde conviven distintas épocas⁹⁵. Y precisamente, este posible retorno a los orígenes y a sus mitos, acompañado de un renovado tratamiento del tiempo, es ya, como hemos mostrado, uno de los grandes ejes de la obra de Núñez, y en particular de su novela *Cubagua* que se opone a la visión teleológica de la historia. Insistimos en citar para abonar terreno a nuestros argumentos: «Tres días, quinientos años, quizás segundos que se alejan y vuelven y titubean, en la luz inmemorial (¿inmemorial?). La espuma»⁹⁶. Y pensar que muchas veces es esta obra sobre el tiempo la que se presenta como innovadora en Carpentier y la que se percibe como uno de los mejores aportes a la literatura

⁹¹ Op. cit., p. 4-5 : «Pero hay el silencio y la soledad. Existen las serranías sobrepasándose siempre, y los horizontes. En todo esto hay imágenes. Se cree percibir cosas que existen o han existido. Algo que escapa a nuestros sentidos. En fin, eso que los conquistadores, cuando sentían turbada su alma en medio de las soledades, llamaban el secreto de la tierra. [...] Así, ese contorno que contemplamos nos ofrece algo más que los simples relieves de su aspecto físico y nos encontramos frente a una inteligencia; un pensamiento abandonado a la tierra». Alejo Carpentier buscaba «la esencia americana».

⁹² Alejo Carpentier, *De lo real maravilloso americano*, 1967, citado en *Magias y maravillas*, op. cit., p. 40 : «Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente». Cf. Alejo Carpentier, «Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana», *Escritura*, n° 2, Caracas, U.C.V., juin-déc. 1976, p. 205, citado en *Magias y maravillas*, op. cit., p. 41.

⁹³ *Conversaciones con Alejo Carpentier*, op. cit., p. 117.

⁹⁴ *Magias y maravillas*, op. cit., p. 41 : «El tiempo de ayer en hoy, es decir, un ayer significado presente en un hoy significante».

⁹⁵ *Magias y maravillas*, op. cit., p. 41 : «El tiempo de ayer en hoy, es decir, un ayer significado presente en un hoy significante».

⁹⁶ *Cubagua*, op. cit., p. 57 : «Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y vuelven dando tumbos en un sueño, en la luz de días inmemoriales. Espuma».

latinoamericana⁹⁷.

Terminaremos esta valorización de la obra de Núñez como modelo y, por tanto, la de Carpentier como reescritura de un Real Maravilloso ya conceptualizado en Núñez, destacando las extrañas similitudes de una escena de metamorfosis, retransmitida de diversas maneras. En *Cubagua*, en el siglo XVI, una indígena llamada Cuciú, prostituida por los españoles, fue finalmente quemada en una hoguera. Cuciú es entonces, entre otras cosas, presentada como escapando al fuego en forma de garza roja. Esto nos recuerda una famosa escena donde Mackandal desaparece... en diversas versiones... Núñez ya había hecho una propuesta concreta en cuanto a una nueva escritura de la metamorfosis, que al parecer no fue olvidada por Alejo Carpentier. Como en *Cubagua*, donde circulan varias versiones que no se invalidan en cuanto al destino de la india Cuciú, muerta o viva en forma de una garza roja⁹⁸, de igual modo el color de las llamas, las versiones varían en *El Reino de este mundo*, es decir, se generan varios niveles de «verdad»: la de los negros que afirman: «Makandal salvado», la de los blancos criollos que no entienden nada y, por último, la del narrador del que se esperaría que mostrara la realidad de las cosas, pero que aminora su posición⁹⁹.

Otras conexiones son innegables¹⁰⁰. Es evidente la creación de un cierto tipo de barroco. La recurrencia a una escritura poética barroca en Núñez o la duplicación (a través del tema del doble) se revela omnipresente y anuncia el lenguaje acumulativo para una realidad que queda por nombrar según Carpentier¹⁰¹. Como Núñez, Carpentier duplica, por interrelaciones, diversas épocas¹⁰². ¿Podemos dudar de que Carpentier haya leído *Cubagua*?¹⁰³ Creemos

⁹⁷ Magias y maravillas, op. cit., p. 41.

⁹⁸ ¿Habría que traducirla por «kayali» (*Butorides virescens*) según el vocabulario de las Antillas francesas?

⁹⁹ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, México, General de ediciones (Colección Ideas, Letras y Vida), 1973 (1967), p. 18, <http://es.slideshare.net/FHEDRA/carpentier-el-reinodeestemundo>: «muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito».

¹⁰⁰ La estatua de Venus de *El reino de este mundo* recuerda mucho a Diana la Cazadora en *Cubagua*.

¹⁰¹ Alejo Carpentier, «Lo barroco y lo real maravilloso», *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 1981, p. 61: «América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre».

¹⁰² Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, México, Iberoamericana de publicaciones, 1953, p. 207: «Yo me había divertido, ayer, con figurarme que éramos Conquistadores en busca de Manoa. Pero de súbito me deslumbra la relación de que ninguna diferencia hay entre esta misa y las misas que escucharon los Conquistadores del Dorado en semejantes lejanías. El tiempo ha retrocedido cuatro siglos. Esta es misa de Descubridores... Acaso transcurre el año 1540».

¹⁰³ También podemos destacar el vínculo musical entre la obra de A. Carpentier y la de Núñez. El capítulo central: El areito, presenta un ritual indígena, mezcla de cantos y danzas. Núñez especifica: «los areitos en que se refiere la historia al son de flautas y atabales», *Cubagua*, op. cit., pág. 5 e indica que los Indígenas: «cantaban historias de sus pasados», op. cit., pág. 83.

encontrar la técnica de escritura de Núñez... y la nueva actitud frente a lo real que desarrolla, para una realidad ya percibida como «utopía de la transparencia», como lo indicará Foucault, y que será transcrito como «opacidad» en Edouard Glissant. Estamos entonces ante un Núñez posmoderno y decolonial anticipado...

Se comprende mejor esta visión con Núñez y su trabajo sobre la Historia colonizada, porque como afirma Charles Scheel: «el realismo mágico constituye una corriente importante en la ficción mundial contemporánea y [porque] se habla ahora de world literature como se habla de world music»¹⁰⁴. En resumen, el Realismo Mágico corresponde a una forma de escritura que permite cuestionar los dogmatismos, cualquiera que sea en definitiva el país en que se encuentre; la relación Dominante/Dominado es universal. Se produce un rechazo a la hegemonía del imaginario occidental y una especie de calibanización de este modelo, el cual nos lo propone Núñez desde comienzos de los años 1930.

A manera de conclusión

Podemos concluir que el decenio de 1930 es un período floreciente para Venezuela. Enrique Bernardo Núñez fue un pionero que se interesó por los vacíos de la Historia de los pueblos «sin anales» del mundo americano-caribeño y, al hacerlo, propuso una forma de escritura digenética, reescritura y desplazamientos de los modelos eurocéntricos, en particular, en los tratamientos tradicionales del tiempo y del espacio¹⁰⁵ mediante una interrelación de las nociones de lo real y de lo maravilloso. La obra de Núñez y sus conceptos se imponen como sustrato matricial del Realismo Mágico y de Lo Real Maravilloso, sin establecer una real diferencia todavía entre estos dos movimientos, porque en germen, como raíz rizomática común e interrelacionada, como sus padres «oficiales», florecieron y se reconocieron entre similitudes y variaciones.

A diferencia de aquellos que no han visto en Núñez sino a un periodista experimentador, consideramos que se trata de un escritor-historiador, pionero que ha teorizado aspectos esenciales de la renovación literaria hispano-americana, en particular a partir de la reescritura de la Historia mediante el mito, de un tratamiento del tiempo no lineal y de la necesidad de una escritura adaptada como tantas premisas del Realismo Mágico y de lo Real Maravilloso. José Balza, venezolano también, destacó esta etapa en cierto modo matricial de Núñez para el desarrollo de estas nuevas estéticas, afirmando sobre *Cubagua* que se trata de un: «anuncio de lo que Irleamar Chiampi

¹⁰⁴ Charles Scheel, «D'Anatole France à Marcel Aymé: le réalisme magique», *Littératures contemporaines* n° 5, número spécial Marcel Aymé (textos reunidos por Alain Cresciucci), Éditions Klincksieck, p. 75-90, (p. 75).

¹⁰⁵ En 1992, Lasarte señala a *Cubagua* como la «máxima expresión de las posibilidades de la vanguardia narrativa en Venezuela».

reconocerá como “Realismo Maravilloso”¹⁰⁶».

Núñez propone en última instancia una especie de mayéutica para este subcontinente americano, “parido” hasta ahora con fórceps oxidados, presentados como provenientes del antiguo mundo en Cubagua, y de los que conviene hacer (re)nacer de otro modo la literatura. Así se anuncia el nacimiento de los falsos gemelos que son el Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso con una obra: *Cubagua* donde nacen precisamente gemelos, característico de esta isla pobre y rica a la vez¹⁰⁷ donde se repiten las dominaciones...

Núñez parece profetizar una profunda renovación: El mundo se hace y se deshace de nuevo. Las ciudades se erigen sobre los bosques y éstos cubren después de las ciudades»¹⁰⁸. Alejo Carpentier, como se ha demostrado, ha leído a Núñez y, en particular, *Cubagua*, obra que ahora merece ser reconocida como uno de los textos premier¹⁰⁹ de este líder oficial de Lo Real Maravilloso que podrá invertir la relación ciudad-ciudad bosque en *Los pasos Perdidos* y hacer de ella -hasta ahora relacionada con la Barbarie-, como lo que propondrá Wifredo Lam en las artes plásticas con *La jungla* (1943), un nuevo centro, el crisol de un enfoque renovado para una nueva mitología y genealogía de América.

En definitiva, Núñez no solo aparece como un autor ya posmoderno, sino que, sobre todo, se desprende que ha influenciado directamente en el boom, como lo hemos demostrado cuando hemos hecho comparaciones con la obra narrativa de Alejo Carpentier, sin que nadie se digne citarlo... Para una desmitificación de la historiografía literaria, sería oportuno asociar a Núñez con esta renovación escritural y conceptual, y considerarlo como un padre putativo o un padre «natural» - es decir, como padre «lógico» pero también un padre que, como un hijo natural, no habría sido reconocido hasta ahora y que ahora tendría que formalizarse.

Alejo Carpentier afirma:

[...] nosotros, novelistas de América Latina, testigos, cronistas e intérpretes de nuestra gran realidad latinoamericana [...] seremos los autores clásicos de un enorme mundo barroco que todavía nos reserva y reserva al mundo las

sorpresas más extraordinarias»¹¹⁰.¹¹⁰

Enrique Bernardo Núñez, dada la maravillosa riqueza innovadora de su escritura, merece ser uno de esos autores «clásicos»¹¹¹, referencias ineludibles de la literatura hispanoamericana.

Bibliografía

Alarcón, Víctor (2012).

«El símbolo de lo fantástico. Cubagua como novela de transgresión», *Mitologías hoy*, n° 5, 2012, p. 96-106.

Asturias, Miguel Ángel (1930). *Leyendas de Guatemala*. Madrid: Ediciones Ori.

Balza, José (1997). *Espejo espeso*. Caracas: Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.

Bellini, Guiseppe (1985). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castal.

Benítez Rojo, Antonio (1998). *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea.

Bertin-Elisabeth, Cécile (2009). «À propos de la réécriture des mythes dans *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez», *Journées d'étude du SAL*, 13 et 14 mars 2009, Blanco Fombona, Rufino (1975). *Viaje al alto Orinoco, Las novelas de dos años, Rufino Blanco Fombona Intimo*. Selección y prólogo de Ángel Rama. Caracas: Monte Ávila Editores.

¹¹⁰ Alejo Carpentier, *Ensayos*, Mexico, Siglo XXI, 1990, p. 193 : «[...] nosotros, novelistas de América latina, los testigos, cronistas e intérpretes de nuestra gran realidad latinoamericana [...] seremos los clásicos de un enorme mundo barroco que aún nos reserva, y reserva al mundo, las más extraordinarias sorpresas».

¹¹¹ Enrique Bernardo Núñez, por la extraordinaria riqueza innovadora de su escritura, merece formar parte de estos autores «clásicos». Hemos encontrado un único contemporáneo de Núñez que encomia su papel decisivo para la literatura venezolana e hispanoamericana, Rafael Angarita Arvelo (1898-1971). En su obra crítica publicada en Berlín en 1938, cf. Gregory Zambrano, «Rafael Angarita Arvelo, historiador de la novela venezolana», Prólogo a Rafael Angarita Arvelo, *Historia y crítica de la novela en Venezuela y otros textos*, Mérida, Universidad de Los Andes-Vicerrector académico, 2008, p. 13-51 (págs. 13-14), afirma: “Se trata de un libro mayor venezolano. No comprendemos cómo nuestros escritores, revistas y periódicos, mientras consagran editoriales elogiosos y vacíos a libros medios e ínfimos, generalmente pesados para nuestras cartas, han saludado con tan poco entusiasmo la incorporación de esta magnífica obra a nuestra literatura. Es probable que la costumbre de no leer nuestros libros y de referirse a los libros únicamente por el título y el autor, sea la causa de tal desprecio. A *Cubagua* le falta, por su justicia y divulgación, el escrutinio honesto que le llevará a su sitio digno de estilo y tonos».

¹⁰⁶ José Balza, *Espejo espeso*, Caracas, Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1997, p. 68 : «un adelantado de aquello que Irleamar Chiampi considerará como ‘realismo maravilloso’». Irleamar Chiampi en efecto propuso fundar en una suerte de dos movimientos bajo un mismo vocábulo, *El realismo maravilloso, Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, op. cit.

¹⁰⁷ *Cubagua*, op. cit., p. 18 : «hacía pensar en aquella gente tan pobre y tan fecunda». De esa manera subraya el «contraste permanente entre la riqueza del suelo y la pobreza de sus habitantes», op. cit., p. 215.

¹⁰⁸ Op. cit. : «El mundo se hace y deshace de nuevo. Las ciudades se levantan sobre las selvas y éstas cubren después las ciudades».

¹⁰⁹ Está claro que, dada su gran cultura, Alejo Carpentier se inspiró tanto en modelos hispanoamericanos como europeos, en particular en sus primeras lecturas guiadas por su padre, gran amante, por ejemplo, de Anatole France.

