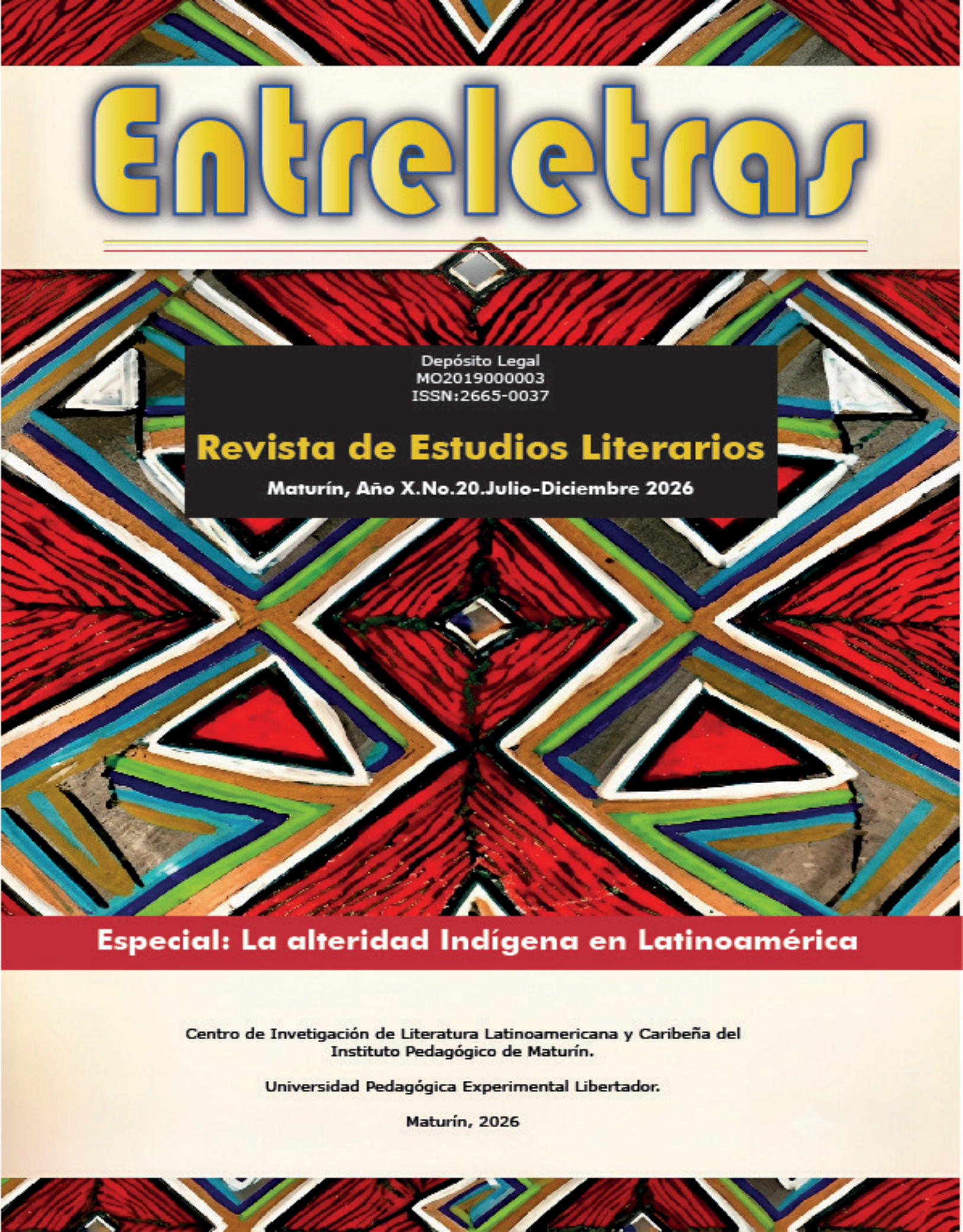




Entreletras

Depósito Legal
MO2019000003
ISSN:2665-0037

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año X.No.20.Julio-Diciembre 2026

Especial: La alteridad Indígena en Latinoamérica

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

Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

Maturín, 2026

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año X No. 20. Julio- Diciembre de 2026

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

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

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

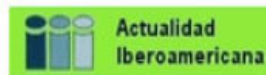
OBJETIVOS

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

La revista está indizada por



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



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



Folio=29252

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



Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Maturín "Antonio Lira Alcalá"

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López
Rector

Prof. Doris Pérez
Vicerrector de Docencia

Prof. Moraima Estévez
Vicerrector de Investigación y Postgrado

Prof. María Teresa Centeno
Vicerrector de Extensión

Prof. Nilva Liuval Moreno
Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Robin Ascanio
Director-Decano (E)

Prof. Yamiles Salazar
Subdirectora de Docencia (E)

Prof. José Acuña Evans
Subdirector de Investigación y Postgrado

Prof. Raúl López
Subdirector de Extensión (E)

Prof. Hernán Ferrer
Secretario

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LITERATURA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA



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

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

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

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

en el área de la literatura Latinoamericana y Caribeña;

- 2) promover y visibilizar el trabajo que estudiantes y profesores realizan en el campo de la literatura latinoamericana y caribeña;

- 4) organizar actividades de investigación y promoción de la literatura latinoamericana y caribeña;

- 5) propiciar intercambios con investigadores de otras regiones del país y de otros países de Latinoamérica y del Caribe;

- 6) programar un plan editorial para promover el trabajo investigativo que se realice en el Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá” en el área que corresponde al CILLCA;

- 7) mantener relaciones con los diversos organismos institucionales y extra institucionales que permitan obtener recursos para la programación de investigación y de publicación del CILLCA;

- 8) ofrecer asesoría y orientaciones sobre el área de literatura cuando les sean requeridas por organismos universitarios o extra universitarios;

- 9) coordinar la revista y demás publicaciones del CILLCA.

Entreletras

REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Director

Jeús Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

ORCID 0009-0006-1393-3338

Director Ejecutivo

Franco Canelón (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

CONSEJO EDITORIAL

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)

Luis Malaver (Universidad de Oriente)

Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

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

EQUIPO DE ARBITRAJE

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes)

Sol Pérez (Universidad de Oriente)

Noris Alfonzo (Universidad de Oriente)

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

Roger Vilain (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)

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)

Freddy Millán (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Sonia García (Universidad Simón Bolívar)

Omar Hurtado (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

¿CÓMO VINCULARSE A LA REVISTA?

Para comunicarse con nosotros, diríjase a:

Revista Entreletras

Instituto Pedagógico de Maturín

Sede de Postgrado. Centro de Documentación e Información

Vía La Floresta, frente a la Urbanización El Parque.

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

revistaentreletras2026@gmail.com

Jesus.Medina.ipm@upel.edu.ve

Diseño y arte final: Jesús Antonio Medina Guilarte.

SUMARIO

Editorial 7

Entrevista

Sanderson Oliveira: La lengua como archivo vivo de la Amazonía/Equipo Editorial 9

Conferencia

La poesía de Walt Withman: Presencia de un Eco /Víctor Carlson 16

Ensayo

Prolegómenos a la literatura de autoría indígena/Celso Medina 23

Dossier: La alteridad y la figura del indígena en la literatura latinoamericana

Nota Introductoria 29

El discurso de la alteridad y el sueño en 'La noche boca arriba', de Julio Cortázar/Thiago Costa Pereira 30

De la utopía romántica al mito nacional: el cuerpo indígena como alegoría de la colonización en *Iracema*, de José de Alencar /Luciana de Castro Souza y Norival Bortos Júnior 35

La polifonía como artificio fomentador de la alteridad: una lectura bajtiniana de Maíra, de Darcy Ribeiro /Ana Carolina Gurgel de Araújo y Priscila Vasques Castro 40

Artículos

Cubagua o una visión del Caribe moderno/Osvaldo Barreto Pérez 50

Del discurso positivista al relato personal de la historia: la construcción de la venezolanidad en *Boves el urogallo* / Guido Gianpiero Revete Sáez 54

El sueño de un pueblo, hibridez entre dos mundos a partir de *Sueño en la montaña del mono* de Derek Walcott /Annie Vásquez Ramírez 61

El universo Sanches: Vida y obra de un autor amazónico fundamental /Nícia Petreceli Zucolo 66

Crónica

La doble re-existencia del ser warao/ Rodolfo Sifontes Lara 69

Reseña

Reyna, Pablo (2023). *Entre renaceres, autovías y títulos comunitarios de tierras: una aproximación a la historia indígena de Cosquin* / Moisés Cárdenas 73

Literatura Otra

Poemas de Sony Ferseck/Selección de Adriana Rodrigues Aguiar y traducción del portugués al español de Celso Medina 75

Una anciana ilumina la noche: género y feminismos indígenas a partir del poema. "Ewaron", de Sony Ferseck / Adriana Aguiar Rodrigues y Maria Beatriz Smith Silva (Traducción de Celso Medina) 88

Normas para los autores 95

Normas para los árbitros 96

Autores 98

EDITORIAL

En este décimo aniversario, nos convocamos para explorar un tema que define un espectro vital de nuestro continente: la alteridad del indígena en Latinoamérica. Con tal fin, reunimos un conjunto de textos que piensan y reflexionan sobre la presencia de nuestros aborígenes en la cultura latinoamericana.

En este aniversario tenemos, sin embargo, que comentar un hecho que nos produce una profunda pena. Se trata del fallecimiento del profesor Víctor Carlson, un pilar fundamental de nuestra comunidad académica. Carlson, quien se integró al Instituto Pedagógico de Maturín en 1975, no solo fue un estimado docente del Programa de Inglés, sino un incansable hombre de teatro, investigador y escritor. Como chileno exiliado que encontró en Maturín un hogar, su legado en la revista *Contraseña* y en la formación de generaciones de literatos es imperecedero. En su honor, incluimos en este número su conferencia sobre la poesía de Walt Whitman, una voz que, como la suya, creía fervientemente en la dignidad de la libertad personal.

El eje central de esta edición nos invita a transitar desde la «utopía romántica» hasta los procesos de «re-existencia» contemporánea. A través de un Dossier, problematizamos la representación del indígena, cuestionando cómo la literatura ha servido tanto para formular mitos nacionales como para silenciar al «Otro» no europeo. Desde el análisis de la domesticación simbólica en *Iracema*, de José de Alencar, hasta la polifonía de resistencia en *Maíra*, de Darcy Ribeiro, este número busca desentrañar las capas de la identidad americana.

Ofrecemos la valiosa perspectiva del Dr. Sanderson Oliveira, quien en una entrevista nos recuerda que las lenguas indígenas son «archivos vivos» y repositorios de una cosmovisión que el español o el portugués no logran capturar plenamente. Asimismo, el ensayo de Celso Medina nos ofrece unos «Prolegómenos a la literatura de autoría indígena», señalando el paso necesario del indigenismo a una literatura donde el sujeto indígena ejerce su propia voz y autonomía.

La diversidad de este número se extiende a visiones del Caribe moderno a través de la novela *Cubagua*, gracias al análisis de Osvaldo Barreto Pérez, y a la construcción de la venezolanidad en Herrera Luque, en el artículo de Guido Gianpiero Revete Sáez. También en la sección de artículos se reflexiona sobre la hibridez poscolonial en la obra de Derek Walcott, en un texto de Annie Vásquez Ramírez. Por su parte, la profesora Nicia Petreceli nos da a conocer el universo imaginario del escritor amazonense (brasileño) Benjamín Sanches (1915–1978).

Siguiendo la estela del homenaje a los indígenas amazónicos, se publica también una de crónicas de *Rodolfo Sifontes* sobre la migración de los indígenas waraos a la zona de Roraima, en Brasil, así como una reseña sobre un libro de Pablo Reyna sobre la relevancia simbólica de la tierra en la comunidad comechingón, de Córdoba (Argentina), de *Moisés Cárdenas*.

Cerramos con la sección «Literatura Otra», dedicada a la potente voz de Sony Ferseck, cuya poética —marcada por la sensibilidad de género y la memoria ancestral— ilumina la noche de nuestra historia como una antorcha que se niega a apagarse.

Con este número, Entreletras reafirma su compromiso de ser un espacio donde la palabra sea, en definitiva, el arte sagrado de permanecer siendo otro sin dejar de ser uno mismo.

ENTREVISTA

SANDERSON OLIVEIRA:

LA LENGUA COMO ARCHIVO VIVO DE LA AMAZONÍA



Sanderson Oliveira

Es licenciado en Lengua Española y Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Brasilia (2006). Obtuvo su maestría en 2009 en el Programa de Posgrado en Lingüística de la misma institución, donde también completó su doctorado en 2014. Fue profesor en el Centro de Estudios Superiores de Tabatinga (Universidad del Estado de Amazonas) entre 2012 y 2018. Posteriormente, se desempeñó como profesor adjunto en la Universidad Federal de Amazonas (UFAM), en Manaus, donde lideró el Grupo de Investigación en Lenguas y Culturas Amazónicas. En la UFAM, impartió docencia en el Programa de Formación de Profesores Indígenas y en el Programa de Posgrado en Letras. Asimismo, asumió la jefatura interina de la Dirección de Educación Escolar Indígena (DEEI) entre julio de 2020 y septiembre de 2021. Actualmente es profesor en la Unicamp.

Especialista en lingüística histórica y tipología, con énfasis en las lenguas de la familia pano, el trabajo del Dr. Oliveira trasciende el rigor académico. Su trayectoria se define por un compromiso ético profundo y un trabajo de campo intensivo, orientado a registrar lenguas que se encuentran en grave peligro de desaparición. Desde la reconstrucción del proto-pano hasta la formación técnica de investigadores indígenas, su labor busca empoderar a los pueblos originarios para que sean ellos mismos los guardianes de su herencia lingüística. En la siguiente entrevista, conversamos con el profesor Sanderson sobre los desafíos de la documentación lingüística, la importancia de concebir la lengua como una forma singular de habitar el mundo y el papel crucial de la ciencia para tender puentes entre el pasado ancestral y el futuro global. Sus reflexiones nos invitan a considerar por qué, en un mundo cada vez más interconectado, preservar una lengua es, en última instancia, salvaguardar una forma específica de ser humano.

Identidad Lingüística y Cultura

Usted se especializa en las lenguas indígenas de la Amazonía. Si una lengua es un almacén de la cosmovisión de un pueblo, ¿qué aspectos esenciales de la cultura amazónica están codificados en sus estructuras que el español o el portugués no logran capturar?

- La respuesta es simple: la lengua codifica la totalidad de la cosmovisión de un pueblo, especialmente su clasificación del mundo natural, las relaciones sociales y las creencias. Como han demostrado recientemente Cámara-Leret y Bascompte (2021), una gran parte del conocimiento sobre un bioma está codificado en una sola lengua; su extinción implica, necesariamente, una pérdida irreparable de conocimiento sobre la biodiversidad. Como señalaba Aryon Dall'Igna Rodrigues (2015), las lenguas son repositorios de saberes culinarios, medicinales y rituales desarrollados en íntima

relación con el entorno. Lo mismo ocurre con el mundo social. Por ejemplo, mientras que en español llamamos “tío” a cualquier hermano de nuestros progenitores, en Kolubo (Korubo) el sistema es distinto: los hermanos del padre y las hermanas de la madre reciben denominaciones específicas (*Kuku* para el hermano de la madre; *natxi* para la hermana del padre). Además, la lengua diferencia entre hermano mayor (*vutxi*) y menor (*maxku*), y hermana mayor (*txutxu*) y menor (*txivi*). Para profundizar en estos sistemas, sugiero la lectura de Melatti (2009) o el trabajo de Juliana Oliveira Silva (2023). Finalmente, es a través de la lengua como se expresan las creencias. Durante la colonización, los misioneros adoptaron el término *Tupana* (del tupí) para traducir la concepción occidental de “Dios”, debido a que no existía un equivalente. Cada cielo y cada camino espiritual poseen nombres y relatos que se transmiten generacionalmente; si la lengua desaparece, se pierden los contextos que dan sentido a esas existencias.

La Palabra en Extinción

La Amazonía alberga una inmensa diversidad lingüística, pero también es una zona de alta vulnerabilidad. Desde su perspectiva, ¿cuál es el costo cultural, intelectual y humanístico de la pérdida de una lengua ancestral para la humanidad?

—Creo que ya abordamos parcialmente esta pregunta al comentar la primera. Como se puede ver, no solo se pierde una lengua; se pierden literaturas (orales, como las de Kopenawa, Krenak, Munduruku, entre otras), ciencias y conocimientos botánicos, faunísticos, medicinales y sociales. Se pierde, además, conocimiento sobre la cognición humana y sobre nuestra capacidad de pensar y, especialmente, de expresarnos a través del lenguaje. Sobre este último punto, existen ejemplos bastante conocidos de la importancia de las lenguas indígenas para comprender las facultades humanas del lenguaje. Como me concentré en aspectos no lingüísticos en la primera respuesta, presento a continuación algunas cuestiones lingüísticas que se pierden cuando una lengua es silenciada.

En la mayoría de las lenguas, se supone que existe un orden de palabras dominante o básico, aunque hay algunas que carecen de un orden preferencial. En 1963, Greenberg, un influyente lingüista estadounidense, publicó un artículo en el que defendía que ciertos órdenes de constituyentes no existían o eran muy raros: VOS, OSV, OVS. Pullum, por su parte, concluyó que las lenguas con objeto inicial no existían. El estudio de la lengua Hixkaryana (familia Karib, Amazonas, Brasil) supuso un reto para los estudios tipológicos y para dichas generalizaciones, al ser la primera lengua en la que se atestiguó el orden OVS. La lengua Nadëb también es notable por presentar un orden OSV, y ambas son referencia hasta hoy en los estudios tipológicos (cf. <https://wals.info/chapter/81>).

En el campo de la fonología, el Pirahã es notable por presentar uno de los sistemas fonológicos más reducidos del mundo, con apenas 11 fonemas (8 consonantes y 3 vocales; Everett, 1979; Sândalo, 1989). Además, esta lengua presenta alofonías muy interesantes (cf. Rodrigues, 2015). El Wari comparte con el Pirahã una africada alveolar sorda con vibración bilabial [t̪β], que no encuentra correlato en lenguas de ninguna otra región del mundo (Ref. 23105.034099/2025-37). Asimismo, hay lenguas como el Ninam que desafían ciertas generalizaciones tipológicas, pues presenta oclusivas sonoras sin presentar oclusivas sordas, mientras que en la mayoría de las lenguas del mundo la presencia de oclusivas sonoras implica la existencia de las sordas (Campbell, 2012).

En cuanto a la morfología y la morfosintaxis, existen rasgos singulares que solo se encuentran en lenguas de América del Sur o que son muy infrecuentes a nivel global. Entre los rasgos morfosintácticos de las lenguas sudamericanas se pueden citar (Campbell y Grondona, 2012; Epps y Michael, 2023):

- a) Alineamientos inusuales y ergatividad;
- b) Cláusulas subordinadas como nominalizaciones;
- c) Referencia alternada (*switch reference*);
- d) Sistemas de movimiento asociados;
- e) Clasificadores;
- f) Contraste inclusivo/exclusivo;
- g) Aplicativos;
- h) Ausencia de una división clara entre morfología y sintaxis;
- i) Número verbal;
- j) Marcador de poseedor no especificado;
- k) Género;

l) Causativo asociativo.

Todos estos rasgos, en los diferentes niveles lingüísticos, son fundamentales para la comprensión del fenómeno del lenguaje y de las capacidades humanas en general. Cada lengua perdida implica la desaparición de un registro único sobre estos fenómenos que, a menudo, no se encuentra de la misma manera en ninguna otra parte.

Del campo al documento

Su trabajo incluye la documentación lingüística. ¿Podría describir el proceso de “escuchar” una lengua que nunca ha sido escrita y cómo el lingüista se convierte en una especie de “traductor cultural” entre la oralidad ancestral y el registro académico?

—Creo que el trabajo de documentación lingüística resulta familiar para los estudiantes de letras y lingüística, así como para todos aquellos que han cursado asignaturas en el área. Básicamente, un lingüista descriptivista o documentalista se traslada a las comunidades hablantes y, mediante las técnicas adquiridas en su formación, registra la lengua y la estudia en sus niveles fonético-fonológico, morfológico, morfosintáctico y sintáctico, entre otros. Este trabajo se realiza de este modo al menos desde Sapir y Bloomfield, aunque podría decirse que ya existían precursores de esta metodología desde el siglo XIX o incluso antes, dependiendo del criterio utilizado y de lo que se entienda por “documentación”. El campo de la documentación se ha desarrollado notablemente en las últimas tres décadas, principalmente debido a la revolución tecnológica, que proporcionó avances inimaginables en los inicios de los estudios lingüísticos. Los primeros lingüistas registraban la lengua por escrito (utilizando notación fonético-fonológica u ortografía práctica, según el objetivo del trabajo). Con el tiempo, las grabaciones en casete pasaron a ser una parte obligatoria de la metodología, predominando durante varias décadas. Hoy en día, es posible realizar registros digitales de alta calidad con grabadoras profesionales, existiendo además un buen número de programas computacionales que asisten en el registro y análisis de los datos lingüísticos (palabras, frases, textos orales y escritos, narraciones, etcétera). El crecimiento del área es tal que se ha consolidado como una disciplina *per se*, con metodologías y cuestiones propias (Himmelman, 2007; Haviland y Farfán, 2007; Tallman, 2020).

En mi experiencia personal, he trabajado en la documentación de la lengua del pueblo Korubo, un grupo de reciente contacto. Cuando comencé a colaborar con ellos, no existía ningún estudio previo ni una propuesta de escritura; esta última fue desarrollada durante mis investigaciones, con la esperanza de que el pueblo se apropie de ella, la domine y modifique la propuesta inicial. Junto con colaboradores Korubo y otras personas que me apoyaron, desarrollé un diccionario inicial que aún requiere de mayor estudio y ampliación (<https://japiim.museudoindio.gov.br/dic/korubo/index.php>). En la práctica lingüística específica, nos enfrentamos constantemente al reto de la traducción, pues, como hemos visto, muchas veces no hay equivalencia entre las estructuras lingüísticas ni entre los conceptos de una lengua y otra.

Al igual que muchos otros lingüistas, tuve la oportunidad de involucrarme en diversos aspectos de la vida Korubo y, de hecho, actué como intérprete del pueblo en numerosas ocasiones. Parte de esa experiencia está recogida en mis trabajos (Oliveira, 2009; 2016; 2024; Oliveira e Silva, 2022). Es importante subrayar que muchos lingüistas no solo se dedican al estudio de la lengua, sino que también se convierten en aliados de las comunidades en su vida cotidiana, especialmente en la cuestión educativa. Otra parte de mis experiencias está registrada en los siguientes videos que muestran distintas acciones en las que participé:

<https://vimeo.com/43704589?fl=pl&fe=cm>

https://youtu.be/DldMazX_1zU

<https://youtu.be/yZOoY7kBKks>

<https://youtu.be/0lnWh6qVHoY>

He tenido otras oportunidades que no están documentadas, como mi participación como traductor o revisor de traducciones de la lengua Korubo (por ejemplo, en el documental “O vale dos isolados”), mi labor como traductor en el registro civil de más de 90 indígenas Korubo, o mi participación como intérprete en una reunión entre los pueblos Matis y Korubo. Todas estas experiencias me enorgullecen, pero me llevan a cuestionar si las traducciones y los estudios que realizamos son suficientes. De hecho, las demandas indígenas son mucho más urgentes y profundas que cualquier trabajo puramente

Política y Educación

Patrimonio y Ley

El estado Amazonas, de Brasil, ha reconocido las lenguas indígenas como Patrimonio Cultural Inmaterial. ¿Cómo se traduce un reconocimiento legal tan significativo en la realidad cotidiana de las comunidades? ¿Cuál es el mayor obstáculo para pasar del papel a la protección activa en la escuela y el hogar?

-Brasil es reconocido internacionalmente por sus leyes indigenistas, las cuales son progresistas y garantizan diversos derechos, además de ser signatario de convenciones importantes como el Convenio 169 de la OIT. Sin embargo, en la práctica, la política suele desoír lo establecido en las normas. Existen amplios sectores en el país con posturas «anti-indígenas» que ejercen presión sobre los territorios y se oponen a sus derechos. Este escenario constituye el telón de fondo del reconocimiento de las lenguas indígenas como patrimonio cultural y explica la contradicción inherente a este tipo de legislación. La primera ley de reconocimiento de una lengua indígena en Brasil fue promulgada en São Gabriel da Cachoeira (Amazonas), donde se reconocieron el baniwa, el nheengatu y el tukano como cooficiales. En 2017, una nueva ley municipal amplió la nómina e incluyó el yanomami. Otros municipios han seguido el ejemplo en diversos estados brasileños; no obstante, se observa que el estatus de las lenguas y su uso real apenas se han modificado. Amazonas sigue esta tendencia, aunque su innovación radica en elevar el reconocimiento al nivel estadual para un conjunto de lenguas habladas en su territorio. Esta iniciativa fue secundada por Amapá y Roraima, posicionando a Amazonas como referente por ser el primer estado en reconocer lenguas indígenas como cooficiales. Ciertamente, lingüistas, indígenas e indigenistas celebran estas leyes. Sin embargo, un primer problema observado en el estado de Amazonas es que solo se reconocieron 16 de las cerca de 60 lenguas habladas en su jurisdicción. A la vez, se incluyó una lengua «adormecida» que carece de documentación para una posible revitalización. ¿Cuáles son los efectos prácticos de reconocer una lengua sin hablantes y sin documentación? ¿Qué medidas prácticas han acompañado a dicho reconocimiento? Hasta el presente, el estado de Amazonas no ha publicado ninguna medida que amplíe el uso de estas lenguas. El gobierno no publica sus actos oficiales en lenguas indígenas, ni existen espacios para su uso en la administración pública. Las iniciativas se limitan a garantizar programas de educación bilingüe, los cuales ya estaban asegurados por leyes federales y por iniciativas del Poder Judicial para fomentar la visibilidad indígena. Estas acciones no derivan de la ley de reconocimiento, sino que operan independientemente de cualquier coordinación del gobierno estadual.

¿Qué falta para que este reconocimiento se traduzca en acciones? Es una pregunta compleja, pero es fundamental comprender que la lengua no se desarrolla en el vacío y que los indígenas ocupan una posición marginal en la sociedad brasileña. Carecen de derechos básicos como salud, territorio, renta y opciones de supervivencia. Además, las lenguas indígenas siguen siendo desvalorizadas y, a menudo, despreciadas. Si analizamos la política lingüística, el reconocimiento atiende a la política declarada (actos oficiales), pero faltan las políticas percibidas (cómo la sociedad valora estas lenguas) y practicadas (acciones concretas del Estado, los gobiernos y el ámbito familiar).

Pedagogía Intercultural

Usted participa en la formación de profesores indígenas. ¿Qué significa un currículo de Pedagogía Intercultural Indígena en la práctica? ¿Cómo se logra que la educación sea inclusiva y, al mismo tiempo, respete y refuerce la identidad lingüística de cada etnia?

-En sus inicios, la pedagogía intercultural abogaba por un modelo educativo donde los distintos conocimientos fueran tratados con igualdad. Actualmente, transitamos hacia una «interculturalidad crítica», que sostiene que otorgar el mismo peso a diversas cosmovisiones no es suficiente. Esta postura defiende que la educación debe servir para empoderar a las minorías, transformar realidades y poner distintos saberes en diálogo, integrando, a menudo, principios decoloniales.

La política de educación escolar indígena ha sido un gran movimiento en Brasil y América Latina desde las décadas de 1970 y 1980. En Brasil, el derecho a una educación diferenciada está garantizado por la Constitución de 1988 y la LDBEN (Ley de Directrices y Bases de la Educación Nacional). Los movimientos indígenas han asumido que esta educación debe reforzar las culturas, lenguas y conocimientos propios, haciendo fundamental el papel del profesor indígena como investigador de su propia cultura.

Aunque la educación escolar indígena constituye un subsistema diferenciado, el acceso (que aún no es universal) no garantiza permanencia ni calidad. Muchas comunidades aún sufren por la falta de escuelas, lo que deriva en migraciones hacia los centros urbanos en busca de formación.

Los desafíos son múltiples. Ofrecemos educación indígena, pero a menudo carecemos de medios materiales para que esta sea específica, multilingüe, intercultural y comunitaria. El primer obstáculo es la falta de interés y financiamiento gubernamental, sumado a la falta de estructura en las universidades para atender la alta demanda de formación de docentes indígenas. Para garantizar una educación realmente intercultural, es imperativo repensar las macropolíticas que afectan su implementación.

Morfosintaxis y Cosmovisión:

Los Clasificadores Nominales

Ha estudiado los clasificadores nominales en diversas lenguas (como el kalapalo o el awetí). Para un lector no especialista, ¿qué son y qué nos dicen estos clasificadores sobre la forma en que estos pueblos categorizan el mundo, sus objetos y sus historias?