- Bohórquez Rincón, Douglas (1990). *Escritura, Memoria y Utopía en Enrique Bernardo Núñez*. Caracas: Ediciones la Casa de Bello.
- Bravo, Victor (1988). *Magias y maravillas en el continente literario –Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Caracas: La Casa de Bello.
- Bruzual, Alejandro (2012). *Aires de tempestad - Narrativas contaminadas en Latinoamérica*. Caracas: La Alborada, Celarg, 2012. <https://www.mysciencework.com/.../narrativas-contaminadas-tres-novelas-la...>
- Bubcova, Viera (1977). *Los pasos significantes*. Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier, Salvador Arias (dir.). La Habana: Casa de las Américas.
- Carpentier, Alejo (1973/1967). *El reino de este mundo*. México: General de ediciones (Colección Ideas, Letras y Vida).
- Carpentier, Alejo (1990). *Ensayos*. México: Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo (1967). *Guerre du temps*. Paris: Gallimard
- Carpentier, Alejo (1981). « Lo barroco y lo real maravilloso », *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo (1967). Los advertidos. En *Guerre du temps*, Paris, Gallimard.
- Carpentier, Alejo (1953). *Los pasos perdidos*. México: Iberoamericana de publicaciones.
- Carpentier, Alejo (1976). « Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana », *Escritura*, n° 2, Caracas, U.C.V., juin-déc. 1976.
- Carpentier, Alejo (1984). *Razón de ser. Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas.
- Certeau, Michel (de), (1975). *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- Certeau, Michel (de) (1990). *L'invention du quotidien, 1-Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Césaire, Aimé (1956). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine.
- Chao, Ramón (1985). *Conversaciones con Alejo Carpentier*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chiampi, Irlemar (1983). *El realismo maravilloso, Forma e ideología en la novela hispano-americana*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- Eliade, Mircea (1949). *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1971). *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- Fernández, Teodosio (2001). « Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica », *Teorías de lo fantástico*. D. Roas (dir.), Madrid: Arco/libros, p. 283-297.
- Fuentes, Carlos, (1969). *La Nueva Novela Hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Genette, Gérard, (1972). *Figure III*. Paris: Seuil.
- Glissant, Édouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*, Paris: Gallimard.
- Glissant, Édouard (1969). *L'Intention poétique*. Paris: Seuil (coll. « Pierres vives »).
- Glissant, Édouard (1965). *Soleil de la conscience*. Paris: Gallimard.
- Glissant, Édouard (2006). *Une nouvelle région du monde*. Paris: Gallimard.
- Gutierrez Girardot, Rafael (1978). « El tema de la naturaleza en la literatura hispanoamericana », *Eco*, Bogotá, avril-juin, pp. 888-896.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1979). *La raison dans l'histoire*. Paris: Union générale d'édition.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1993). *Principes de la philosophie du droit*. Paris: Vrin.
- Jauss, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Korsch, Karl (1964). « Thèses sur Hegel et la révolution ». en *Marxisme et philosophie*. Paris: Minuit.
- Leal, Luis (1967). El realismo mágico en la literatura hispanoamericana. Cuadernos Americanos. n° 4, julio-agosto, p. 230-235.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1970). *La obra narrativa de Alejo*

Carpentier. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Morón, Guillermo (1971). *Historia de Venezuela - La creación del territorio*. Caracas: Italgráfica.

Núñez, Enrique Bernardo (1963). *Bajo el samán. La verdad*. Caracas: Tip. Vargas.

Núñez, Enrique Bernardo (1972). *Cacao*. « Ensayo sobre la literatura de Enrique Bernardo Núñez ». Prologue de Orlando Araujo. Caracas: Banco Central de Venezuela. pp. 22-87.

Núñez, Enrique Bernardo (1978). *Cubagua - La galera de Tiberio*, La Habana: Casa de las América.

Núñez, Enrique Bernardo (1945). *Orinoco*. Caracas: Élite.

Núñez, Enrique Bernardo (1920). *Sol interi*.

O'Gorman, Edmundo (1958/2007). *L'invention de l'Amérique – Recherche au sujet de la structure historique du Nouveau Monde et du sens de son devenir*. Québec: Les Presses de l'Université de Laval.

Pelegrín, Benito (1983). « Temps pressé, temps oppressé dans Los pasos perdidos d'Alejo Carpentier ». Passage du temps : ordre de la transition. Paris: PUF.

Popper, Karl (1955). *Misère de l'historicisme*. Paris: Plon.

Scheel, Charles. « D'Anatole France à Marcel Aymé : le réalisme magique », *Littératures contemporaines* n° 5, numéro spécial Marcel Aymé (textes réunis par Alain Cresciucci), Éditions Klincksieck, p. 75-90.

Suárez Pemjean, Rodrigo (2006)., *La estructura mítica del viaje del héroe en Cubagua y su relación con la nueva novela histórica*, Santiago, Chile. http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/suarez_r/html.

Todorov, Tzvetan (1976). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Toumson, Roger (2014). *L'utopie perdue des îles d'Amérique*, Paris. Champio.

Uslar Pietri, Arturo, Godos, insurgentes y visionarios, Barcelona, Seix Barral, 1986.

Uslar Pietri, Arturo (1931). *Las lanzas coloradas*. Madrid; Editorial Zeus.

Uslar Pietri, Arturo (1948). *Letras y Hombres de Venezuela*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zambrano, Gregory, « Rafael Angarita Arvelo, historiador de la novela venezolana ». En *Historia y crítica de la novela en Venezuela y otros textos*. Mérida: Universidad de Los Andes-Vicerrectorado Académico, p. 13-51.

Fuente original:

Cécile Bertin-Elisabeth, « Aux origines du réalisme magique et du réel merveilleux : la fécondité oubliée du vénézuélien Enrique Bernardo Núñez », Archipélies [En línea], 5 | 2018, mis en ligne le 15 juin 2018, consulté le 28 juillet 2023. URL : <https://www.archipelies.org/106>.

Agradecemos a la profesora Cécile Bertin-Elisabeth su autorización para traducir y publicar en nuestra revista su artículo.

Cubagua: Una imagen en la literatura venezolana

Fecha de envío: 3 de octubre de 2022

Fecha de aprobación: 3 de diciembre de 2022

Celso Medina

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
medinacelso@gmail.com

Resumen

Aquí nos ocuparemos de la imagen literaria de Cubagua en tres obras: *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos, *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez y *Oscénaba*, de César Rengifo. La obra tiene más valor histórico que literario. Es el poema más largo en habla hispana y en él influye la estrategia discursiva de los Cronistas de Indias. La novela de Núñez se nutre de lo mítico. El autor venezolano mitifica la historia para demostrar el carácter cíclico de nuestro devenir histórico. El drama de Rengifo se inscribe en la dialéctica del teatro épico, con el cual el dramaturgo quiere hacer la puesta en escena de nuestra formación como país.

Palabras claves: Cubagua, crónicas de Indias, historia y literatura venezolana

Cubagua: An image in Venezuelan Literature

Abstract

Here we will deal with the literary image of Cubagua in three works: *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, by Juan Castellanos, *Cubagua*, by Enrique Bernardo Núñez, and *Oscénaba*, by César Rengifo. The first work has more historical than literary value. It is the longest poem in the Spanish language, and in it, the discursive strategy of the cronistas de Indias is very influential. The work of Núñez feeds on the mythical. The Venezuelan author mystifies history in order to demonstrate the cyclical character of our historical fate. The play by Rengifo is inscribed in the dialectics of the epic theatre which the playwright wants to use as a means for showing our formation as a country.

Keywords: Cubagua, Crónicas de Indias, Venezuelan History and Literature.

o.- Introducción

Cubagua es una imagen en nuestra historia y en nuestra literatura. Imagen que se erige en pieza estelar de nuestro proceso de formación como país. Esa pequeña isla agreste, despoblada, tan cerca y tan lejos de la Tierra Firme, es un testimonio viviente (¿o muriente?) de la historia de la cruenta conquista iniciada por España en el siglo XVI.

Sobre esta isla la historia venezolana tiene todavía muchas incógnitas por develar. Fue el asiento de Nueva Cádiz, sede del primer cabildo de América del Sur. Ciudad artificial, creada con el único propósito de explotar al máximo la pesquería de perlas, que tuvo en esa zona la fuente más importante de enriquecimiento del poder real español. Esta artificialidad la hará muy efímera, puesto que cuando merman las perlas, desaparece.

Y no fue Cubagua solo una isla agreste, bordeada por yacimientos perlíferos. En ella se originaron hechos que caracterizaron la conquista de América. La rapacidad de los españoles en esta isla es un denotativo de que en sus principios la conquista hispánica distaba mucho de ser una empresa civilizatoria. ¿Por qué comenzar el poblamiento de América por una zona árida, sin fuentes de agua



Enrique Bernardo Núñez



Juan de Castellanos



César Rengifo

ni alimentos? Porque la idea no era poblar, sino saquear. Cuando esta isla deja de ser una fuente perlífera, sus habitantes trasladan sus esclavos y demás pertenencias al Cabo de la Vela, otro sitio inhóspito donde lo único valioso eran también las perlas.

La historia de Cubagua, además, fue la motivación esencial para las primeras leyes que intentaron proteger a los indígenas. La cruel explotación a la que fueron sometidos, hizo emerger las tesis de Fray Pedro de Córdova y la de Fray Bartolomé de Las Casas, para quienes la conquista debía cristianizarse y, en consecuencia, asumir caminos que consideraran a los primeros habitantes americanos como seres humanos. La prédica iniciada por el Padre Antón Montesinos en 1510, halla un caldo de cultivo en Nueva Cádiz, donde los indígenas vivían en condiciones infrahumanas.

La literatura no ha escapado al influjo de la imagen de Cubagua. Ella se convierte en motivación temática de nuestros creadores literarios, quienes la asumen también como reflexión trasunta de la especificidad cultural de Venezuela.

Para Juan de Castellanos, Enrique Bernardo Núñez y César Rengifo esta isla se alza como una imagen literaria, pero a la vez, es un dato cultural imprescindible no solo para comprender nuestro pasado histórico, sino el presente.

En esta oportunidad queremos visualizar la imagen de Cubagua en tres obras de nuestra literatura: *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos, *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez y *Oscéneba*, de César Rengifo. Se trata de discutir qué hacen estos autores con la mencionada imagen y qué se proponen en el terreno extraliterario.

Es obvio que dichas obras se alimentan esencialmente de la historia; fundamentalmente de nuestra protohistoria, que son las crónicas de nuestra conquista. Pero no es el afán historicista lo que motiva a estos escritores. La historia aquí es el pretexto para arribar a conclusiones respecto al perfilamiento de nuestra identidad cultural.

1.- Cubagua, una imagen histórica

Cubagua es un testimonio de postín de los primeros procesos de poblamiento de Venezuela. Su historia desnuda la conquista española, signada en sus inicios por un afán eminentemente expoliador. Esta isla solitaria fue avistada por Colón en 1498, en su tercer viaje a América. Alrededor de este acontecimiento, se han tejido muchas versiones, cercanas a lo legendario. Se dice que el almirante sufría de ceguera, producida por el excesivo trajín de sus viajes a las Indias. Quizás por eso no pudo valorar la trascendencia de esta isla. Otra versión llega a reconocer cierto dolo, porque el Descubridor de América tomó para sí una cantidad estimable de perlas que no pasaron por el control del poder real. Versión que causó problemas graves

a Colón con los reyes Fernando e Isabel.

Pero, al parecer sus acompañantes sí sabían la trascendencia del descubrimiento de las perlas en esta parte del Nuevo Mundo. Pablo Vila (1969) dice al respecto:

Un año después del paso del Descubridor por aquellas aguas, en 1499, algunos de sus compañeros volvieron tras las perlas en dos expediciones distintas: la de Alonso de Ojeda, con Juan de la Cosa, y la de Per Alonso Niño, con Cristóbal Guerra (84).

Los indígenas nativos de estas tierras mostraron poca resistencia a los colonos, fundamentalmente los Guaiqueríes. Desde la Española se emprendieron expediciones destinadas a la recolección de perlas. En su trato pacífico con los indígenas, poco a poco comenzaron a percatarse de que el centro de los placeres perlíferos era una islita, situada entre la península de Araya y Margarita. Aprovecharon los españoles el poco valor que le daban los nativos para iniciar la explotación de la desértica isla. En 1512 el Rey insiste en el poblamiento de esta zona, consciente de las riquezas que albergaban sus mares.

Pero Cubagua con su auge da inicio a la fundación de los pueblos de Tierra Firme. Juan de Castellanos (1987) describe esta islita: "Sin recurso de río ni de fuente,/ Sin árbol y sin rama para leña/sino cardos y espinos solamente..." (105).

Los pueblos costeros se necesitaban para abastecer de agua y alimentos al grueso número de hombres que poco a poco fueron poblando a Cubagua. Así que el boom de la perla en esta isla fue un reactivo para que nacieran las ciudades hitos de la conformación de la peninsularidad americana. Cerca estaba Margarita; pero la opción fue por Maracapaná y Chichiribichi. Castellanos dice:

Toda la tierra firme comarcana
mantenía la paz bastantemente,
y de Paria hasta Maracapaná
iban un hombre y dos de nuestra gente;
la tierra se hallaba toda llana,
a nuestros españoles obediente,
y diez y doce leguas de Cubagua
/les traían comida, leña y agua. (1987: 108).

Esta relación de Cubagua con la Tierra Firme originará un historial abigarrado de elementos religiosos, políticos y económicos trascendentes. En contraste con la docilidad de los Guaiqueríes, se presenta la ferocidad de los Caribes, fuertes oponentes de los españoles en esta zona. Esa indocilidad fue el pretexto para que los esclavizasen y muchos de ellos fueran vendidos a los explotadores de los yacimientos perlíferos de Cubagua.

Cumaná es ciudad protagonista estelar de una larga historia de humillación y redención de los indígenas. El modo como se les esclavizó, la manera como se les trataba,

hizo eco inmediato en las Cortes Españolas.

En su afán por construir la leyenda negra de la conquista americana, muchos historiadores llegan a señalar falta de escrúpulos en el tratamiento de la esclavitud del indígena. Arturo Usler Pietri (1986) se opone a ese criterio y dice:

Jamás en la historia de la humanidad de un país conquistador ha pasado por más profundos y graves problemas de conciencia con respecto al hecho de la conquista. (23).

Esos “problemas de conciencia” encontraron en los religiosos, fundamentalmente en los dominicos y franciscanos, a sus principales problematizadores. El Papa Alejandro VI otorgó a los Reyes de Castilla la misión de cristianizar y evangelizar las nuevas tierras, con una Bula que inicia el derecho occidental en América. La rapacidad con que se inicia la conquista parecía estar basada en razones legales. El poder de los conquistadores tornábase omnipotente. Omnipotencia que justificaba excesos como los descritos por Juan de Castellanos: Con cantidad de indios empalados;/ trajo también gran número de vivos,/a quien luego herraba por captivos. (1987: 112).

El Padre Antón Montesinos en 1510 predica un sermón que da origen a una profunda revisión de la condición del indígena en las leyes hispánicas. Decía Montesinos:

Decid, con qué derechos y con qué justicia tenéis en tan cruel y horrible servidumbre aquestos indios? Con qué autoridad habéis hecho tan detestables guerras a estas gentes que estaban en sus tierras mansas y pacíficas, donde tan infinitas deltas, con muertes y estragos nunca oídos, habéis consumidos. (...) Tened por cierto que en el estado en que estáis no os podéis salvar más que los moros o turcos, que carecen y no quieren la fe de Jesucristo. (Citado por F. Bartolomé de Las Casas, 1985. p. 11-12).

Prédica que origina las famosas Leyes de Burgos en 1512, “matriz y fuente de toda la legislación que hubo de regir en tierra americana” (Usler Pietri, 1986: 25).

El territorio que ocupa hoy Cumaná fue asiento de esas preocupaciones. El Padre Pedro de Córdova fue el mentor de la Conquista Evangelizadora. Organiza tres expediciones a esta región. Córdova llevó a Santo Domingo la Orden Dominicana en 1510. Allá oye las noticias de la crueldad de la conquista. Solicita al Rey Fernando licencia para trasladar su Orden a Tierra Firme “e inventa la conquista pacífica y evangélica...” (Badaracco, s.f. :5).

En 1513 Juan Garcés y Francisco de Córdova parten en una expedición hacia la Tierra Firme. Pudo haber venido en ella el Padre Antón Montesinos, pero una enfermedad lo obligó a quedarse en Puerto Rico. Los clérigos fueron bien recibidos por los nativos. Esta paz fue abruptamente cortada por unos traficantes de esclavos quienes engañaron a

los indígenas y raptaron al Cacique Don Alonso, conjuntamente con familiares (dieciséis personas, en total). Pese a las gestiones del Padre de Córdova y Montesinos, los indios no fueron devueltos. Los indígenas ejecutaron a los sacerdotes Garcés y Córdova. La segunda expedición planeada por el Padre Pedro de Córdova vuelve a fracasar; esta vez porque “Salidos del Puerto sucedioles tan gran tormenta de viento contrario, que les hizo volver la proa a Puerto” (De Las Casas, 1963: 365).

Insiste en su propósito Córdova:

Salidos de aquesta isla el padre dicho y el clérigo, el padre Fray Pedro prosiguió su viaje a Tierra Firme con cuatro o cinco religiosos de su Orden, muy buenos sacerdotes y un fraile lego y también con los de San Francisco, los cuales puestos en Tierra Firme, a la Punta de Araya, cuasi frontero de la Margarita, desembarcándolos con todo su hato y dejáronlos allí los marinos (...) ...y finalmente los franciscanos asentaron en el pueblo de Cumaná, la última aguda y los Dominicos fueron a asentar diez leguas abajo, al pueblo de Chichiribichi... (La Casas, 1965: 370).

Junto al río Cumaná, se instalaron los franciscanos. Desde allí abastecían de agua dulce y comidas a la rancharía de perlas de Cubagua. Isaac Pardo (1986) dice:

Junto al convento fue sembrada una huerta con plantas de Castilla. Las iguanas, en número increíble, se aficionaron enseguida a los melones. Y al mismo tiempo que se cultivaba la tierra, se comenzó a predicar nuevamente el Evangelio. Al cabo de tres años estaba tan pacificada la región que un hombre solo podía adentrarse leguas por las tierras y volver al convento con todos los rescates. (55-56).

Era Cumaná, entonces, el comienzo de una utopía: la que aprendiera Fray Bartolomé de Las Casas de F. Pedro de Córdova. La misma aspiraba a trocar la conquista violenta en una pacífica cristianización. Las Casas recibió una capitulación del Rey mediante la cual le fueron cedidas mil leguas, que colonizara con cincuenta hombres, pues ...lo que no hacen cincuenta de buena voluntad, no lo harán cien ni quinientos (...) En dos años piensa tener apaciguados diez mil indios, y en cinco años haber fundado cinco pueblos con fortaleza y con cincuenta vecinos españoles cada uno. Para el cuarto año ofrecía a Don Carlos una renta de 15.000 ducados que se elevaría a 60.000 al cabo de diez años” (Pardo, 1986: 37).

Esta caballería cristiana (llamada la de “Espuela Dorada”) fracasaría rotundamente, debido a un personaje de apellido Ojeda. En las costas de Maracapana, regida por el Cacique Gil González, apresa para convertirlos en esclavos a treinta y seis indígenas. El citado Cacique se alza, da

muerte a Ojeda. Luego levanta en armas a todos los indios de la costa y arremete contra el monasterio, mata a los sacerdotes. Esto se produce en 1520. En enero de 1521 Diego Colón y la Audiencia de Santo Domingo envían a Gonzalo de Ocampo con la intención de hacer un escarmiento, “hacedles, si se resisten, cruda guerra, e captivarlo, e pacificar la tierra”, decían los del Poder Real.

Ojeda era un esclavista cubagüño. Así que era para la Castilla de Oro -así llamaron a Cubagua- hacia donde se dirigían los indios cautivos. Juan de Castellanos (1987) nos cuenta la huida de algunos clérigos que lograron escapar:

Pues cuando la maldad allí se ensaya
Y el convento barría la candela,
Huyéronse dos frailes a la playa
Donde tenían cierta canouela:
Con la cual se pusieron en Araya
A donde se halló cristiana vela.
Llegaron a la isla de Cubagua. (109).

Mientras ocurría esa matanza, De las Casas estaba en Puerto Rico. En esa zona se enteró de la masacre de Gil González y de la reacción sangrienta de Ocampo. Consideró poco propicio el desembarco de su caballería de la Buena Intención. Coloca de cuatro en cuatro a sus hombres en algunas granjas. Aspira a volver a buscarlos:

Pero cuando volvió no halló ninguno porque riéndose de las espuelas doradas y de los escudos de armas, se habían ido a robar y a matar indios haciendo un palmo de narices al amor, al sabor y a la benevolencia del señor de Las Casas. (Pardo, 1986: 38).

Con Ocampo llega De las Casas a Cumaná. Aquí permanecería cuatro años aproximadamente. Anunció a los indios de esta región que ellos no serían hostigados. En la desembocadura del río Cumaná comenzó a levantar una fortaleza para “sitiar por sed a los de Cubagua sino se comportaban como él quería” (Pardo, 1986: 39).

El asedio desde Cubagua persiste. De las Casas queda solo en Cumaná, porque Ocampo regresa a Santo Domingo. El clérigo va a la Española y deja a Francisco Soto como capitán. Pero al irse, éste se dedicó a rescatar oro, perlas y a cazar indígenas para esclavizarlos. De nuevo los alzamientos de los indios. En estos acontecimientos muere el lego Fray Dionisio, en quien, quizás, se inspira Enrique Bernardo Núñez para construir su famoso personaje homónimo en su novela *Cubagua*. Algunos españoles logran huir a Cubagua. Y el Alcalde de la Isla, Antonio Flores, la abandona, junto con sus pobladores. Y de nuevo los castigos; esta vez es Jácome Castellón quien lideriza las nuevas atrocidades contra los indígenas. Castellón completa la construcción de la fortaleza iniciada por Las Casas. Cubagua es nuevamente poblada, esta vez con mayor entusiasmo. Juan de Castellanos (1987) describe este auge:

Con altos y soberbios edificios.
Este de Tapia, aquel de cal y canto,
Sin que futuros tiempos en espanto (...)
Fue la de Barrionuevo la primera
Que podía servir de fortaleza... (107).

A partir de 1527 el Rey Carlos V producirá una serie de cédulas y ordenanzas para la Isla de Cubagua que revela la importancia que esta reviste para el Poder Real. En diciembre de 1527 se llamará Nueva Cádiz y albergará el primer ayuntamiento fundado en América del Sur. En “Ordenanzas para la gobernación del pueblo de Cubagua” (Cf r. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, B.A.N.H., 1988), el Rey ordena “eligais entre vosotros un alcalde hordinario en cada años de los vezinos y moradores de dicha isla...” (B.A.N.H., 1988. p.44). Allí mismo se prescribe el “quintar de perlas” como impuesto. Nueva Cádiz tenía entonces 233 vecinos y 700 indios.

Cubagua crece gracias a la esclavitud de los indígenas apresados en Tierra Firme. Pardo (1986) Dice:

Del fondo del mar las sacan los esclavos traídos de la Costa de Cumaná y Macarapana. Luego se les suman los indios lucayos, nadadores hábiles que llegan a valer ciento cincuenta pesos cada uno. Y cuando se agoten los lucayos se incorporarán negros al ejército de buzos. (49).

El “quinto realista” que proviene de Cubagua aumenta vertiginosamente. A Europa van llegando las perlas cubagüñas: Como de trigo sacos al molino... (Castellanos, 1987: 115). Pese a las denuncias de De las Casas y de otros clérigos la explotación inmisericorde sobre los indígenas persiste. Se ordena regular el trabajo en las pesquerías de perlas; pero nada se concreta. El boom de la perla cubagüña llegará a contaminar hasta el teatro de Lope de Vega, quien en su comedia *Amar, servir y esperar*, dice:

... que aunque esto dijo traemos
mis diamantes que en la China
ha visto el más lince febo
doce perlas de Cubagua
que fueron de Fénix huevos
si hubiera casta de Fénix.
(Citado por Pardo, 1986: 65).

En 1532 Nueva Cádiz tiene la pretensión de ser la ciudad soberana de las tierras parianas. Sus riquezas llegan a envalentonarla hasta el punto de que creíanse una especie de Cartago caribeña. Detrás de esa pretensión no solo había una balandronada, sino también el propósito de garantizarse el abastecimiento de agua y alimentos. El cabildo de dicha ciudad llega a solicitar al Rey soberanía sobre la Tierra Firme. Y la respuesta de los habitantes es que “Antes se dexarían hacer todos pedazos que consentir estar debaxo

de la jurisdicción desta isla”.

Pero la indiscriminada explotación de las perlas fue llevada a sus extremos. Y ya en 1536 comienza la crisis. En medio del desespero, se acudió a la intensificación de la explotación de los esclavos indígenas.

Antonio Sedeño y Gerónimo Dortal llegan a proponer en 1537 la anexión de Nueva Cádiz a Margarita. Ya en 1540 no había en Cubagua más de 50 vecinos.

Cuando en la navidad de 1541 un ciclón azotó Cubagua, ésta era una isla fantasmal. En 1544 se da la noticia del des poblamiento definitivo de la otrora Nueva Cádiz.

Cubagua jamás sería repoblada. Hoy continúa siendo un agreste lugar, donde una que otra vez se asientan grupos de pescadores para laborar en temporadas.

Pero a pesar de esa condición desértica, esta isla se ha erigido como motivo de muchas investigaciones y creaciones literarias.

En el área de la creación literaria, Cubagua comienza a ser temática a partir de 1589, año en que se publica *Elegías de Varones Ilustres de Indias*. Desde entonces esta isla será centro de indagaciones, donde lo poético muchas veces muéstrase solidario con las reflexiones acerca de la génesis de nuestras poblaciones.

2.- Cubagua. Una imagen literaria

2.1.- La crónica versificada de Juan de Castellanos

En el capítulo anterior ilustramos nuestra argumentación con algunos versos de Castellanos. Lo hicimos en razón de la primacía del realismo por encima de lo estético en las mencionadas Elegías. Los biógrafos de este autor señalan que comenzó a escribir su obra entre 1577 y 1578, muchos años después de su estadía en Cubagua (1541-1542). De modo que su valor testimonial está atenuado.

La visión que percibimos en Castellanos es la de un hispano que concibe al indígena como un ser más de la naturaleza, siguiendo los lineamientos de los Cronistas de Indias. Una visión alimentada de la ideología católica, empuñada en su misión evangelizadora y colonialista en las tierras del Nuevo Mundo.

El indígena que se avista en Cubagua será, pues, un ser irracional, inocente, al que su falta de civilización le impide a cometer crímenes contra aquellos que se proponen conquistarlos. De algún modo persiste en esta visión el lema de la épica medieval: hay que civilizar a los infieles. De allí que el narrador que es Castellanos sea una voz maniqueante, que mira con el mismo afecto con que miró el narrador anónimo al Roldan francés o al Cid hispano.

Cuando el narrador de estas elegías relata las masacres de los sacerdotes en Tierra Firme, descontextualiza los hechos. Tenuemente traza el origen de dichas masacres, pero al llegar a las matanzas de los franciscanos y dominicos acentúa la imagen “salvaje e irracional” de los indígenas:

Entonces la maldad y sinrazones
Usando sus inicuos privilegios
Por dar fin á sus malas intenciones
Cercáronlos santísimos colegios,
Y en las casas de santas oraciones
Hicieron detestables sacrificios.
Con furia tan bestial y tan nociva
Que en ellas no dejaron cosa viva.
(Castellanos, 1987. p.116).

Estamos frente a una serie de adjetivos que ofrecen un punto de vista nada imparcial. La historia en su valoración dialéctica ha sido escamoteada en aras de un maniqueísmo refrendador de la empresa de la conquista hispánica.

Castellanos no es un cronista en el verdadero sentido de la palabra. Es, más bien, un “recomponedor” de datos tomados de los Cronistas de Indias. Por ejemplo, a pesar de que presencié el maremoto de Cubagua, en sus Elegías no acierta a precisar la fecha en el que el mismo se produjo. La historia lo registra en 1541; Castellanos en 1543. Además, pretende hacer coincidir dicho maremoto con el despoblamiento definitivo de la isla. En sus descripciones entretiene imágenes que pueden ofrecer sospecha acerca de una catástrofe mayor: un terremoto.

¿Qué propósito hay en esta visión hiperbólica de Castellanos? El de todo narrador épico: oponer a los héroes una naturaleza indócil -en ella estarían también los Caribes salvajes-; así se acentúa mucho más el sentido mayestático de estos Amadises de América. Al lado de eso, merodea el mito cristiano. La “destrucción” de Cubagua tiene en Sodom y Gomorra un correlato aleccionador.

¿Por qué insertaría Castellanos los pasajes de Cubagua en sus Elegías? Quizás porque quiere vender la idea de una supuesta valentía de los conquistadores. Una isla estéril, unos indígenas cruentos se instituyeron en las fuerzas que probaron su valor heroico. Así que su obra se adscribe a los sentimientos insuflados por los cantares de gestas europeos.

En resumen, podríamos decir que Juan de Castellanos no quiso exaltar a los “varones” de Indias. Más bien a los conquistadores. Hacia Europa pretendía que fuesen sus crónicas versificadas. España, sus Reyes y sus caballerías en las Indias son el eje magnificador, para aleccionar al mundo entero acerca de estos nuevos amadises, que reviven la majestuosidad heroica de la tierra ibérica.

2.2.- La historia mitificada de Enrique Bernardo Núñez

Enrique Bernardo Núñez dice en *Bajo el Samán*: “Pero es indudable que la época tan rica, de aspectos, de significados, de caracteres, espera su novelista que es como decir su historiador” (1987: 167). La fusión del novelista con el

historiador parece producirse en *Cubagua*. Pero en Núñez la historia quiere trascender al mero juego referencialista. Historiar no será para él una relación de hechos, sino la develación de un misterio que esconde la auténtica vida de los pueblos.

El autor reconoce deudas con las crónicas de Fray Pedro Aguado. Pero en Núñez no ocurre lo de Castellanos; la trama que urde su novela no se aferra fielmente al deseo de justificar los hechos históricos. Estos pasan por el tamiz del rumor popular que va elaborando un espacio fantástico. “La fúnebre isleta cubierta de nácar era un tema olvidado” (168). Y de ese olvido la rescata para hacerla cosmos sacro, donde el héroe (Leiziaga) va a protagonizar su viaje mítico.

Esta novela se publicó en 1931 y el mismo autor reconoce que la terminó en 1930. Fue “un intento de liberación. Hacía tiempo deseaba escribir un libro sin pretensiones, donde los reformistas no tuviesen puestos señalados...” (168). Esos “reformistas” son los voceros de escrituras alegoristas, que propendían hacer de la literatura un ejercicio de mesianismo. Núñez es un escritor de nuestra vanguardia narrativa, pero sus proposiciones partían de una búsqueda de las culturas nacionales, que antes de él se reducían a simples esquematismos folkloristas, que concebían la vida del país como procesos ahistóricos. Ese neorregionalismo se propone ver al país con ojos desprejuiciados. Las regiones no son el aposento estático, donde la historia se detiene. El pasado importa en tanto sirve de pivote para explicar el presente.

En *Cubagua* la historia sufre un proceso de mitificación que va forjándose por dos vías: su tamización por el rumor pueblerino y la armazón de una trama del presente que invoca su correlato en el pasado. La isla de Cubagua no solo es el espacio cosmogónico, donde se va a “realizar” el protagonista (Leiziaga); es también el recinto de la historia, de un pasado que fantásticamente se actualiza. La catacumba de Vocchi más que el punto de llegada del héroe, es el centro de fusión de la historia con el mito.