- Creo que usted se refiere al artículo publicado en colaboración con mi orientadora de tesis y con investigadores indígenas (Cabral, Kalapalo, Awetí, Oliveira e Suruí, 2015). Naturalmente, no he estudiado todos los sistemas en solitario; es un tema que me interesa profundamente y he explorado diversos sistemas de clasificación nominal. Este fenómeno es amplio y complejo: abarca desde los sistemas de género gramatical, como el del español, hasta las estructuras sofisticadas presentes en la familia lingüística arawak. Todos ellos guar-

dan una relación intrínseca con la cultura y la cosmovisión de sus hablantes. Diversos autores reconocen que la marcación de género y la clasificación nominal están profundamente imbricadas con factores culturales. En nuestro estudio, analizamos datos de la lengua paitér (suruí, familia mondé, tronco tupí, Rondônia, Brasil). Si bien esta lengua no posee clasificadores propiamente dichos, presenta un sistema de clasificación que podría ser vestigio de uno más antiguo: distingue entre nombres «circunscritos» (que se combinan con el morfema *ah*) y aquellos que no lo son. Este sistema está motivado por la percepción del hablante respecto a la forma de los objetos; no obstante, la carga cultural es evidente al observar cómo categorías como «blanco» y «amarillo» se incluyen en esa misma clase.

Por otro lado, los sistemas del nahukwá-kalapalo (caribe, Mato Grosso) y del mehináku (arawak, Mato Grosso) son considerablemente más complejos, tal como se observa en las siguientes tablas. El nahukwá-kalapalo, en particular, destaca por sus múltiples distinciones semánticas y la diferenciación de clasificadores según si el nombre es genérico o no. Resulta notable que términos como «abuelo», «hermano» o «cuñado» sean clasificados bajo la categoría de «circunscritos» o «redondos».

Nahukwá-Kalapálo	
Nombres no-genéricos	Nombres genéricos
-tsy: capilares, que pueden estar deshilachados, compuestos de hilos, pelos, o que crecen como pelos, que también pueden formar un grupo o haz.	-ingy: invólucro.
-gu: arqueados.	-úgu: alimento que se come mastigando.
-ngy ~ -ngu: protector, cubierta, aquello que viste, aquello que envuelve, aquello que cuida algo o alguien.	-óku: genérico de papilla
-sy: delgada, que también puede ser sinuosa o en forma de espiral.	-ngítsy: comida que se chupa o se lame
-gy: cosas, sentimientos y sensaciones que son redondas, circulares y/o circunscritas	-ínhago: comidas
-ty: partes del cuerpo y la palabra para nombre.	-ótu: comida en el plato
	-tólo: mascota
	-engiko: cosa

La lengua Mehináku presenta 10 clasificadores que se dividen en 2 grandes grupos, consistencia y forma:

Mehináku	
Forma	Consistencia
- <i>tapa</i> : en forma de racimo, ramificado, voluminoso.	- <i>ja</i> : líquido
- <i>taku</i> : superficie plana, área -	
- <i>ka</i> : superficie ancha	
- <i>pi</i> : curvilíneo/lineal y saliente	
- <i>tĩ</i> : semilla o contenido de algo o alguien	
- <i>kana</i> : cóncavo, -pana parecido a una hoja	
- <i>pĩ</i> : forma grande y redondeada,	
- <i>mepe</i> : montículo saliente,	
- <i>pe</i> : pastoso, cremoso, suave	

El estudio de las lenguas indígenas de Sudamérica ha permitido identificar sistemas con especificidades ausentes en otras regiones. Actualmente, me dedico a comprender los prefijos de «partes del cuerpo» en las lenguas pano; aunque no son clasificadores propiamente dichos, presentan características singulares. Estos sistemas revelan cómo los pueblos hablantes de lenguas pano «corporifican» el mundo, clasificando numerosas entidades bajo categorías anatómicas. Así, una piedra o una montaña pueden relacionarse mediante el mismo prefijo utilizado para referirse a la cabeza.

La Prehistoria Lingüística

La lingüística histórica busca reconstruir lazos ancestrales. ¿Qué desafíos únicos presenta la selva amazónica para trazar la “prehistoria” de las lenguas, a diferencia de otras familias lingüísticas con mayores registros escritos?

-Soy parte interesada en el tema; me enamoré de la lingüística histórica acompañando los trabajos de Aryon Dall'Igna Rodrigues (sugiero la lectura de su libro de 1984) y de Ana Suelly Arruda Câmara Cabral, en el Laboratório de Línguas e Literaturas Indígenas de la Universidad de Brasília, donde realicé mi grado, maestría y doctorado. Este estudio no solo permite acceder a la lengua ancestral de un conjunto de pueblos, sino que ayuda a comprender las rutas migratorias, las relaciones históricas entre comunidades y la cultura —en sentido amplio— de un pueblo antiguo. El objetivo principal de la lingüística histórica es reconstruir una lengua prototípica que dio origen a un conjunto de lenguas y, al mismo tiempo, esclarecer las relaciones entre aquellas que comparten un origen común y cómo se fueron separando y diferenciando. Para ello, es necesario comparar lenguas contemporáneas, siendo fundamental que estas cuenten con documentación. Como ya se señala respuestas a preguntas anteriores, el problema de las lenguas indígenas de Sudamérica (y de muchas otras regiones del mundo) es la falta de atestación. Aunque los registros escritos ayudarían, padecemos una carencia crónica de estudios lingüísticos y de documentación sistemática de las lenguas indígenas.

Existen lenguas que desaparecieron y no dejaron más rastro que el nombre mencionado en algún relato o documento (actualmente se adopta la terminología de “lenguas fantasma”); hay lenguas que se extinguieron sin dejar más que una lista de palabras; y otras que nunca fueron descritas y apenas conservan unos pocos hablantes, algunas con solo uno, dos o hasta cinco.

En el caso de lenguas como el español, incluso ante la ausencia de documentación lingüística especializada, existen abundantes registros escritos que sirven para la comparación, aunque esto implique un análisis lingüístico previo de los textos. En el caso de las lenguas indígenas, la escasa producción escrita dificulta tanto la caracterización de estas lenguas como la comparación necesaria para reconstruir la historia lingüística de Sudamérica.

Reflexión y Diálogo

El Amazonas como Eje Común

Venezuela y Brasil comparten el bioma amazónico y la presencia de pueblos indígenas con lenguas relacionadas. ¿Cómo podría una mayor colaboración académica y política entre los países amazónicos fortalecer la defensa y el estudio de las lenguas que trascienden las fronteras nacionales?

-Les pido miles de perdones, pero conozco muy poco de la producción científica de Venezuela y creo que esto es un síntoma de algo que se debe cambiar. Nosotros en Brasil nos concentramos mucho en la producción brasileira, estadounidense y europea y conocemos poco de los otros países de Sudamérica. En el plan general, Brasil está incentivando colaboraciones sur-sur y dentro de Latinoamérica y además de convocatorias específicas que apoyan proyectos en colaboración de brasileños con investigadores de otros países de la región (e. g. Chamada Pública MCTI/CNPq Nº 02/2026 Programa de Cooperação Latino-Americana e Caribenha em Ciência, Tecnologia e Inovação - PROSUL Pepe Mujica) está incluyendo cláusulas que exigen la participación de investigadores de otros países de la región en equipos contemplados con financiación (e. g. llamada pública MCTI/CNPq nº 03/2025 - pró-amazonia). Creo que esto debe incentivar más la colaboración entre investigadores de la región.

Específicamente sobre los lingüistas, me parece que ninguno de los países de Sudamérica tiene una agenda de investigación para el tema. Esto impacta en la colaboración interna y externa, en mi opinión. Mucho de la investigación que se desarrolla en Brasil cumple a agendas específicas de cada centro de investigación o de cada investigador y esto enflaquece la colaboración hasta dentro del propio país. Proyectos de colaboración exitosos presuponen alta inversión continua y no hay como hacer colaboración sin presupuesto para investigación. Mientras no se resuelven las cuestiones estructurales, creo que investigadores pueden buscar colaboraciones específicas en uno y otro país y esto debe depender también de intereses específicos. Apenas para un ejemplo, nunca trabajé con una lengua venezolana o hablada en la frontera con el país, así que una colaboración aún me parece muy distante. Por otro lado, creo que esto interesa más para investigadores de lenguas de la familia Tukano o Yanomami que está justo en la frente con Venezuela. Además, es importante la presencia de investigadores venezolanos en eventos específicos del área y, por mi experiencia (aún que muy restricta), no hay muchos investigadores venezolanos en los encuentros internacionales sobre lenguas indígenas en Sudamérica.

La Responsabilidad del Investigador

Trabajar con comunidades indígenas implica una gran responsabilidad ética. ¿Cuál es su filosofía sobre el papel del lingüista: es un mero observador científico o debe ser un activista que devuelve el conocimiento y participa en la lucha por la autonomía lingüística?

-Como he mencionado anteriormente, muchos lingüistas son defensores de las luchas indígenas y se consideran indigenistas. Por lo tanto, muchos se involucran en cuestiones educativas, en el apoyo a las luchas por la tierra o por los derechos, etc. Yo suelo pensar que la actuación política no está directamente relacionada con la investigación lingüística, ya sea porque el mero hecho de hacer lingüística no garantiza una actuación política, o porque la actuación política, muchas veces, no se relaciona con la investigación estrictamente lingüística; pero creo que un investigador que se relacione con poblaciones indígenas no debe limitarse únicamente a investigar.

Hay estudios en Brasil que muestran que muchos lingüistas de las primeras generaciones se involucraron, especialmente, en la cuestión educativa. Si miramos los documentos iniciales de la educación indígena, figuran nombres como Ruth Maria Fonini Monserrat, Terezinha Maher, Ana Suelly Arruda Câmara Cabral, Bruna Francheto y muchas otras personas; lo que evidencia la participación política de los lingüistas en las cuestiones indígenas. El reconocimiento de las lenguas indígenas en la Constitución tampoco se dio sin la participación de los lingüistas y, sobre ello, destaca la carta de Aryon Dall'Igna Rodrigues a los constituyentes.

Considerando todo esto, es cierto que el lingüista no es solo un observador neutro, sino que apoya a las comunidades con las que trabaja. Incluso en las instituciones en las que actuamos tenemos que seguir siempre articulando esfuerzos para abrir y mantener espacios que garanticen la investigación científica de las lenguas indígenas.

Un mensaje final

Pensando en la audiencia de una revista académica en otro país sudamericano, ¿qué le pediría a un lector que quizá nunca ha visitado la Amazonía, para que comprenda su inmensa riqueza y la lucha de sus lenguas nativas?

-A un lector que nunca ha estado en la Amazonía, le pediría que, antes de intentar aprehenderla, venga a conocerla sin los prejuicios de una «Amazonía irreal e idealizada», ni la carga del mito del «infierno verde». Le pediría que recuerde que esta región es un espacio complejo de disputa, caracterizado por una profunda diversidad social, política, económica, cultural y biológica; un territorio donde cohabitan muchas Amazonías.

Referencias Bibliográficas

- Cabral, A. S. A. C., Kalapalo, K., Awetí, M. M., Oliveira, S. C. S. de O., & Suruí, U. (2015). Classificadores nominais em três línguas indígenas da Amazônia brasileira: ampliando tipologias. *Revista Brasileira de Linguística Antropológica*, 6(1).
- Câmara-Leret, R., & Bascompte, J. (2021). Language extinction triggers the loss of unique medicinal knowledge. *PNAS*, 118(24), e2103683118.
- Campbell, L., & Grondona, V. (Eds.). (2012). *The Indigenous Languages of South America*. De Gruyter Mouton.
- Epps, P., & Michael, L. (2023). *Amazonian Languages: Language Isolates (Aikanã to Kandozi-Shapra)*. De Gruyter Mouton.
- Himmelfmann, N. P. (1998). Documentary and descriptive linguistics. *Linguistics*, 36, 161–195.
- Himmelfmann, N. P. (2007). La documentación lingüística: ¿qué es y para qué sirve? En J. B. Haviland & J. A. Flores Farfán (Coords.), *Bases de la documentación lingüística*. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.
- Melatti, J. C. (2009). *Índios do Brasil*. EdUSP.
- Oliveira, S. C. S. de. (2009). *Preliminares sobre a fonética e a fonologia da língua falada pelo primeiro grupo de índios Korúbo recém-contatados* [Tesis de maestría, Universidade de Brasília].
- Oliveira, S. C. S. de. (2016). Experiencia con un pueblo indígena de reciente contacto en el Valle del Yavarí. *Revista Brasileira de Linguística Antropológica*, 8(1), 11–28.
- Oliveira, S. C. S. de. (2024). Notas sobre a alfabetização Korubo. En A. M. S. Martins & A. S. A. C. Cabral (Orgs.), *Ensino de línguas indígenas brasileiras*. Paco Editorial.
- Oliveira, S. C. S. de, & Vargas da Silva, B. N. (2022). Korubo. En R. Stuckert, *Povos originários: guerreiros do tempo*. Tordesilhas.
- Rodrigues, A. D. (1984). *Línguas Brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas*. Loyola.
- Rodrigues, A. D. (2015). Biodiversidade e diversidade etnolingüística na Amazônia. *Ecolinguística: Revista Brasileira de Ecologia e Linguagem*, 1(1), 38–46.
- Silva, J. O. da. (2022). *Os Korubo descobrem os brancos: uma etnografia sobre contato na Amazonia ocidental* [Tesis de doctorado, UFRJ].
- Tallman, A. J. R. (2023). Documentación y descripción lingüística. En P. Alandia-Mercado (Ed.), *Introducción a la lingüística: curso para investigadores de lenguas indígenas de Bolivia*. Funproeib Andes.

CONFERENCIA

LA POESÍA DE WALT WITHMAN: PRESENCIA DE UN ECO

VÍCTOR CARLSON

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR



Walt Whitman. Fuente: Creative Commons

NOTA EDITORIAL

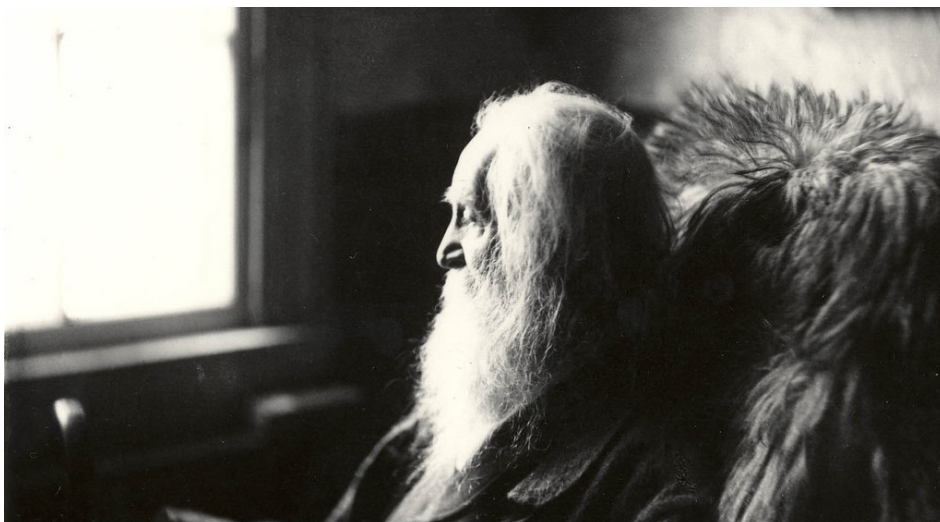
El pasado mes de junio falleció el profesor Víctor Carlson. Escritor, investigador y hombre de teatro, fue un apreciado docente de Literatura en el Programa de Idiomas Modernos, al que se integró en el Pedagógico de Maturín en 1975. Nacido en Valparaíso, Chile, obtuvo su licenciatura en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile y cursó estudios de posgrado en Estados Unidos e Inglaterra. Su faceta teatral fue destacada, tanto en su rol de actor como de director; magistrales fueron las representaciones de sus monólogos.

Como chileno exiliado por una cruenta dic-

tadura, escribió cuentos de gran calidad que recreaban tanto escenas sencillas de su infancia en Valparaíso como episodios más amargos, marcados por el golpe de Estado de Pinochet. Con Víctor compartimos numerosas experiencias culturales y académicas, dentro y fuera de la institución. Junto a él fundamos la primera revista de nuestra casa de estudios: *Contraseña*, donde publicó ensayos, cuentos y traducciones. En el ámbito de la Maestría en Literatura Latinoamericana, su aporte fue vital: impartió su primer propedeutico y dictó un seminario sobre teatro. En 2008, la editorial El perro y la rana publicó su libro de

cuentos *Háblame como en aquel jardín*; además, dejó una colección de relatos inéditos.

Su bondad siempre estuvo acompañada por Cecilia, su esposa, a quien hacemos llegar nuestro más sentido pésame. En síntesis, son muchas las razones por las que los ipemistas debemos estar agradecidos con este hombre noble y sencillo, a quien decimos: gracias por acompañarnos en la historia del quehacer académico y cultural de la UPEL en Maturín. En su homenaje, reproducimos la conferencia que dictó en abril de 1992 en la Casa "Ramos Sucre", en Cumaná.



Fuente: Flickr. Autor: Marcelo Noah

Comenzar una conferencia¹ en primera persona rompe una tradición: que toda disertación académica debe estar signada por el rigor de lo impersonal. La verdad es que no me preocupa romper aquella costumbre. Sé que por lo menos en eso estoy al lado de Whitman, quien es, por definición, el poeta del yo. Hablo además con la convicción absoluta de que explicar una experiencia tan personal como el goce de la poesía lírica es siempre una suerte de impertinencia. Sin embargo, para entrar en el terreno que debemos transitar por unos instantes esta noche, comenzaré por explicar su título: Presencia de un eco.

Por ello es preciso primero proporcionar un dato significativo. Walt Whitman es un poeta del siglo pasado. Nace en Long Island, Nueva York en 1819 y muere en Camden, Nueva Jersey en 1892. Sin embargo, su poesía se lee y escucha como una voz actual, de este tiempo. Sin hacer una distinción entre el contenido y la forma de su producción literaria, podemos afirmar que el lector latinoamericano puede identificarse fácilmente tanto con lo que Whitman dice como con la forma en que lo dice. De allí entonces la pertinencia de una conversación sobre su poesía, que se nos hace presente a mi juicio sin mayores dificultades. Su voz, además, es la de un individuo que cree fundamentalmente en la dignidad de la libertad personal y, por ende, habla sin restricciones sobre sí mismo y todos los hombres. De Whitman puede decirse con toda propiedad que nada de lo que es humano le

es extraño. Una cita de su libro de apuntes aparecida en Cunliffe (1961:120) nos puede ayudar a comprender la percepción que el propio Whitman tiene de su misión como poeta:

No seré un gran filósofo ni fundaré ninguna escuela, pero llevaré a cada hombre y mujer a la ventana... y mi brazo izquierdo se entrelazará en tu cintura y el derecho te indicará el camino sin término ni comienzo. No soy yo -ni Dios- quien puede transitar ese camino por ti.

Tal vez sea por eso que su poesía da la impresión de que sus líneas no están definitivamente concluidas o fijas y siempre sugieren algo más allá de lo dicho, a cualquier lector.

De las 'Inscripciones', el primer grupo de poemas de *Hojas de Hierbas*, el poema 'A mi yo le canto', resume apropiadamente lo que se propone en términos poéticos:

A mi yo le canto, una persona simple
separada
Pero digo la palabra democrática, la
palabra multitud.

A la fisiología de pies a cabeza le canto,
ni la fisonomía sola ni el cerebro solo
son dignos de la musa.

Digo la forma completa es más digna,
A la mujer igual que al hombre le
canto.

A la vida inmensa en pasión, pulso y
poder

Regocijado, para la acción más libre
formado bajo las leyes
divinas

Al hombre moderno le canto.

La preocupación por una relación fluida y dinámica entre su poesía y la experiencia vital se hace evidente en otro dato importante: *Hojas de Hierba*, su obra magna, fue sometida a una revisión constante y su edición final, de 1882, difiere de la primera edición de 1855, y puede afirmarse que fue el resultado de siete u ocho etapas o luchas que el poeta experimentó durante casi treinta años. Whitman sentía aquella necesidad de poetizar sus experiencias vitales o incorporarlas gradualmente para que *Hojas de Hierba* no se apartase de su concepción original, que según lo expresó en el prefacio a la edición de 1855, era la siguiente:

Un sentimiento o ambición de hacer coherente y expresar fielmente en forma poética, y sin compromisos, mi propia personalidad física, emocional, moral, intelectual y estética, en el centro y llevando la cuenta del espíritu trascendental y de los hechos significativos de los días inmediatos, y de la América actual.

Esta propuesta implica obviamente una ruptura con la tradición poética imperante hasta la época, que se manifestaba, en términos generales, en una poesía que se veía sometida a cánones formales de versificación en lo que se refiere al ritmo, rima, tipo y número de estrofas; en síntesis, a un apego a las estructuras poéticas tradicionales que, para Whitman, necesariamente, negaban la posibilidad de expresar su individualidad y de convertirse, como él lo deseaba, en el bardo de la personalidad. Para ilustrar la medida en que Whitman lamentaba la falta de espontaneidad y verdadera sensualidad en otros poetas contemporáneos, vale la pena considerar sus opiniones sobre el poeta inglés Lord Alfred Tennyson.

En Cunliffe (1961:126) aparece el siguiente comentario de Whitman sobre el poeta inglés:

El olor de la vida social inglesa ...permeando las páginas como un perfume invisible; el ocio, las tradiciones, los manierismos, el fastidio decoroso, la añoranza del amor, como una médula espinal, dentro de todo; las casas viejas y los muebles, los secretos llenos de musgo por todas partes; el verdor, la planta trepadora en las paredes, el foso que rodea la

1 Conferencia ofrecida por el autor, el viernes 3 de abril de 1992, en la Casa "Ramos Sucre" de Cumaná, Edo. Sucre.

mansión, el paisaje inglés afuera,
y la mosca que zumba en el sol,
dentro, golpeando, el vidrio de la ventana.

Si uno quisiera entender la imagen de la mosca golpeando el vidrio desde dentro, podríamos decir que Whitman rompió ese vidrio y voló libremente. En este sentido, es pertinente afirmar que Whitman es el poeta de la democracia, como un ideal de una sociedad abierta, inspirada por el principio jeffersoniano de que el mejor gobierno es aquel que gobierna menos; es decir, que se inmiscuye menos y garantiza el desarrollo armónico del individuo y de la sociedad. Whitman percibió que las ciencias y los ideales democráticos lanzaban desafíos para que la poesía los reafirmase y se liberase de las canciones y mitos del pasado. Este espíritu libertario se pone claramente de manifiesto en comienzo de ‘Canto a mí mismo’.

Me celebro y me canto
y lo que asumo, ustedes asumirán
Pues cada átomo que me pertenece
también les
pertenece.

Deambulo e invito a mi alma
Me inclino y deambulo a mis anchas
observando
una hoja de hierba de verano.

Mi lengua, cada átomo de mi sangre,
formada
de este suelo,
de este aire

Nacida aquí, de padres nacidos aquí,
de
padres nacidos igualmente
aquí, y
su padre también.

Yo, ahora, con treinta y siete años de
edad en
perfecto estado de salud
comienzo,
esperando no cesar hasta la muerte.

Credos y escuelas en suspensión
transitoria,
retirándose un momento, suficientes
con lo
que son, pero no olvidados.

Doy cabida a lo bueno y a lo malo,
permíto
hablar con cada riesgo,

a la naturaleza sin control, con energía
original.

Me propongo hacer una somera interpretación de este poema la base de un modelo inspirado en las ideas del lingüista británico Halliday, que espero organice el planteamiento. Demás está decir lo obvio: el poema refleja y transmuta una experiencia; es decir, la creación de lenguaje simboliza un aspecto de la realidad y la hace accesible en virtud de nuestra capacidad de usar ese lenguaje. Para examinar su componente ideacional y dilucidar qué aspecto específico de la realidad está siendo segmentado por este poema, atenderemos a los procesos allí enumerados, a sus participantes y a las circunstancias en que estos se desenvuelven. En primer lugar, los procesos: ‘celebrar’, ‘cantar’, ‘asumir’, ‘pertenecer’, ‘deambular’, ‘observar’, ‘nacer’, ‘esperar’, ‘dar cabida’, ‘permitir’ nos configuran una insoslayable visión de un ser que siente y se objetiviza en la medida en que el entorno se le hace presente. Si miramos los participantes, hay una incidencia de rasgos lingüísticos referidos a la primera persona: ‘yo’, ‘mi lengua’, ‘cada átomo de mi sangre’. El hablante se reitera a sí mismo con la excepción de un uso del pronombre ‘Uds’, y del sintagma nominal ‘credos y escuelas’. El otro grupo de participantes en los procesos, aquéllos sobre los que actúa este yo que todo lo invade, son, o nuevas versiones del mismo hablante: ‘me’, ‘mi alma’ generales del entorno; una simple ‘hoja de hierba’, lo bueno y lo malo, ‘la naturaleza’. En lo que se refiere a las circunstancias; es decir, el tiempo, espacio y manera en que se dan estos procesos con sus respectivos participantes, podemos observar lo siguiente: o reafirman el momento presente, la inmediatez de la experiencia; ‘aquí’, ‘ahora’, ‘con cada riesgo’; o se expresa la expansividad con que realiza el proceso: ‘a mis anchas’, ‘sin control’, con energía original, ‘en perfecto estado de salud’, o la duración y continuidad de la actividad: hasta la muerte’. En suma, un hablante vital que todo lo incluye: lo humano y la naturaleza, ahora y siempre.

En lo que se refiere a la relación que establece el hablante con un interlocutor, emerge claramente un ‘yo’ que asevera, afirmando enfática y taxativamente, rara vez expresando duda, hablando de ese mundo que está allí por qué yo ‘lo muestro y para que sea captado sin vacilación. A diferencia de la rica intimista, confesional, el lector oyente debe desdoblarse en un discípulo que escucha las enseñanzas de un sabio o la de un miembro en una asamblea

que es exhortado por las palabras de un orador estentóreo y a veces grandilocuente. Esta característica puede que se derive de las experiencias de Whitman como editor o profesor.

En lo que respecta a la organización de su texto, como se ha dicho anteriormente, aunque escrito, se nos presenta como para ser leído como si se estuviera escuchando, configurado por versos libres que se aproximan a la fluidez del habla cotidiana.

Sobre este particular, Spiller (1960:86) en *El Ciclo de la Literatura Americana* dice:

Su lenguaje natural era el de la jerga de la prensa diaria y del discurso político desde una plataforma, una base original pero realmente americana sobre la cual construir una poesía nueva.

La cohesión de este texto se manifiesta en la repetición de estructuras paralelas, fundamentalmente. Estas se acumulan como una secuencia inacabable, como una enumeración continua, un catálogo interminable e infinito que incluye la multiplicidad de experiencias y las actitudes del yo hacia ellas.

Tal vez sea pertinente, antes de comentar otros poemas, referirnos a algunos juicios críticos que se han formulado sobre su producción literaria. En efecto, Cunliffe (1961:122) en su libro *La Literatura de los Estados Unidos* hace una serie de observaciones sobre su estilo, centrándose especialmente en el vocabulario de Whitman. Sobre el particular, comenta que el poeta tiene la tendencia a usar una y otra vez las mismas palabras, a confundir los significados, a inventar sufijos, a hacer préstamos lingüísticos a veces desafortunados y a abusar de los términos de ciertas áreas del conocimiento, especialmente la frenología y la fisiología. Sobre su personalidad, el comentario sea tal vez difícil de corroborar, pero es interesante destacar que, como figura pública, su afán de celebrar al hombre en América en una forma nueva y apropiada pudiera ser visto como una pose un tanto excéntrica.

Cuando Emerson leyó el ejemplar de *Hojas de Hierba* impreso en grandes letras con el retrato de Whitman posando en sombrero con el ala hacia abajo y la camisa abierta al cuello, confesó abiertamente su admiración:

Encuentro cosas incomparables, incomparablemente bien dichas...encuentro la valentía en el tratamiento que tanto nos deleita y que sólo



Foto: Nicolino Giovannucci

puede ser inspirado por las grandes percepciones...le saludo al comienzo de una gran carrera.

Se ha dicho que *El Canto a mí mismo* contiene la esencia de todo lo que Whitman tenía que comunicar. No me pronuncio ni a favor ni en contra de esta observación; pienso que en esta conversación introductoria y posiblemente simple y reduccionista es menester escoger algunos poemas que de algún modo ilustren las preocupaciones fundamentales del poeta: su romanticismo, su misticismo, su sentido épico, sus preocupaciones trascendentalistas, su actitud frente a la vida y a la muerte.

Whitman es definitivamente romántico en cuanto su poesía refleja la intensidad introspectiva del individuo. Además, ese contacto directo con la naturaleza, para que ella hable por sí misma con la fuerza original, a través de la voz del poeta, es un rasgo definitivamente romántico, como lo es la adopción de un verso libre que, en un sentido, como quiso hacerlo Wordsworth, aunque dentro de formas más rígidas, refleja el lenguaje del hombre común. También es romántico su sentido de la eternidad, continuidad y regeneración permanente de la naturaleza. En Whitman se hace evidente que el alma trasciende la existencia corporal y que el hombre es parte integral de aquel ciclo vital eterno. En el poema 6 del *Canto a mí mismo*, nos dice:

Ojalá pudiese traducir las señas de
los jóvenes y las jóvenes muertas

y las señas de los viejos y las madres, y los hijos
que son sacados prematuramente del
regazo

¿Qué crees que ha pasado con los jóvenes y viejos?
¿Y qué crees que ha sido de las mujeres y los niños?

Están vivos y bien en alguna parte,
El retoño más pequeño demuestra que
no hay muerte,
y si alguna vez la hubo condujo la vida
hacia adelante
y no espera al final para detenerla
ni cesó el momento en que apareció.

Todo sigue adelante y hacía afuera,
nada se
derrumba
y morir es diferente de lo que cualquiera supone,
y más afortunado.

En el poema 'Yo, un espontáneo' del grupo de poemas 'Hijos de Adán', las enumeraciones y catalogaciones tan características de Whitman nos permiten reforzar la idea de otro aspecto de su romanticismo: la naturaleza origina el poema.

Yo, un espontáneo, naturaleza,
El día amoroso, el sol ascendiente, el
amigo
con quien soy feliz,

El brazo de mi amigo despreocupado
sobre
mi hombro, la ladera del cerro
emblanquecida
con capullos del fresno montaños.

El mismo cerro al fin del otoño, los

tonos de
rojo, amarillo, grisáceo, púrpura y
verde claro
y oscuro.

La exuberante cubierta de hierba,
animales y
pájaros, la ladera privada sin cortar, las
manzanas primitivas, los guijarros.

Fragmentos hermosos que gotean, la
lista negligente
del uno después del otro cuando se
me ocurre llamarlos o pensar en ellos.

Los poemas verdaderos.

En lo que respecta a su misticismo, que es para Whitman aquella capacidad de descubrir el poder divino y la unión con Dios, y por su intermedio, alcanzar la verdad que va más allá de la comprensión humana, se descubre obviamente que aquél no se manifiesta obviamente en un solo poema. Como ejemplo, las líneas siguientes de algún modo hacen explícito lo que podríamos calificar como una experiencia mística.

De la terrible duda de las apariencias,
De la incertidumbre después de todo,
de qué podríamos
ser engañados
Esa incierta confianza y esperanza son
después de
todo especulaciones.
Esa posible identidad después de la
tumba es solo
una hermosa fábula
Tal vez las cosas que percibo, los animales, plantas,
hombres, cerros, las aguas relucientes
que fluyen
Los cielos del día y la noche, colores,
densidades, formas
tal vez éstas son (como sin duda son)
sólo
apariciones y aquel algo real tiene que
aún conocerse.

¿Cómo es posible alcanzar aquella verdad? Sólo a través de la meditación. Esta meditación implica la capacidad paradójica, a mi juicio, de captar el momento y espacio presentes y al mismo tiempo trascenderlos. De ese modo, la percepción de la naturaleza interior de las cosas se logra, no mediante la mente o los sentidos,



Ferry de Brooklyn . Domino Público. Crédito: Library of Congress

sino a través de los momentos epifánicos en que es posible lograr un contacto directo con la verdad revelada por Dios al individuo. De esta creencia podemos derivar la conclusión de que la religión, como institución organizada, como sistema de dogmas se contraponen a la experiencia religiosa de Whitman. Si leemos el poema 'Dioses', de la colección 'Junto al camino', observamos que en toda experiencia individual existe la posibilidad de lograr directamente revelación divina.

Amante divino y camarada perfecto.
Esperando feliz, invisible aún, pero
cierto,
sé tú mi Dios.

Tú, tú, el hombre ideal,

Justo, capaz, hermoso, contento y
amoroso,
completo en cuerpo y dilatado en
espíritu,
sé tú mi Dios.

Oh muerte, (pues la vida ha cumplido
su turno)
Cerrajera y portero de la mansión
celestial
sé tú mi Dios.

Algo, algo de lo poderoso, lo mejor
que veo, concibo o sé
(para romper la atadura estancada-para
liberarte
a ti, a ti oh, alma]

sé tú mi Dios.

Todas las grandes ideas, las aspiraciones
de las razas
todos los heroísmos, hechos de exta-
siados entusiastas
sean ustedes mis Dioses.

Oh tiempo y espacio
Oh forma de la tierra divina y
maravillosa,
Oh alguna hermosa forma que veo,
adoro,
Oh orbe lustroso del sol o estrella en
la noche,
Sean ustedes mis dioses

La lectura de este poema nos podría aparecer como la expresión de un credo casi pagano, pero es más acertadamente, la confirmación de una obsesión panteísta que es, a mi juicio, una constante en su poesía. La idea de que la divinidad se manifiesta en todo y en todos tiene como consecuencia lo que yo definiría como la desjerarquización de la experiencia humana; es decir, que no hay nada dentro del hombre o en su entorno digno o indigno de poetizarse, que no hay nada que sea moralmente superior o inferior que no pueda servir de motivación para su poesía.

Esta idea de que el entorno es una sucesión interminable de experiencias no necesariamente jerarquizadas encuentra su justo vehículo en sus versos libres, que como comentamos anteriormente, se nos pre-

sentan estructurados como una concate-nación sucesiva de estructuras lingüísticas similares, que dan como resultado un discurso cuya seña principal es la reiteración del yo viendo, sintiendo y enumerando.

En cuanto a su sentido épico, no es posible considerar a Whitman un representante del género en el sentido convencional del término, dado que *Hojas de hierba* no versa sobre las hazañas de un héroe particular ni sobre la historia pretérita de un pueblo. Sin embargo, su obra es épica por su propósito de elevar a una dimensión heroica la vida humana común; aquella del individuo que, en el devenir cotidiano, construye la historia de un mundo nuevo. Este sujeto se halla en las multitudes de Broadway, en el transbordador de Brooklyn, junto al oleaje del Atlántico, en las estaciones rurales o en el avance del continente americano hacia el oeste.

Cruzando en el Ferry de Brooklyn

Marea bajo mis pies. Te veo cara a cara
nubes en el oeste - el sol allí levantado
hace media hora
También te veo cara a cara.

Multitudes de hombres vestidos en su
ropa habitual
cómo me intrigan.

En el Ferry, los cientos y cientos que
cruzan
regresando a casa, me fascinan más
de lo que supones.

Y ustedes que cruzarán de costa a costa
años después
en el futuro son mucho más para mí
y mucho más en mis meditaciones,
que lo que
pudiesen suponer.

Como editor del periódico *Brooklyn Eagle*, el poeta había ya celebrado la expansión territorial que siguió a la guerra contra México y la adquisición de territorios al sur y Oeste de los Estados Unidos, que para Whitman prometían un futuro épico.

El trascendentalismo de Whitman está también íntimamente ligado a su intenso individualismo que de un modo persistente rechaza o desafía de la enseñanza formal y se apega a la alegría de la vida y ocupaciones simples.

Y observar con un ojo o mostrar un
frijol sin
desgranar confunde la enseñanza
de todos los tiempos.

Y no hay ocupación o empleo que al
seguirlo
pueda convertirse en héroe.

Y no hay objeto tan suave que no
pueda ser
parte del eje de la rueda del universo

Y le digo a cualquier hombre o mujer,
que
tu alma permanezca serena y
compuesta
ante millones de universos.

Es aquella permanencia serena y compuesta del alma que permitirá la intuición y el conocimiento, concentrándose en los procesos mentales, separándolos de la experiencia. Según esta doctrina filosófica, ni la experiencia directa ni la razón proporcionan el conocimiento último.

Su actitud frente a la vida puede observarse si nos detenemos en algunos datos biográficos que pueden parecer significativos. Whitman nació en Long Island, una suerte de continente en miniatura. En esta región residían fundamentalmente aquellos colonos más radicales e inquietos. Geográficamente hablando, la región contiene llanos y está rodeado por el mar, lo que proporcionó al joven Whitman la variedad en el entorno físico que refleja una y otra vez en su poesía.

Sus progenitores fueron gentes simples. Su padre, carpintero; su madre, un ama de casa educada en la religión Quáquera, cuyo postulado fundamental es que dentro de cada hombre existe un rayo de la luz divina. Bainton (1967:175) en su *Historia de Cristianismo*, nos dice sobre los Quáqueros:

Eran llamados por su propio deseo la sociedad de amigos. Tuvieron su origen en el norte de Inglaterra. En 1646, su fundador, George Fox, tuvo una experiencia religiosa profunda que sintió debía ser comunicada. Se vio inclinado a creer que dentro de cada hombre reside una parte de la luz de Dios, a través de la cual el individuo puede encontrar la verdad. Fox empieza a viajar juntando un grupo selecto a quien les predicaba que no había necesidad de ministerio, liturgia, sacramentos, música o santuario.

Obviamente uno se siente tentado a buscar la influencia que haya podido tener dicha doctrina en su poesía, ya que como se ha tratado de enfatizar, un tanto majaderamente, es la poesía del individuo supremamente libre, que rechaza las instituciones. Me permitiré citar dos poemas que a mi juicio ilustran adecuadamente estas convicciones particulares de Whitman:

El primero, 'Entiendo que se me acusa', del grupo de poemas 'Calamus' dice:

Entiendo que se me acusa de intentar
destruir las instituciones
pero realmente no estoy ni a favor ni
en contra de las
instituciones
(¿Qué en realidad tengo en común con
ellas? ¿O qué con su
destrucción?)

Solamente estableceré en la Mannhat-
tan y en cada Ciudad
de estos estados Interiores y de la costa

Y en los campos y bosques, y sobre
cada quilla pequeña
o grande que surca el agua

Sin edificios o reglas o supervisores o
ningún argumento,
la Institución del querido amor de los
camaradas.

Es esta institución del «querido amor de los camaradas» la que Whitman estableció, conmovido por los desmanes de la Guerra Civil y, de manera particular, por el hecho de que su hermano George resultara herido en el campo de batalla. Al trabajar como enfermero, Whitman cumplió funciones humanitarias que demostraron su capacidad para poner en práctica sus ideales en situaciones concretas.

La voz del poema formula dos planteamientos claramente delimitados desde el punto de vista sintáctico. El primero manifiesta un desapego impersonal ante la supuesta acusación. Esta distancia se revela en el hecho de que no se especifica quién emite el señalamiento, recurso logrado mediante el uso de la voz pasiva. Dicho desapego se reitera en las dos preguntas subsiguientes —de carácter cuasi retórico—, en las cuales, con un grado de exasperación, el sujeto afirma que las instituciones le resultan indiferentes.

Whitman había dicho en el contexto de

otro poema: 'Uso mi sombrero como me da la gana, adentro o afuera de la casa'.

La segunda parte del poema, al tematizar «solamente» al inicio, nos da la impresión de que emprenderá el establecimiento de una empresa muy especial. Antes de entregarnos la información que aparece en el último verso —el sintagma nominal complemento directo de «establecer»—, el poeta nos presenta las circunstancias del lugar que, como se puede apreciar, se refieren a una vastedad geográfica que abarca mar y tierra, en espacios donde existen grupos: los Estados o los barcos que surcan el mar. Teóricamente, el poeta rechaza las instituciones, pero se sirve de los términos que convencionalmente se emplean para referirse a ellas con el fin de crear una acepción nueva del concepto en el contexto de su poema.

En otro poema, esta vez del grupo 'Junto al Camino', titulado 'Cuando escuche al astrónomo sabio' revela nuevamente su rechazo y desapego a las enseñanzas formales que a veces pretenden reducir y limitar la experiencia.

Cuando escuché al astrónomo
erudito, cuando las pruebas, los
números fueron puestos
en columnas ante mí.
Cuando se
mostraron los gráficos y
diagramas,
para sumar, dividir y medirlas.

Cuando yo sentado escuché
al astrónomo
cuando daba una
conferencia cosechando
muchos
aplausos en el salón.

Cuán pronto inexplicablemente me
sentí
cansado y hastiado

Hasta que levantándome y
deslizándome
hacia afuera salí
solo a vagar

En el aire húmedo y místico, y de
tiempo en tiempo,
miré en silencio absoluto las estrellas.

Nuevamente el discurso del poema retiene la información nueva hasta la última línea, creando así una suerte de expectativa que va en aumento, constituida por una serie de oraciones dependientes, que explican las circuns-

tancias del momento hasta llegar a la acción final, la de mirar las estrellas, que constituya una suerte de ansiado clímax después de ese ritmo ascendente de los versos anteriores. La repetición de todos los versos anteriores de estructura similar crea una suerte de tedio repetitivo hasta que se llega al solazante remanso: 'miré en silencio absoluto las estrellas'.

Aquí tenemos nuevamente nuestro Whitman, insistiendo en el repudio a la explicación reduccionista, abogando simbólicamente por al derecho individual de comprender el mundo a través de uno mismo, directamente.

Para concluir, nos referiremos brevemente a la actitud de Whitman frente a la muerte. Anteriormente hicimos algunos comentarios en el sentido de que la muerte para el poeta es un interludio entre una vida y la otra y que el fin de la vida material en realidad no tiene, como Whitman dice, 'una lanceta penetrante'. Tal vez el poema que mejor nos sirva para hacer explícita su actitud sea 'Cuando las Lilas Florecieron en el Jardín Frente a la Puerta por Última Vez', que, según muchos críticos, es uno de los mejores de la Literatura Norteamericana. El poema es una elegía motivada por la muerte de Lincoln, a quien Whitman admiraba profundamente y quien representaba prácticamente todos los ideales de la democracia, inspirada por principios igualitarios y de Justicia hechos realidad en forma palpable en una forma y actitud de vida que, según el poeta jamás Lincoln contradujo.

Foerster (1970:349) comenta en el libro *Prosa y Poesía Americana*: El poema que Whitman se sintió conmovido a escribir no menciona a Lincoln por su nombre, o insiste en hablar sobre el 'hombre que amo', no obstante, une dos temas que le absorbían:

Norteamérica, 'mi tierra' (tipificada por su gran presidente) y la muerte, 'la oscura madre de todos nosotros. El sentimiento solemne de congoja que se siente a través de todo el poema y la hermosa canción 'a la hermosa y solazante muerte' no son personales, sino Nacionales.

El poema se desarrolla fundamentalmente en torno a tres símbolos: la estrella, que simboliza a Lincoln; la lila que representa el amor, y el tordo ermitaño, un ave que personifica al poeta cantándole a la muerte. Estos tres símbolos reaparecen constantemente en las 16 secciones en que está dividido el poema como los temas de un recitativo musical, Al final son

unidos en una sola frase: 'Lila y estrella y ave'.

Sin mayores comentarios finales me permitiré concluir leyéndoles el canto a la muerte, a quien le ofrece la vastedad de sus sentimientos. Estos contienen en un amor solidario proyectado a todos los hombres y a toda la naturaleza.

Ven amante y reconfortante muerte,
ondulada alrededor del mundo, severamente
llegando, llegando
En el día, en la noche, a todos, a cada
uno
Tarde o temprano, muerte delicada.

Alabado sea el universo insondable,
por la vida y la alegría, y por los objetos
y conocimiento curioso
y por el amor, dulce amor - pero
alabanza
¡alabanza! ¡alabanza!
por los seguros entrelazantes brazos de
la muerte refrescante
que abraza,
Oscura madre que siempre te deslizas
cerca con pies suaves,
nadie te ha cantado un canto pleno
de bienvenida?

Entonces yo te canto, te glorifico, por
sobre todo
le traigo una canción para que cuando
debas de verdad venir
vengas sin vacilación,

Acércate, férrea libertadora
Cuando sea así, cuando los hayas
tomado con regocijo, le canto
a los muertos
Perdidos en el amoroso océano flotante
de ti
purificados en la marea de tu felicidad,
oh muerte

De mil, para ti, felices serenatas,
Danzas para ti te propongo al salu-
darte, adornos y
fiestas para ti

Y las vistas del paisaje abierto y el cielo
esparcido en
lo alto son dignos de ti
y la vida en los campos, y la noche
inmensa y pensativa

La noche en silencio bajo miles de
estrellas
la costa del océano y la ola susurrante
y ronca cuya

voz conozco

Y el alma volviéndose hacia ti, oh vasta
y bien
cubierta muerte
Y el cuerpo agradecido acurrucándose
junto a ti

por sobre las copas de los árboles hago
fluir una
canción

por sobre las olas que suben y bajan,
por sobre los
innumerables campos y anchas
praderas

por sobre las ciudades pobladas den-
samente y las
muchedumbres en los muelles y
caminos

hago fluir este canto con alegría, con
alegría
por ti, oh muerte.

Se me ocurre pensar como cierre que las ideas de Whitman sobre la muerte se contraponen a las expresadas por Shakespeare cuando hace decir a Hamlet antes de su fin: 'el resto es silencio'.

Referencias

Bainton, Roland (1967). *The Penguin History of Christianity*. Harmonds : Penguin Books.

Cuniffe, Marcus (1961). *The Literature of United States*. Harmondsworth: Penguin Books.

Halliday, M.A.K. (1978). *Lenguaje as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.

Foerster, Norman et al (1970), ed. *American Poetry and Prose*. Boston : Houghton Mifflin Company.

Spiller, Robert (1960). *The Cycle of American Literature*. New York : Mentor Books.

Whitman, Walt (1960). *Leaves of Grass*. New York: The New American Library. A Signet classic.

Nota : La selección de poemas del presente trabajo fue tomada de la edición *Leaves of Grass*. New York : The New American Library. A Signet classic. Los poemas fueron traducidos por el autor.

ENSAYO

PROLEGÓMENOS A LA LITERATURA DE AUTORÍA INDÍGENA¹

1 Fragmento del ensayo introductorio del libro inédito *La Tierra es la Patria*. Antología de los poetas indígenas de las Américas.

CELSO MEDINA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR

PROFESOR INVITADO DEL POSTGRADO EN LETRAS DE LA UNIVERSIDAD FEDERAL DE

AMAZONAS CELSO.MEDINA@UFAM.EDU.BR



Hombre Kichwa amazónico. Fuente:Wikimedia Commons

Una literatura indígena, si debe
venir, vendrá a su tiempo.
Cuando los propios indios estén
en grado de producirla. (...)
Es todavía una literatura de mestizos.
Por eso se llama indige-
nista y no indígena.
— **José Carlos Mariátegui**,
*7 ensayos de interpretación de
la realidad peruana* (1928).

José Carlos Mariátegui escribía esto en 1928, en momentos en que no se avizoraba en el sistema literario latinoamericano asomo alguno de un autor de origen indígena dentro del canon reconocido. El indígena contó muy poco en las teorizaciones de los intelectuales que proyectaron el rumbo cultural de los países que emergían del cruento proceso bélico contra las colonias.

Según el crítico peruano, con la independencia no advino una literatura inspirada en las repúblicas nacientes, sino una literatura

colonial que se prolongó en el tiempo. Para el caso del Perú, afirmaba: “La literatura de los españoles de la Colonia no es peruana; es española” (2005: 2009). Esta apreciación bien podría aplicarse a toda América. Resultaba lógico que el indígena estuviese invisibilizado como centro inspirador o fuente de las nuevas literaturas que forjaban los escritores republicanos. Nadie reparó, por ejemplo, en un poeta tan denso y relevante como Nezahualcōyotl (1402-1472), cuya obra se construyó mediante la particular escritura ideográfica náhuatl.



Fuente:Flickr. Autor : Daniel Zanini H.

Posteriormente, cobró fuerza en la intelectualidad latinoamericana el tema del mestizaje, impulsado por un Martí que pensó “Nuestra América” sin proponer una singularización del sujeto indígena, sino integrándolo como un elemento más del variopinto tejido étnico de los pueblos americanos. El indígena no existió como voz propia en buena parte de la literatura del siglo XIX, pero sí existió el indigenismo. Mariátegui sostiene que este es una corriente de transición, necesaria para reivindicar al indio, pero que aún no representa la voz auténtica del sujeto indígena.

Diríamos que el indigenismo no siempre fue “reivindicativo”. También funcionó como una coartada para articular las ideologías nacionalistas, urdiendo con la imagen del indio una idea de nacionalidad en la que este era solo un emblema, un signo pasivo. Sus cosmogonías, ritos y artes no se tomaban en cuenta; solo se destacaba una épica indianista pasadista que elogiaba su resiliencia histórica, pero pocas veces su existencia presente o lo que algunos líderes actuales llaman la “re-existencia”. En este contexto, también se estimuló el ideologema rousseauniano del “buen salvaje”.

Para Mariátegui, el surgimiento de una literatura verdaderamente indígena dependía de que el indio lograra su emancipación económica y social (el fin del gamonalismo y la resolución del problema de la tierra). Lamentablemente, esa emancipación estructural no se produjo plenamente; sin embargo, ello no impidió que los indígenas se convirtieran en autores. Hoy, ejercen su subjetividad y se posicionan con solvencia en el sistema literario americano y universal, abandonando los etnografismos y recuperando la palabra de sus comunidades para hacerla suya. No hablan como seres gregarios, sino como sujetos que toman la palabra en el complejo mundo de la modernidad contemporánea. El indígena habla y, con ello, sacude la perspectiva externa o mediada que antes lo remedaba, presentándolo como un ser exótico o una víctima encerrada en su propio lamento.

1. Desafíos teóricos en la literatura indígena

Durante las últimas décadas del siglo XX, emergió en el sistema literario latinoamericano un corpus de autores provenientes de diversas etnias, cuyas obras muestran una aparente cercanía formal con los cánones establecidos por la institución literaria oficial (editoriales, academia y crítica). Esta producción, que denominamos «literatura de autoría indígena», se inserta en una tradición ancestral, pero presenta particularidades estéticas y políticas que exigen nuevos enfoques teóricos.

Uno de los principales desafíos reside en la dificultad de conceptualizar y enmarcar historiográficamente este fenómeno. Su estudio requiere un análisis que considere la complejidad de las nociones de autor y sujeto de representación, especialmente bajo el prisma de las reflexiones de Michel Foucault (2010) sobre la función del autor en la modernidad. Como conclusión provisional, se sostiene que redefinir la autoría en este contexto es fundamental para dilucidar su posición dentro del diverso panorama de la literatura contemporánea.

1.1. ¿Qué es la literatura amerindia?

Me gustaría compartir algunas reflexiones sobre lo que denominamos «literatura amerindia». En primer lugar, es pertinente cuestionar si el término «literatura» es el más adecuado, dado que se trata de un concepto moderno intrínsecamente ligado a la escritura alfabética y a la autoría individual.

Si por «amerindia» entendemos las culturas de las Américas precoloniales, nos situamos ante un conjunto de comunidades esencialmente orales, cuyas expresiones vitales se preservan en la memoria colectiva y ancestral. Estas sociedades se articulan a través de relatos cosmológicos, rituales e históricos que han logrado sobrevivir gracias a la transmisión generacional.

Es cierto que civilizaciones como la inca,

la maya y la náhuatl desarrollaron sistemas de registro o escrituras complejas —cuya difusión solía ser restringida, a menudo de carácter esotérico, y cuyo desciframiento sigue siendo objeto de debate—; no obstante, la base de su cohesión social y cultural fue fundamentalmente la oralidad.

1.1.2 El autor literario como problema teórico

Si, como señala Michel Foucault, el concepto de autor es una construcción moderna ligada a la idea de propiedad privada, resulta aún más problemático hablar de “literatura amerindia”. Si los textos comunales de los amerindios eran colectivos, ahora surge el individuo como dueño absoluto de sus discursos y también de sus imaginarios. Así, pues, sería problemático hablar de literatura amerindia si tenemos en cuenta que encuadrarla en ese concepto podría ser una resignación a aceptar un término occidental, que enfoca su sentido en dos cosas: tener escritura y tener autor. Para Occidente, la literatura no es colectiva; tiene un autor que no habla de lo comunitario, sino de la vida individual, por donde corre el río de la subjetividad solipsista.

Durante mucho tiempo, la literatura amerindia tuvo como intérpretes a la etnografía o a los misioneros religiosos. Y para otorgarle prestigio, se tomó el camino de llamarla “literatura”, teniendo cuidado de que su transcripción se cimentara sobre la base del modelo de la escritura y de la autoría occidental.

El texto escrito, por naturaleza, crea dos ausencias o una proximidad casi nula. Cuando el escritor escribe, el lector está ausente; cuando el lector lee, el escritor está ausente. Para intentar atenuar estas dos ausencias, se crearon los signos supratextuales, que intentaron evocar los procesos etnográficos de toda conversación. En el caso de la etnografía, los antropólogos buscaron mantener cierta fidelidad, pero en el caso de los misioneros, se recurrió a la discursividad religiosa, buscando borrar el complejo tejido cultural de los mitos y ritos indígenas, los tonemas indígenas, mezclándolos con el imaginario cristiano, y se perdió toda la compleja performatividad que acompaña a la expresión oral de las culturas amerindias.

El bautismo con el término “literatura” tiene sus riesgos. El primero, la sumisión a un concepto occidental cuyo sentido no contempla la complejidad de los textos amerindios. Para

convertirse en literatura, estos textos tienen que entrar a formar parte del canon literario universal, y tendrían que hacerlo por la vía de una aculturación crítica, tal vez de la mano de la idea de antropofagia que Oswald de Andrade (2027) acuñó en su famoso manifiesto.

Pero esa antropofagia solo podría ser realizada por la intelectualidad indígena, formada en los espacios culturales extracomunitarios, que entra en contacto con el saber cultural occidental para adecuarlo a los intereses culturales de sus propios imaginarios, los cuales ya no son puramente comunitarios, sino que muestran perspectivas de sujetos que son, además de indígenas, también ciudadanos del mundo, que protagonizan ese movimiento cultural mundial que en estos momentos reclama la palabra, en los términos que describe Gianni Vattimo (1990).

Creo que no es necesario obsesionarse con perseguir el reconocimiento de Occidente. La cuestión, por lo tanto, no es buscar el reconocimiento de Occidente ni forzar los textos ancestrales en el campo de la literatura. Lo que se impone es estudiarlos en toda su complejidad, buscando misterios que la racionalidad occidental impide percibir.

1.2.3 Literatura de autores indígenas

Nuestra intención es trascender el concepto de «literatura amerindia» para proponer un término que consideramos más preciso: «literatura de autores indígenas». Con este nos referimos a la producción literaria de pueblos originarios que, habiendo accedido a la escritura alfabética, mantienen intactas sus raíces culturales. Son autores que transitan diariamente entre sus espacios comunitarios y el entorno global, regresando a sus lugares de origen con experiencias que enriquecen su identidad. Asimismo, estos autores aportan valores fundamentales a la sociedad mayoritaria, nutriendo la diversidad del mundo extraindígena.

1.2.4. Antecedentes

Es imposible definir este concepto sin revisar sus antecedentes históricos. Inicialmente, la literatura indígena en América se dio a conocer a través de las crónicas de los conquistadores europeos y, más tarde, mediante la etnografía. Por ello, su origen documental no radica en la estética, sino en las ideologías coloniales y en el rigor científico de la antropología.

En este proceso, la figura del indígena fue tratada principalmente como un objeto de observación; una «alteridad» construida bajo un prisma de exotismo. Con el tiempo, y gracias a la etnografía estructuralista, esta percepción evolucionó hacia una toma de conciencia sobre la importancia de la diversidad étnica para la comprensión integral de la humanidad. Sin embargo, persiste un hecho crucial: la voz de estos actores sociales estuvo casi siempre ausente. Cualquier intento de expresión propia terminaba mediado por una voz ajena.

Cesáreo de Armellada (1991) definía la literatura indígena como «la literatura oral y anónima que circula entre los pueblos indígenas y que transcribimos a su propia lengua para luego traducirla y difundirla en sectores más amplios» (p. 8).

Bajo esta premisa, el indígena quedaba reducido a un mero informante, sin participación efectiva en el resultado final de sus propios relatos; era un ser «hablado» por otro. Juan Carlos Mariátegui ya advertía que solo la auténtica voz de los pueblos indígenas debía protagonizar sus textos, con los derechos inherentes a cualquier creador: autonomía y dominio de su propia imaginación. Para lograrlo, era imperativo que los indígenas se consolidaran como autores de su propia escritura.

1.2.5 Evolución y Etapas

Miguel Rocha Vivas (2010) divide el desarrollo de esta literatura en cuatro periodos: precolombino, crónico, etnoliterario y oral.

Periodo Crónico: Los escasos testimonios del mundo precolombino fueron recopilados por misioneros y cronistas bajo la óptica renacentista y cristiana, lo que sesgó la interpretación original.