Así que Leiziaga va a la historia, al pasado. Allí encontrará el espejo de su mitología histórica. Se verá reflejado en Luis Lampugnano, el aventurero a quien Carlos V le otorgó licencia para pescar perlas por medio de una máquina o ingenio especial que se ahorraba los buzos esclavos.

La aventura del héroe mítico, explicitado por Juan Villegas (1978), encuentra aquí comprobación. El pueblo de Margarita actúa como iniciador del héroe. Leiziaga se va a contaminar del proceso legendarizador generado alrededor de dos figuras centrales: Fray Dionisio y Nila Cálice. Es importante fijarse en el modo cómo estos personajes son introducidos en la novela:

En Paraguachí, a la hora de vísperas, en la puerta del templo, se ve a un franciscano, hombre alto, cojo, de

edad indefinible. Era el párroco. Fray Dionisio de la Soledad, que seguía con la mirada la puesta del sol y las rojas flores de cedro desprendidas por el viento. Singulares versiones corrían desde su llegada al pueblo. Se aseguraba haberle sorprendido de rodillas ante una cabeza momificada que ocultaba cuidadosamente. (11).

Esas “singulares versiones” están tejidas con la crónica de Fray Pedro de Aguado acerca de Cubagua y su incidencia en la Tierra Firme. En el pasado tenemos a un Fray Dionisio, asesinado por los indígenas, en los acontecimientos desatados por los desmanes de Francisco Soto.

Sobre Nila Cálice se produce la misma legendarización:

La pasión de Nila Cálice era la cacería, la danza, dormir al aire libre, galopar horas y horas, lo que al fin y al cabo quiere la vida moderna... Se murmuraba de Nila con envidia, se la deseaba. En los ranchos, a lo largo de los caseríos, era otra cosa. Salían a verla. Después callaban pensando que era demasiado bella y altiva. Su cuerpo tenía la prístina oscuridad del alba. (11).

Alimentado de esos ecos rumorosos, Leiziaga inicia su viaje hacia Cubagua. Allí conocerá a Pedro Cálice, personaje homónimo de un tenebroso esclavista de indios. El Cálice de la novela es el padre adoptivo de Nila; es leproso. Dueño de casi todas las embarcaciones que llegan a la isla. Reside en las ruinas de la famosa casa de Barrionuevo. En ella “verá” Leiziaga a Vocchi. La noche en Cubagua transcurre signada por alucinaciones ambiguas: ¿Quién las produce? ¿El elixir de Atabapo que le da F. Dionisio o el “misterio de la tierra”? Una atmósfera de somnolencia construye la urdimbre de un mundo fantástico. Pasamos a él casi sin transición, mediante un juego de lenguaje muy sugestivo: “Fray Dionisio se vuelve borroso en la penumbra. Sus ojos se hunden mientras habla lentamente. A veces diríase que ha muerto. (40)”

Ese paso a la fantasía nos ubicará frente a una Cubagua que tiembla por la ferocidad de indígenas invadiéndola, enardecidos por las atrocidades cometidas por los esclavistas en Tierra Firme.

A pesar de estar narrado en tercera persona, los capítulos “Nueva Cádiz”, “El Cardón”, “Vocchi”, “El Areito” se relatan en la perspectiva de Leiziaga. Esa perspectiva contaminada del rumor que justifica anacronías como la de Lampugnano actuando en un escenario histórico distinto, junto a Fray Dionisio y Antonio Flores. Lampugnano estuvo en Cubagua en 1528, autorizado por Carlos V para que utilizara “un ingenio con que se puedan pescar las perlas”. Jerónimo Bendozi (1988) dice:

Lampugnano vio como nulos todos sus esfuerzos, pero no quiso regresar a España, tanto por sentirse



Foto de Juan pablo R.

avergonzado, como por las muchas deudas que allá tenía. Cinco años más tarde murió en Cubagua, donde las burlas le sumieron en la más miserable locura. (20).

Los hechos que obligaron a Antonio Flores a dejar Cubagua, junto a sus pobladores, sucedieron los primeros años de la década del 20 del siglo XVI. ¿Por qué esa anacronía? Porque la narración se avizora no desde la perspectiva de un historiador, sino desde la mente de Leiziaga, obsesionado por Cubagua, Fray Dionisio y Nila Cálice.

Desde la conciencia de Leiziaga se urde la ciclicidad de la historia y su conversión en mito. El presente invoca el pasado. Eso permite la presencia de dos espacios históricos: el presente, que existe evocando al otro. De allí que Pedro Cálice, Sedeño, Ocampo, F. Dionisio se erijan en figuras fantasmales que se aferran a una vocación por lo eterno. Y que Leiziaga intente reconstruir o rehacer la historia de Lampugnano para labrarse un pasado que le procure un presente sacralizado.

Cubagua trama su relato a partir de incidentes aparentemente nimios. Un contrabando de perlas y la muerte de un joven pescador, Benito Malavé, esconden un trasunto más importante, el que se da en la trastienda del libro.

Las voces de la tierra, madre mítica, mueven el relato para convocar a personajes que no son sino símbolos problematizadores de nuestra historia.

La imagen de la isla abandonada concentra un cosmos esplendente, síntoma de una historia que lucha por ser dialéctica. El final no puede ser más sugerente:

Una luz cruza como flecha encendida en el horizonte. Ya no son voces que se alzan del mar: murmullos, clamores vagos, estremecedores, palpitantes, infinitos. Todo estaba como hace cuatrocientos años. (66).

La imagen de Cubagua está allí; como lienzo impresionista que aturde a quienes la visitan. Sus ruinas, sus cardones, sus conejos parecen los guardianes del mito.

2.3.- La dialéctica del mito: *Oscéneba*, de César Rengifo

Este drama de Rengifo (1989) se propone poner en escena un gesto solidario con los indígenas. “Un impulso de emotiva solidaridad hacia ellos y esa virtud que tan insobornablemente sustentaron, ha movido el deseo y la realidad de estas páginas”, dice el autor en el prólogo de su obra (31).

El mito se propone aquí iluminar el oscuro pasado de unos indígenas, enjuiciados “principalmente por quienes en acción-conquistadora los combatieron implacablemente para despojarlos de sus tierras y de su libertad” (31).

Oscéneba tiene como espacio la Nueva Cádiz en 1543. Concluye con el ciclón que azota a Cubagua. Rengifo parece tomar en cuenta las *Elegías de Castellanos*, quien ubica este fenómeno en dicho año y no en 1541, cuando en realidad ocurre.

El espacio de Cubagua no es lo importante en esta obra. No observamos en ella la descripción simbólica de Núñez ni el detalle geográfico de Castellanos. A este autor le interesa focalizar su interés en la acción. Sus personajes son ambiguamente históricos. Lorenzo de Salduendo, Pedro Limpias y Francisco de Castellanos tienen existencia histórica; pero no sabemos si son simples homónimos o pretenden invocar la historia para refrendarla.

Los personajes de la mencionada obra se agrupan en jóvenes y ancianos. 20 años tienen Cuciú y Yorosco; los demás o tienen cincuenta o son muy viejos.

El tema central de este drama es la esclavitud de los caribes en Cubagua. Rengifo alimenta esto con el argumento del ciclón que azotó a la isla y su invasión por parte de los caribes amotinados contra los españoles en Tierra Firme. Aquí se acude, también, a una anacronía. La historia no registra alzamientos ni invasiones a Cubagua en 1541. ¿Qué se propone el dramaturgo? Rearmar la historia para utilizarla como señuelo del teatro épico.

Ese teatro épico usa la principal estrategia de Brecht: la del agón. Rengifo la usa para escenificar la discusión en torno a cuál debe ser la salida de los esclavos en un medio tan adverso como el de Cubagua. Ese agón presenta una especie de tribunal en el que se disputan dos “razones”; una, la de los jóvenes Cuciú y Yorosco, para quienes la posición debe ser de lucha; la otra, la de los ancianos Quenepa y Piesco, es de que los caribes deben inmolarsse para provocar la crisis en la isla. Un cacique traído desde Araya a Cubagua, Chatayma, es la voz mesiánica que les impele a estos personajes a actuar en búsqueda de la muerte.

QUENEPA: Con la frente sangrante y una cadena al cuello, era obligado por nuestros enemigos a zambullirse en ese mar que tanto había querido. A zambullirse una y otra vez bajo el palo y las lanzas, y arrancar conchas y conchas... Se pudrieron sus ojos y su carne...

PIESCO: Por eso, todos saben ahora. Quenepa, que desde su débil lengua moribunda hablaron los espíritus de nuestros antepasados para mandar que todo caribe, en esta isla cautivo, debe extinguirse por la muerte. (56).

Esta posición contrasta con la de Yorosco y Cuciú: CUCIÚ: Abuela, debo decirle, muchos jóvenes caribes, aun los que mueren entre cepos y grillos con sus carnes raídas por la sal y las llagas, no piensan así...

QUENEPA (Airada): ¿Qué dices? Dudan acaso de

los espíritus que yacen en las sombras? CUCIÚ: Dicen que debemos luchar. (Rengifo, 1989. p.58).

La historia es, entonces, un dato para la concientización. El agón lideriza los dos últimos actos; finalmente surge una conciliación de los factores en contrapunto. Conciliación sintetizadora, donde las dos posiciones terminan siendo válidas. El mito se convierte en elemento liberador:

QUENEPA: Son nuestros antepasados que se vengan. CUCIÚ (...) Si. Ellos la están moviendo y remueven el mar, y el viento! Esta isla maldita se hundirá Cuciú bajo su ira terrible! (116).

La tierra, madre mítica, se torna factor coadyuvante de las profecías de Chatayma. Los dioses indígenas retornan a ayudarlos, y se convierten en sus mejores aliados, en esta hora estelar. El desenlace de *Oscéneba* deja en manos de los jóvenes Yorosco y Cuciú la connotación esperanzadora:

YOROSCO: Cuando tomes la curiara para partir, no estarás solo Cuciú... Ni viajarás sola!

CUCIU: ¿Quién me acompañará?

YOROSCO (Pausadamente): ¡Mi semilla!

CUCIU: ¿Tu semilla? ¿Qué quieres decir?

YOROSCO: Cuciú sobre esa playa oscura y abatida por el mar que hundirá a Cubagua, cubriré tu cuerpo con el mío. Buscaremos un hijo... Tú lo llevarás Cuciú. A cada golpe de remos que des hacia la amada costa donde luchan los nuestros lo sentirás en ti y te dará fuerzas... (121-122).

Cubagua es para Rengifo el espacio del debate, de la denuncia donde se pone en escena la historia de la esclavitud de los caribes. Frente a esa situación, nada más prometedora que el amor. Solo así se prolongará la etnia.

3.- Conclusiones

La imagen de Cubagua nutre la temática de nuestra literatura. La isla seca, árida se virtualiza en los textos de Rengifo, Núñez y Castellanos aportando no solo su geografía, sino también su historia y sus mitos.

La acción creadora de estos escritores no se queda en el mero ejercicio de copiar de hechos históricos y de paisajes. Esa imagen se subjetiviza y se vuelve vehículo emisor de diversas visiones de mundo.

Las *Elegías de Castellanos*, *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez y *Oscéneba*, de Rengifo, se apropian de la vida de Cubagua para reactualizar su pasado e insertarlo en un presente que puede aleccionarnos acerca del devenir histórico del país.

Las tres obras que tratamos aquí no participan de la estética de la literatura histórica. Ellas no huyen de la fic-

cionalización. Su idea no es enfocar la vida de un ser histórico, sino más bien rememorar la historia para hallar en ella su lado mítico.

La historia es importante para la literatura cubagüena, en tanto que ella alimenta simbologías muy particulares.

Esa historia se ve desde diversas perspectivas. Para Castellanos, ésta no es más que la fábula hiperbolizadora del héroe conquistador de la España renacentista, que aún soñaba con sus con sus caballeros medievales. De allí el maniqueísmo que forja dos bandos: el de los Amadis y el de los “salvajes”, incapaces de reflexionar y de entender el rol mesiánico atribuido a los conquistadores. En Núñez, la historia es el señuelo para la construcción del mito. La historia se mitologiza y sirve para hilvanar la idea de que todo desarrollo humano es cíclico. Este novelista sacraliza el espacio de Cubagua para hacer de Leiziaga, el protagonista, un héroe que viaja hacia el fondo de la cultura. El uso de los homónimos ayuda a enaltecer el concepto de la ciclicidad. Para Rengifo, lo importante no es la fantasmal geografía de Cubagua; a él le interesa esta isla porque en ella se guarda la memoria de una etnia. Su agón pone en escena la dialéctica, para resolver su moraleja en una gran síntesis, resumida así: la lucha es necesaria, pero también lo es la voz de los ancestros; la voz eco que se convierte en el imperativo de continuidad que hay en todos los pueblos primarios.

La historia es el reflejo de estos escritores. Pero ese espejo elabora la traducción de la imagen en perspectivas que comprometen la intrautoría de los textos. Una misma leyenda aureola las obras de Castellanos, Núñez y Rengifo; no obstante, estos autores logran crear mundos absolutamente distintos.

Referencias

Badaracco, R. (s.f.). *Cumaná y Coro*. Cumana: Imprenta del Concejo Municipal del Municipio Sucre.

Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia (1988). . *Descubrimiento y conquista de Venezuela*. TOMO II. “Cubagua la empresa de los Belzares”. Caracas:-Fuentes para la historia colonial de Venezuela.

Casa De Las Americas (1986). *Las Ideas en América Latina*. La Habana: Colección Pensamiento de Nuestra América. Tomo II.

Castellanos, Juan (1987), *Elegías de Varones Ilustres de Indias*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.

Núñez, E. B. (1987). *Novelas y Ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Pardo, I. (1986). *Esta Tierra de Gracia*. Caracas: Monte Ávila.

Rengifo, C. (1989). *Obras. Teatro. Tomo I*. Mérida: Universidad de los Andes.

Uslar Pietri, A. (1986). *Medio milenio de Venezuela*. Caracas: Cuadernos Lagoven.

Vila, P. (1969). *Visiones geohistóricas de Venezuela*, Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.

Villegas, J. (1978). *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Editorial Planeta

Para no olvidar a Luz Marina Cruz



Luz Marina Cruz.

Una amistad cruzada por la literatura

Coromoto Renaud
Universidad Central de Venezuela
cororenaud@gmail.com



Celso Medina me ha pedido que escriba sobre mi amistad con Luz Marina y para ello me dispuse a recordar, releer y reinterpretar una relación de mucho afecto cruzada por la literatura. Con mucho gusto acepté ser parte de quienes le rendimos homenaje.

Mi memoria es frágil y no soy dada a registrar fechas, retengo más bien etapas, ritmos, sentimientos. Luz Marina Cruz pertenece a un mundo de profundos vínculos para mí: el mundo literario de Maturín en esta última década.

Una fecha es notoria (2010) y fácilmente ubicable al abrir el libro “Las Voces de Urimare” de Luz Marina, publicado por Fundarte. Una grata sorpresa, el mensaje telefónico de mi hermano Luis Segundo para decirme que tenía en sus manos un ejemplar del libro que la propia autora le llevó para mí y el anuncio de la inclusión de comentarios de mi poemario “Azares” desde un punto de

vista feminista. Inimaginable ese mérito.

Dice la autora: “En este libro de ensayo interpreto las obras poéticas, narrativas y ensayísticas de dieciséis escritoras del estado Monagas (Venezuela), con el propósito de explorar los cambios de ese sistema literario de signo mujer, para luego diseñar su perfil histórico.”