Etnoliteratura: Esta fase sistematizó la labor de recopilación con fines diversos: desde facilitar la catequesis mediante la alfabetización hasta construir el ideal épico de la conquista. Rocha Vivas define la etnoliteratura como aquella «literatura étnica» registrada alfabéticamente por investigadores extranjeros con el apoyo de hablantes nativos (2010:30).

Históricamente, los pueblos indígenas ocuparon el rol de informantes pasivos, entregando mitos y ritos que el sistema colonial asimilaba para fortalecerse. A partir del siglo XX, el interés científico creció, impulsado por institucio-

nes como el Instituto Lingüístico de Verano, que buscaban en las lenguas aisladas piezas de un rompecabezas lingüístico occidental.

No obstante, también surgieron etnógrafos que, al convivir profundamente con estas comunidades, lograron rescatar cosmogonías tan ricas y complejas como las europeas. Si bien esta labor fue fundamental para visibilizar estas culturas y llevarlas al ámbito escolar, muchos de estos textos terminaron simplificados bajo la etiqueta de «folclore» o limitados injustamente al género de literatura infantil.

2. Autoría Indígena

Con el avance de las últimas décadas del siglo XX y a lo largo del siglo XXI, ha surgido en el panorama literario latinoamericano un nuevo grupo de autores: escritores pertenecientes a grupos étnicos indígenas. Sus obras, formalmente, mantienen cierta fidelidad a textos ya establecidos y validados por la estructura literaria oficial, incluyendo editoriales, instituciones educativas y críticos especializados. Esta producción literaria, que denominamos Literatura de Autoría Indígena, se fundamenta en la vasta tradición de la Literatura Indígena, pero manifiesta características únicas que exigen nuevas perspectivas teóricas.

Uno de los principales desafíos reside en la complejidad de su conceptualización y posicionamiento historiográfico. El análisis de esta literatura requiere una profunda reflexión sobre la intrincada noción de autor y sujeto de representación, especialmente al confrontarla con las reflexiones de Michel Foucault (2010) sobre la figura del autor en la modernidad. Sostenemos que una definición clara de la autoría de estos escritores es esencial para esclarecer su papel dentro del diverso panorama de la literatura contemporánea. Definir la autoría de estos escritores tendrá consecuencias importantes para comprender el lugar específico que ocupan dentro de la literatura contemporánea y requerirá una revisión de las nociones tradicionales de autor y sujeto de representación.

2.1 Conceptualización y Marco Historiográfico

Dentro del marco teórico de la denominada Literatura Indígena, entendemos la Literatura de Autoría Indígena como aquella escrita por pueblos indígenas que hacen uso libre y autónomo de su condición de autores. Esto los transforma en verdaderos dueños



Fuente: FOTUR. Autor: Mario Carvajal

de sus imaginarios temáticos y discursivos.

El surgimiento de este nuevo movimiento de Literatura Indígena se produce en un momento en que los derechos de los pueblos originarios de América están ganando terreno, tanto política como culturalmente. La realización de estos derechos en diversos instrumentos jurídicos (constituciones, leyes orgánicas, resoluciones de organizaciones multilaterales, etc.) abre caminos esenciales para el protagonismo de estas comunidades, otorgando prominencia individual a muchos de sus líderes y miembros. Las políticas de alfabetización, guiadas por conceptos más respetuosos con las lenguas indígenas, generan una educación intercultural con consecuencias relevantes para la revitalización de las etnias indígenas, especialmente para la recuperación de su autoestima. En el ámbito académico y universitario, se está produciendo una apertura que permite la profesionalización de un número considerable de personas indígenas, reforzando la inspiración que se extrae de las cosmogonías y visiones del mundo de sus comunidades.

Rocha Vivas habla de literatura oral, «que, a diferencia de la etnoliteratura, es una literatura indígena en todo sentido de expresión y proceso, abarcando la recopilación, la recreación, la traducción y la edición; a veces, incluso su recepción es literaria» (2010:33). Es precisamente durante este período que los escritores indígenas, ya alfabetizados, se convierten en etnógrafos, valorando el contenido narrativo y poético de sus grupos étnicos y optando por visibilizarlo, buscando una mayor fidelidad. Surge una clase intelectual indígena que combina su formación comunitaria con la educación académica recibida en escuelas y universidades. Esta preocupación trasciende la ascendencia, pues considera el papel histórico que estos escritores deben desempeñar en el mundo contemporáneo. Muchos miembros de las comunidades indígenas obtienen espacios en las instituciones culturales y políticas. Desde estos espacios, se convierten en autores y firman sus obras de ficción, ensa-

yos, artículos científicos y de opinión. Participan en el activismo indígena, abrazando causas como el ambientalismo y la igualdad.

Transformados en autores autónomos que hablan no solo desde sus comunidades sino también desde el espacio de la ciudadanía universal, estos escritores allanan el camino para lo que llamamos Literatura de Autoría Indígena, asumiendo plenamente su autonomía para crear imaginarios subjetivos y estrategias discursivas libres. De esta manera, se convierten en autores de poemas, cuentos, novelas y obras de teatro, dotando a estos géneros de una singularidad que buscamos comprender.

2.2. La noción de autor y sujeto de la representación

La literatura no siempre ha existido como concepto; su irrupción en Occidente es un fenómeno eminentemente moderno. Ni el mito, ni la epopeya, ni el teatro fueron concebidos originalmente como “literatura”, y muchos de estos géneros carecían de su piedra angular: el autor, una figura igualmente moderna.

El autor es, fundamentalmente, el dueño de la voz y del imaginario que evoca el texto. Es una figura distinta de la divinidad, la cual, al hablar, manifiesta su ausencia y presenta los mundos creados como realidades autónomas que simplemente existen, sin haber sido “verbalizadas”. El autor, en cambio, es una persona a quien Émile Benveniste define como «aquel que habla en el texto». Bajo esta premisa, la tercera persona no existe —al menos ontológicamente— y la segunda persona tampoco habla: escucha.

Para Michel Foucault (2010), el autor es un protagonista crucial en la construcción de la episteme moderna. En ella, la escritura adquiere un protagonismo tal que emergen nuevas formas de establecer verdades, atribuidas ya no a Dios, sino a sujetos individuales. Esta discursividad genera nuevas proximidades: la oralidad (presencia *in situ*) cede ante la escritura, la cual

se produce bajo dos grandes ausencias: la del creador al escribir y la del lector al leer. Por tanto, «la ausencia es el lugar primordial del discurso moderno». Así, la noción de autor constituye el momento más significativo de individualización en la historia de las ideas, el saber, la filosofía, la ciencia y las literaturas.

Según Foucault, la transformación del autor en individuo genera cuatro fenómenos relevantes:

La necesidad de denominación: Atribuir cualidades concretas que lo alejen del anonimato, exhibiendo datos biográficos e históricos que condicionan la atmósfera de lectura.

La relación de apropiación: El autor es poseedor de un nombre, pero también de un mundo imaginario cuya creación dirige con libertad.

La relación de atribución: Capacidad del autor para definir autónomamente sus atributos y los del universo que el discurso le permite construir.

La posición del autor: Su facultad para volverse transparente, ocultarse o generar ambigüedad dentro de su propio discurso.

Estas reflexiones tienen consecuencias directas para el autor literario, quien posee no solo lo que imagina, sino también el juego de máscaras que emplea para ocultarse o mostrarse sin pudor; para habitar la ambigüedad, refugiarse en la ironía y convertirse en una suerte de demiurgo que traza la escena poética (narrativa, lírica o ensayística) desde diversos escondites discursivos.

El anonimato característico de las cosmogonías y epopeyas revela que los narradores no pretendían hablar de nada ajeno a sus héroes o dioses, pues el autor no era “dueño” del mundo relatado. Al prohibírsele mezclarse con lo evocado, narraba en tercera persona (la “no-persona” de Benveniste). Con el nacimiento del autor individual, «las vidas de los autores comenzaron a contarse no como las de héroes, sino como las de autores» (Foucault, 2010, p. 6). La literatura no firma la realidad, la transmuta; por ello, quien busque un aprendizaje en ella debe desconfiar del modelo mimético, pues la literatura nace para habitar lo imaginario. El autor es el protagonista esencial; es quien habla, pero ese hablar no es un simple «aquí estoy», sino un complejo juego del ser.

Sin embargo, Foucault advierte que estos sujetos no son del todo autónomos. Subraya la

existencia de autores o grupos que actúan como «instauradores del discurso», estableciendo las condiciones que guían a las comunidades discursivas (ciencias sociales, filosofía, crítica y creación literaria). Estos autores inauguran paradigmas y formas visuales que, sin ser dogmas, sirven de base para discursos trascendentales; es el caso de figuras como Marx o Freud.

Este sujeto derivado de la irrupción del autor individual reconfigura la representatividad de los hablantes en la Modernidad. En el marco de la Literatura de Autoría Indígena, este concepto resulta fundamental para estudiar el papel de los escritores de origen indígena en el contexto actual de América. Entendemos esta literatura como el conjunto de obras escritas por autores indígenas que han alcanzado relevancia en la esfera intelectual. Estos autores han optado por nutrir sus poemas, novelas, cuentos y ensayos con sus profundas experiencias comunitarias, a menudo atravesadas por la transculturación, adquiriendo las lenguas en las que se formaron intelectualmente y con las cuales, paradójicamente, conciben también sus propias cosmogonías.

2.3 . Los instauradores de la discursividad

Este movimiento encontró inspiración en la labor de investigación y reflexión de un grupo de antropólogos, filósofos y líderes indígenas, a quienes podríamos llamar los «instauradores de la discursividad», parafraseando las ideas de Foucault sobre la autoría. Estos autores se inspiraron en el legado de Claude Lévi-Strauss, principalmente a través de sus libros *Tristes Trópicos* (1955) y *El pensamiento salvaje* (1962), en los que ofrecen visiones bastante esperanzadoras sobre el destino de las culturas de los pueblos originarios de América, defendiendo la tesis de que no existen sociedades infantiles, ya que todas son maduras, independientemente de su acceso a tecnologías sofisticadas. En el caso de la Amazonía, este movimiento se enriqueció con la recopilación de historias indígenas realizada por Theodor Koch-Grünberg, la persistente y arriesgada labor de Curt Nimuendajú y la inmersión de Marc de Civrieux en las profundidades de la Amazonía y la Orinoquía. Gracias a ellos, el mundo entró en contacto con las ricas y complejas cosmogonías que sustentaron la vida de los primeros habitantes de estos territorios. También son valiosos los estudios históricos y sociales sobre nuestros pueblos indígenas, legados por Darcy Ribeiro y Márcio Souza.

En Brasil, Davi Kopenawa y Ailton Krenak merecen un capítulo aparte, ya que ofrecieron a Brasil y a Latinoamérica una filosofía singular de los pueblos indígenas, nacida de la lucha por sus reivindicaciones y de una profunda inmersión ontológica, que algún día deberá considerarse un paradigma fundamental para toda la humanidad. También son innegables los aportes de José María Arguedas (Perú), Eduardo Viveiros de Castro (Brasil), Rodolfo Kusch (Argentina), Carlos Lenkersdorf (México), Walter Mignolo (Argentina/Estados Unidos), Philippe Descola (Francia), Margaret Kovach (Canadá), Kim Tall Bear (Sisseton Wahpeton Oyate, Estados Unidos/Canadá), Hugh Brody (Reino Unido/Canadá), y pensadores indígenas como Robin Wall Kimmerer (Potawatomi, Estados Unidos), Glen Sean Coulthard (Yellowknives Dene, Canadá), Gerald Vizenor (Anishinaabe, EE.UU.), José Quintero Weir (Añuu), y pensadores indígenas como Silvia Rivera Cusicanqui (aymara, Bolivia), además del aporte del uruguayo Eduardo Galeano, especialmente con su monumental colección *Memoria del Fuego*. Todos ellos podrían ser los “instauradores del discurso”, como los define Foucault.

Bibliografía

Armellada, Cesáreo de (1991). *Literaturas indígenas venezolanas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

Albert, Bruce y Kopenawa, Davi (2014). *La caída del cielo: Palabras de un chamán yanomami*. Madrid: Capitán Swing.

Andrade, Oswald de (2017). *Manifesto Antropófago e outros textos*. São Paulo: Penguin-Companhia.

Arguedas, José María (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI Editores.

Arguedas, José María. “La soledad cósmica en la poesía quechua”. *Casa de las Américas*, 1, núms. 15-16 (1962-1963), pp. 15-25.1

Benveniste, Émile (1971). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1971.

Foucault, Michel (2010). ¿Qué es un autor? Córdoba: Ediciones Literales, 2010.

Galeano, Eduardo (2010). *Memoria del fuego*. Volumes 1, 2 y 3. Tradu-

ção de Eric Nepomuceno. São Paulo.

Hurtado de Mendoza S. William (1990). *Poesía Quechua*. Selección para niños. La Molina: Ediciones Centro de Investigaciones Humanísticas. “José María Arguedas”. Universidad Nacional Agraria La Molina, 1990.

Kimmerer, Robin Wall (2021). *Una trenza de hierba sagrada*. Madrid: Capitán Swing, 2021.

Krenak, Ailton. *Ideas para posponer el fin del mundo* (2023). Madrid: Capitán Swing.

Kusch, Rodolfo. *América Profunda* (1999).. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Lenkersdorf, C. (2005). *Los hombres verdaderos: Voces y testimonios tojolabales* (3ra ed.). Siglo XXI Editores.

Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Trópicos* (1996). Barcelona: Paidós.

Mariátegui, José Carlos (2005). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1928.

Mignolo, Walter (2003). *Histórias locais - projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte, Editora UFMG, Humanitas.

Munduruku, Daniel (2019). *Das coisas que aprendi: ensaios sobre o bem-viver*. Lorena: Uk'a Editorial.

Quintero Weir, José. “A língua e a cosmologia Añuu diante do etnocídio”. En ... (2020)

Rivera Cusicanqui, Silvia. Ch'ixinacax utxiwa (2010). *Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

Ribeiro, Darcy. Os índios e a civilização. A integração das populações indígenas no Brasil moderno. São Paulo: Global, 2017.

Váttimo, Gianni. La sociedad transparente. México: Paidós, 1998.

Viveiros de Castro, Eduardo (2006). “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Mana*, 2(2), 1996

Viveiros de Castro, E. (2004). Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En A. Surrallés y P. García Hierro (Eds.), *La tierra adentro: Territorio indígena y percepción del entorno* (pp. 37-80). IWGIA.

DOSSIER:
LA ALTERIDAD Y LA FIGURA DEL INDÍGENA
EN LA LITERATURA LATINOMERICANA

LA ALTERIDAD DEL INDÍGENA EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Con esta denominación se desarrolló un seminario en el Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Amazonas durante el segundo semestre del año 2025, dirigido por el Dr. Celso Medina. Estos tres artículos son el resultado del trabajo investigativo realizado durante ese período, en el cual se examinaron las diversas representaciones de los pueblos indígenas y las construcciones de su alteridad en la literatura latinoamericana, desde el período colonial hasta la época contemporánea. El objetivo fue problematizar cómo la imagen de los pueblos indígenas se ha utilizado en la producción literaria para formular proyectos nacionales y de identidad, así como para criticar los modelos hegemónicos que han obliterado o deformado un espectro muy importante de la cultura americana. La entrevista al Dr. Sanderson Oliveira, el ensayo del Dr. Celso Medina y la reseña del profesor Moisés Cárdenas complementan este homenaje que queremos rendir a las Primeras Naciones de nuestro continente. Los tres artículos fueron redactados originalmente en portugués. Fueron traducidos al español por el prof. Medina.

EL DISCURSO DE LA ALTERIDAD Y EL SUEÑO EN 'LA NOCHE BOCA ARRIBA', DE JULIO CORTÁZAR

Thiago Costa Pereira (PPGL/UFAM)

thiago.pereira3431@gmail.com

Resumen

Este artículo se centra en comprender los matices presentes en el cuento "La noche boca arriba", del escritor argentino Julio Cortázar, buscando constatar la inserción de un discurso de alteridad en torno a los acontecimientos insólitos que se trazan en el espacio-tiempo del relato, situados en la intersección entre la visión contemporánea y la primitiva del ser humano. Asimismo, abordamos cuestiones sobre la racionalidad entre realidad y sueño en la construcción de sus devaneos, en los que el protagonista desestabiliza su percepción al verse duplicado en una inversión de narrativas que transita por un flujo de conciencia, construido a partir de un imaginario que nos lleva a la siguiente pregunta: ¿cómo se manifiestan estas ideas y sentimientos, explorados por el autor en su literatura de la ambigüedad, dentro de un discurso de alteridad? ¿Por qué la referencia indígena? Se trata de una investigación bibliográfica y cualitativa, basada en un análisis que se fundamenta en los estudios de Todorov (1981), Lévinas (2004), Arrigucci (1995), Laplatine y Trindade (1997), Kopenawa (2015), Krenak (2019), entre otros. Este estudio resalta la importancia de la escritura de Cortázar, que continúa asombrando al lector con obras que desafían la linealidad y reflexionan sobre temas profundos mediante el realismo fantástico, donde las cuestiones existenciales permanecen vigentes.

Palabras clave: Imaginario; Alteridad, Insólito, Literatura fantástica, Julio Cortázar.

Abstract

This article focuses on understanding the nuances present in the short story "The Night Face Up" (La noche boca arriba), by the Argentine writer Julio Cortázar. We seek to identify elements that confirm the insertion of a discourse of otherness surrounding the uncanny events, which are traced within the text's space-time, bridging the contemporary and primitive perceptions of man. Furthermore, we address questions regarding the rationality between reality and dreams in the construction of the character's reveries, where the protagonist's perception is destabilized; his identity is doubled in an inversion of narratives that shifts into a stream of consciousness constructed by an imaginary, leading to the following question: how do these ideas and feelings, explored by the author in his literature of ambiguity, manifest in a discourse of otherness? Why the indigenous reference? To this end, this is a bibliographic and qualitative research, grounded in the studies of Todorov (1981), Lévinas (2004), Arrigucci (1995), Laplatine and Trindade (1997), Kopenawa (2015), Krenak (2019), among others. This study highlights the relevance of Cortázar's writing, which continues to challenge the reader through works that defy linearity and reflect on discussions explored via his fantastic realism, in which existential questions remain highly relevant to contemporary society

Keywords: Imaginary, Alterity, Bizarre, Fantasy Literature, Julio Cortázar

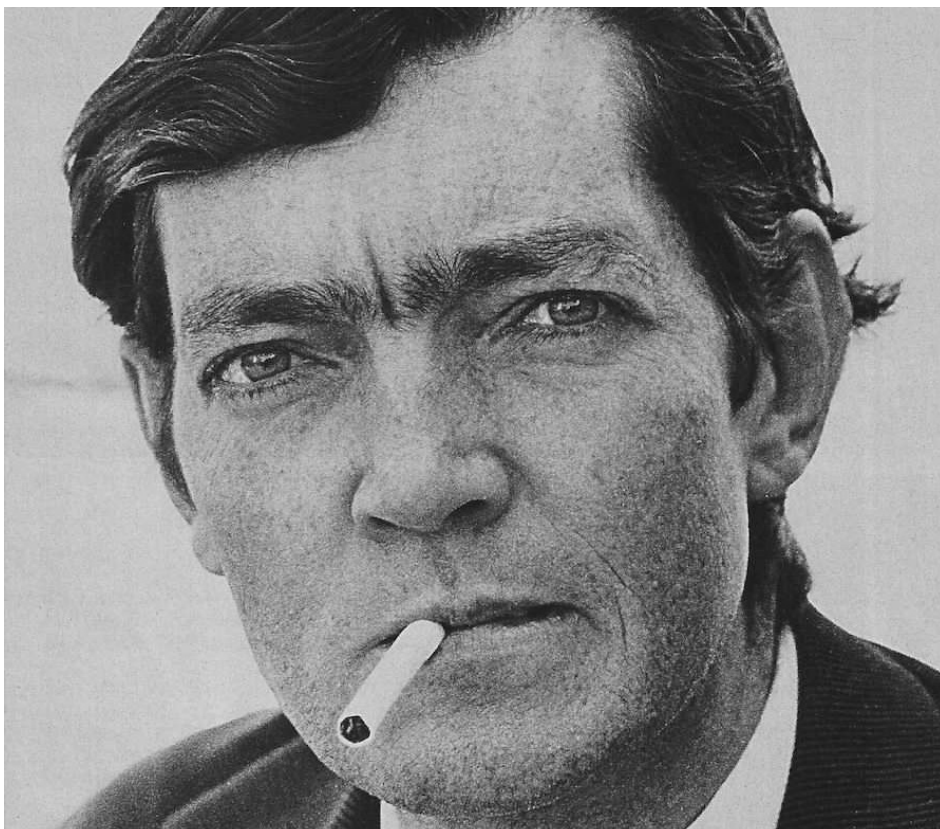


Introducción

Cuando hablamos de un cuentista con la capacidad de manipular el flujo de conciencia en su forma más amplia

para relatar historias en pocas líneas, dentro de un lenguaje que mezcla registros formales y coloquiales —que se entrelazan e invierten a través de un espacio-tiempo de posibilidades de ver el mundo—, Julio Cortázar demuestra

una habilidad certera para proyectar el destino más intrigante del ser. Más allá de lo que puede observarse como la incertidumbre en un juego de percepciones, sus relatos emiten, de cierta manera, críticas a la naturaleza humana, a las



Fuente: Creative Commons

distintas épocas y a sus calamidades atemporales; por ello, es considerado uno de los mayores cuentistas del siglo XX y continúa siendo ampliamente estudiado en el XXI.

El cuento “La noche boca arriba” forma parte del libro *Final del juego*, publicado primero en México, después en Argentina y, finalmente, en 1971 en Brasil. Esta colección, que reúne 18 cuentos escritos en distintos momentos de la vida del autor, presenta tramas ambientadas tanto en Europa como en América del Sur. Dentro del conjunto, el texto en cuestión destaca por ofrecer una narrativa que desestabiliza al lector: todo parece normal y, de repente, cambia de manera drástica. Un hombre que, al sufrir un accidente en motocicleta, experimenta una epifanía, un viaje al pasado hacia el interior de un cuerpo indígena que corre por la selva, huyendo de la persecución de sus enemigos aztecas, en una trama que tiene como uno de sus planos narrativos la guerra florida.

El objeto analizado genera una inmensa extrañeza, plasmada mediante una escritura fluida y misteriosa. Al invertir las narrativas, Cortázar instiga, desafía y provoca la reflexión sobre la sensibilidad humana, en una ambigüedad que difumina los límites entre realidad y sueño. En este contexto, Cortázar nos guía

hacia un posible giro mediante sutiles pistas en su estilo narrativo, pausado y deliberado. En resumen, el relato parte de la constatación de que la aparente realidad es un sueño y se centra en el indígena, el soñador, que al borde de la muerte tiene una visión que se metamorfosea a través de distintas épocas, pero que permanece simultáneamente en el presente.

La escritura de Cortázar atraviesa una prosa que nos sumerge en lo insólito, en el más íntimo pensamiento del lector, al provocar la vacilación de los sentidos. Su faceta literaria se caracteriza por la ruptura de la linealidad y por escenarios que causan extrañamiento, en una construcción de personajes que se adentran en mundos mucho más allá de lo fantástico, pues existe también un maravillamiento contenido en la inversión de aquello que aparenta ser y no es: los sueños. Hay una breve vacilación en cuestión, definida en el recorte de intrigas, reflexiones y un desconcierto en su presentación, pues el texto se inicia dentro de una normalidad descrita en tercera persona, pero es a partir del accidente desde donde emerge lo inusual, aunque sea levemente, como veremos en las siguientes secciones.

Este artículo busca comprender los matices presentes en el cuento “La noche boca arriba”,

en el intento de encontrar elementos que constaten la inserción del discurso de la alteridad que rodea los acontecimientos insólitos, trazados en el espacio-tiempo del texto dentro de la visión contemporánea y primitiva del hombre.

Además, abordamos cuestionamientos acerca de la racionalidad entre lo real y el sueño en la construcción de sus devaneos, en los que el protagonista desestabiliza su percepción, con sus facetas duplicadas en una inversión de narrativas que transita en un flujo de conciencia construido por un imaginario, lo que remite a la siguiente cuestión: ¿cómo esas ideas y sentimientos, explorados por el autor en su literatura de la ambigüedad, se constatan en un discurso de alteridad? ¿Por qué la referencia indígena?

Por lo tanto, se trata de una investigación bibliográfica y cualitativa que se fundamenta en los estudios introductorios sobre literatura fantástica de Todorov (1981); en las cuestiones de alteridad de Lévinas (2004), en consonancia con el análisis de Arrigucci (1995) sobre la obra de Cortázar; así como en la noción de imaginario de Laplatine y Trindade (1997). En lo relativo a las reflexiones sobre los sueños, recurrimos a los pensadores Kopenawa (2015) y Krenak (2019). Este estudio destaca la importancia de la escritura de Cortázar, que continúa asombrando al lector mediante obras que desafían la linealidad y suscitan debates fundamentales a través de su realismo fantástico, donde las cuestiones existenciales permanecen vigentes en la sociedad actual.

El discurso de la alteridad y el sueño

Según Fioruci (2023), el cuento pone en juego una discusión de carácter más «transhistórico», pues se trata de una conexión entre temporalidades diversas: desde una contemporaneidad espacio-temporal hasta otra precolonial, amerindia.

Lo que deriva en un posible discurso de la alteridad dirigido al lector, está contenido en la narrativa al utilizar, desde el inicio, algo que consideramos verosímil: un hombre de la contemporaneidad que sufre un accidente de motocicleta, en contraste con una persecución en un tiempo ancestral dentro de la selva donde su vida corre peligro. En ambos casos, los protagonistas aparecen en situaciones «bocarriba». Por lo tanto, ante esta tensión en las narrativas, se puede decir que, de entrada, el sentimiento transmitido por el autor en una primera lectura es el de pesadilla.

Este sentimiento es confirmado por el propio Cortázar en su libro *Clases de literatura* (2013), donde relata que la construcción del cuento surgió a partir de una experiencia personal — casi un sueño, pero más complejo —, dado que él mismo sufrió efectivamente un accidente de motocicleta y entró en un estado de semidelirio que alcanzó proporciones de pesadilla, lo cual inspiró la escritura del relato. Afirma Cortázar:

La noche boca arriba” es casi un sueño y es quizá todavía más complejo. Tuve un accidente de motocicleta en París en el año 53 un accidente muy tonto del que estoy bastante orgulloso porque para no matar a una viejita [...] traté de frenar y desviarme me tiré la motocicleta encima y un mes y medio de hospital. [...] Estaba cómodo y tranquilo y de golpe me vi de nuevo en la cama; en ese momento, el peor después del accidente, todo estuvo ahí, de golpe vi todo lo que venía, la mecánica del cuento perfectamente realizada, y no tuve más que escribirlo. (Cortázar, 2013, p. 65).

Así, el texto se articula a partir de una experiencia que cobra vida a través de la escritura y se consolida por la característica envolvente del realismo fantástico de Cortázar. Lo que aparenta ser fantástico en su narrativa podría entenderse, quizás, mediante las palabras de Todorov (1981), en tanto surge una incertidumbre, una especie de vacilación. No obstante, lo que emerge durante la lectura de los hechos presentados en la supuesta realidad en juego, trasciende y nos conduce a adoptar la perspectiva del protagonista del accidente, quien sufre pesadillas; esto solo adquiere otros matices cuando las narrativas se alternan, pues la normalidad con la que Cortázar seduce al lector mediante su escritura evoca, como ya se mencionó, una verosimilitud que invisibiliza cualquier sospecha, ya sea a través de los escenarios o de la luz del presente que oscurece cualquier extrañeza. Aceptamos la descripción de una acción que, en su primer párrafo, parece simple:

A mitad del largo zaguán del hotel pensó que debía ser tarde y se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla. En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado adonde iba. El sol se filtraba entre los altos edificios del centro, y

él — porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre — montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones. (Cortázar, 1972, p. 49).

Enseguida, el protagonista sufre el accidente y se desmaya; es socorrido y trasladado al hospital, donde se somete a exámenes. Todo parece encaminarse hacia un suceso de escaso interés para el lector, un acontecimiento que transcurre con normalidad. Sin embargo, es a partir de esta calma que el autor manifiesta su mayor cualidad al combinar “la lengua poética, la referencial y la metalingüística, elaboradas a partir de la matriz del habla coloquial y de una amplísima información literaria” (Arrigucci, 1995, p. 20). Esto ocurre en una especie de transición entre narrativas, proceso que comienza lentamente mediante la interposición de un giro argumental en el que el narrador introduce esta percepción invertida:

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladeros de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas. Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a la caza de hombres, y su única probabilidad era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que solo ellos, los motecas, conocían. (Cortázar 1992, p. 49).

El autor emplea la metalengua al constatar que el protagonista está inmerso en un sueño. Sin embargo, existe un momento en el que el insólito cambio de escenario y de personaje nos lleva a dudar, no de la realidad misma, sino de la ansiosa búsqueda de sentido del sueño presentado bajo la piel de un moteca, antes de su clímax. El autor refuerza esto al señalar que el olor es una prueba fehaciente: «Lo que más lo torturaba era el olor, como si, incluso en la absoluta aceptación del sueño, algo se rebelara contra lo inusual, contra lo que aún no había participado en el juego. “Huele a guerra”» (Cortázar, 1972, p. 49). De este modo, intenta engañar al lector con su versión. En cuanto al plano narrativo, Freitas (2024) destaca el epígrafe del texto: «Y salían a ciertas horas a cazar enemigos; lo llamaban la “guerra florida”», una referencia a la deno-

minada Guerra Florida, conflicto en el que los pueblos que habitaban mayoritariamente el territorio de México sacrificaban a sus enemigos a los dioses para obtener recompensas.

De esta manera, lo fantástico, por lo tanto, siguiendo a Todorov (1981, p. 47), “dura apenas hasta el momento de vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben depende o no de la “realidad”, tal cual existe en la opinión común”, a partir de eso, siguiendo al autor, la escogencia a la que somos llevados a considerar son: o que las leyes naturales se mantienen intactas, así siendo parte del género extraño, o si debemos admitir nuevas leyes y de la naturaleza, que nos lleva para el género maravilloso.

Dentro de este ámbito, Laplantine y Trindade (1997) definen lo fantástico como la intrusión de un elemento desconcertante en el tejido de la vida cotidiana de vigilia, acompañada por la vacilación; mientras que definen lo maravilloso como el rostro nocturno de la existencia, el universo de los sueños y la magia que da paso a transformaciones y metamorfosis.

Es importante añadir, como contexto para esta historia, que la escritura de Cortázar, según la investigadora Deise Quintiliano Pereira en su artículo “La modernidad estética de Cortázar y Escher: Así es (si le parece)” (2022), surge de un período histórico posterior a la Segunda Guerra Mundial en el que el silencio que emerge de los escombros visibles instiga una evasión de la representación mimética y/o realista del mundo. Así, los sueños se utilizan comúnmente como vía de escape. Según Frota (2011), los sueños permiten transgresiones sin que estas se produzcan realmente, puesto que las leyes naturales se mantienen vigentes cuando estamos despiertos; por lo tanto, la justificación de los sueños, siempre presentes en lo fantástico, proviene de su ambigüedad. Esto es constante en la historia, derivado de la inversión de narrativas donde todo parece frágil, delirante, como si sus ensoñaciones fueran carnales hasta el punto de sentirse aún más enfermo en este plano: El autor emplea la metalengua al constatar que el protagonista está inmerso en un sueño. Sin embargo, existe un momento en el que el insólito cambio de escenario y de personaje nos lleva a dudar, no de la realidad misma, sino de la ansiosa búsqueda de sentido del sueño presentado bajo la piel de un moteca, antes de su clímax. El autor refuerza esto al señalar que el olor es una prueba fehaciente:



Cuchillo sacrificial.. Fuente: Wikimedia Commons

«Lo que más lo torturaba era el olor, como si, incluso en la absoluta aceptación del sueño, algo se rebelara contra lo inusual, contra lo que aún no había participado en el juego. “Huele a guerra”» (Cortázar, 1972, p. 49). De este modo, intenta engañar al lector con su versión. En cuanto al plano narrativo, Freitas (2024) destaca el epígrafe del texto: «Y salían a ciertas horas a cazar enemigos; lo llamaban la “guerra florida”», una referencia a la denominada Guerra Florida, conflicto en el que los pueblos que habitaban mayoritariamente el territorio de México sacrificaban a sus enemigos a los dioses para obtener recompensas.

De esta manera, lo fantástico, siguiendo a Todorov (1981, p. 47), «dura apenas hasta el momento de vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben depende o no de la “realidad”, tal cual existe en la opinión común». A partir de esto, y siguiendo al autor, las opciones que se nos presentan son: o bien las leyes naturales se mantienen intactas, constituyendo así el género de lo extraño, o bien debemos admitir nuevas leyes de la naturaleza, lo que nos conduce al género de lo maravilloso.

Dentro de este alcance, Laplantine y Trindade (1997) definen lo fantástico como la intrusión de un elemento desconcertante en la trama de la vida cotidiana, aliado también a la vacilación; asimismo, definen lo maravilloso como la faz nocturna de la existencia, el universo del sueño y de la magia, los cuales proceden mediante transformaciones y metamorfosis.

Es importante añadir, como contexto para este relato, que la escritura de Cortázar, según la investigadora Deise Quintiliano Pereira en su artículo «La modernidad estética de Cortázar y Escher: Así es (si lo crees)» (2022), surge en un período histórico posterior a la Segunda Guerra

Mundial, en el que el silencio que emerge de los escombros visibles instiga una evasión de la representación mimética o realista del mundo. Así, los sueños se utilizan comúnmente como vía de escape. Según Frota (2011), los sueños permiten transgresiones sin que estas se produzcan realmente, puesto que las leyes naturales se mantienen vigentes cuando estamos despiertos; por lo tanto, la justificación del sueño, siempre presente en lo fantástico, proviene de su ambigüedad. Esto es constante en la historia, derivado de la inversión de narrativas donde todo parece frágil, delirante, como si sus ensoñaciones fueran tan carnales que llega a sentirse aún más enfermo en este plano:

Oyó los gritos y se enderezó de un salto, puñal en mano. Como si el cielo se incendiara en el horizonte, vio antorchas moviéndose entre las ramas, muy cerca. El olor a guerra era insoportable, y cuando el primer enemigo le saltó al cuello casi sintió placer en hundirle la hoja de piedra en pleno pecho. Ya lo rodeaban las luces y los gritos alegres. Alcanzó a cortar el aire una o dos veces, y entonces una sogla lo atrapó desde atrás. -Es la fiebre -dijo el de la cama de al lado-. A mí me pasaba igual cuando me operé del duodeno. Tome agua y va a ver que duerme bien. . (Cortázar 1992, p. 50).

Se percibe una perturbación en la que el sueño tiene vida propia; el narrador lo relata de manera sencilla. Existe la certeza de que se trata de una pesadilla para el lector, pero, al mismo tiempo, es como si el sueño fuera la realidad buscando una vía de escape. El indígena intenta imaginar que todo es meramente el delirio de una fiebre que debe disiparse con un cuerpo de agua; tales trascendencias son recurrentes

en la desesperación de un callejón sin salida.

Este ciclo de cambios aparece y desaparece a lo largo del texto, en el que ambos experimentan las mismas sensaciones: cansancio, sed o desesperación ante la inminencia de la muerte, entre otras. En cierto punto, los diálogos parecen concebirse como una conversación entre dos realidades —el soñador y lo soñado— que comparten los mismos sentimientos e ideas:

Primero fue una confusión, un atraer hacia sí todas las sensaciones por un instante embotadas o confundidas. Comprendía que estaba corriendo en plena oscuridad, aunque arriba el cielo cruzado de copas de árboles era menos negro que el resto. “La calzada”, pensó. “Me salí de la calzada.” Sus pies se hundían en un colchón de hojas y barro, y ya no podía dar un paso sin que las ramas de los arbustos le azotaran el torso y las piernas. (Cortázar, 1972, p.50).

Las expresiones «El camino» y «Deja el lugar extraño», mencionadas por el autor bajo el verbo «pensó», pueden configurarse en este análisis como un momento en el que se produce una interferencia entre ambas realidades al atraer «todas las sensaciones hacia sí»; por tanto, este aspecto coincide con un sueño. No obstante, ¿quién sueña realmente? La respuesta se revela al final del relato, donde nos encontramos con un tiempo y un espacio alterados: en realidad, quien lo vivencia todo no es un hombre contemporáneo, sino un indígena. Pero ¿cuál es el sentido de todo esto? Quizás esta inversión sea una forma en que el guerrero, en su consciencia, se refugia de la violencia atemporal mediante un discurso que no proviene de él, sino del hombre blanco; sin embargo, a través de esta revuelta, el autor articula una crítica a la naturaleza humana. El sueño en sí mismo puede poseer una profundidad aún mayor si la interpretación se realiza desde la perspectiva indígena, especialmente si consideramos la cuestión de la muerte en el sentido de la búsqueda del yo y la totalidad que Lévinas (2004) introduce como relación entre el instinto exterior y la muerte, configurando una forma de trascendencia radical.

De igual modo, contamos con las figuras de lo indígena y lo onírico como hilo conductor. Por lo tanto, resulta preciso examinar cómo funciona esta última dimensión para relacionarla con el posible discurso de la otredad en la historia.

En este sentido, dos pensadores esenciales abordan la cuestión del sueño, con quienes dialogaremos a partir del texto para identificar conexiones intermitentes. Para Kopenawa (2015), los blancos no tienen la capacidad de soñar tan lejos como los indígenas; solo consiguen soñar consigo mismos. Esto, dentro del texto, es puesto en jaque bajo la forma de una gran revelación:

... un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. (Cortázar, 1972, p. 50).

Entonces tenemos la revuelta: si al inicio tenemos a un hombre cuyo presente relatado se dio en caída libre por delirio hacia el pasado, aquí se constata la inversión de las percepciones. Siguiendo a Fioruci (2023), esta situación pone en conflicto las fronteras entre sueño y realidad, y algunos elementos citados de manera suelta, como “el olor” o “el cuchillo”, ganan sentido en una segunda lectura.

Se alinea entonces lo que era extraño, que pasa a adquirir nuevos moldes de interpretación. Pero aún resta la duda sobre por qué el indígena, en su presente de muerte, deseó estar en otra realidad donde su conciencia actual sufre la persecución acometida en la «guerra de las flores» —como ya se citó—, en la cual los aztecas sacrificaban a otros guerreros con el objetivo de ser recompensados con las bendiciones de sus dioses o de librarse, según sus creencias, de las plagas que destruían sus plantaciones. Según Fioruci:

En este sentido, la ciudad y la motocicleta del mundo moderno se convierten en imágenes extrañas para el individuo inmerso en el mundo preindustrial de la civilización amerindia, dejando al lector con la pregunta (y la duda): ¿quién invade el sueño de quién? A esta indagación no le cabe una respuesta definitiva, pero una reflexión posible, más allá del juego entre sueño y realidad, es la reflexión poscolonial, según la cual se puede interpretar que el sueño de una civilización puede ser el pesadilla de otra (Fioruci, 2023, p. 65).

La respuesta invita a reflexionar sobre la

la imposibilidad de permanecer impasible ante el choque de dos mundos. La sensación de mero accidente o el alivio de soñar con otras realidades se manifiesta en la búsqueda de una existencia mejor que la impuesta: un ejercicio ontológico en un viaje de experiencias que despierta profundas ansiedades en el lector. Estas ansiedades pueden llevar a ponerse en el lugar del otro como figura metafórica de pertenencia, ya sea comprendiendo la desesperación de la pesadilla que el hombre sufre en sus ensoñaciones (entendida como una evasión de la civilización y su caos), o intentando escapar del dolor y el sacrificio inherentes a la brutalidad del mundo ancestral amerindio. Entre ambos, el deseo de ser el otro se vincula con la muerte, que conecta la desesperación con la formación de un «nuevo yo», el cual, sin embargo, conserva la misma conciencia vital al constituir una totalidad. Según Lévinas (2004):

La muerte, en este sentido, sería una trascendencia radical. Pero la exterioridad no puede tener significado para el instinto, ya que su entrada en este sistema implica la desaparición de la conciencia vital misma. La relación del instinto con la exterioridad no es conocimiento, sino muerte. A través de la muerte, el ser vivo entra en la totalidad, pero deja de pensar. El ser pensante situado en la totalidad no se absorben ella. Existe en relación con una totalidad, pero permanece aquí, separado de ella, el yo (Lévinas, 2004, 37).

Se entiende, entonces, que la persona indígena, al enfrentarse a la muerte —a la totalidad de sí misma—, buscaba una exterioridad, lo cual solo es posible porque nos situamos dentro del realismo fantástico de Cortázar. Así, realidad y fantasía se entrelazan y provocan una trascendencia, un autoconocimiento; y es que, según Krenak (2019), el sueño es precisamente eso: una institución relacionada con la formación y el autoconocimiento de la vida.

Por lo tanto, desde este punto de vista, el autor utiliza el sueño como una forma de propiciar una reflexión inmersa en la dualidad atemporal. Es decir, el discurso de la alteridad reside en la comprensión del sufrimiento de una civilización consciente de la violencia, y la figura indígena constituye la referencia singular que genera proximidad con este contraste entre lo primitivo y lo contemporáneo, sugiriendo que la barbarie y la muerte —ya sean accidentales o rituales— no requieren de un sentido

de lugar; son inherentes a su dualidad para desorientar al lector. La literatura de Cortázar es, por tanto, un ejemplo de cómo suscitar reflexiones sobre las causas que emergen en metáforas y desplazamientos entre mundos, para comprenderse a uno mismo y al otro.

Referencias Bibliográficas:

Arriguicci Jr., Davi (1995). *O escorpião encalçado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras.

Cortázar, Julio (2013). *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.

Cortázar, Julio (1972). *Final do Jogo*. Tradução de Remy Gorga Filho. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.

Fioruci, Wellington. O duplo como discurso da alteridade em três contos de Cortázar. Raído, [S. 1.], v. 17, n. 43, p. 50-72, 2023. DOI: 10.30612/raido.v17i43.16197. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/Raído/article/view/16197>. Acesso em: 8 dez. 2025.

Freitas, Tatiele da Cunha. A realidade e o fantástico como duas faces de uma mesma moeda no conto “la noche boca arriba”, de julio cortázar. Interseções entre linguística, cultura, letras e artes 2. Cap. 3. p. 33-43, 2024. DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.0362412113> Disponível em: <https://atenaeditora.com.br/catalogo/post/o-real-e-o-fantastico-como-duas-faces-de-uma-mesma-moeda-no-conto-la-noche-boca-arriba-de-julio-cortazar>. Acesso em: 9 dez. 2025.

Kopenawa, Davi; Albert, Bruce (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.

Krenak, Ailton (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras.

Laplatine, François; Trindade, Lima (1997). *O que é o imaginário*. São Paulo: Brasiliense.

Lévinas, Emmanuel (2004). *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. 3. ed. Petrópolis: Vozes.

Todorov (2003). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

DE LA UTOPIA ROMÁNTICA AL MITO NACIONAL: EL CUERPO INDÍGENA COMO ALEGORÍA DE LA COLONIZACIÓN EN IRACEMA, DE JOSÉ DE ALENCAR

Luciana de Castro (PPGL/UFAM)

Norival Bottos Júnior (PPGL/UFAM)

Resumen

Publicada en 1865, *Iracema*, de José de Alencar, integra el ciclo indianista del Romanticismo brasileño, junto a *O Guarani* y *Ubirajara*, configurándose como una narrativa mítica de fundación de la nacionalidad. La obra presenta el encuentro amoroso entre Iracema, la heroína indígena, y Martim, el colonizador portugués, cuyo hijo, Moacir, simboliza el nacimiento del pueblo brasileño y la fusión de las razas. Este artículo propone analizar de qué modo la novela, al idealizar la figura de la indígena, simultáneamente exalta y silencia al otro —el sujeto no europeo—, convirtiéndolo en emblema de una identidad nacional marcada por la domesticación simbólica de la alteridad. En ese sentido, se busca investigar cómo Alencar (1995) moviliza, consciente o inconscientemente, los discursos de una Europa imperialista del siglo XIX, en los cuales la alteridad indígena es asimilada y neutralizada bajo el signo de la civilización. Amparado en las reflexiones de Gayatri Spivak (2014), Homi Bhabha (1998) y Viveiros de Castro (2002), el análisis considera que la obra reitera el vocabulario y las ideologías del colonialismo, expresando, bajo el velo del mito romántico, el proyecto de construcción de una identidad brasileña pautada en la negación del indígena. Así, *Iracema* es leída como un espacio discursivo donde la formación simbólica de la nación se da a costa del silenciamiento y del sacrificio del otro. Estos aportes permiten profundizar en la lectura de Lévinas (1986), evidenciando que, en *Iracema*, el Otro no emerge como Rostro ético, sino como cuerpo estetizado y funcionalizado en la lógica de la totalidad colonial.

Palabras clave: **Iracema**, Alteridad, Otro, Indígena, Cuerpo.

Abstract

Published in 1865, *Iracema*, by José de Alencar, is part of the Indianist cycle of Brazilian Romanticism, alongside *O Guarani* and *Ubirajara*, and is configured as a mythical narrative of the founding of the nation. The work depicts the love affair between Iracema, the indigenous heroine, and Martim, the Portuguese colonizer, whose son, Moacir, symbolizes the birth of the Brazilian people and the fusion of races. This article proposes to analyze how the novel, by idealizing the figure of the indigenous woman, simultaneously exalts and silences the other—the non-European subject—converting it into an emblem of a national identity marked by the symbolic domestication of otherness. In this sense, the aim is to investigate how Alencar (1995) consciously or unconsciously mobilizes the discourses of a 19th-century imperialist Europe, in which indigenous otherness is assimilated and neutralized under the sign of civilization. Based on the reflections of Gayatri Spivak (2014), Homi Bhabha (1998) and Viveiros de Castro (2002), the analysis considers that the work reiterates the vocabulary and ideologies of colonialism, expressing, under the veil of romantic myth, the project of constructing a Brazilian identity based on the negation of the indigenous. Thus, *Iracema* is read as a discursive space where the symbolic formation of the nation occurs at the cost of silencing and sacrificing the other. These contributions allow for a deeper reading of Lévinas (1986), highlighting that, in *Iracema*, the Other does not emerge as an ethical Face, but as an aestheticized body functionalized to the logic of colonial totality.

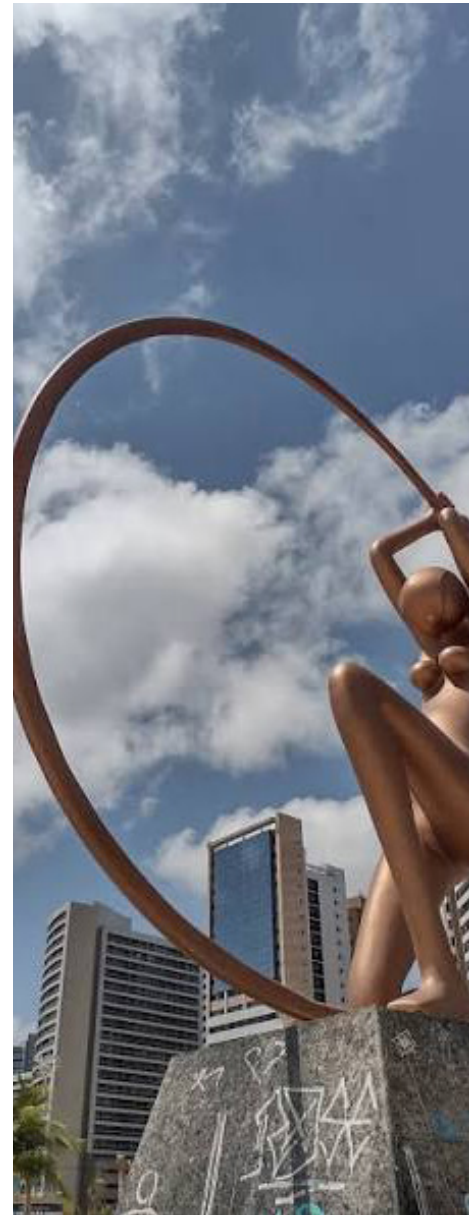
Keywords: **Iracema**, Otherness, Other, Indigenous, Body

Introducción

La lectura de *Iracema* bajo la perspectiva de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas (1986) revela cómo la novela

estructura el encuentro entre Martim y la heroína indígena dentro de una lógica que tiende a la reducción del Otro. Para Lévinas, la alteridad radical es aquello que resiste a la captura por el Mismo, aquello que escapa a

la totalización. Sin embargo, la narrativa de Alencar (1995), al construir a Iracema como «virgen de labios de miel» (1995, p. 2), la inscribe en un dispositivo discursivo que aproxima, suaviza y erotiza al Otro para integrarlo





José de Alencar. Fuente: Dominio Público

en la formación de la identidad luso-brasileña. Así, el diálogo entre *Martim* e *Iracema* dibuja menos una confrontación entre diferencias ontológicas y más una absorción progresiva de la alteridad indígena.

El artículo investigará, además, cómo el cuerpo de *Iracema* —tanto en su encuentro con *Martim*, marcado por el erotismo y la captura afectiva, como en su sacrificio final, consumado en la muerte tras el parto— funciona como el espacio literal y metafórico donde se inscribe el choque de culturas. En este proceso, el cuerpo femenino indígena se convierte en el territorio simbólico sobre el cual se ejerce la lógica colonial de neutralización del Otro, en la cual la alteridad infinita de Emmanuel Lévinas es convertida en totalidad. Así, la figura de *Iracema* no solo participa del mito fundacional de Brasil, sino que también expone las tensiones éticas y políticas del encuentro colonial.

1. Ética y exterioridad: la noción de alteridad en el pensamiento de Lévinas

El concepto de Emmanuel Lévinas es uno de los pilares de su filosofía, toda vez que la alteridad, para él, significa “el ser-otro” (1986, p. 58) y se define como un evento capaz de cesar el poder del sujeto para captar, asimilar, poseer y dominar, así como para colocarse a sí mismo como sujeto, lo cual, al ocurrir, cesa la libertad (Korelc, 2006, p. 126). De esta manera, el otro no es simplemente alguien diferente a mí por sus características psicológicas, sociales o culturales; el asunto va mucho más allá, porque el Otro no puede ser reducido a mis categorías, expectativas, definiciones o representaciones.

La comprensión de la alteridad trasciende el concepto de ontología, que, en términos breves y generales, es la rama de la filosofía que trata del Ser, de la existencia y de la realidad. Por ello, Lévinas, al profundizar en los estudios sobre la alteridad, aborda el tema como algo que escapa a cualquier intento de aprisionamiento conceptual, precisamente porque el Otro no cabe siquiera en el pensamiento del yo, al desestabilizarlo y obligarlo a salir del egoísmo ontológico del yo. Como asevera Korelc (2006, p. 128), para Lévinas, la relación con el Otro está revestida por la pasividad del sujeto, en la que la relación con el Otro supondría una superación de la estructura del ser-en-el-mundo, ya que la relación cara a cara es un movimiento de trascendencia más allá del mundo.

El autor, no obstante, añade que ningún ser humano existe solo, dada su vivencia en sociedad, momento en el que se relaciona con el Otro. El motivo por el cual el yo no tiene una fruición de la conciencia, ingenua e irreflexiva, es porque el Otro es ignorado, así como su fenomenalidad. Siendo así, el punto esencial en los estudios de Lévinas es la noción de rostro, no como una apariencia física, sino como una experiencia ética. Así, “Lévinas, de hecho, define al Otro como Rostro” (Korelc, 2006, p. 193), teniendo en cuenta que el Rostro no solo me interpela, sino que me ordena y me torna responsable.

El Rostro se dirige a mí, exponiéndose de frente, enfrentándose al Yo, diciendo su identidad o su propio contenido. Él es esencialmente mirada y palabra: es más que la ima-

gen sensible, porque “a través de la máscara penetran los ojos, el lenguaje indescifrable de los ojos. El ojo no reluce, habla” (Korelc, 2006, p. 194).

La presencia sensible del Otro se provoca en el momento en que el Rostro lo representa, como faz, como cuerpo, pudiendo, así, ser visto. Al mismo tiempo, es capaz de ser mucho más de lo que puede ser visto, una vez que la mirada también ve. Siendo así, si el Rostro es una expresión, entonces el otro se presenta en el Rostro en persona, de forma que no hay intermediarios. Aun así, para Korelc,

Lévinas dice que el Rostro se presenta en su desnudez, y la desnudez del Rostro significa la ausencia de la forma que podría funcionar como lo que presenta un contenido. El Rostro es el rompimiento de la forma. El Rostro inaugura el lenguaje, porque se presenta como interlocutor y porque interpela al Mismo. El lenguaje, aquí, es considerado esencialmente como interpelación, en la dimensión subjetiva del vocativo; es la interpelación incesante del Otro que rompe lo que la palabra puede tener de estático: la fijación de la palabra en una idea o concepto (Korelc, 2006, p. 195).

Cabe resaltar que el Rostro, al parecer vulnerable, expuesto y desarmado, es una fragilidad capaz de interpelar al yo; fragilidad que no se configura como una característica psicológica, sino como un fenómeno ético, al decir silenciosamente «no matarás», como en la conocida formulación de Lévinas (1986, p. 78): «el rostro es lo que me prohíbe matar», en la obra *Ética e infinito*

El rostro está en relación, pero se absuelve de la relación. Esta relación es posible porque el rostro tiene aún «forma sensible». Si el rostro no tuviese «forma sensible», si no fuese también la faz, estaría fuera del mundo. Sería otro nunca viniendo a la luz. Exterioridad sin lenguaje o significación. Sin rostro. Alteridad sin relación (Korelc, 2006, p. 199).

Para el autor, la exigencia ética es anterior a la razón, exactamente porque el rostro pide que el yo reflexione sobre lo que debe hacer, exigiendo, así, responsabilidad antes de cualquier decisión voluntaria. La ética, por tanto,



Monumento a José de Alencar. Fuente: Wikimedia Commons

precede a la ontología, pues el yo es responsable antes incluso de ser libre. Por eso, Lévinas (1986, p. 86) asevera que la responsabilidad por el otro no nace de un acuerdo racional, mucho menos de una elección consciente; siendo anterior a la libertad, el yo es responsable antes de querer o incluso de percibir.

Cabe destacar que Lévinas invirtió la tradición filosófica occidental de Platón y Heidegger, que priorizaban el ser y la ontología. Para Lévinas, la ontología reduce al Otro al Mismo, y este término representa al Yo, la identidad, la totalidad y la filosofía occidental «centrada en dos focos, el saber y la posesión, buscando reducir el Otro a sí mismo» (Korelc, 2006, p. 202). El contraste reside en que el Otro (Rostro) se configura como la alteridad irreductible, una trascendencia infinita que exige responsabilidad ética del Mismo y, así, rompe con la noción de reciprocidad a fin de priorizar el cuidado y el sufrimiento por lo diferente, sustituyendo al Yo por el Otro.

Dentro de esta concepción, Lévinas (1986) subraya que la fenomenalidad no se limita a una concepción del sujeto (el Sí mismo), sino que se inaugura con la existencia del Rostro del Otro, que, desde una alteridad irreductible, irrumpe en la conciencia —como ya se mencionó— proponiendo la ética como filosofía primera a través del encuentro cara a cara. Un punto interesante en la obra de Lévinas reside en el establecimiento de la relación con la mujer.

Sobre este aspecto, Lévinas (1986) apunta que la relación con la mujer aún no es suficiente para conducir al Yo de la esfera de la

fenomenalidad al ser-en-sí; ella representa solo una primera abertura en la interioridad del Mismo, sin, con todo, romper su autosuficiencia y su egoísmo. El autor describe la dulzura que emana de esa relación, un debilitamiento del yo que hace familiar lo exterior y lo transforma en una morada para el yo, algo que, aunque externo, todavía le pertenece y confirma la pertenencia del sujeto al mundo.

El quiebre de esa suficiencia del Mismo se torna posible solamente ante una exterioridad absoluta, irreductible a la posesión del Mismo: el encuentro con el Rostro, que expresa de modo pleno la alteridad del ser. Así, el movimiento originario y auténtico de la existencia, o sea, su intencionalidad fundamental, no se dirige ni al mundo ni a la muerte, sino al Otro (Lévinas, 1986, p. 107). Tal relación del Yo con la mujer puede ser vista en diálogo con la novela *Iracema*, de José de Alencar (1995).

2. Alteridad y colonialidad de la mirada: una lectura poscolonial de Iracema

La lectura de *Iracema*, de José de Alencar suele situar la obra en el ámbito del mito fundacional romántico que busca conferir al Brasil un origen armonioso a través del mestizaje entre colonizador e indígena. No obstante, cuando se aborda a partir de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas en diálogo con pensadores poscoloniales como Spivak, Fanon, Bhabha y Viveiros de Castro, la novela revela una dinámica mucho más asimétrica y violenta.

La articulación entre el pensamiento de Lévinas (1986) y los conceptos poscolonia-

les muestra una gran proximidad al poner en evidencia la discusión sobre la alteridad, la violencia epistémica y la responsabilidad ética ante el Otro. Esto es así porque el pensamiento poscolonial, en los autores mencionados, parte de la denuncia de que el colonialismo no operó únicamente mediante la dominación económica y política, sino también a través de regímenes discursivos que produjeron al Otro colonial como objeto de saber.