El agradecimiento de mi parte tuvo que esperar algunos días o pocos meses, no lo recuerdo bien, hasta mi siguiente viaje a Maturín. Me entregaron el libro y para agradecer el gesto la invitamos Luis Segundo, Magaly y yo a tomarnos un café en algunos de los recién abiertos de las avenidas”. Así inauguramos un ritual que mantendríamos durante una década, en ocasión de mis vacaciones. Luego cambiamos de sitio, preferimos alternar la casa de Luis Segundo y la mía y ampliar el círculo con Celso y Amarilis.

Así conocí el jardín de su casa con enredaderas amarillas los corredores externos (vivíamos en urbanizaciones muy cercanas) y escuché su historia

personal, los nombres de sus hijas, de su mamá y sus tías residentes en España.

- Quiero detalles, decía yo. Petición que no se dejaba esperar.

Se declaraba feminista en la primera oportunidad, ella quería restaurar el sufrimiento histórico de las mujeres originado por su condición femenina y contribuir a su emancipación.

Nuestras tertulias literarias hacían festivos mis días en Maturín y nos llenaban de regocijo, las organizábamos amorosamente y cada quien preparaba su plato especial: pan hecho por Celso (un acontecimiento), berenjenas, quesillo, arroz con leche y muchas risas. Cada quien hablaba de sus últimas lecturas, trabajos o hallazgos, todos estábamos atentos. Momentos de alegría en tiempos muy duros, así lo valorábamos más, nos servía de soporte espiritual.

También ocurrían eventos públicos, recitales, homenajes. Recuerdo uno a Gustavo Pereira. Luz Marina siempre dispuesta a apoyar con sus comentarios o intervenciones. O viajes a la inversa, si ella venía a Caracas y nos encontrábamos en la Librería Lugar Común de Altamira.

Entre las dos se desarrolló una conexión muy especial, yo le hablaba de mi trabajo sobre literatura y complejidad y ella me hacía recomendaciones muy acertadas: Clarice Lispector, Julio Cortázar.

Ya ella había decidido que se iría a vivir a España y comenzó a desprenderse de sus libros, en cada encuentro nos regalaba uno a cada quien.

-Creo que te van a gustar me decía.

-Epistolario, correspondencia entre Reyna Rivas, poeta venezolana y María Zambrano, filósofa española.

-Silvia Plat, Diarios completos.

Luego vino la pandemia y la inmigración. Luis Segundo se fue a Medellín y Luz Marina a España. Los dos dejaron una estela de silencio insustituible.

Y la noticia tan repentina y dolorosa de su

fallecimiento, un jueves santo tan aciago como el viernes santo.

Para reinterpretar a Luz Marina leo sus reseñas donde reconoce su vocación para la escritura y la lectura, una manera de transfigurarse.

Tres mundos adentro por Luz Marina Cruz. Fuente: LinkedIn

“Mi identidad de mujer que escribe es un viaje de final abierto. Todavía no sé dónde me lleva aunque sospecho que viviré en interminable mudanza. Desde este ser nacido en Hispanoamérica me detengo a escudriñar el pasado colonial, a sentirlo, pensarlo. Las imágenes se traban unas a otras para armar el relato de aquella época en la que nos impusieron la lengua castellana con su lógica y cultura ajenas. Pero dentro de esas letras silbaban flechas envenenadas de curare y podíamos escuchar los dunnus que incitaban a la sedición con sus graves resonancias.

Siglos después de incesante toma y daca busco mi voz en las expresiones literarias de América hispana con sus lugares y tiempos entreverados. Me desplazo sinuosamente de las palabras letradas, a la vasta oralidad popular, de los modernos vocablos a los más tradicionales.

Descubro en el presente una lengua nueva que habla de conciliaciones y también, por qué no, de inevitables resistencias. Absorta en la lectura de las obras creadas al sur del Río Grande, me abandono a sus fuerzas secretas. Las maneras de decir e imaginar del europeo, del amerindio y del africano circulan por mi porosa humanidad que se transfigura sin pausa.

Descentrada la piel, confundido el espíritu, camino hacia el porvenir para rehacerme en España, tierra de mis padres. Allí buscaré la piedra del lenguaje diseminadas por Beatriz Bernal, Miguel de Cervantes y toda su estirpe literaria. Con ella construiré un modo de existir y devenir... el espacio donde escribirme.

Antes de todo debo anunciar de manera abierta, gozosa y libertaria: vengo con tres mundos adentro”.

PALABRAS PARA LUZ MARINA

Luis Segundo Renaud
luissegundorenaud@hotmail.com



Luz Marina Cruz, Luis Segundo Renaud, Celso Medina, Amrilis Guilarte y Magalis de Renaud

Hace unos días nos abandonó una gran amiga. Fue algo impensable, demasiado triste e inesperado, y el corazón aún no se recupera. Su letra impresa, esa sonrisa alegre, cariñosa y elocuente aún nos cuenta cosas y nos invita a seguir. Tenía un hablar claro, sencillo, agradable, en ese tono de voz había sensualidad, decoro, gracia, y uno sonreía al oírla. Y ese hablar era como de lluvia, cuando caía lo impregnaba todo. Aún estaba joven, tan joven que conservaba casi toda su belleza, ese rostro suave armonioso, sus labios

entreabiertos, distendidos, unos ojos grandes, vivos, como si quisieran conquistar el mundo. En ese rostro persistían aún todos los sueños del mundo.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... yo no sé! Sentía el poeta Vallejo.

Se trata de Luz Marina Cruz Rodríguez, profesora, excelente ensayista, quizás mejor amiga de lo que podríamos pensar. Sobre ella quisiera escribir unas pocas palabras, dejar constancia de su amistad, y de su pasión por la literatura, en donde nos encontramos varias veces.

Anoto un pequeño comentario del poeta Eugenio de Andrade, de su libro: A la sombra de la memoria, para ver con la claridad del agua, y acercarme un poco al transito de la vida de nuestra amiga.

La fuerza del artista está en el conocimiento de sus límites y los límites del hombre son los de su pasión. Ser hombre decididamente exigía Kierkegaard. Fiel a su pasión. Pasión por la tierra. Pasión por el cuerpo, por la irradiación del cuerpo, por la grandiosa sensualidad del cuerpo, que transforma las formas de vida, incluso las más humildes, en apetito de luz, y de más luz, súplica última de la mirada.

El primero de estos encuentros fue en el 2001, en una conferencia sobre la obra del escritor Denzil Romero que impartieron las profesoras Luz Marina Cruz y Neida Montiel, en el Instituto de Cultura del Estado Monagas, dando así inicio al estudio de las obras de escritores venezolanos. Esa tarde el evento se llenó por la pasión de las conferencistas, acogedor y cálido era el tono y las palabras fueron como una pequeña luz, pequeñas olas empujadas por el sople de los labios, llenas de calor, de elan vital, de entusiasmo. Sus aportes fueron invalores. Luego, trabajamos en el proyecto de publicación de su libro de ensayo: Una mirada desde el margen, el cual estuvo listo en el 2006. En esta etapa nos tocó más de cerca la amistad, más intimidad en los ojos y en la mirada. Ella llegaba alegre, a veces de improviso, cuando había que corregir o revisar. Sus textos eran impecable, su prosa tenía el agradable encanto de las buenas escrituras. Sus temas, acertados, precisos.

Del primer ensayo de su libro: Mestizaje entre sombras, copio unas palabras.

Sí, soy mestiza y me violenta la imagen de los inagotables recursos del territorio latinoamericano superpuesta a la de los niños de la calle, los dictadores (literaturizados o históricos) y los cinturones de miseria.

El escritor debe ver un poco más allá de su realidad, debe trabajar con el corazón y la inteligencia, cavar dentro de sí mismo, como decía Marco Aurelio, hacer cosas con esa energía que nos entra por los pies cuando pisamos tierra pura, o que nos entra por los ojos cuando miramos el paisaje y las flores nos rozan los labios, y el susurro de la brisa va moldeando como ondas las palabras.

En su ensayo sobre el poeta Rafael Cadenas: Indagaciones de la no dualidad del ser en la poética de Rafael Cadenas, me parece luminoso, esclarecedor y absolutamente necesario. Su lectura nos ayuda a caminar con más soltura y claridad por su poesía.

No creo que estos ensayos hayan sido escritos para ilustrar una tesis literaria, sino más bien por una necesidad del espíritu y para deleite y goce del lector.

Más tarde, ella inicia un proyecto interesante: la investigación de la poesía monaguense escrita por

mujeres, quizás un despertar para ordenar la literatura femenina, dar las claves para una buena escritura, limpiar las malezas que cubren las sendas y nublan la visibilidad al espíritu, orientar un poco al horizonte al que se ha de llegar. De este estudio resultó el libro de ensayo: Las voces de Urimare, el cual fue presentado en el Instituto de Cultura del Estado Monagas, con la presencia de algunas de sus voces. Posteriormente con este libro la escritora Luz Marina Cruz, gana el Premio de Literatura Stefania Mosca, mención Ensayo, 2010, por la Alcaldía de Caracas.

En Maturín los atardeceres y sus noches son cálidos y a veces lluviosos, de cielos espléndidos, amurallados de colores, y hay días que tienden a estar impregnados por la rutina, en ellos vivió Luz Marina Cruz, al este de la ciudad, rodeada de sus gatos, a los cuales amaba.

Así se fue templando el espíritu de Luz Marina y en esos cielos amplios y estrellados, su escritura fue ganando en altura y profundidad, y su tenacidad por encima de las circunstancias, le permitió obtener el Doctorado en Letras, por la Universidad Simón Bolívar y posteriormente en el 2013, gana la VI Edición, del Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas.

Todo tiene su tiempo: la sabia escritura, la buena elección de los amigos, el encuentro de los amantes.

Llega el momento en que sentimos la necesidad de un buen café, compartirlo amistosamente con alguien, y esos cielos claros y bulliciosos, donde el calor se va alejando con su resolana en el atardecer, son proclives y prometedores para un esparcimiento y una buena conversación.

En un café de las avenidas, nos dimos cita: La profesora Luz Marina, Coromoto Renaud, Magaly de Renaud y yo. Estábamos en el inicio de la amistad, ritual que el tiempo fortaleció y nos unió al profesor Celso Medina y a su esposa, Amarilis Guilarte.

En una tarde noche, después de un hermoso recital de Poesía, en donde estábamos comprometidos: Celso Medina, Luz Marina Cruz, Coromoto Renaud y yo, sentimos la necesidad de celebrar ese momento donde las palabras, la pasión por la literatura, el calor alcanzado por los versos, nos transportaron a otros mundos, otros sueños; nos refugiamos en nuestro hogar y allí evocamos, y celebramos la alegría de esos instantes, teníamos galletas, café y el inicio de una amistad.

Estaban presentes además de los cuatro nombrados: Amarilis Guilarte y Magaly de Renaud.

Ese evento fue en agosto del 2016. El recital: Los poetas de la Odisea, presentadora: Luz Marina Cruz, poetas participantes: Miguel Mendoza Barreto, Celso Medina, Coromoto Renaud y Luis Segundo Renaud.

Después de esa noche, sostuvimos varios encuentros, cada final de año, en diciembre, nos reuníamos en casa de Coromoto o en la mía. ¿Qué celebrábamos? Esperábamos con paciencia el encuentro. El café tiene mejor sabor cuando se toma en familia, en la intimidad de las palabras,

la conversación libre y afectuosa, compromete al que habla y al que oye, estaba naciendo una nueva relación y hasta las cosas parecían tener otro sentido, sillas, muebles y otros objetos tenían otra presencia. ¿Qué celebrábamos? La vida, la alegría, la amistad.

La amistad es la relación más noble que pueda haber entre los seres humanos. Dice Octavio Paz: La amistad, es como las plantas: hay que regarla con frecuencia. La amistad no consiste en tratar de tapar las nubes, sino en lograr, por la conversación, que revienten en lluvia y así nos fecunden.

Hacia el final de la década del 2010, Luz Marina había decidido un nuevo rumbo: España. Ella viajó a mediados del 2021. Dejaba una ciudad que lucía triste y desolada, a su Universidad donde moldeó el espíritu, su pensamiento y desarrolló el amor por la enseñanza. Y allí, en una explanada, al este de la ciudad, en un cruce de calles, quedó la casa, testigo mudo de luchas y victorias; sus sueños tejidos como una bandera, donde el aire al rozarte alegra tu existencia. Gracias Luz Marina por habernos acompañado y como nos dice el poeta Roberto Juarroz sobre el poema, tu presencia fue compañía para la vida.

Medellín, mayo 2023.

DOS SOMBRAS. CUENTO DE LUZ MARINA CRUZ



A mi madre y a mi tía,
Alicia y María Luisa Rodríguez Marrero,
por embeber los recuerdos con olor a lluvia canaria.

A veces,
me encierra la piel del espíritu
y no existo
echo más sombras a mi sombra
silencio la huella...

Ramoneta Gregori

Nosotras ignoramos el contenido de la carta, mas por el rabioso semblante del padre Socorro, bastante comprensivo con sus feligreses de Santa Brígida, presumimos lo peor. Estábamos limpiando la iglesia cuando llegó la correspondencia, así que aprovechamos para darle una ojeada antes de entregársela: tenía matasellos de Cuba -específicamente de La Habana- y la enviaba el párroco

de esa ciudad. Hace unos meses nos enteramos, por casualidad, de que solicitaría información sobre el novio de Lola Sánchez, quien vivió en dicha isla años atrás. Sabemos que estaba muy pendiente de la respuesta, pues debía comprobar su estado civil antes de officiar el matrimonio.

El sacerdote subía con esfuerzo el camino de Las Meleguinas, un sector ubicado hacia el margen meridional del barranco de Alonso que, en la década de los treinta, estaba constituido por unas pocas fincas. Mientras caminaba, la sotana negra hacía un movimiento arrítmico semejante al discontinuo ir y venir de sus preocupaciones. Tenía el deber de comunicar la desagradable noticia a los Sánchez. Consideraba que ni con toda la experiencia de su ministerio encontraría las palabras exactas para atenuar el desconcierto inicial de la familia y proporcionar un poco de alivio a sus tribulaciones. No dejaba de imaginar la vergüenza que en adelante cercaría a aquella gente de honestas y sencillas costumbres. Recordó la tarde cuando Lola y Juan Déniz se aparecieron en la sacristía

para participarle que querían celebrar la ceremonia de su boda y necesitaban saber cuáles eran los requisitos. En ese momento lo estremeció un mal presagio, que terminó por achacar a la desconfianza que le inspiraba aquel hombre de esquivo mirar. Era un cura sociable y de trato afectuoso, pero evadía el cotilleo, uno de los males de su congregación. Por ello no le comentó a nadie sobre estas inquietudes, que se confirmaron con el proceder de Juan.

Tocó la puerta con firmeza para aquietar cualquier vacilación en su ánimo. Por instantes puso su atención en el heliotropo que crecía a la derecha de la entrada, cautivado por el generoso aroma de sus flores moradas. Después de saludar a Rosarito -la primogénita- le pidió que reuniera a los miembros de la familia. Ella le manifestó que solo se encontraban las mujeres de la casa, porque el padre y los hermanos no habían vuelto de la finca. Cuando todas estuvieron sentadas y dispuestas a escucharlo, reveló sin más dilaciones lo que sabía desde temprano: “Tengo que anunciarles algo terrible e inaudito. En la mañana recibí una correspondencia de La Habana, donde me notifican que Juan está casado con una joven de esa zona y que, incluso, tienen dos hijos en común”. Si bien el cura Socorro cultivaba el don de la diplomacia, antes de hacer el anuncio pensó que le estorbaría en esta situación. Ninguna sutileza o advertencia de su parte hubiese restado impacto emocional a la verdad y sus efectos en la vida de Lola.