La investigación parte del análisis de cómo el encuentro entre Martim e Iracema no produce un reconocimiento ético del Otro, sino su domesticación simbólica; y cómo el cuerpo de la protagonista —erotizado, sacrificial y materno— se convierte en el lugar de inscripción de la colonialidad, articulando deseo, apropiación, borradura y fundación nacional.

Conforme a lo ya expuesto, en Lévinas (1986) el Otro es aquello que escapa a la captura conceptual, aquello cuya presencia desestabiliza la soberanía del Yo. En la novela de Alencar, sin embargo, Iracema es presentada como “la virgen de los labios de miel” (1995, p. 2), guardiana de la jurema sagrada, figura totalmente moldeada por la mirada romántica y por el imaginario europeo cristalizado en el narrador.

En vez de preservar su alteridad, la obra la estetiza, sacraliza y erotiza, reduciéndola a una imagen idealizada que refuerza la identidad del colonizador. Este movimiento configura lo que Lévinas (1986, p. 84) denomina lógica de la totalidad, por la cual el Otro es absorbido, explicado y neutralizado. Así, aunque Iracema encarna la diferencia cultural, su representación no permite que se convierta en un sujeto ético capaz de interpelar a Martim; al contrario, desde el inicio ella es configurada como una figura destinada a la incorporación.

Ponemos de relieve que Martim presenta un rechazo al encuentro ético, el cual, según Lévinas, ocurre cuando el Yo se ve convocado a una responsabilidad infinita ante el rostro del Otro. Sin embargo, Martim jamás abandona su posición como sujeto dominante. A pesar de mantener una relación afectiva con Iracema y de engendrar un hijo, su postura permanece etnocéntrica; no renuncia a la lógica de la conquista y la apropiación, no se deja transformar por la alteridad indígena y no abdica de sus compromisos coloniales.

En este sentido, la relación entre Martim e Iracema constituye lo que Fanon (2008, p. 40)

describe como la operación colonial sobre el cuerpo del Otro, que articula deseo, violencia, asimilación y jerarquía. La afectividad no anula la estructura colonial, solo la dramatiza.

Otro aspecto relevante en *Iracema* es la relación de la mujer con la apertura del Yo, tal como la describe Lévinas, donde ella logra suavizar la interioridad y la irrupción del Otro. Cabe señalar, por lo tanto, que los paralelismos planteados no deben considerarse ejemplos exactos de la teoría levinasiana, dado que su obra filosófica se enmarca fuera del pensamiento poscolonial; no obstante, ciertos pasajes de la novela pueden interpretarse a la luz de estos conceptos.

El fragmento inicial de la novela revela al lector la dulzura de la mujer, quien suaviza el ser en tanto su presencia femenina encarna el encanto del acogimiento, atenuando la dureza de Martim. Esto ocurre cuando ella lo recibe herido en la cabaña de Araquém, donde lo cuida, lo alimenta, lo protege y lo familiariza con su mundo. La bondad de la joven indígena permite al colonizador encontrar morada en un espacio que no le pertenece. La hospitalidad de Iracema no logra, sin embargo, doblegar el «egoísmo» inicial de Martim, pues este aún no comprende plenamente el significado ético de su presencia allí y mantiene una visión centrada en su propio destino.

Iracema se aseguró de que Poti se adelantara a sus guerreros para liberar asu amigo. Sin duda, fue él quien hizo retumbar el caracol en las playas en el momento del combate. Con un tono que mezclaba bondad y tristeza, replicó: «El forastero se salva; los hermanos de Iracema morirán, porque ella no hablará» (Alencar, 1995, p. 31).

En este instante, la bondad se manifiesta al extenderse por todo el ser; pues Martim, herido y desarraigado, encuentra refugio en un espacio que no es suyo. La presencia de Iracema torna familiar lo «exterior», tal como describe Lévinas a la mujer como una puerta de entrada a la interioridad.

De este modo, se percibe también cómo Iracema actúa como conductora del colonizador —portugués, extranjero al mundo indígena—, en una apertura de lo Mismo al universo tupí. El amor de Iracema introduce a Martim en la aldea y en la cultura tabajara.

Es una apertura al Otro, pero aún mar-

cada por la apropiación, en la que Martim se adapta al nuevo mundo sin perder la centralidad de su propio proyecto.

La relación está cargada de belleza y afecto, pero persiste una asimetría, como en el momento en que Martim recibe hospitalidad, cuidados y un espacio afectivo: «Iracema tomó la mano del guerrero blanco y la besó. (...) —El huésped de Araquém no puede abandonar esta choza, porque los guerreros de Irapuá lo matarán» (Alencar, 1995, p. 31). Tal gesto, aparentemente sencillo, demuestra cómo Iracema funciona como mediadora, introduciendo a Martim en el universo tabajara. No rompe aún con la centralidad de lo europeo, pero inaugura su acceso al Otro, como una apertura inicial de lo Mismo. Sin embargo, es preciso reflexionar sobre un aspecto contundente de la obra: el cuerpo de Iracema es tomado por una dimensión simbólica esencial para comprender el colonialismo portugués».

2.1 El cuerpo indígena y la gramática de la inscripción colonial

En la novela de José de Alencar, el cuerpo de Iracema es construido como una superficie simbólica sobre la cual se realiza el proceso de domesticación del Otro. La erotización inicial, «la virgen de los labios de miel» (Alencar, 1995, p. 2), ya define al personaje como objeto de deseo y, en consecuencia, como objeto manipulable para la óptica colonial.

Es en ese sentido que Spivak, al analizar la posición de la mujer colonizada, afirma que «el subalterno no puede hablar» (2014, p. 87), indicando que su actuar es constantemente silenciado por discursos que lo representan en su lugar. Iracema, de esa manera, no habla por sí misma; a través de ella, habla el proyecto narrativo y político de la novela.

Además de esto, la sexualización y la apropiación del Otro resultan evidentes al verificar que la unión entre Iracema y Martim, presentada como un encuentro amoroso, opera en la lógica que Bhabha (1998, p. 66) identifica como ambivalencia colonial. Según él, el discurso colonial produce un Otro que es, al mismo tiempo, deseado y temido, reconocible y extraño.

Un rumor sospechoso rompe la dulce armonía de la siesta. Erguía la virgen los ojos, que el sol no deslumbra; su vista se perturba. Ante ella y contem-

plándola, se yergue un extraño guerrero, si es que es guerrero y no algún espíritu maligno de la floresta. Tiene en el rostro el blanco de las arenas que bordean el mar; en los ojos, el azul triste de las aguas profundas. Armas y vestiduras ignotas cubren su cuerpo. Fue rápido, como una mirada, el gesto de Iracema. (Alencar, 1995, p. 2)

En palabras de Bhabha, «el estereotipo es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre aquello que está siempre “en el lugar” y aquello que debe ser ansiosamente repetido» (1998, p. 66). Iracema se torna, por tanto, un estereotipo oscilante: un modelo de pureza indígena y, simultáneamente, un espacio a ser penetrado, sexual y culturalmente, por el colonizador.

Otro aspecto que la novela trae a colación es la manera en que el cuerpo de la indígena colonizada carga con la simbología de la maternidad colonizada, en una visión de dolor y sacrificio de un cuerpo indígena ya tan castigado por el proceso de europeización. El embarazo que resulta de esa unión intensifica la inscripción colonial en el cuerpo del personaje. El hijo, Moacir, «hijo del dolor», simboliza, paradójicamente, tanto el inicio de la brasilidad como el borramiento de la cultura materna.

Frantz Fanon, al analizar la violencia del colonialismo, observa que «el colonialismo no se contenta con imponer un dominio físico; él destruye las estructuras internas de la sociedad y del sujeto colonizado» (Fanon, 2008, p. 42). En el fragmento que sigue, se puede percibir cómo Iracema pasó de ser una joven alegre, llena de vitalidad y de sonrisa dulce, a una tristeza crucial: «La hija de Araquém sintió al final que sus venas se estancaban; y, con todo, el labio amargo de tristeza rechazaba el alimento que debía reponerle las fuerzas. El gemido y el suspiro habían quemado con su sonrisa el sabor de su hermosa boca» (Alencar, 1995, p. 81).

Si el nacimiento de Moacir presenta la exterioridad como vida, la muerte de Iracema la presenta como finitud insuperable. La flor que se marchita, imagen romántica por excelencia, revela la fragilidad esencial del Otro y, al mismo tiempo, convoca al Yo a asumir la responsabilidad por esa fragilidad. La muerte rompe definitivamente la posibilidad de apropiación del Otro. Martim ya no puede reducir a Iracema a un objeto de amor, posesión o destino romántico; ella se convierte en aque-

llo que no puede ser retenido. La pérdida es el momento de la trascendencia: Martim es arrancado de su autosuficiencia y confrontado con su propio límite. Para Lévinas (1986, p. 92), este es el punto en el que el Yo se desestabiliza y reconoce que el Otro no le pertenece.

La muerte de Iracema tras el parto materializa esta destrucción, y su cuerpo es literalmente consumido en el proceso de fundar un nuevo orden. La maternidad, en este contexto, no es potencia vital, sino un instrumento para el agotamiento del Otro. El sacrificio final evidencia lo que Eduardo Viveiros de Castro denomina perspectivismo, en el que la disputa gira en torno a mundos posibles y modos de existir. La muerte de Iracema sella la victoria de la perspectiva europea, imponiendo un único modo legítimo de futuro: el mestizo generado por Martim, mientras que el mundo indígena queda relegado a un pasado mítico.

La novela de Alencar presenta que la finitud encuentra sentido en el infinito, teniendo en vista que Moacir, fruto de la relación entre Iracema —indígena, colonizada— y Martim —guerrero portugués, colonizador—, es quien da origen a un pueblo: “El primer cearense, aún en la cuna, emigraba de la tierra de la patria. ¿Había ahí la predestinación de una raza?” (Alencar, 1995, p. 87). Aquí, la novela supera el drama individual y alcanza una dimensión mítica. De la relación marcada por la finitud, el dolor, la muerte y el luto, nace algo mayor: el mito del inicio de Ceará, el infinito cultural de un pueblo.

En la lectura de Lévinas, es en la relación con el Otro donde el Yo encuentra aquello que lo trasciende. Lo finito, en este aspecto de la narrativa, es superado no por la negación, sino por la relación: Iracema muere, pero Moacir inaugura el futuro; Martim pierde, pero su pérdida genera historia. La alteridad que rompe también funda.

De esta manera, se presenta la imposibilidad de la alteridad frente al cuerpo y al silencio del colonizado. La ética según Lévinas exige que el rostro del Otro interrumpa la soberanía del Mismo, lo que lleva a la narrativa de Iracema a producir el movimiento inverso, en el que el rostro indígena es suavizado, romantizado y, finalmente, apagado. El cuerpo femenino se torna, así, el medio por el cual la alteridad es anulada.

En lugar de la exterioridad irreducible defen-

dida por Lévinas (1986, p. 97), la novela presenta la asimilación total, que ocurre cuando Iracema muere, su pueblo retrocede y el colonizador se afirma. Se evidencia, pues, que el cuerpo de Iracema es el punto de convergencia entre sexualización, maternidad colonial y muerte sacrificial, condensando el drama ético del encuentro colonial.

Bajo esa perspectiva, el cuerpo de Iracema funciona simultáneamente como metáfora nacional e instrumento de domesticación, revelando el punto de intersección entre Levinas y los pensadores poscoloniales. Lo que debería ser, a la luz de Levinas, un cuerpo que interpela y desestabiliza al Yo, se convierte en un objeto narrativo moldeado para reforzar la identidad del Mismo. La novela, por lo tanto, no acoge la alteridad radical del personaje indígena; al contrario, lo reinscribe en el sistema colonial y romántico que transforma su diferencia en mito y su muerte en origen.

Consideraciones finales

La novela *Iracema* permite una lectura amplia, a través de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas, que evidencia que la obra de José de Alencar (1995), aunque tradicionalmente celebrada como mito fundacional de la identidad brasileña, se estructura sobre la neutralización progresiva del Otro indígena. El rostro, categoría central de la filosofía levinasiana —entendido como epifanía de la trascendencia y apelación ética irrecusable—, no se manifiesta plenamente en la figura de Iracema. En su lugar, la protagonista es convertida en imagen poética, en alegoría de la tierra o en cuerpo sacrificial, siendo despojada de la singularidad que, siguiendo a Lévinas, impediría su reducción a objeto de representación o de deseo.

La relación entre Martim e Iracema, examinada bajo esta perspectiva, no configura un encuentro ético, sino una dinámica asimétrica en la que el colonizador mantiene intacta su soberanía, recusando la interpelación del Otro. La indígena, por contraste, evidencia la alteridad frente al hombre blanco en la manera en que se dispone a proporcionar a Martim un ambiente que, a pesar de ser extraño y diverso culturalmente, pudiese acogerlo y llevarlo a un aconchego familiar, digno de uno de los miembros de la etnia. En este aspecto, se percibe cómo Iracema representa a un pueblo que, aun en condiciones adversas, es capaz de tratar al Otro de manera responsable.

El cuerpo de Iracema, tomado como superficie de inscripción del proyecto colonial, sustituye al Rostro y, al hacerlo, bloquea una posible responsabilidad y apertura a la alteridad. Su muerte, necesaria para que la narración cumpla la función de mito de origen, confirma la totalización del Otro, reforzando la crítica —según Levinas (1986)— a la violencia inherente a los sistemas que absorben o anulan aquello que los excede.

De este modo, la novela de Alencar (1995) se revela no solo como una pieza literaria romántica, sino como una escena paradigmática de la bancarrota ética de la modernidad colonial. La aplicación de la filosofía de Levinas (1986) muestra que el origen mítico de Brasil, narrado en *Iracema*, se construye mediante la exclusión del Rostro que debería convocar a la responsabilidad; cuya alteridad ha desaparecido cuando, de hecho, debería fundamentar una relación verdaderamente ética.

Referencias

- Alencar, José de (1995). **Iracema**. Série Bom livro. São Paulo: Ática.
- Bhabha, Homi K. (1998). **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Fanon, Frantz (2008). **Pele negra, máscara branca**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA.
- Korelc, Martina (2025). O problema do ser na obra de E. Levinas. Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em filosofia da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, para a obtenção do grau de doutor. Área: Ética e Filosofia política. 2006. Disponível em <https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2813/1/345068.pdf> Acesso em 2 dez 2025
- Lévinas, Emmanuel. (1986) **Ética e Infinito**. Lisboa: Edições 70.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (2014). **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- Viveiros de Castro, Eduardo. (2002). **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify.

LA POLIFONÍA COMO ARTIFICIO FOMENTADOR DE LA ALTERIDAD: UNA LECTURA BAJTINIANA DE *MAÍRA*, DE DARCY RIBEIRO

Ana Carolina Gurgel de Araújo (PPGL/UFAM)

ana.gurgel@ufam.edu.br.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3222-6383>.

Priscila Vasques Castro Danta (PPGL/UFAM)

priscilavasques@ufam.edu.br.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5459-6458>

Resumen

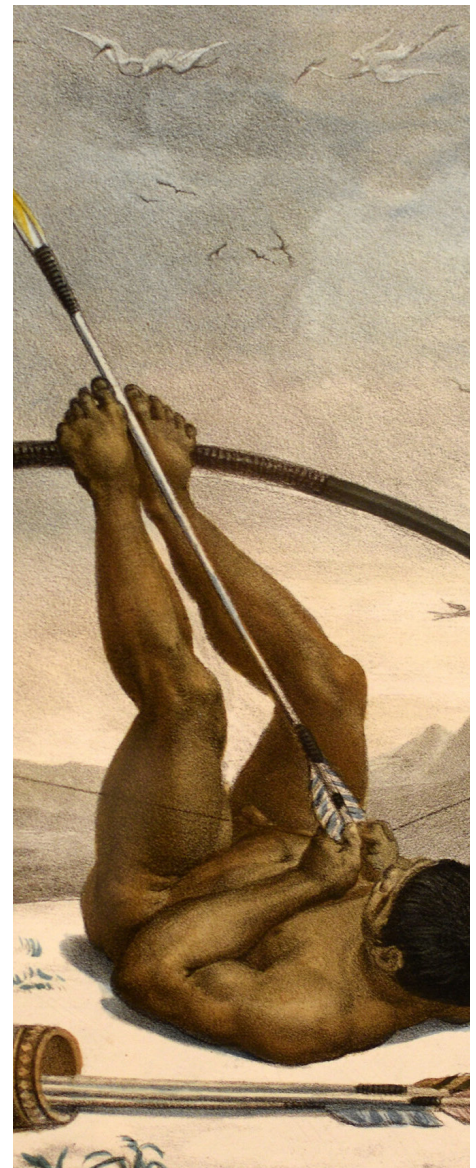
En *Maíra* (2014), de Darcy Ribeiro, se denuncian las consecuencias de la colonización contra los pueblos originarios de Brasil y los infortunios a los que esos nativos fueron sometidos a partir de un proceso de transculturación (Ortiz, 1978 apud Graúna, 2013), cuyas raíces perduran hasta la contemporaneidad. En esta novela se presentan diversas voces sobre los conflictos enfrentados por los pueblos nativos, que se reflejan en los personajes de Isaías/Avá y Juca, así como en los intentos por mantener viva la cultura y la identidad de los mairum. Estas múltiples perspectivas, ideológica y socialmente distintas, presentan una visión panorámica de la trama, proporcionando una interpretación amplia de todos los acontecimientos de la narrativa. Para Bakhtin (Bakhtin, 2010; Marcuzzo, 2008; Pires; Tamnini-Adames, 2010), un texto polifónico equivale a voces contradictorias, expuestas en un mismo nivel y, a partir de ellas, tejiendo contrastes en sus naturalezas. El diálogo que se forma, fundamentado en la polifonía, permite contraposiciones del yo en relación con el otro y contribuye, de manera directa, a los estudios de la alteridad, fomentados por Levinas (1980; 1997) y Quijano (2009). Aunque aborda la literatura indigenista, *Maíra* presenta un carácter de resistencia al exponer cosmogonías y epistemologías mairum en oposición a las occidentales, buscando reinscribir (Said, 1993) y afirmar las identidades indígenas en espacios tradicionalmente destinados a la sociedad circundante. En este artículo, basándonos en las referencias descritas anteriormente y desde una perspectiva centrada en la discusión de la alteridad, buscamos analizar cómo opera la polifonía en la relación entre los personajes Isaías/Avá y Juca.

Palabras clave: Literatura indigenista; Alteridad; Polifonía; *Maíra*; Darcy Ribeiro.

Abstract

In *Maíra* (2014), by Darcy Ribeiro, the consequences of colonization for the original peoples of Brazil and the misfortunes to which these natives were subjected are denounced, based on a process of transculturation (Ortiz, 1978 apud Graúna, 2013) whose roots endure to the present day. This novel presents diverse voices regarding the conflicts faced by native peoples—reflected in the characters Isaías/Avá and Juca—and the attempts to keep Mairum culture and identity alive. These multiple perspectives, ideologically and socially distinct, offer a panoramic view of the plot, providing a broad interpretation of the narrative events. For Bakhtin (Bakhtin, 2010; Marcuzzo, 2008; Pires; Tamnini-Adames, 2010), a polyphonic text is equivalent to contradictory voices, exposing them on the same level and, from them, weaving contrasts in their natures. The dialogue that forms, based on polyphony, allows for juxtapositions of the self in relation to the other and contributes directly to studies of alterity, fostered by Levinas (1980; 1997) and Quijano (2009). Although it is a work of indigenous literature, *Maíra* exhibits a character of resistance, presenting Mairum cosmogonies and epistemologies in opposition to Western ones, seeking to reinscribe (Said, 1993) and affirm indigenous identities in spaces customarily destined for the surrounding society. In this article, based on the aforementioned references and from a perspective centered on the discussion of alterity, we seek to analyze how polyphony operates in the relationship between the characters Isaías/Avá and Juca.

Keywords: Indigenist literature; Alterity; Polyphony; *Maíra*; Darcy Ribeiro.



1 Introducción

Desde la Antigüedad, la Literatura y la Historia han visto sus relaciones investigadas, pues ambos son saberes

que se asemejan en su objeto: retratan acontecimientos humanos. Aristóteles, en su *Poética* (2008), las distinguió en lo que concierne al modo de presentar dicho objeto: el poeta relata lo que podría acontecer, mientras que el histo-

riador relata lo que efectivamente aconteció. A la Literatura le corresponde la expresión de lo universal, obedeciendo a la verosimilitud y a la necesidad; esto no quiere decir que la Literatura no pueda valerse de la Historia,



Darcy Ribeiro. Fuente: Wikimedia Commons

pues, de acuerdo con Aristóteles: «Y si llega a escribir sobre hechos reales, no es menos poeta por eso: nada impide que algunos hechos que realmente ocurrieron sean [posibles y] verosímiles» (2008, p. 55). Se constata, entonces, que la Literatura se profundiza en la historia al elaborar narrativas que resultan verosímiles en la realidad.

Esto también se observa en la forma en que la literatura abarca la historia de los vencidos, especialmente de los pueblos originarios. Se sabe que, en el contexto brasileño, la literatura indígena se consolidó a partir de la década de 1990, impulsada por el Movimiento Indígena Brasileño, que se venía desarrollando desde la década de 1970¹. Antes de que los pueblos indígenas se expresaran desde su propia perspectiva mediante la escritura alfabética, personas no indígenas asumían este rol, a menudo de forma distorsionada. Esta literatura de autoría no indígena recibió el nombre de literatura indigenista y, según Antonio Cornejo-Polar (2000, p. 194, citado por Graúna, 2013, pp. 21-22), «la producción indigenista se establece en la intersección de dos culturas y dos sociedades». Esta manifestación, por lo tanto, utiliza sujetos de otras culturas y organizaciones sociales como seres

1 Danner, Peres y Danner (2018), en *A voz-práxis estético-literária Indígena como ativismo e militância: algumas reflexões a partir da literatura indígena brasileira atual, apresentam la década de 1970 como el comienzo obstinado del Movimiento Indígena Brasileño y la década de 1990 como el comienzo de la literatura indígena, escrita por y desde los propios pueblos indígenas.*

que escriben. Al ser ajenos al mundo indígena, los no indígenas imponen sus propias epistemologías: desde la perspectiva indígena, son incapaces de describir a los pueblos originarios o de abordar su conocimiento etnográfico.

Las crónicas quincentistas, los romances de José de Alencar y hasta *Macunaima*, de Mário de Andrade, imprimen en los indígenas características caricaturizadas y folclorizadas que, de hecho, no los representan. Pocos escritores e investigadores se abocaron, con ahínco y responsabilidad, a la cultura indígena buscando representarla de forma legítima. Incluido en ese limitado grupo de estudiosos comprometidos con la verdad está Darcy Ribeiro, autor de *Maita* (2014), objeto de análisis de este artículo.

De acuerdo con Thiél (2012, p. 39), «narrar es ejercer poder»: un poder que, a nuestro ver, está vinculado al espacio y a las mallas de relaciones sociales de explotación y de dominio, sobre lo que Quijano (2009, p. 74) discurre. Ese poder ambiciona el control de los medios de existencia social y de la «autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios» (Ídem). Los dominios de la literatura son favorables para la reproducción y regulación de ese poder, una vez que sentencian lo que se constituye o no como construcción estética. La historia de los vencidos, bajo forma literaria, sentenció —con base en discursos hegemónicos eurocéntricos—

a los pueblos indígenas a quedar al margen.

A la luz de los estudios antropológicos del relativismo cultural, divergentes del evolucionismo novecentista, los amerindios pudieron ser vistos bajo nuevas interpretaciones, las cuales reevalúan y modifican «el posicionamiento de la cultura hegemónica», guiando al yo hacia la «comprensión del otro autóctono» y «a la reflexión sobre actitudes equivocadas en el pensamiento y en el comportamiento del hombre occidental» (Marques, 2007, p. 19). Se constituye, de este modo, la alteridad, a partir de la cual el yo ya no se totaliza, mientras que el otro ya no es reducido. Yo y otro conviven lado a lado, en constante diálogo (Freire, 1987; Bajtín, 2010), en pro de una existencia sin marginaciones.

2 Caminos posibles a partir de la alteridad

El eurocentrismo, desde mediados del siglo XVIII, se autoafirmó sobre la falacia de que la modernidad y la racionalidad estaban vinculadas a Europa. Esa falacia jerarquizó la concepción de humanidad, «según la cual la población del mundo se diferenciaba en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos» (Quijano, 2009, p. 75). Al estar sometidos a una subhumanidad, los no europeos fueron llevados a ocupar un margen en el cual sus existencias y humanidades fueron —y aún lo son— constantemente contestadas. Según Zanon:

La sociedad vigente está impregnada por una colosal y total individualización que no permite que las personas sean respetadas en sus singularidades y en su dignidad como seres humanos; no son vistas como personas, sino como algo descartable y sin valor (Zanon, 2019, p. 80-81).

Para fundamentar su razonamiento, Zanon se apoya en Enrique Dussel, cuando este afirma que el Otro es «pueblo oprimido, sufrido, sin voz y sin oportunidad en la sociedad; es el pueblo indígena, es el pueblo cansado, herido, violado en sus derechos sociales y humanos; es el campesino, es el sin-tierra, es el marginado en las grandes periferias y centros urbanos sin perspectiva de vida» (Dussel, 1995, p. 18, apud Zanon, p. 80-81). Colocar al Otro en una posición de objeto es promoverse como el

poseedor de ese objeto: es, en otras palabras, establecer el poder por medio de la reificación del Otro. La reificación del Otro, cuyo perfil fue mencionado arriba, no fue, de forma alguna, desinteresada: es fruto de una sociedad que ardía por el poder y la dominación, “en la cual el sujeto se encuentra enclausurado en sí mismo, preso a su deseo de poder y de producción de consumo” (Costa; Caetano, 2014, p. 199), cueste lo que cueste^[2].

Quijano sostiene que, tratándose de poder, “es siempre a partir de los márgenes que más se acostumbra ver” la revuelta intelectual frente a la perspectiva eurocéntrica, “porque entra en cuestión la totalidad del campo de relaciones y de sentidos que constituye tal poder” (Quijano, 2009, p. 76). Esta insubordinación invalida la homogeneidad y la linealidad propuestas por Europa en cuanto al poder y las estructuras sociales. El teórico afirma, además, que los movimientos revolucionarios se desarrollan principalmente en América Latina y, en nuestra opinión, precisamente debido a la construcción histórica a la que esta región ha sido sometida. Las identidades, forjadas bajo el yugo de la colonialidad y preservadas a la sombra de la lógica eurocéntrica, comienzan a ser cuestionadas y deconstruidas cuando la hegemonía europea se revela en crisis como resultado de estos movimientos de protesta. A la luz de esto, se observan nuevas formas de concebir y reconocer identidades previamente relegadas a una posición marginal, entre ellas, principalmente, la identidad amerindia. Según Viveiros de Castro:

Ahora, sin embargo, todo cambió. Los salvajes no son más etnocéntricos, sino cosmocéntricos; en lugar de que precisemos probar que ellos son humanos porque se distinguen de los animales, se trata ahora de mostrar cuán poco humanos somos nosotros, que oponemos humanos a

no-humanos de un modo que ellos nunca hicieron: para ellos, naturaleza y cultura son parte de un mismo campo sociocósmico (Viveiros de Castro, s.d., p. 369, cursivas del autor).

Por la declaración de Viveiros de Castro, se evidencia una nueva manera de concebir la identidad amerindia, distinta, por tanto, de aquellas concepciones otrora construidas por la colonialidad. Esta nueva forma de percibir la identidad amerindia expone el reconocimiento efectivo de humanidad en los pueblos indígenas —históricamente marginados—, en la misma medida en que expone el reconocimiento de la falta de humanidad en el no indígena, quien promovía su propia humanidad mediante la ausencia o negación de su ascendencia indígena. Según Costa y Caetano (2014, p. 199), en complemento a nuestro pensamiento^[3], “Se trata de uno de los mayores desafíos del ser humano: conocer lo que no se conoce en el otro, entender el ente, el ser, o cualquier otro concepto que venga a describir o definir al ser humano”.

A la luz, incluso, de la afirmación de Viveiros de Castro, opera un reconocimiento del Otro como equivalente al Yo; este reconocimiento es un ejercicio reciente, viable solo por la negación epistémica de las falacias hegemónicas eurocéntricas. Establecida una relación interpersonal de diálogo^[4] y respeto, se entiende que:

3 Según Ribeiro (1982a, p. 194, citado por Marques, 2007, p. 20), existían al menos tres razones que dificultaban la comprensión del Otro: 1) la actitud etnocéntrica, de quienes conciben a los indígenas como seres primitivos, dotados de características biológicas, psíquicas y culturales indeseables; 2) la actitud romántica, que los ve como gente extraña, rarezas de zoológico; y 3) la actitud de ausentismo, que considera inevitable e irreversible el proceso de expansión de la sociedad nacional sobre su propio territorio, haciendo inevitable el contacto y la consiguiente desintegración progresiva de las culturas tribales, seguida, necesariamente, de la extinción del indígena como grupo étnico y de la incorporación de los supervivientes». Esto remite a la perspectiva dialógica de Freire (1987), según la cual la liberación y la transformación solo son posibles mediante un diálogo permanente. El diálogo, que es una conducta de amor hacia el Otro, no lo categoriza, sino que lo sitúa en un nivel equivalente al del Yo.

4 Esto alude a la perspectiva dialógica de Freire (1987), según la cual la liberación y la transformación solo son posibles mediante el diálogo permanente. El diálogo, que es un acto de amor al Otro, no lo categoriza, sino que lo sitúa en un nivel equivalente al del Yo.

El Otro no está bajo mi poder. No puedo mandar al Otro porque no es de mi propiedad ni un objeto. Él es quien manda; no es de mi propiedad, sino mi prójimo, mi amo, que me apela con la diferencia fundamental de no matar; mi prójimo por quien tomo el único trozo de pan de mi boca para saciar su hambre (Melo, 2003, p. 204 apud Zanon, 2019, p. 85).

Se entiende, por tanto, que a través de una relación dialógica y respetuosa, el Otro ya no es reificado: desde esta perspectiva, es el Otro en todas sus implicaciones y complejidades subjetivas y en toda su plenitud humana. Levinas, en paralelo, afirma:

La cercanía del prójimo es la responsabilidad del yo hacia el otro. La responsabilidad hacia el otro hombre, la imposibilidad de abandonarlo solo al misterio de la muerte es, concretamente, a través de todas las modalidades del dar, la susceptibilidad del don supremo de morir por otro. La responsabilidad aquí no es una fría exigencia legal. Es toda la gravedad del amor al prójimo —un amor sin concupiscencia—, una gravedad sobre la que descansa el significado congénito de esta palabra desgastada y que está presupuestada por toda la cultura literaria, por todas las bibliotecas y por la Biblia entera, en la que se narran su sublimación y su profanación» (Levinas, 1997, p. 240, énfasis del autor).

La percepción de un Otro como mi semejante constituye una relación de alteridad cuya práctica exige una comprensión y responsabilidad continuas hacia el Otro. Tal ejercicio será exitoso si el Yo dialoga con el Otro, pues, a través de esta relación, el Otro puede cuestionar y vaciar al Yo en un enfrentamiento cara a cara (Levinas, 2009). Es urgente reflexionar sobre el hecho de que no es el cara a cara entre el Yo y el Otro lo que culmina en la alteridad, sino la relación que el Yo mantiene con el Otro, sin ignorarlo en sus propios términos (Levinas, 1980). Marcuzzo, en una reseña para definir los conceptos de dialogismo y polifonía de Bajtin, afirma que, para este teórico, la alteridad «es la condición de la identidad: los otros constituyen dialógicamente al yo, que se transforma dialógicamente en otro de nuevos yoes» (Faraco, 1996, p. 125, citado en Marcuzzo, 2008, p. 4), «en el sentido de que una

2 Freire (1987, s.p.), en la misma dirección, sostiene que los opresores, objetivando poder y dominio, transforman “todo lo que los rodea en objetos [...] La tierra, los bienes, la producción, la creación de los hombres, los hombres mismos, el tiempo en que están los hombres, todo se reduce a objeto de su mando. En esta ansia desenfadada de posesión, desarrollan en sí la convicción de que les es posible transformar todo a su poder de compra. De ahí su concepción estrictamente materialista de la existencia. El dinero es la medida de todas las cosas. Y el lucro, su objetivo principal”. Se percibe, por tanto, la motivación inmoral de la que disponían los opresores.



Mijaíl Bajtín. Fuente: Wikimedia Commons

persona debe pasar por la conciencia del otro para constituirse» (Faraco, 1996, p. 43, citado en Marcuzzo, 2008, p. 4). La comprensión bajtiniana de la dialogicidad converge con la noción de alteridad, ya que, para establecer el diálogo, el Yo debe reconocer al Otro como su semejante. La identidad del Yo se construye como consecuencia de su relación con el Otro. La identidad del Yo solo se constituirá si se basa en acciones interactivas con el Otro, pues «su conciencia se forma en el proceso de interiorización de discursos preexistentes, materializados en diferentes géneros discursivos, actualizados en las continuas y permanentes interlocuciones en las que van participando» (Pires; Tamnini-Adames, 2010, p. 71).

A la luz de lo expuesto acerca de la alteridad, volvemos a la cuestión amerindia. Comprender al Otro y responsabilizarse por él, conforme hemos visto anteriormente, solo es posible a partir de una perspectiva que no reifica al prójimo. Esa práctica promueve la liberación de los oprimidos y, en la situación amerindia, favorece su emancipación. Según Freire, «la liberación auténtica, que es la humanización en proceso, no es una cosa que se deposita en los hombres. No es una palabra más, hueca, mitificante. Es praxis, que implica la acción y la reflexión de los hombres sobre el mundo para transformarlo» (Freire, 1987, p. 25).

En lo que concierne a los pueblos originarios de Brasil, sus voces comenzaron a ser escuchadas

a partir del Movimiento Indígena Brasileño, instaurado en la década de 1970. En el período anterior a esa época, los amerindios eran abordados por terceros, que los paternalizaban y tutelaban como «meros objetos de lo público o del Estado, pero no sujetos» (Danner; Dorrico; Danner, 2020, p. 65). No había, por lo tanto, representaciones hilvanadas por la alteridad: no había comprensión en relación con el sujeto indígena, tampoco responsabilidad por él ni diálogo con él⁵.

En 1976, Darcy Ribeiro, antropólogo, sociólogo, político y escritor indigenista, publicó la novela *Maíra*. Esta narración se construyó a partir de sus vivencias en comunidades indígenas y sus construcciones teóricas, fusionadas para formar una trama ficticia que resulta verosímil (Ribeiro, 2014). La subsección 2.1, «La alteridad cultivada en la persona de Darcy Ribeiro», explica cómo el autor estableció una relación de alteridad en su obra literaria.

5 La visión que la sociedad brasileña tenía de los pueblos indígenas en aquel entonces se basaba, hasta ese momento, en la literatura de Alencar y en los discursos de una clase dominante cuya preocupación se centraba exclusivamente en el poder. Según Ribeiro (1982a, pp. 128-129, citado en Marques, 2007, p. 19), «el indígena aparece, por lo tanto, como una entidad fronteriza, vista en parte como igual y con los mismos derechos que los demás ciudadanos brasileños y, en parte, como el enemigo, el mal que debe ser vencido».

2.1 La alteridad cultivada en la persona de Darcy Ribeiro

Darcy Ribeiro actuó como antropólogo, vinculado al Servicio de Protección a los Indios (SPI), de 1947 a 1956, período en el que convivió con indígenas de diversas etnias. En *Maíra*, a título de ejemplo, la trama se desarrolla a partir de «mis observaciones directas del gozo y del dolor de vivir de todos los indios con que conviví por muchos años» (Ribeiro, 2014, p. 18). Estando en tierras indígenas, Ribeiro experimentó «un lugar de cultura enfrentando cultura, en formas de vida siempre limítrofes, de orden inestable y perennemente amenazada» (Marques, 2007, p. 15). Las experiencias del autor en suelo indígena fueron el hilo conductor para que el teórico pusiera la alteridad en práctica y, también, para ficcionalizarla en su novela.

El estudioso en cuestión pudo presenciar la transculturación (Ortiz, 1978 apud Graúna, 2013) a la cual los pueblos indígenas fueron sometidos y pudo acompañar, también, todas las consecuencias promovidas por ese sistema hegemónico eurocéntrico. Pudo testimoniar, por tanto, la tentativa de poseer al Otro mediante la imposición cultural como mecanismo de coerción. Afirma Levinas: «La negación parcial, que es la violencia, niega la independencia del ente: él depende de mí. La posesión es el modo por el cual un ente, aunque exista, es parcialmente negado» (Levinas, 1977, p. 33). En oposición a la negación del Otro, Ribeiro se percibe en un suelo «fértil para hacer medrar una reflexión sobre el Yo y el Otro» (Marques, 2007, p. 14). Ante este panorama, Darcy Ribeiro aspira a una sociedad brasileña en la que la alteridad sea ejercida. Para el antropólogo, todas las culturas deberían estar equiparadas, «sin despotismos ni denegaciones. Su utopía deseaba una sociedad de los tiempos prepatriarcales, una comunidad desprovista de centros o de fronteras, un espacio límbico en que todos pudiesen ejercerse sin la aniquilación del Otro» (Marques, 2007, p. 18).

En la novela en cuestión, Ribeiro anuló «la pretensión de una mediación etnoantropológica» (Spielmann, 2001, p. 425, citado por Marques, 2007, p. 27), haciendo uso de su creatividad literaria. Así, el teórico no asume la posición de *colonizador* al ficcionalizar la historia: construye personajes cuyos puntos de vista son independientes e insubordinados, incluso a los suyos propios. El académico compartía una nueva visión antropológica,

en la cual el indígena «jamás podrá ser sujeto en una sociedad que siempre lo tendrá como objeto y como Otro reificado, en un sistema jerarquizado que no admite dignidad ni el libre ejercicio de la vida a aquel a quien, naturalmente, condena a los márgenes de su orden» (Marques, 2007, p. 20). Al simpatizar con el Otro, notablemente con los marginados, el Yo entra en «una crisis dentro de su propio medio, pues los actos secularmente legitimados por su cultura ya no pueden aceptarse sin censuras» (Ibíd., p. 21). Es evidente que, a través de la lectura de *Maíra*, Ribeiro logró promover la reflexión sobre el Otro, garantizando un espacio para el ejercicio de la *alteridad*.

2.2 Una lectura de los personajes Isaías/Avá y Juca de *Maíra*, a partir de la polifonía bakhtiniana

El dialogismo, ya sea bajo la óptica bakhtiniana o freiriana, opera en oposición a la reificación del Otro y en beneficio de la alteridad. Este concepto explora la formulación de subjetividades a partir de actos interactivos entre el Yo y el Otro, en los cuales los enunciados se vinculan al contexto, la ideología y la intención. El Yo nunca se constituirá como tal si no se encuentra en una relación dialógica de oposición frente al Otro. En consonancia con este pensamiento, Pires y Tamanini-Adames (2010, p. 71) afirman que «el yo nunca será un yo solitario, pues solo puede tener vida real en un mundo poblado por múltiples sujetos independientes e isonómicos». Basándose en una relación dialógica, el Yo comprende al Otro y se responsabiliza de él: no lo ignora en sus términos ni lo reifica. Tal actitud, que manifiesta la alteridad, promueve la liberación del Otro, antaño penalizado y marginado por la hegemonía eurocéntrica. La liberación del Otro —de los oprimidos, como afirmó Freire (1987)— equivale a la liberación de la humanidad, lo cual solo es posible mediante la unión del Yo y el Otro. Una vez lograda la liberación del Otro, sus enunciados, disonantes de los del Yo, conquistan espacios anteriormente vedados. Al ocupar el mismo espacio, los enunciados del Yo y del Otro proporcionan condiciones favorables para el establecimiento de un recurso discursivo de interés para este artículo: la polifonía.

Según Bakhtin (2010), teórico que se fundamentó en esta estrategia discursiva, la polifonía corresponde a un conjunto de voces independientes e insubordinadas, las cuales se ubican en paralelo sin ser some-

tidas a una valoración [jerárquica]. En el contexto de la literatura, se observa que:

El romance polifónico es completamente dialógico. Existen relaciones dialógicas entre todos los elementos de la estructura novelística; es decir, se oponen como contrapunto. Las relaciones dialógicas —un fenómeno mucho más amplio que las relaciones entre las respuestas del diálogo expresadas composítivamente— son un fenómeno casi universal que impregna todo el lenguaje humano y todas las relaciones y manifestaciones de la vida humana; en síntesis, todo lo que tiene significado e importancia (Bajtín, 2010, p. 57, énfasis del autor).

En las novelas polifónicas, como en *Maíra*, el dialogismo es fundamental para que las voces se articulen en contrapunto (Said, 1993) en función de la transformación social o, como ya aludimos, de la liberación. Las relaciones dialógicas a las que Bakhtin se refiere no corresponden a su disposición composicional: no son, por tanto, una conversación entre dos individuos. Ellas, no obstante, corresponden a la dimensión doble de una conversación: siempre se revelan “dos posiciones: la suya y la del otro” (Barros, 2003, p. 170 apud Marcuzzo, p. 3). Esas posiciones, así como las enunciaciones, son conducidas por el contexto, la ideología y la intención, conforme ya mencionamos, y son exploradas por medio de la polifonía. Todos los enunciados, investidos por ese recurso discursivo, deben expresar puntos de vista diferentes sobre un mismo asunto, representando una multiplicidad de conciencias no sometidas a la voluntad del autor, sino autónomas en sus construcciones (Bakhtin, 2010). De acuerdo con Fiorin:

Si la sociedad está dividida en grupos sociales con intereses divergentes, entonces los enunciados son siempre el espacio de lucha entre voces sociales, lo que significa que son inevitablemente el lugar de la contradicción. [...] El contrato se hace con una de las voces de una polémica (Fiorin, 2006, p. 25 apud Pires; Tamanini-Adames, 2010, p. 72).

A la polifonía le incumbe, por lo tanto, la exposición de voces contradictorias enunciadas por sujetos diversos, atravesados por las múltiples dinámicas sociales. Al dialogismo le compete la paridad de esas voces para contrastarlas. En los

textos polifónicos, cada voz presentada asume independencia estructural, “como si sonara al lado de la palabra del autor, coadunándose de modo especial con ella y con las voces plenas de otros” (Bakhtin, 2010, p. 19).

Se contempla, a guisa de lo expuesto sobre polifonía, la novela *Maíra* (2014), de Darcy Ribeiro, bajo la perspectiva de la polifonía que alinea toda la narrativa. Se aprecia, sobre todo, cómo la polifonía contribuye a la formulación/exposición identitaria de Isaías/Avá y Juca, a partir de una negativa, un no reconocimiento de sus indianidades, provocada por la transculturación a la cual fueron sometidos los pueblos indígenas.

Juca, uno de los personajes analizados en este artículo, es un indígena mairum que, al no reconocerse como tal, adopta siempre una postura colonizadora frente a sus parientes. Incluso al comienzo de la novela, Juca actúa como si fuera el propio colonizador, incapaz de comprender al Otro ni de asumir la responsabilidad por él.

Durante una visita a su aldea, Juca pretendía practicar el trueque, un intercambio (Marchant, 1943) muy simbólico del período colonial, cuando los colonizadores buscaban deslumbrar a los indígenas con el objetivo de obtener mano de obra esclavizada. Como señala Marchant (1943, p. 12), «los indígenas sentaron las bases de la estructura económica del Brasil colonial, y el trueque fue la forma en que hicieron su contribución». A continuación, se presenta el pasaje en el que el personaje propone la práctica del trueque a la comunidad mairum:

Ahora necesitamos comenzar una nueva vida, parientes. Necesitan muchas cosas. Necesitan un rifle Rand, un machete Matão, una azada Jacaré, tijeras União, sal Mossoró, fósforos marca Sol, un cuchillo, un anzuelo, hilo de nailon y muchas otras cosas. Yo tengo todo eso. Solo tienen que quererlo. Solo tienen que trabajar. Pero ahora ya no cambio el pirarucú seco por nada. Ahora quiero piel de nutria (¡no de nutria gigante!), la piel de nutria auténtica, la pequeña, la brillante. Las lagunas están llenas. Solo tienen que ensartarlas con una flecha y dárme las. Pero ensartarlas con cuidado para no dañar la piel. Matarlas por la cabeza, por el cuello: el lomo es sagrado» (Ribeiro, 2014, p. 37).

Juca, como se evidencia arriba, se entiende a sí mismo como un colonizador, aunque no lo afirme explícitamente. Para este indígena mairum, el poder de adquisición y dominación que tanto anhela se basa en el trabajo esclavo de sus semejantes y en la mercantilización de aquello que, según su cultura de origen, no debería ser comercializable: la vida, independientemente de su forma. Freire nos dice que, en ocasiones,

...los oprimidos, en lugar de buscar la liberación mediante la lucha y por ella, tienden a ser también opresores, o subopresores. La estructura de su pensamiento está condicionada por la contradicción que experimentan en la situación existencial concreta en la que se “forman”. Su ideal es, de hecho, ser hombres, pero, para ellos, ser hombres, en la contradicción en la que siempre han estado y cuya superación no les resulta clara, es ser opresores (Freire, 1987, s. p.).

Juca se proyectaba como colonizador porque no logró liberarse efectivamente de las ataduras impuestas por los movimientos colonizadores. En su entendimiento, liderar, mantener el poder y el dominio, debía ser sinónimo de libertad y superación. Su poder y dominio, sin embargo, se aplicaban de forma restrictiva a quienes aún vivían bajo el yugo de la subalternidad; una condición que, ciertamente, Juca no percibe.

Cuando se rechazaba su oferta y su presencia, el personaje se rebelaba, enfurecido por no triunfar en su intento de reificación del Otro. Al fin y al cabo, la reificación del Otro «autoriza» su sometimiento a la mano de obra esclavizada y a cualquier violencia que el «Yo» opresor considere necesaria. El indígena mairum declara lo siguiente: «Esos cornudos me pagarán. Volveré para encargarme de ellos. Tantos hombres holgazaneando en la hamaca, y yo sin nadie para cazar nutrias. Hijos de puta. Les demostraré, con la ayuda de Dios y del senador Andorinha, que acabaré con su soberbia. Malditos salvajes». (Ribeiro, 2014, p. 38). De la declaración de Juca se desprende que ha asimilado discursos que reifican su identidad amerindia, además de adoptar una primacía en la que no encaja. Al expresar: «Tantos hombres holgazaneando en la hamaca», refuerza el estereotipo, atribuido a los pueblos indígenas, de que no están dispuestos a trabajar y no producen lo que deberían producir; y, una vez más, se alinea con el discurso hegemónico

eurocéntrico, el cual desea una producción continua y superable, ya que es a través de ella que se logra el poder y la dominación.

Más adelante en la novela, Manelão, uno de los empleados de Juca, cuestiona la relación de su jefe con el pueblo mairum, tal y como que se revela esta información:

Mi padre fue quien amansó a esos indígenas. Dicen que era de la Funai, que en aquel entonces se llamaba SPI, y fue él quien pacificó a los mairum. Eran muy feroces. Así fue, así se cuenta por ahí. Pero solo los pacificaban. Los pacificaban y dejaban a los indígenas en libertad. [...] Pero luego la SPI cerró. Entonces mi padre se dio cuenta de que de esa manera no civilizaba a nadie y que él también estaba perdido. Les traía mercancías que regalaba a los indígenas porque no sabían hacer nada. Solo después empezaron a producir. Mi padre se hizo rico, y los indígenas también, pero luego llegó la crisis y lo perdieron todo [...] Murió, pero dejó una mujer mairum embarazada. Esta, Panam, es mi madre. Me crié en el pueblo como a un indígena. Pero yo sabía, Panam me lo repetía a diario, que era caraíba (Ribeiro, 2014, p. 113).

Según los relatos de Juca, es evidente que su padre, no indígena, fue el responsable de «reducir la salvajería» del pueblo mairum. El personaje explica con convicción cómo su padre fue indispensable para la «pacificación», la «civilización» y el «enriquecimiento» de un pueblo considerado «desprovisto de cultura», en términos eurocéntricos, y «de inteligencia y productividad», en términos capitalistas. Juca revela, también, que su madre, indígena mairum, le reforzaba la idea de que era caraíba, no indígena. Así, observamos los efectos de la transculturación a la que fueron sometidos los amerindios y los constantes intentos de despojarlos de sus identidades indígenas. También observamos cómo la madre de Juca niega la ascendencia indígena de su hijo como una forma de lograr que sea aceptado en espacios no indígenas, lo que demuestra la fuerza de la polifonía eurocéntrica en la lectura del «Yo y el Otro» que quedó impresa en estos sujetos indígenas.

Boca, otro empleado de Juca, le pregunta si él también es “medio indígena”, a lo que el empleador responde:

¡Indígena mis narices, pedazo de mierda! Indígena eres tú, que fuiste robado de niño a los Epexás. ¿Acaso no sabes que lo que cuenta es la sangre del padre? Ahí lo tienes: no tiene sentido intentar ser alguien que no eres, porque por padre y madre eres indígena e indígena siempre serás. [...] Además, no soy indígena; mi padre era blanco y la madre es apenas el saco donde crece la semilla del hombre” (Ribeiro, 2014, p. 113).

La afirmación de que “lo que cuenta es la sangre del padre” / “la madre es apenas el saco donde crece la semilla del hombre” revela el esfuerzo de Juca por no identificarse ni ser reconocido como sujeto indígena. Esto permite dos interpretaciones plausibles: a) no se identifica como sujeto indígena porque, en su concepción, los pueblos originarios se reducen a estereotipos eurocéntricos, y el propio personaje refuerza estos estigmas de manera agresiva y continua; b) no desea ser reconocido como sujeto indígena para no verse sometido a las consecuencias de los movimientos colonizadores, con los que el propio personaje concuerda —y que además perpetúa—.

En la enunciación de Juca, así como en el discurso sobre su madre, se evidencia, por tanto, una construcción del no indígena como equivalente a “bueno”, “civilizado” y “evolucionado”, lo que sugiere que las indianidades, todas y cada una, son contrarias a esas características. No se establece una relación dialógica y respetuosa entre un Yo indígena y un Otro también indígena. El Yo, contaminado por las perspectivas eurocéntricas hegemónicas, se percibe semejante al colonizador, aunque no sea equivalente en absoluto, y reproduce comportamientos violentos iguales a los del hombre blanco, ambicionando poder, dominio y lucro. En otros fragmentos, como este, Juca enfatiza su avidez por el lucro:

Lo que podía generar buen dinero era la carne seca de pirucú, que los vagabundos de los Mairun producen en abundancia cuando no están perezosos. [...]

El precio de las pieles está subiendo. Voy a trabajar como un loco este año; voy a hacer que esa macacada de la ribera se pregunte por qué nació, si no desentierro todas las nutrias y jaguares que me deben. Este es el segundo año que cebo a esos bribones



Memorial Darcy Ribeiro. Fuente: Wikimedia Commons

con suministros. Ahora que ya saben cazar, tendrán que producir. Les estoy dando un respiro, pero la vida fácil se acabó. Voy a ser implacable. ¿Oíste eso, Manelão? ¡Implacable! Claro que no pueden pagar todo de una vez. Pero yo bajo y subo una y otra vez y, entonces, esos *caboclinhos* de la ribera verán que es hora de parir nutrias y jaguares (Ribeiro, 2014, p. 115).

Freire (1987, s.p.) afirma, como ya se mencionó, que los oprimidos, al no asimilar su liberación, se sitúan en la “contradicción en la que siempre han estado” y, en consecuencia, reproducen la violencia a la que fueron expuestos. Se percibe que, en la narrativa novelística, Juca buscaba reducir a los mairunes a mano de obra esclavizada porque, a su parecer, él se encontraba en un estrato social privilegiado, mientras que los mairunes apenas habían sido “civilizados”. Sin embargo, el personaje no alcanza a comprender su propia condición de oprimido en comparación con otros que realmente detentan dominio, poder y lucro.

Al igual que Juca, Isaías/Avá es un indígena mairun que padece como consecuencia de la transculturación impuesta a los amerindios. Ambos indígenas no tienen, en sí mismos, formuladas sus identidades amerindias con claridad, viéndose ajenos al universo ancestral y mnemotécnico. A Isaías/Avá se le impidió crecer en su comunidad, a diferencia de Juca, quien sí pudo crecer entre los mairunes, a pesar de haberse rebelado posteriormente contra sus

parientes. Misioneros de la Iglesia Católica llevaron a Isaías/Avá a Roma para ser ordenado sacerdote, en un esfuerzo por demostrar la eficacia de la conversión católica. Este personaje, sin embargo, presenta una fuerte contradicción: se ve como “blanco” al tiempo que se niega indígena; pero también se ve como indígena al tiempo que se niega “blanco”. El siguiente pasaje ejemplifica esta cuestión:

Sé que llegará mi día. Saldré de él transfigurado, caminando entre los hombres como quien lleva en sí la bendición divina, olvidado de mi rostro, liberado de esta loca idea de mi esencia espuria. Soy un hijo de Dios. En Él soy hombre, un hombre cualquiera. En Él soy gente y no solo un mairun o, peor aún, un mairun converso, civilizado, traspasado, evadido. Evadido, pero llevando dentro de mí, si no la marca, la esencia. Mairun soy, pobre de mí. Esta es la verdad irreductible que me duele como una herida. [...] En verdad, solo representé y aún represento aquí un papel, según aprendí. No soy, nunca fui ni seré jamás Isaías. La única palabra de Dios que saldrá de mí, quemándome la boca, es que soy Avá, el *tuxauarã*, y que solo me debo a mi gente Jaguar de mi nación Mairun (Ribeiro, 2014, pp. 34-35).

Isaías/Avá se revela en una crisis de identidad. Aunque orientado a seguir un papel de prestigio bajo la lente eurocéntrica, se con-

vence de que nunca dejará de ser indígena: su identidad y, más allá, la identidad de su pueblo pulsán en su íntimo ser. Sin embargo, como sujeto colonizado, sus vacíos no son fáciles de definir: se le atribuye a Isaías/Avá una lectura de doblemente marginado, puesto que ocupa, simultáneamente, mundos distintos y opuestos. De acuerdo con Marques, Isaías/Avá es considerado como un

«indio de mierda», excluido de la lógica global. Como indio, no puede ser sacerdote para los europeos y niega la condición de Otro que la cultura externa le impone: para él, los mairunes no son una parte, sino que son «un pueblo en sí», al que la cultura hegemónica relega a una existencia diminuta: «tribito» con «lengüita», «religioncita» y «costumbritos», una «obrita de mierda» de Dios (Marques, 2007, p. 28).

Desde la perspectiva de Marques, se refleja que ningún «blanco» aceptaría ser sermoneado por un indígena «converso, civilizado, traspasado, evadido», del mismo modo que ningún indígena aceptaría ser liderado por un cacique [tuxaua] «converso, civilizado, traspasado, evadido». El personaje percibe conscientemente estas implicaciones, lo que contribuye a su crisis de identidad y a su tránsito cultural. Isaías/Avá, por lo tanto, experimenta este espacio físico y simbólico, marcado por una doble marginalidad.

También en el primer capítulo de *Maira*, hay un subcapítulo titulado «Avá», en el que Isaías/Avá regresa a la comunidad mairum. En este subcapítulo, el protagonista se identifica como indígena mairum, tejiendo diversas reflexiones y recuerdos sobre su pueblo y sus costumbres, dejando poco o ningún espacio a la cultura eurocéntrica. El siguiente fragmento muestra al personaje exponiendo el carisma de su pueblo, concluyendo con una sensible autocrítica:

Nosotros, los mairunes, somos los que reímos. Reír es nuestra forma de ser, de vivir. Necesito reaprender a reír. Un rostro duro y serio entre nosotros es una especie de ofensa para todos. Cada uno pasa junto al que frunce el ceño, lo mira y le sonríe dulcemente, intentando suavizar la rigidez de su rostro. Somos los que sonreímos, con los dientes blancos, perfectos para reír, los verdaderos mairunes. No los míos,

Aunque Isaías/Avá está profundamente marcado por las consecuencias de la transculturación, hay una parte de él que lucha incesantemente para que su identidad mairum prevalezca sobre la identidad eurocéntrica. Según Graúna (2013, p. 59), «la indianidad permanece, porque el hombre o la mujer indígena, dondequiera que vaya, lleva consigo la aldea». Los pueblos originarios no abandonan su indianidad al verse expuestos, de manera forzosa y violenta, a otras culturas y otros contextos. Al contrario: buscan medios para continuar con sus prácticas culturales y religiosas.