Las primeras en reaccionar fueron la madre y la abuela, que se abrazaron para llorar. Rosarito comenzó a balbucir una plegaria a la Virgen del Pino, aprisionando con una mano la imagen que pendía de su cadena. Lola quedó aturrida durante pocos segundos hasta que empezó a exclamar, una y otra vez, que había un error en la carta. El clérigo se la entregó, al mismo tiempo que le explicaba con suavidad: “Debes aceptarlo, chiquilla. Todos los datos que se mencionan corresponden con los de tu prometido: no hay equivocación posible”. Luego de leerla, se la devolvió y le dirigió una mirada desafiante, impropia de su forma de ser. Antes de marcharse a su habitación, lo acusó de que le tenía ojeriza a Juanito y por eso estaba empeñado en evitar el casamiento. Desde la sala todos escucharon el doble sonido de la cerradura cuando pasó la llave.

La hermana mayor acompañó al sacerdote hacia la salida, pidiendo disculpas por la conducta irrespetuosa de la joven, que atribuyó a su consternación como novia desairada. Mientras caminaba por la galería llena de plantas, se le escaparon unas lágrimas que limpió de un manotazo. Desde pequeña se había distinguido de las otras niñas por su fuerte temperamento; debido a ello resolvió no casarse, a pesar de que tuvo varios acompañantes y hasta salió con un muchacho durante un tiempo. Ella no era como la mayoría de las mujeres del pueblo, que buscaban cobijo en la sombra de un marido

y aceptaban sus decisiones sin chistar. Tampoco se derrumbaría en este trance, sobre todo cuando el padre y los hermanos estaban a punto de regresar de sus faenas agrícolas. Debía calmarlos para que no fueran a buscar a Juanito y ocurriera una tragedia mayor. Por fortuna, tenía bastante influencia sobre ellos. Aunque le mortificaba el sufrimiento de Lola, a quien había cuidado desde recién nacida porque la madre tuvo un parto devastador, lo más considerado era no molestarla para que llorara a sus anchas, sin nadie estorbando.

Rosarito respetó el duelo en soledad de su hermana, inclusive pidió a todos que hicieran lo mismo. Los hombres aceptaron su decisión, manifestando que esos asuntos del alma femenina debían resolverlos ellas dentro de las cuatro paredes de la casa. Lo único que les correspondía era lavar el honor de los Sánchez matando a Juanito. Y no iban a actuar como lo hubiesen hecho sus antepasados en un caso así, para no terminar de hundir a la familia en la desventura. Si eran encarcelados, a las mujeres solo les esperaba la miseria: se perderían los sembradíos de maíz y de papa y hasta los árboles frutales se secarían.

A media mañana del día siguiente, Rosarito, la madre y la abuela convinieron en que Lola había pasado demasiadas horas sin comer. Como no contestaba, a pesar de la insistencia de las tres, buscaron la otra llave y abrieron la puerta. La encontraron echa un ovillo, ocultando la cara entre las sábanas, mientras pedía que la dejaran a solas con su hermana. Cuando las otras dos mujeres salieron, Rosarito se sentó en la cama, la acunó entre sus brazos y comenzó a cantarle muy quedo la primera estrofa del arrorró herreño: “Arrorró, rro, rro, mi niño, / Arrorró rro, rro, rro, rro, rrorró, rro, rro, rrorró. / Y duérmete mi niño chico / duérmete y no llores más / y que vienen los angelitos.../ que vienen los angelitos del cielo y te llevarán.” Había escuchado esta canción de cuna durante un viaje con sus tíos a la isla El Hierro. La entonaba Valentina Hernández, la de Sabinosa, acompañándose de la percusión de su tambor de gran sonoridad. Le cautivó tanto su dejo resignado y doliente que la canturreaba para dormir o sosegar a Lola desde chica; de allí que se convirtiera en un profundo vínculo entre ambas. Si la vida le ponía mala cara a cualquiera de las dos, se reunían en una de las habitaciones para confiarse los detalles, después salían al largo corredor y tarareaban su nana preferida. Admitían que era una rareza, pero la desolación de aquellos versos mitigaba sus pesares.

Ninguna de las Sánchez acudió a la misa de domingo; ni siquiera la madre y la abuela, que solo faltan cuando se encuentran en cama. Podemos entenderlo porque descubrieron la canallada de Juan hace unos días y deben sentirse muy afligidas. Si algo tan escabroso le hubiese pasado a cualquiera de nosotras o a nuestras hijas, se nos caería la cara de vergüenza al salir a la calle. No es para

menos. Enterarse de que el novio formal está casado en otro país es una gran desgracia. Sobre todo, porque pone en entredicho la buena fama de una señorita. Hasta habían festejado la petición de mano con bombos y platillos, que se estila pocas semanas antes de la fecha de la boda para sellar el compromiso. Y hay un hecho que agrava todo: él casi pertenece a la familia, pues es cuñado de su hermana, la que vive en Arucas con el marido. Hace falta ser bien caradura para montar ese tinglado y engañar a dos hogares decentes sin importarle las consecuencias.

Durante bastante tiempo los recuerdos acosaron a Lola sin darle tregua. Ella no hacía nada para espantarlos; al contrario, los alimentaba con su desamparo dentro de la habitación en tinieblas. Lugares, rostros, fragancias, melodías, ensueños que creía perdidos se asomaban a la memoria, recuperados por la nostalgia de un ayer junto a su único amor. Se conocieron en un guateque organizado por la familia de Juanito, para darle la bienvenida luego de su regreso de Cuba, donde había vivido algunos años. Cuando los presentaron quedó atraída por la forma segura y posesiva en que le dio la mano. Antes de eso, sus ojos se habían tropezado varias veces, pero ella los esquivó con discreta feminidad. Luego de un rato, le ofreció cup de frutas con muy poco alcohol y la invitó a bailar un pasodoble que le gustaba mucho: “Triniá”, cantado por Conchita Piquer.

A partir de ese día fue su acompañante habitual en los paseos con las amigas por la plaza de Santa Brígida, después de la misa de domingo. Transcurridos unos meses, comenzaron a salir juntos a otros guateques, a las excursiones hacia San Mateo o La Milagrosa y a las fiestas patronales de los pueblos más cercanos. Siempre iban escoltados por sus amistades, como correspondía a una señorita casadera. Cuando Juanito le declaró su amor para hacerse novios, le recitó unos versos de Gustavo Adolfo Bécquer y le regaló Rimas y leyendas en una hermosa encuadernación de tapa dura. Sabía que su ejemplar de edición barata se encontraba en un estado lamentable: era su libro de cabecera. Debido a su parentesco político con la familia, esperaron pocos meses para que entrara en la casa como novio formal. Desde ese momento Lola comenzó a preparar con mucha ilusión el ajuar que aportaría a su matrimonio. Todas las conocidas le decían que estaba quedando de sueño y alababan su destreza en las labores de aguja. En esa época pensaba que, si el noviazgo era la escuela del matrimonio, como decían popularmente, sería muy feliz en su vida de casada.

Nos intriga el encierro de Lola después de que han pasado tantos meses. Al principio comprendíamos que se sintiera abochornada de caminar por el pueblo o que no quisiera toparse con el sinvergüenza de Juanito. Sin embargo, a estas alturas las aguas volvieron a su cauce. Por lo demás, debe haberse enterado de que se fue otra

vez para La Habana después de la revelación del padre Socorro. Escuchamos que los Sánchez lo estaban buscando para matarlo y no lo hicieron porque cuando llegaron a su casa ya se había ido con todo y maletas. Volviendo sobre el extraño comportamiento de la chiquilla, sospechamos algo peor: que está embarazada y por eso la tienen escondida. Nos enteramos de buena fuente que hace tiempo la vieron besándose con el novio y todas conocemos la sabiduría del refrán: “El que en la calle besa, en la calle la deja”. Quizás la envolvió con mañas aprendidas en Cuba -donde dicen que la gente tiene una moral muy relajada- y la pobrecilla no le paró los pies. Hemos ido varias veces a la casa con cualquier pretexto, pero ni la madre ni la abuela sueltan prenda. Y con Rosarito no se puede ni hablar porque tiene la cara más agria que de costumbre.

Lola llevaba meses sin salir de la habitación y únicamente se sentía cómoda si entraba su hermana mayor, con quien conversaba siempre en penumbras. No quería saber nada de ese mundo donde conoció al hombre que se había burlado de su gran aspiración: convertirse en la reina y señora de su casa, con un marido y unos hijos. Nunca tendría una existencia como la de aquellas heroínas de las novelas rosa a las que era aficionada, entre ellas, las escritas por la canaria Josefina de la Torre, su autora predilecta. Por lo demás, le faltaba coraje para enfrentar las murmuraciones de los satauteños, con sus condenas y sarcasmos. Peor aún, se le hacía un nudo en el estómago imaginar sus gestos de lástima o de solidaridad. La sensación de fracaso y de haber sido timada por la vida la angustiaban de tal manera que comenzó a sufrir de insomnio. Durante esos estados de intranquilidad, Rosarito la adormecía con su canto: “Arrorró, rro, rro, mi niño, / Arrorró rro, rro, rro, rro, rrorró, rro, rro, rrorró. / Y si mi niño se durmiera / y si mi niño se durmiera yo le daba un regalito / y una piedrita de azúcar / y una piedrita de azúcar envuelta en un papelito.”

Lola comenzó a quedarse ciega después de un confinamiento de años. Cuando Rosarito intentó buscar un médico, simplemente afirmó que no quería ver más. Desesperada por su tozudez, la hermana le gritó que siempre había sufrido de ceguera: jamás cuestionó las enseñanzas que la convirtieron en una mujercita callada, sensata y buena. También le recordó su indulgencia ante las calaveradas de Juanito, cuando se mentía a sí misma diciendo que no pasaban de ser pequeños gazapos de un hombre en la plenitud de su virilidad, con una novia que se daba a respetar. Antes de salir furibunda de la habitación, le señaló que no le había servido de nada postergar sus deseos y pensamientos propios. O ser suave, encantadora y comprensiva para darle gusto a su prometido: después de todo, no había logrado casarse. De esto último que dijo se arrepintió en seguida.

Pasamos toda la tarde en casa de los Sánchez,

practicando con la abuela y la madre dos técnicas del calado en las que ellas son estupendas: madrigal y soles. Las primeras semanas de junio próximo vamos a presentar un mantel calado dentro del programa de festividades en honor a San Antonio de Padua, nuestro patrono. De vez en cuando levantábamos los ojos de la gran pieza de lino porque nos sentíamos observadas. Sabíamos que era Rosarito. Entre la rendija de la puerta atisbamos un ropaje oscuro. Hace mucho nos contaron que desde la ceguera de Lola no bajaba al pueblo y había comenzado a vestirse de luto cerrado. Cuando veníamos regresando de Las Meleguinas, comentamos sobre la pesada cruz que ha cargado la familia en estos últimos veinte años. Una se encierra hasta que termina por perder la vista y la otra se forra de negro, no sale a ninguna parte y si llegan visitas, se esconde en la habitación. Lola era una muchacha recogida, obediente y discreta, que perdió su oportunidad de casarse y el juicio por haber dado un traspié. De Rosarito, en cambio, se podía esperar cualquier chifladura. Siempre fue rara y voluntariosa, tanto así que todas sabíamos que iba para solterona.

Lola se extinguía. Ningún médico pudo entrar a su habitación para atenderla y los Sánchez asumieron con entereza que moriría en poco tiempo. Había envejecido de modo prematuro: tenía el cabello blanco, la piel marchita y estaba en extremo delgada. A pesar de su deterioro físico, Rosarito advirtió en la hermana un cambio favorable que la consolaba. Por primera vez en muchos años dormía toda la noche, sin que la agitaran el resentimiento y la desazón. En la tarde le había pedido churros con chocolate para merendar. La vio comer con tanto gusto, que creyó descubrir dentro de aquel malogrado cuerpo a la joven risueña del pasado. Después se dejó ir, mientras susurraba que le cantara la última estrofa de su nana: “Arrorró, rro, rro, mi niño, / Arrorró rro, rro, rro, rro, rrorró, rro, rro, rrorró. / Y en los brazos de su madre, / en los brazos de su madre un pobre niño murió / y creendo en que dormía / y creendo en que dormía le cantaba el arrorró. / Arrorró, rro, rro, mi niño, / Arrorró rro, rro, rro, rro, rrorró, rro, rro, rrorró.”

CRÓNICA

El ejército de las ánimas rescata a Páez

Jesùs Guevara Febres

Cronista del Municipio Cedeño del Estado Monagas



Páez estaba preso, dicen que, con grillos en los pies, barrotes de hierro atravesados en las ventanas y soldados armados en la puerta. La cárcel era una habitación en la mayor casa de Canaguá, donde el coronel Puig, jefe español que lo capturó, había establecido su cuartel general. Allí lo tenía, junto con otros, tantos que no tenían espacio para sentarse y tenían que permanecer de pie, en capilla ardiente, sentenciados para fusilarlos

al amanecer, por decisión “unánime” de sí mismo e inapelable del coronel Puig.

El 19 de Abril de 1810 se alborotó el avispero de la patria en toda Venezuela, pidiendo liberarse de España, aprovechando que ahora estaba herida de sumisión y postrada de miedo ante una Francia guapetona y envalentonada con Napoleón de Emperador.

Páez, después de celebrar su cumpleaños número 20 en la gallera de Canaguá y con piñata y guarapita, se alistó

con potro y lanza en el ejército que formó Manuel Antonio Pulido, dueño del hato donde él trabajaba como peón a las órdenes del capataz, el negro Manuelote, esclavo racista y engreído, que con ínfulas de dueño les cobraba a los peones sus diferencias de color.

Perdida la Primera República, Páez licenciado de la guerra, se hizo comerciante en ganado y caballos, poniendo en práctica los aprendizajes de comprar y vender, logrados en las tiendas de sus tíos. Esa actividad lo puso en contacto con el capitán español Antonio Tiscar, encargado de apagar las candelas revolucionarias que se prendieran en Barinas, que entonces Barinas era tan extensa como el mar.

Hizo Páez con Tiscar varias operaciones de compra venta de ganado, que Tiscar necesitaba para el sostén de su tropa. Esos encuentros comerciales realizados con mutuo respeto y honradez, devinieron en natural amistad o por lo menos en consideración. Quiso entonces Tiscar, conocedor de las habilidades bélicas de Páez, demostradas en su pasantía con las fuerzas patriotas, ganárselo para las fuerzas realistas y como halago de caramelo le hizo expedir con la superior instancia un Despacho de Capitán de Caballería. Por ese hecho cierto se dice alegremente, que Páez estuvo sirviendo a los realistas y obtuvo el grado de Capitán de Caballería. Eso hubiera sido halagador para alguien blandengue en sus convicciones y de los que apuestan para los dos gallos, esperando cobrar cualquiera sea el que gane, pero en Páez con solidez moral y patriótica a prueba de mayores estremezones, por el contrario, era un compromiso que lo ponía entre la espada y la pared. La pared significaba su muerte política, la traición a sus principios y su causa y la espada, su muerte física, su desafío al reino español. Entonces optó por pedirle consejo a Salomón y este le aconsejó desde las alturas de su sabiduría, que ganara tiempo y eso hizo.

Le pidió a su amigo unos días para poner en orden sus asuntos y sus ideas, liquidar sus negocios y aprestarse de lleno a su nueva responsabilidad, devolviéndole el documento para una postrera ocasión.

Zafado así de la coyuntura imperiosa, Páez buscó protección en la distancia, alejándose de Tiscar. Esto no le cayó bien al jefe español y en adelante lo consideraron enemigo y traidor de la causa.

Puig, subalterno de Tiscar, acantonado en Canaguá, el mismo pueblo donde vivía Dominga Ortiz la esposa de Páez y donde este iba con frecuencia, le monta guardia de cacería. Y aquí lo tenemos, preso esperando que amanezca para fusilarlo.

Dominga Ortiz era una mujer de pensamiento,

decisiones y acción, que acompañaba a su esposo en la azarosa vida de la guerra. Diestra en el caballo, diestra con la lanza y valerosa en el combate y era pieza clave en las estrategias de sorpresas que juntos maquinaban.

Así que renunció a pasar la noche, arrodillada detrás de una vela encendida, pidiéndole a Dios y a las Ánimas que salvaran a su marido. Prefirió ir ella misma con las Ánimas a salvarlo.

Así que se sacudió las lágrimas que aún no salían y salió a la calle a convocar a las Ánimas. Hizo contacto con unos cuantos incondicionales amigos y correligionarios de Páez, les explicó el plan concebido. Que gustosos se aprestaron a la acción, que aquella mujer de temple autoritario y firme les expresaba de una manera tan convincente y subyugante, que ninguno se atrevía a ripostar.

A media noche con la oscuridad de la luna nueva, recién nacida, que non tenía luz ni para alumbrarse sus pininos, sin cocuyos ni aguaitacaminos, que les dieran pellizcos de vida al silencio, con el río Canaguá discurriendo sin hacerse notar, poque no tiene chorreras ni crecientes que delaten su transcurrir. Se oyó un tiro de fusil que taladró la quietud, estremeció el río y alborotó las tropas del coronel Puig, que acampaban en los patios de la casa a la orilla del río.

¡ALTO QUIÉN VIVE!

Gimieron los patrulleros de la ronda, al ver al otro lado del angosto río, un grupo de esqueletos, que con la candela que brotaba de su cuerpo, rompían la oscuridad y dejaban libres los fantasmas que se escapaban por el aire.

¡VIVA LA AMÉRICA LIBRE! ¡SOMOS EL
EJÉRCITO DE LAS ÁNIMAS!

Dijo una potente y sonora voz de ultratumba, que paralizó el viento, atronó el silencio y aplastó la sabana.

Los soldados corrieron a darle el aviso de lo que habían visto y oído al coronel Puig, más asustados que incrédulos. Puig, que no tenía manual de procedimiento para pelear con muertos, corría de un lado para el otro, cuando de pronto, caen sobre el campamento, como si hubieran llegado del cielo un estrépito de caballos corriendo encima de los soldados, haciendo tanto ruido como diez veces cada uno, al mismo tiempo sonaban tiros y se espantaron los caballos propios, tan asustados como los soldados y antes de que pudieran ver que todo el infernal ruido lo producían 20 caballos con cueros secos amarrados del rabo y cuatro hombres con fusiles, se abalanzaron hacia el campamento las miles de garzas, que tranquilas como toda las noches, dormían en los garceros a

la orilla del río.

El pánico se hizo general y la desesperación también. El coronel Puig, viendo que todos huían despavoridos, él huyó también, dejando el cuartel abandonado y los presos encerrados, que tampoco sabían lo que estaba pasando y lo vinieron a saber cuando el grupo de amigos estaban echando la puerta abajo y poniéndolos en libertad.

Un caballo zaino, como la noche oscura, con

Dominga Ortiz encima y en su mano una lanza encendida en antorcha de esqueleto, caracoleaba nervioso y se paraba en dos patas y entonces atronaba el grito formidable de aquella mujer terrible:

¡VIVA EL EJÉRCITO DE LAS ÁNIMAS! ¡CARAJOS!

Jesús Alberto Guevara Febres

Maturín, 2 de junio de 2023

RESEÑA

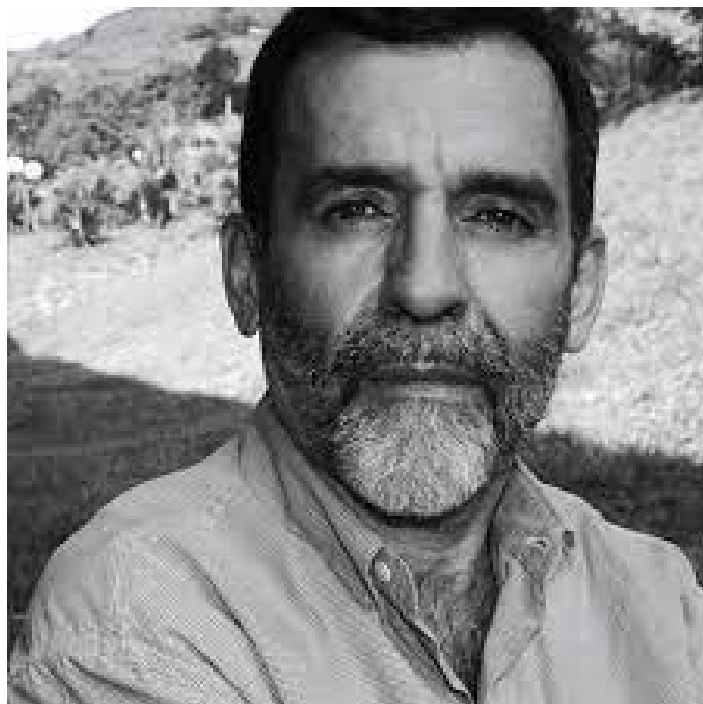
Mundo Neveri. Josu Landa

Ediciones Monosilabo, 2019.

Fidel Flores

Instituto de la Cultura del Estado Anzoátegui

Josu Landa



Como saben ustedes, y es incluso lo que más se dice, Josu Landa oficia la filosofía y como en alguna oportunidad él mismo ha dicho, se considera un socrático menor, autor desde esta perspectiva de conocimiento de una obra importante, en la cual destaca la figura de Platón. Pero Josu expresa un pensamiento plural y me atrevo a señalar que la poesía antecede a cualquiera de sus maneras de decir y desde ese paisaje fluye hacia las demás, como ocurre en los filósofos que estudia. Aquí, cuando digo paisaje, lo pienso en el sentido lezámico: este como elemento constructor, determinante de un pensamiento. El paisaje como creador de cultura, como esencia vital.

Josu, aunque nacido en Caracas (1953) y asentado en México hace ya unos 40 años -su poema *Tiempo*, publicado recientemente, es de alguna manera un sal-

do de esa travesía iniciada en 1982-, en su fluir está la sangre del ancestro vasco -el paisaje del origen-, pero además, y en grado sumo está tatuado por los paisajes vividos, de destino, por una geografía que se hace memoria y palabra fundante y fecunda.

En el segundo capítulo de su novela *Y / O*, escribe: "La ambulancia se aparece a las 3:30 a.m. en la esquina de la calle 11 con la 3ª Carrera Sur. / Estamos en Zona Oriente". Esas líneas para muchos pudieran pasar inadvertidas, pero son un ofrecimiento, las coordenadas de un lugar, donde, además el uso de mayúsculas en Carrera Sur y Zona Oriente, adquiere una connotación específica, habla de un lugar, que como lo plantea el antropólogo Marc Auge, son espacios donde ocurre una comunicación, un diálogo intenso no solo entre

los individuos, sino con el paisaje circundante que siente y se presenta ampliamente en Zarandona -su primera novela-, a la cual se han referido como una novela de la diáspora vasca y a uno de ellos: Paulino Zarandona en la Orinoquia, y la Orinoquia es Nueva Angostura, la meseta de Guaicaipuro, San José de Guaicaipuro, Angosturita, Santo Tomás del Cari, El Bajón, Barranca Honda, El Dorado N° 1, Mina Grande Petroleum Co., el río Cari-Cari, nombres que cobran vida y te llaman, te poseen, te hacen pertenecer a esta esta tierra y esas son las coordenadas presentes en ambas novelas, las de La Sabana, que descubre y marca a Zarandona: "Allí fue donde le alcanzó la garra gris y fría de la soledad. Allí probó Paulino Zarandona la leche amarga de la Tierra Prometida. La Sabana le dictó para siempre toda su verdad: todo su poder. Porque el sol no puede con La Sabana/ El fuego no puede con La Sabana/ El humo no puede con La Sabana/ La ceniza no puede con La Sabana/ La mano no puede con La Sabana/ El machete no puede con La Sabana/ El pico no puede con La Sabana/ El arado no puede con La Sabana/ La cabria no puede con La Sabana/ El látigo no puede con La Sabana/ La bala no puede con La Sabana/ La dinamita no puede con La Sabana/ El diente no puede con La Sabana/ La pezuña no puede con La Sabana/ El ala no puede con La Sabana/ El cuerno no puede con La Sabana/ La zarpa no puede con La Sabana/ La ponzoña no puede con La Sabana/ El rayo no puede con La Sabana/ La lluvia no puede con La Sabana/ El arco iris no puede con La Sabana/ La noche no puede con La Sabana/ El viento no puede con La Sabana/ La luna no puede con La Sabana/ La sangre no puede con La Sabana/ El árbol no puede con La Sabana/ La tierra no puede con La Sabana/ Los demonios no pueden con La Sabana/ Los dioses no pueden con La Sabana/ El tiempo no puede con La Sabana/". Más adelante, en el mismo libro nos topamos expresamente con la visión lezámica, la cualidad transformadora del paisaje que va a operar en Paulino Zarandona después de entregarle a la sabana el tributo que ella esperaba, que casi como una hembra se abre a él y él se hace a ella, se entrega a ese paisaje. Y ese puente nos trae hasta Mundo Neverí, el paisaje que no es intuido, el paisaje ignorado comúnmente, que parece no tener importancia porque nos hemos vuelto extraños a él, el paisaje que solo el poeta recobra y reviste de condición necesaria para la vida.

En alguna página de Viaje a las regiones equinocciales..., Humboldt anota su asombro al observar, el contraste entre los caimanes del Orinoco y los del Neverí, la violencia de aquellos y la mansedumbre-temor de estos, a los cuales observó en contacto con el poblador originario; aquellos sobreviven a pesar de la depredación, los del Neverí son memoria, apenas un recuerdo,

una duda en el habitante actual. Josu Landa ha publicado Mundo Neverí (México, 2019), un viaje por este lugar de las regiones equinocciales, un viaje humboldtiano, un recorrido por el mundo del Neverí que a más de doscientos años de ser visto en su esplendor por Humboldt y Bonpland, testimonia en la voz poética de Landa la ingratitud del habitante actual, para quienes más allá de toda advertencia, el río no parece ser la vida, mientras en un por si acaso "El ojo aguza su luz hacia alguna traza de aleta / alguna mandíbula de caimán en el resol".

Y es que de esa corriente alguna vez llamada río Bravo, poco queda de su hidalguía, disminuyéndose cada vez más sin inspirar temores mientras desciende en la cautividad de su cauce hacia la sal: "¿de veras quiere el río llegar al mar? / perderá sus tatuajes de luz / perderá sus remolinos / ... / perderá su entraña de ave y pez / ... / perderá lo que le queda de agua dulce", ya no entraña amenaza, solo atisbos de su grandeza se asoman en sus 110 km de tránsito hacia el mar, su tiempo rebelde ha pasado, tan solo son recuerdos que el tiempo apaga y los vuelve olvido, el olvido de quien alejado de sí mismo lo habita cotidianamente, y ajeno a cualquier circunstancia, lo ignora, resistiendo solo en la poesía: "la brisa viene al encuentro de uno / con sus aires de frescor y agua virgen", "Ojo con lo que el ojo ve" cuando "Deslumbra la garza íngrima", creando lugares para la memoria, como el que fragua Josu Landa en los textos que hacen de Mundo Neverí, un diario-diálogo con el río y su entorno, que por momentos pareciera transcurrir desde un único lugar, un puesto de observación, pero que en realidad es un recorrido vivido, humboldtiano -decíamos- que ve y aprecia todo lo que en su andar descubre y que en esa faceta de explorador va registrando meticulosamente en el poema: el caimán, la garza, el pez, la paraulata, la cotúa, el cangrejo, la hoja, la flor, el silencio del árbol, lo que queda, lo que se fue, lo que la furia urbana depreda; palpa y precisa lo perdido, ese vacío, un "fulgor de ausencias", lo ido, lo que no retorna, que a pesar del designio filosófico de nadie bañarse dos veces en el mismo río, se quiere vuelva a ser el río, no este que marcha herido dejando de ser y no es un lamento o un sentir lastimero, elegíaco, no, es asirse a la esperanza, dar algo más allá de la palabra, más allá del poema "...ahora que el río oscurece / daría todo por tener en mis manos un año-luz", acaso una consagración del tiempo y el espacio que lo reviva, que lo resarza de "la indolencia abisal del entorno".

La palabra muta, adquiere la dimensión del ser, el río está en el poema, es el poema, se corporeiza, es presencia percibible, se puede tocar, ver ese volumen de agua ir hacia el mar, sentir el follaje y la fauna que lo habita: "El ojo-sol del mediodía en la ribera: / escándalo

lo de las aves que se fueron: / vacío de los cardúmenes
que no volverán : / triste mudez del manglar perdido y
de sus hijos / ya olvidados: / fulgor de ausencias que no
se pueden decir” resistiendo el peso avasallante de una
ciudad para la cual el río es un instante que no siente,
que no vive en ellos: “mierda y basura contra la secre-
ta limpidez del río: / la pez contra el pez / mientras los
automóviles cruzan el puente / como si nada / sofocan-
do el cielo con sus malos humos”. Y es que más allá de
Heráclito, el río pasa y queda, el poeta lo hace memoria

permanente, hace que sea una y otra vez el mismo río, y
lejos de cualquier duda, descubrir “lo que se fue con el
agua”, aprender “lo que quedó en el mar de la memoria”
y esperar “lo que vendrá con el agua”.

Finalmente, para asentar el papel de la poesía en
la historia del animal humano, recurramos a una refe-
rencia que el mismo Josu hace del diálogo titulado por
Platón Lisis, que localizamos en su tanteo Platón y la
poesía donde Sócrates expresa “...preguntemos a los
poetas, pues estos son para nosotros como padres y
guías del saber”.

La Literatura Otra

Carl Brouard (1902-1965)



El 27 de noviembre de 1965, las calles de Puerto Príncipe (Haití) presenciaron el trágico desenlace de la vida de uno de sus grandes poetas, Carl Brouard. Su cuerpo fue encontrado en un pequeño arroyo de la ciudad, víctima de sus excesos con el alcohol. Nació en 1902 en el seno de una familia de clase media acomodada. Su padre, Rafael Brouard, era comerciante y también incursionó en la política, y ocupó cargos relevantes como Ministro de Trabajo y Alcalde de Puerto Príncipe. Carl Brouard recibió una buena formación académica. A los 20 años, tuvo un conflicto con su padre y abandonó el hogar para comenzar una vida bohemia, convirtiéndose en alcohólico, lo que finalmente originó en su trágico destino. Pasó un tiempo en París junto a su familia. Tenía una fuerte convicción nacionalista y se entusiasmó con las ideas del antropólogo Jean Price-Mars, por lo que expresó su nacionalismo a través de diversos periódicos. Para sorpresa y disgusto de su familia, en 1936 se casó con Anna Lerebours, una mujer modesta que vivía en un barrio pobre. Es autor de un único libro de poesía llamado *Écrit sur du Ruban rose* (Escrito sobre una cinta rosada), publicado en 1927. Ese mismo año, participó en la dirección de *La Revue indigène* junto a los escritores Émile Roumer, Normil Sylvain, Jacques Roumain, Antonio Vieux, Philippe Thoby-Marcelin y Daniel Heurtelou. En 1919, fue responsable del periódico *Le petit impartial*, donde también actuó como director Jacques Romain. Al igual que este último, fue arrestado debido a diferencias políticas con el presidente Louis Borno, quien también fue un destacado poeta haitiano. En 1930, se enfrentó a los marxistas haitianos, criticando su visión social limitada, la cual, según él, les impedía apreciar la cultura de su país. Por esta razón, se unió al grupo *Les Griots*, en el que participaron Louis Diaquoi, Lorimer Denis y François Duvalier. El padre del poeta contribuyó al financiamiento de esta revista. Sus funerales, organizados de manera pomposa por el gobierno dictatorial de Duvalier, generaron un gran malestar entre la intelectualidad haitiana.

Carl Brouard, escritor de la ruptura

Rodney Saint-Éloi



Usted no conoce a Carl Brouard. Si ha escuchado su nombre, quizás sea por una curiosidad: la geografía y la poética. Usted ha debido haber leído la siguiente inscripción: Carl Brouard (1902-1965). A finales de los años veinte, formó parte de los escritores de *La Revue Indigène* y se convirtió en el líder del movimiento *Les Griots*.

También sus pasos han podido llevarlo a la esquina de una calle en Puerto Príncipe, con árboles modestos y algunos jardines hormigonados. Quizás los jóvenes allí aprendan sus lecciones de historia bajo farolas, paseando de un extremo a otro. Esta es la Plaza “Carl Brouard”.

Si eres un amante de la literatura afrocaribeña, no se te ocultarán los libros de texto en primer lugar: proveniente de una familia burguesa, Brouard abandonó la comodidad de la residencia familiar para llevar una vida bohemia con los buhoneros de la parte baja de la ciudad. Hará del alcohol una razón para vivir. Le revelarán anécdotas (más obscenas unas que otras) que harán de la historia de Brouard una constatación de fracaso: ¡un sueño de escritor abortado!

Pero, no se deje atrapar por lo poéticamente correcto. Lo esencial, nunca se lo dirán. Carl Brouard fue el escritor de la ruptura. El único que ha sabido vivir su cólera, sus contradicciones, y sus pecados, sin la voluntad de construir su ego como un hilo dorado.

Prefirió el tam-tam de las calles a las putrefacciones burguesas; prefirió los burdeles a los salones dorados. Prosiguiendo con la digresión biográfica, se le dirá que ha tenido un funeral oficial, y que Duvalier, su amigo y men-

tor, Presidente-a-vie-de-la-République, declaró que Carl Brouard es el más haitiano de todos los poetas.

Me gustaría poder decirle algo más... dejando de lado el folclore de un discurso demasiado factual y apoyado demasiado por los procesos de la exageración. Comenzaré por el principio. Brouard es un escritor insólito, con las huellas de una escritura espontánea: trazos, esbozos. Su poema es a menudo un borrador genial. Va directo al corazón de las palabras y de las cosas.

«Poeta vanidoso, no eres más que un simple médium», su vida rezuma su obra: errores, angustias, fugas, dispersión, revuelta. Nunca un poeta ha estado tan próximo a sus escritos, tan presente y tan consciente de su época. Por eso diría que es uno de los primeros escritores modernos haitianos, como lo es Hector Hyppolite para la pintura.

La manera Brouard: un pensamiento lacónico y preciso que ilumina la vida cotidiana. Es que Brouard, al igual que el escritor Oscar Wilde, puso su genio en su vida y su talento en sus poemas.

También quisiera leer de cerca estos fragmentos de texto, grabados en un pedazo de papel un día de gran sol quizás, como quien lanza una piedra en un río, sin pretensiones, sin otra convicción que la de la fragilidad de la obra y del ser, que la de un mundo de tinta y de papel, (pero quién sabe) y que puede, por casualidad seguramente, cambiar el orden del mundo. La obra de Carl Brouard, retórica de la ingenuidad, es fresca y sencilla, con los puntos de referencia de un discurso social con aroma popular. La tentación de experimentar formas, géneros y sentidos está en cada movimiento del texto, que niega todo dogma.

Brouard muestra así la evidencia según la cual, el arte está en la escuela del pueblo. También puede detenerse en la decente figura femenina, más bien negra, ferviente y sensual belleza, con olores de pomada de médula de buey y tabaco de Virginia...

Me gusta esta libertad, esta manera de escribir verdad, de escribir para vencer la rutina de las palabras... esta manera de escribir para romper los «falsos cuellos protocolarios».

En estos tiempos en que la comodidad aséptica de los ministerios acoge (en Puerto Príncipe al menos) la revuelta de los poetas, le invito a leer en voz alta estas palabras de Carl Brouard... Ahora es un escritor para leer.

Nosotros

Nosotros los extravagantes, los bohemios, los locos,

Nosotros

que amamos a las chicas,

los licores fuertes,

la desnudez móvil de las mesas

donde se erige, como un falo,
el cubilete.

Nosotros

los desollados de la vida, los poetas.

[...]

Nosotros

que no traemos paz,

sino el puñal triste

de nuestra pluma

y la tinta roja de nuestro corazón!

- Rodney Saint-Éloi

Montreal, noviembre de 2004

Esta es la «Presentación» de Carl Brouard, escrita por Rodney Saint-Éloi, para el libro *Anthologie secrète de Carl Brouard* (Montreal: Memoria de tinta, 2004), páginas 7-9.

© 2004 Rodney Saint-Éloi y las Ediciones Memoria de tinta

Traducción: C.M.

Poemas de Carl Brouard



Plaza "Carl Brouard", en Puerto Príncipe (Haití)

TRADUCCIÒN DE CELSO MEDINA

La hora

En la iglesia del Sagrado Corazón
la hora
la hora suena,
y mi melancolía se despliega,
con blandas volutas,
al ritmo del sonido.
Horas que suenan,
horas que huyen,
en la noche breve,
en la noche oscura,
¿sonarán así
el día de mi agonía?

Nostalgia

Tambor
Cuando resuenas
mi alma grita hacia África.
Algunas veces sueño con una selva inmensa

L'Heure

À l'église du Sacré-Cœur
l'heure
l'heure sonne,
et ma mélancolie se déroule,
volutés molles,
au rythme du son.
Heures qui sonnez,
heures qui fuyez,
en la nuit brève,
en la nuit brune,
sonnerez-vous mêmement
au jour de mon agonie ?

Nostalgie

Tambour
quand tu résonnes
mon âme hurle vers l'Afrique.
Tantôt je rêve d'une brousse immense

bañada por luna,
que se despeina desnuda y sudorosa.
A veces desde una choza inmunda,
donde saboreo la sangre de los cráneos humanos

Nosotros

Nosotros
Nosotros los extravagantes, los bohemios, los locos,
Nosotros
que amamos a las chicas,
los licores fuertes,
la desnudez mòvil de las mesas
donde se erige, como un falo,
el cubilete .
Nosotros
los desollados de la vida, los poetas.
Nosotros
que amamos todo,
todo;
la iglesia,
la taberna,
lo antiguo,
lo moderno,
la teosofía,
el cubismo.
Nosotros
de corazones
potentes como motores
que amamos
las peleas de gallos
las noches elegíacas,
el zumbido de las abejas
en las mañanas de oro,
la melodía salvaje del tam-tam,
la armonía ronca de las bocinas,
la nostalgia de los banjos.
Nosotros,
los locos, los poetas,
nosotros
que escribimos nuestros versos más tiernos en antros
y que leemos La Imitaciòn en los bailes.
Nosotros
que no traemos paz,
sino el puñal triste
de nuestra pluma
¡y la tinta roja de nuestro corazón!

baignée de lune,
où s'échevèlent de suantes nudités.
Tantôt d'une case immonde,
où je savoure du sang dans des crânes humains

Nous

Nous
Nous les extravagants, les bohèmes, les fous,
Nous
qui aimons les filles,
les liqueurs fortes,
la nudité mouvante des tables
où s'érige, phallus,
le cornet à dés.
Nous
les écorchés de la vie, les poètes.
Nous
qui aimons tout,
tout;
l'église,
la taverne,
l'antique,
le moderne,
la théosophie,
le cubisme.
Nous
aux cœurs
puissants comme des moteurs
qui aimons
les combats de coqs
les soirs élégiaques,
le vrombissement des abeilles
dans les matins d'or,
la mélodie sauvage du tam-tam,
l'harmonie rauque des klaxons,
la nostalgie poignante des banjos.
Nous,
les fous, les poètes,
nous
qui écrivons nos vers les plus tendres dans des bouges
et qui lisons l'Imitation dans les dancings.
Nous
qui n'apportons point la paix,
mais le poignard triste
de notre plume
et l'encre rouge de notre cœur !

Ustedes

Ustedes,
Los mendigos,
las inmundos,
los apestosos:
campesinas que bajan de nuestras cerros con un
niño en el vientre,
campesinos callosos con pies surcados por alimañas,
putas,
Enfermos que arrastran sus olores pesados de moscas.
Ustedes
toda la plebe,
de pie!
para la gran barrida.
Ustedes son los pilares del edificio:
levántense
y todo se desmoronará, castillos de naipes.
Entonces,
entenderán que son una gran ola
que se ignora.
¡Oh! Ola,
Juntense,
burbujeen,
mujan,
y que bajo su sudario de espuma,
no quede nada,
nada
sino el bien propio
el bien lavado,
blanqueado hasta los huesos.

Les diré

para Jacques Roumain

Escuchen, compañeros,
Les diré algo..
Primero que todo, sirvanme un trago:
Cuando me muera, queridos amigos,
no lloren,
no escriban quejas elegías,
sobre todo, no hagan ningún obituario.
Mais bien, que mi tumba sea una taberna
donde se cante,
donde se emborrachen,
y que el ritmo místico y sensual de un merengue
me acune en esta suave hamaca que es
la nada.

Vous

Vous,
Les gueux,
les immondes,
les puants :
paysannes qui descendez de nos mornes avec un
gosse dans le ventre,
paysans calleux aux pieds sillonnés de vermines,
putains,
infirmes qui traînez vos puanteurs lourdes de mouches.
Vous
tous de la plèbe,
debout !
pour le grand coup de balai.
Vous êtes les piliers de l'édifice :
ôtez-vous
et tout s'écroule, châteaux de cartes.
Alors, alors,
vous comprendrez que vous êtes une grande vague
qui s'ignore.
Oh! vague,
assemblez-vous,
bouillonnez,
mugissez,
et que sous votre linceul d'écumes,
il ne subsiste plus rien,
rien
que du bien propre
du bien lavé,
du blanchi jusqu'aux os.

Je vais vous dire

pour Jacques Roumain

Écoutez, compagnons,
je vais vous dire des choses...
Tout d'abord, versez à boire :
Quand j'aurai claqué, mes chers copains,
ne pleurez pas,
n'écrivez point de plaintives élégies,
surtout, ne faites pas de vers In Memoriam.
Mais que ma tombe vous soit une taverne
où l'on chante,
où l'on se saoule,
et que le rythme mystique et sensuel d'une méringue
me berce dans ce moelleux hamac qu'est
le néant.

Vacío este vaso
con la esperanza
de que los brindis que me quedan por hacer
serán pocos.

Oh Loulouse

Dulce Loulouse
Estabas bebiendo crema de menta
ginebra
«Black and White»
y estás muerta.
Oh Loulouse,
oliste la pomada de médula de buey
la Pompeya
Estabas fumando tabaco de Virginia
y estás muerta.
Loulouse,
te desnudabas enteramente
cuando hacías el amor,
pero estás muerta
y contemplas para siempre
la punta de los dedos de tus pies.

Je vide ce verre
avec l'espoir
que les toasts qu'il me reste à faire
ne seront pas nombreux.

Ô Loulouse

Douce Loulouse
tu buvais de la crème de menthe
du gin
du « Black and White »
et tu es morte.
Ô Loulouse,
tu sentais la pommade moelle de bœuf
le Pompéia
tu fumais le tabac de Virginie
et tu es morte.
Loulouse,
tu te dévêtais entièrement
quand tu faisais l'amour,
mais tu es morte
et contemples à jamais
le bout de tes orteils.

Estos poemas de Carl Brouard (1902-1965) – fueron
tomados de la primera parte (poesía) de *l'Anthologie secrète*
de Carl Brouard, publicada en las Éditions Mémoire
d'encrier à Montréal, 2004. pages 27, 29, 37-38, 39-40, 41
et 53.

© 2004 Éditions Mémoire d'encrier

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: entreltras@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 reproducibilidad 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:

entreletras@gmail.com

upelentreletras@gmail.com

Consejo de Redacción:

* Director-Celso Medina / medinacelso@gmail.com

* Coordinador Editorial- Jesús Antonio Medina Guilarte/ jamg22051986@hotmail.com

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

Autores

Coromoto Renaud. Poeta y docente. Socióloga. Doctora en Sociología del Desarrollo, egresada de la Universidad de París III. Actualmente es profesora investigadora del Centro de Estudios del Desarrollo (Cendes) de la Universidad Central de Venezuela (UCV).

Athahide Tirado Acosta. Profesora de idiomas modernos de la UPEL-Maturín. Doctora en Educación.

Nelson Guzmán. Poeta, ensayista y novelista venezolano. Doctor en filosofía (Universidad de París 8) y doctor en ciencias sociales (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales), profesor asociado del doctorado en Ciencias Sociales y coordinador de la Unidad de Investigación sobre Hermenéutica y Filosofía del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Central de Venezuela (UCV).

Franco Canelón. Profesor de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, en Maturín. Miembro del equipo del Centro de Investigaciones de Literatura Latinoamericana y Caribeña (CILLCA). Coordinador del Programa de Lengua Materna del Pedagógico de Maturín.

Cruz Berbín († 27 de julio de 2022). Profesor jubilado de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, en Maturín. Licenciado en Letras Inglesas y Master en Lingüística.

Cécile Bertin-Elisabeth. Profesora universitaria en la Universidad de Limoges. Trabajó durante 24 años en la Universidad de las Indias Occidentales (Guyana) y ocupó en particular el cargo de Decana de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

Celso Medina. Poeta, crítico y profesor universitario. Director de la revista Entreletras. Doctor en Filología Hispánica, egresado de la Universidad de Salamanca. Profesor de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, en Maturín.

Luis Segundo Renaud. Poeta venezolano. Ingeniero agrónomo, residenciado actualmente en Medellín (Colombia).

Luz Marina Cruz († 6 de abril de 2023). 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). Doctora en Literatura, egresada de la Universidad Simón Bolívar.

Fidel Flores. Poeta, antropólogo y docente universitario.

Rodney Saint-Éloi. Poeta haitiano-canadiense. Ensayista, académico y editor nacido en Cavaillon. Vive en Quebec desde 2001. Fundador de la casa de edición Mémoire d'encrier.

Jesús Guevara Sosa. Profesor e historiador. Cronista del Municipio Cedeño, del Estado Monagas (Venezuela). Ganador del Premio Nacional de Historia, año 2023.