Ya en territorio brasileño, pero aún no integrado a su comunidad, Isaías/Avá comienza una oración en la que mezcla elementos cristianos y mairunes:

Padre mío, creador del cielo y de la
tierra
Hijo mío, Jesucristo, Nuestro Señor
Muerto en la Cruz, por voluntad del
Padre, para salvarnos
(Para salvar a quienes se habrían sal-
vado sin tu santa sangre)
Pobre Ángel de las Tinieblas, siervo
rebelde del Señor
Señora nuestra: vientre de Dios.
Padre mío, mairum: Maíra-Monan
(Con su inmenso miembro que brota
de la
tierra, como una raíz para todas las
mujeres)
Hijo mío: Maíra-Coraci, Sol luminoso.
Micura, tu hermano fétido: zarigüeya
Mosaingar, hombre-mujer, vientre de
Dios
Padre Divino, Hijo Divino, Arcángel
Decaído
María Santísima, Lirio del Señor
Maíra-Manon, Maíra-Coraci, Micura
Mosaingar: nacimiento de los gemelos
de Dios
Dios mío de tantos rostros, yo, que
tanto creo
como descreo, te pido a cada uno; te
ruego
y te suplico humildemente:
Que no llegue allí, si no es tu voluntad
Que solo llegue allí, si esta es tu
voluntad
Pero, si llego, que sea uno entre todos
Indistinguible. Indiferenciado.
Inconfundible
Un indígena mairum dentro del pue-

En el fragmento anterior se observa cómo Isaías/Avá, aun «convertido» a las premisas cristianas, no se desvincula de su cosmogonía mairum. El protagonista ora por igual a las entidades de ambas corrientes religiosas, buscando guía y discernimiento divinos. Clifford afirma que los pueblos indígenas en diáspora mantienen un vínculo intenso con sus lugares de origen, y este vínculo es responsable de que estos pueblos soporten todo el proceso de separación (1997, citado por Graúna, 2013, p. 67). Según lo que pondera Clifford, se entiende que Isaías/Avá no se volvió pasivo ante las imposiciones eurocéntricas, sino que se aferró a sus creencias con el propósito de vencer toda la hegemonía [o salvajismo hegemónico] ejercida contra él. Aunque el personaje indígena no se volvió pasivo, permaneció en una zona simbólica de conflicto, donde su identidad era constantemente cuestionada y lo obligaba a autoevaluarse:

Soy dos. Dos están dentro de mí. Yo no soy yo, dentro de mí está él. Él es yo. Yo soy él, yo somos nosotros, y así viviremos. El viejo confesor jamás volverá a estar en el futuro, esperándome antes de la misa para vaciarme de mí mismo una vez más. Ni volveré a temblar de miedo ante esa hora de la verdad, ante la vieja verdad, ante la verdad de los demás. Ahora viviré con mi verdad, mi verdad entrelazada. Dios del cielo, mi padre y mi tío. Dios es Dios y Maíra. Maíra es Dios (Ribeiro, 2014, p. 83).

Isaías/Avá se autoevalúa constantemente para resolver la dualidad cultural que lo constituye. No obstante, esta dualidad es inherente a cualquier sujeto en un contexto diaspórico y no se anula fácilmente. La imposición cristiana fue —y sigue siendo, si consideramos las misiones “humanitarias” realizadas en territorios indígenas— una herramienta de represión no solo religiosa, sino también cultural, epistémica, ideológica, política y social. Cuando se “concluyó” que los indígenas estaban “aculturados” y necesitaban “conocer” los ordenamientos cristianos para “salvarse”, la intención era infundirles temor al castigo divino; y el miedo siempre ha sido, para el colonizador, el mejor medio para lograr sus objetivos. La afirmación de que los nativos estaban “aculturados” pretendía reificarlos, porque si son “cosas”, cualquier violencia para obligarlos a aceptar la lógica eurocéntrica se vuelve

necesaria e indiscutible. En el caso de Isaías/Avá, la imposición cristiana buscaba reforzar la competencia de las figuras religiosas en la conversión de los «salvajes». Sin embargo, volviendo a la situación de Juca, resulta evidente que dicha imposición, aún más ligada a la idea de «civilización», tenía como objetivo el lucro: los individuos «civilizados» buscarían producir y obtener beneficios, no para sí mismos, pues no podían, sino para el colonizador. En ambos casos, se observa que todos los propósitos eurocéntricos conducían al deseo de control y producción para el consumo, como se mencionó en la sección anterior. Los opresores, representados en este análisis por la figura del colonizador, reificaron todo aquello necesario para alcanzar sus expectativas de lucro.

En esta coyuntura colonizadora, no existía el reconocimiento del Otro como sujeto; por lo tanto, no se practicaba la alteridad. El Yo colonizador no permitía la identificación del Otro, la persona indígena, como su igual. Una relación dialógica, entendida como esencial para el ejercicio de la alteridad, solo sería posible si se cuestionara la lógica europea, permitiendo la equidad cultural, epistémica, ideológica, política, religiosa y social entre individuos dispares, lo cual no ocurrió.

Por lo tanto, al evaluar las trayectorias de los personajes analizados en este artículo, podemos inferir que Juca, aun estando oprimido dentro de una estructura de poder, no establece un vínculo dialógico con otros individuos oprimidos, a quienes, inclusive, busca oprimir significativamente. En cuanto a Isaías/Avá y su propia condición de indígena «convertido», es evidente que el protagonista nunca sería percibido como Otro por el Yo, porque la conversión no sería suficiente para que él fuera el Otro.

Consideraciones finales

En la novela *Maíra*, la polifonía presenta, de manera equitativa, las perspectivas de Isaías/Avá y Juca, ambos indígenas mairum a quienes se les arrebató su identidad como resultado de la transculturación a la que fueron sometidos. La polifonía, por lo tanto, se articula de tal manera que lleva al lector a reflexionar sobre las cuestiones que rodean la alteridad, resaltando cómo el Yo y el Otro se configuran entre alineamientos y desalineamientos, articulados desde la voz y el silencio dentro de los procesos de colonización y, por consiguiente, del ordenamiento social.

En las dos perspectivas analizadas, se entiende que los personajes no participan en construcciones dialógicas dentro del entramado narrativo, debido a las limitaciones de los entornos en los que se insertan. Pero cuando voces disonantes, como las de Isaías/Avá y Juca, se presentan linealmente, como ocurre en la novela, se pueden observar diferentes puntos de vista y conciencias de un mismo hecho, lo que propicia circunstancias favorables para que el lector reflexione sobre la relación entre el Yo y el Otro y, por consiguiente, sobre la alteridad.

Comprendemos, pues, que la polifonía, tal como se emplea en *Maíra*, ofrece a sus lectores la posibilidad de reflexionar sobre las relaciones de poder inherentes a la dinámica Yo-Otro y sus implicaciones en la esfera social, comprendiendo así las relaciones dialógicas que configuran históricamente el ser/existencia. Esto posibilita, desde nuestra perspectiva, un camino hacia la auténtica liberación, es decir, hacia la humanización, como postula Freire (1987).

REFERENCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Forense Universitária, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de.; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 1-9.

CLIFFORD, James. **Routes travel and translation in the late twentieth century**. Cambridge: London: Harvard University Press, 1997. p. 244-277.

COSTA, Juliano Xavier da Silva; CAETANO, Renato Fernandes. A CONCEPÇÃO DE ALTERIDADE EM LÉVINAS: Caminhos para uma Formação mais Humana no Mundo Contemporâneo. **Revista Igarapé**: n. 03, p. 195-210, mai./2014. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/861>. Acesso em 30 nov. 2025.

CORNEJO-POLAR, Antonio. **O condor voa: literatura e cultura latino-americana**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. Colonialidade, lugar de fala e voz-práxis estético-literária: reflexões desde a literatura indígena brasileira. **Revista Alea**, vol. 22/1, p. 59-74, jan-abr. 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/20202215974>.

DUSSEL, E. **Filosofia da Libertação**: crítica à ideologia de libertação. São Paulo: Paulus, 1995 (Coleção Pesquisa e Projetos).

FARACO, Carlos Alberto. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica constitutiva In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto (Orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1996, p. 113-126.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre nós: Ensaaios sobre a alteridade**. Tradução de Pergentino. Stefano Pivatto (Coord.). Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 1880.

MARCHANT, Alexander. **Do escambo à escravidão**: As relações econômicas de portugueses e índios na colonização do Brasil 1500-1580. Tradução de Carlos Lacerda. Companhia Editora Nacional, 1943.

MARCUZZO, Patrícia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. **Cadernos do IL**, [S. l.], v. 1, n. 36, p. 2-10, 2008. DOI: 10.22456/2236-6385.18908. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/18908>. Acesso em: 7 dez. 2025.

MARQUES, Paulo Sérgio. **A Alteridade E O Imaginário Feminino**: O Arquétipo Da Grande Mãe Em Maíra, De Darcy Ribeiro.

2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2007. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNSP_6b0813cb6ded78667f055c5cfd3b52eb.

MELO, Nelio Vieira de. **A ética da alteridade em Emmanuel Lévinas**. Porto Alegre: EDIPUCRS.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Ayacucho, 1978.

PIRES, Vera Lúcia Pires. TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. **Estudos Semióticos**. [on-line], São Paulo, v. 6, n. 2, p. 66-76, nov. 2010. Disponível em: Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es_i. Acesso em: 7 dez. 2025.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições ALMEDINA. SA, 2009. p. 73-118.

RIBEIRO, Darcy. **Maíra**. 19. ed. São Paulo: Global, 2014.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1982a.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SPIELMANN, Ellen. O antropólogo como escritor. Tradução de Kristina Michahelles. In: RIBEIRO, Darcy. **Maíra: um romance dos índios e da Amazônia**. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

THIÉL, Janice Cristine. **Pele silenciosa, pele sonora - a literatura indígena em destaque**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. [19--] [S. l.: s. n.]

ZANON, Andrei. O princípio da alteridade de Lévinas como fundamento para a responsabilidade ética. **Revista Preseitas**, v. 8, p. 75-103, jan./jun. 2020. DOI: <https://doi.org/10.21501/23461780.3489>. Acesso em: 7 dez. 2025.

ARTÍCULOS

CUBAGUA O UNA VISIÓN DEL CARIBE MODERNO

FECHA DE RECEPCIÓN: 07-01-2026

FECHA DE APROBACIÓN: 16-03-2026

Oswaldo Barreto Pérez
Grupo de investigación Bordes
Universidad de los Andes-Táchira
oscuraldo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8005-9712>

Resumen

En el presente ensayo abordamos la novela *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez para acercarnos a un Caribe complejo y paradójico, donde un imaginario de exuberancia relacionado con el mito del dorado y la noción del paraíso perdido han actuado como formas de dominación y colonización dejando profundas heridas en nuestros pueblos. Pese a ello, sobrevive un componente indígena fundamental y unos procesos de hibridación que conservan formas mágicas y rituales que nos hablan de una permanencia del mito en nuestra contemporaneidad.

Palabras clave: Caribe; *Cubagua*; modernidad.

Abstract

This essay examines Enrique Bernardo Núñez's novel *Cubagua* to explore a complex and paradoxical Caribbean, where an imaginary of exuberance linked to the myth of El Dorado and the notion of paradise lost has acted as a means of domination and colonization, leaving deep wounds in our peoples. Despite this, a fundamental indigenous component survives, along with processes of hybridization that preserve magical and ritualistic forms, revealing the enduring presence of myth in our contemporary world.

Keywords: Caribbean; *Cubagua*; modernity



El siglo XVI fue un siglo afortunado. Descubrió el Dorado y recibió en herencia un continente. La noticia cayó en un mundo pobre y exhausto. Ya no era preciso fabricar oro. El oro existía allá en tierras ocultas por los mares y en poder de pueblos bárbaros. Y una turba ávida se precipitó en busca de los reinos fabulosos.

Enrique Bernardo Núñez, *La necesidad del Dorado*, 1933

El Caribe desde la conquista de América ha sido asociado al paraíso, incluso hoy por hoy esa asociación permanece en forma de paraísos fiscales, paraísos turísticos, paraísos para el extractivismo, etc. Esa

visión de paraíso se traduce históricamente en estigma, pues es una visión íntimamente ligada a la colonización y a la búsqueda del Dorado. Fue así como el Caribe, uno de los lugares más luminosos de la Tierra, adquirió una cara oscura. Esta paradoja está vigente y escudriñarla es tarea contemporánea, tarea que supo realizar magistralmente Enrique Bernardo Núñez a través de *Cubagua*, obra de ficción con tintes históricos en la que demostró, con una prosa de alto vuelo, una visión del Caribe luminoso-oscuro y sumamente complejo que sigue obedeciendo a lo planteado en *Cubagua* a pesar de que dicha obra fuera publicada en 1931. Así pues, Núñez se nos presenta como un autor contemporáneo si nos apegamos al concepto de Agamben: “Contemporáneo

es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (2011, p. 21).

Cubagua hace referencia a una pequeña isla del Caribe que es parte del territorio venezolano, pero más allá del manto de ficción con que el autor la cubrió, está la historia verídica de: saqueos, invasiones, mezcla étnica, dominación, explotación del hombre por el hombre, ambiciones de poder, explotación de la naturaleza y el menosprecio por lo mítico, sagrado o ancestral, privilegiando el materialismo, el mercantilismo y las relaciones asimétricas de poder.

Al leer *Cubagua* nos damos cuenta



Faro de Cubagua. Fuente: Wikimedia Commons

de que estamos ante un símbolo de toda esa territorialidad insular-continental compleja y pluricultural que es el Caribe moderno o contemporáneo¹, en tal sentido también podemos leer esta obra como metáfora del continente Latinoamericano, ya que nuestros países han convivido como islas pese a que históricamente se hayan dado muchos proyectos de integración (la Gran Colombia por ejemplo) debido a conflictos internos propios de complejas aristas culturales y sobre todo por injerencia de las potencias de turno que no pierden interés en los recursos naturales que abundan en esta zona tórrida.

Cubagua, al ser una isla sin agua se nos presenta paradójica, pero lo paradójico aumenta cuando vemos que esconde en sus entrañas valiosísimos recursos, ya sean las perlas del pasado o el petróleo del presente, en tal sentido podemos verla como una metáfora

1 En este ensayo usaremos indiferentemente las nociones de moderno y contemporáneo a sabiendas de que no son sinónimos, entendiendo que nuestro tiempo actual es la modernidad y esta sigue su curso pese a eso que han dado en llamar posmodernidad, concepción que ha sido desestimada por algunos y que supone la continuación de la modernidad o el ocaso de esta. En tal sentido modernidad resulta más abarcante pues incluye, por lo menos para Latinoamérica y el Caribe, un pasado no tan remoto, emplazándonos en esa visión colonial del “nuevo mundo” que aquí será tema de cuestionamiento. En tal sentido, entendemos que *Cubagua* es una obra moderna y los cuestionamientos en ella implícitos nos resultan vigentes, por ende, la consideramos contemporánea.

de todo aquello que es bendecido y maldito, de lo que es paraíso e infierno, es símbolo del Caribe y de toda Latinoamérica, pues seguimos exhibiendo las heridas sangrantes de una colonización que no cesa porque ansía los recursos valiosísimos con los que estas tierras fueron bendecidas, esto se constata en la actitud de uno de los protagonistas de la novela, el ingeniero de minas, graduado en Harvard, Ramón Leiziaga, alguien dominado por un esquema evidentemente mercantilista:

Él es incapaz de comprender que, expresando su fantasía de explotación petrolera o perlífera, no ha hecho más que rearticular el mito del Dorado y seguir el mismo impulso de sus ancestros, los conquistadores. En efecto, al llegar a Cubagua y sospechar la existencia del «oro negro», afirma que sintió una alegría «apenas comparable al disimulo de Colón cuando vio allí mismo las indias adornadas de perlas». (Duno-Gottberg, 2021, p.455).

El Dorado mítico y la búsqueda del oro son parte de esa mentalidad empobrecida y capitalista que occidente sigue ondeando como bandera. La idea de la vida en función de la acumulación de riquezas materiales es una de las peores herencias que el “viejo mundo” traspasó al “nuevo mundo”. Europa empobrecida salió a buscar riquezas y esa búsqueda está muy bien ilustrada en Cubagua y de sobra demostrada históricamente, Galeano en *Las venas abiertas de América Latina* lo expone con cifras:

Entre 1503 y 1660, llegaron al puerto de Sevilla 185 mil kilos de oro y 16 millones de kilos de plata. La plata transportada a España en poco más de un siglo y medio excedía tres veces el total de las reservas europeas. Y estas cifras, cortas, no incluyen el contrabando. Los metales arrebatados a los nuevos dominios coloniales estimularon el desarrollo económico europeo y hasta puede decirse que lo hicieron posible. (Galeano, 2010, pp. 40-41)

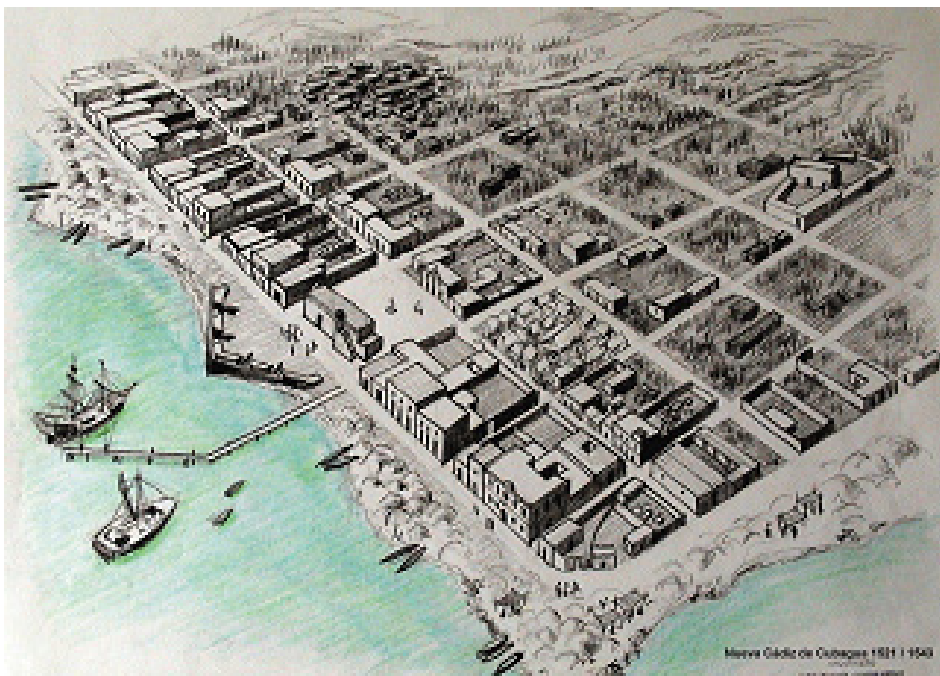
En el caso de las perlas, que para los indígenas solo eran un adorno, para los conquistadores, dominados por una mentalidad mercantilista y perversa, eran motivo de fascinación y razón suficiente para corromper sus valores, sus principios y sus propias leyes. Esa actitud está en la novela ampliamente desarrollada:

El corazón de Leiziaga da un salto y su alegría es apenas comparable al disimulo de Colón cuando vio allí mismo las indias adornadas de perlas... Les arrojaron un plato de Valencia y ellas dieron todas las perlas (Núñez, p.26, 2011).

El trato que Núñez da a los indígenas es reivindicativo, ya no son los malos, sino gente explotada y despojada de sus tierras luchando por su libertad. Incluso la figura de Fray Dionisio es equiparable a la de Bartolomé de las Casas, ya que representa una postura de cierto respeto hacia lo indígena;

Las crónicas, de acuerdo con su carácter oficial subordinado al poder real, hacen la apología de los vencedores, los militares españoles. En contraste, el relato del fraile narra la historia de los indígenas vencidos. Expone la frialdad con que los esclavistas españoles los marcaban con hierros calientes, cazaban y herían con perros. La perspectiva de fray Dionisio no excluye al bando de los españoles y con ello evita el maniqueísmo y una simple inversión de papeles de malos en buenos (Sánchez, 2008, pp. 64).

Lo indígena fue un componente fundamental en la configuración cultural caribeña y latinoamericana, pero sí vale la pena subrayar que sigue muy presente, quizá minimizado, segregado, tergiversado o hibridado. Es un componente que sobrevive pese a que muchos



Boceto de Nueva Cádiz. Fuente: Wikimedia Commons

de aquellos pueblos originarios del Caribe fueron exterminados por completo. Esa presencia se ejemplifica en la novela a través del personaje de Nila Cálice, una indígena que ha estudiado en Europa, hija del asesinado cacique Rimarima. Ella ostenta una personalidad indómita, fiel a su herencia indígena, no encaja en el mundo occidental, se convierte entonces en una figura desconcertante, seductora y a contracorriente, una Doña Bárbara, una María Lionza, una figura femenina que planta cara a los hombres negando el sistema patriarcal de dominación, una figura ambigua que no parece de su tiempo, incluso pareciera desmarcarse de la realidad. Nila es el símbolo de la resistencia mítica frente al extractivismo colonial, esto queda evidenciado en el siguiente fragmento de la novela:

Nila huyó en compañía de cuatro servidores fieles después de ocultar el oro y la goma que guardaban en su campamento. Ella tenía entonces catorce años. Una tarde divisaron a la orilla del río a un enemigo que se paseaba a manera de centinela, armado de un rifle. El hombre titubeó creyéndola pronta a entregarse. Nila tendió el arco. El hombre cayó traspasado, con un tatuaje rojo en el pecho. Enseguida, ayudada de sus indios, ella misma le extrajo el corazón (Núñez, 2011, p.87).

Ese espíritu salvaje que vemos en Nila, entre cuyas funciones está la de

sabotear la modernidad, corresponde al “discurso salvaje” planteado por el filósofo Briceño Guerrero como parte de los tres grandes discursos que conforman el ser americano². El discurso salvaje es:

portador igualmente de la nostalgia por formas de vida no europeas no occidentales, conservador de horizontes culturales aparentemente cerrados por la imposición de Europa en América. Para este discurso tanto lo occidental hispánico como la segunda Europa son ajenos y extraños, extratificaciones de la opresión, representantes de una alteridad inasimilable (Briceño, 2021, pp.18-19).

Este conflicto profundo de identidad y de tensiones culturales, donde dos modelos de realidad quedan enfrentados (el modelo mágico-mítico y el modelo racional-positivista), atraviesa toda la novela. Es de los grandes aportes de Núñez, pues subraya otro componente crucial del Caribe, nos referimos a lo fantástico, a lo mágico.

Cubagua nos obliga a considerar lo fantástico no desde la sorpresa ni como

2 Para Briceño Guerrero tres grandes discursos de fondo gobiernan el pensamiento americano. Estos son: el discurso europeo segundo, el discurso cristiano-hispánico o discurso mantuano y el discurso salvaje. Todos ampliamente explicados en su libro *El laberinto de los tres minotauros*.

cotidianidad; esa otra realidad que está oculta y, cuando se manifiesta, trasgrede las reglas habituales. Sin embargo, la transgresión desemboca en el símbolo con lo cual quien lee pasa de la inquietud a la reflexión, casi de forma simultánea (Alarcón, 2012, p.104).

De las herencias indígenas y africanas el Caribe moderno deviene fantástico y misterioso, esto chocó con la supuesta racionalidad europea y el resultado de ese choque es lo que somos, lo que Octavio Paz llamó: “los hijos de la malinche”. Años después vino el realismo mágico y/o lo real maravilloso que fue promovido por los escritores del boom, pero Núñez ya había desmontado la realidad agregándole polvos secretos y haciéndola pasar por una loca alucinación producto de un extraño ritual caribeño, en el que antiguos dioses indígenas participan: El areyto.

Girando en torno de Nila daban comienzo al areyto. Sus plumajes trazaban un arcoíris, Alaumoulú³, penacho de Dios. El colibrí se desprende de la verde selva. Era una danza religiosa, de liturgias bárbaras. Su melancolía cobraba expresión en el semblante de Vocchi, la misma melancolía de ciertos bailes y canciones. Toda su vida está impregnada de esa nostalgia, pero no sabrían explicarlo, acaso porque nunca pudieron volver a encontrarse. Nostalgia de la propia alma perdida (Núñez, 2011, p.67).

En tal sentido lo híbrido y lo ambiguo son ingredientes esenciales en *Cubagua*. Es una novela que nos habla de una realidad híbrida, inconforme y fluctuante, donde el tiempo mítico convive con el tiempo de la razón. Es un lugar donde operan distintas lógicas, lógicas que se contradicen, que parecen incompatibles y sin embargo están instaladas y funcionando como parte esencial del Caribe ficcional de Núñez y del Caribe también ficcional que habitamos, es decir; el Caribe moderno o contemporáneo. Estamos ante una territorialidad donde racionalidad y mito, poesía e insensibilidad, pasado y presente, conviven al unísono, como res-

3 Según informa el especialista Ronny Velásquez, «Alaumoulú» es una palabra procedente del taíno, que se descompone en «Arau-amouru», y significa «corona de plumas de guacamayo». Tomado de la versión de *Cubagua* publicada en 2011 por Monte Ávila Editores.



Isla de Cubagua. Fuente:Wikimedia Commons

puesta al avasallamiento de occidente y a la racionalización que el positivismo desplegó como parte primordial de la modernidad.

Los historiadores de la literatura y del arte saben que entre lo arcaico y lo moderno hay una cita secreta, y no tanto porque las formas más arcaicas parecen ejercer en el presente una fascinación particular, sino porque la clave de lo moderno está oculta en lo inmemorial y lo prehistórico. Así, el mundo antiguo en su final se vuelve, para reencontrarse, hacia los orígenes: la vanguardia, que se extravió en el tiempo, sigue a lo primitivo y lo arcaico. En ese sentido, justamente, puede decirse que la vía de acceso al presente necesariamente tiene la forma de una arqueología (Agamben, 2011, p.27).

Siguiendo esta línea podemos ampliar la metáfora y decir que *Cubagua* representa al Sur global, una región que desde la modernidad ha venido siendo víctima de la colonización, de una injerencia imperialista feroz. Lo que Briceño Guerrero llamó el discurso mantuano asociado directamente a la noción de *Paideia*:

...en lo material está ligado a un sistema social de nobleza heredada, jerarquía y privilegio que en América encontró justificación teórica como *paideia* y en la práctica sólo dejó como vía de ascenso socioeconómico la remota y ardua tarea del blanqueamiento racial y la occidentalización cultural a través del mestizaje y la educación, doble vía simultánea de lentitud exasperante, sembrada de obstáculos legales y prejuicios escalonados. Pero si el acceso a la igualdad con los criollos quedaba, en la práctica, cerrado para las grandes mayorías, el discurso en cambio se afianzó durante los siglos de colonia y pervive con fuerza silenciosa en el período republicano hasta

nuestros días (Briceño, 2021, p. 18)

En el Caribe y Latinoamérica las riquezas materiales han sido sistemáticamente extraídas para beneficio de poderes hegemónicos foráneos, dejándole a sus legítimos dueños miserias y pobreza. Y como si eso no fuera suficiente, las riquezas culturales también han sido sistemáticamente atacadas, algunas exterminadas del todo, en esa cruzada planetaria llamada occidentalización.

Pero el cansancio de la modernidad, al que algunos llamaron posmodernidad, y la resistencia que han presentado los pueblos marginados o explotados, aunado a la naturaleza sincrética o la tendencia a la hibridación de nuestro tiempo, han dado cabida a las voces insurgentes que salen por doquier, desde los estudios culturales y las nuevas antropologías, hasta las filosofías del sur, los movimientos sociales y las minorías disidentes que proponen un mundo diverso, de relaciones simétricas y respeto por el Otro.

Retomamos en este punto la noción de *paideia* europea, planteada por Briceño Guerrero, como ese gran proceso de transculturación que fue el inicio de la modernidad con la conquista de Abya Yala por parte de los europeos y que se ha extendido hasta nuestros días. Esta *paideia*, pese a comportarse como una aplanadora homogeneizante, no ha logrado su cometido en el Caribe y Latinoamérica, porque en esta región aún pervive, a contracorriente, el discurso salvaje, que en *Cubagua* es representado por Nila Cálice, personaje que encarna un poder femenino, telúrico, mítico y profundamente humano en el que confluyen las dos realidades. Es así que Núñez, a través de *Cubagua*, nos hereda una visión contemporánea, como dijo Agamben: “Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma

en la tiniebla del presente” (2011, p. 21).

Así pues, hablamos de la humanidad y su proyecto civilizatorio basado en un capitalismo extractivista inescrupuloso. Hablamos de un futuro urgido de que no repitamos las atrocidades del pasado y en tal sentido *Cubagua* y el Caribe, pueden ser un ejemplo de que, como dijo el poeta⁴, ningún hombre (o ningún pueblo) es equiparable a una isla, por lo cual, si oímos doblar las campanas debemos saber que invariablemente doblan por nosotros.

Referencias

- Agamben, Giorgio. (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo Editora. Argentina.
- Araujo, Orlando. (1980). *La obra literaria de Enrique Bernardo Núñez*. Monte Ávila Editores. Caracas
- Alarcón, Víctor. (2012). *El símbolo de lo fantástico. Cubagua como novela de transgresión*. Revista Mitologías Hoy. N° 5. Consultada en línea.
- Briceño, José. (2021). *El laberinto de los tres minotauros*. Colección Bicentenario Carabobo, Caracas.
- Bruzual, Alejandro. (2021). *Cubagua ante la crítica*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas.
- Galeano, Eduardo. (2010). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo Veintiuno Editores, Argentina.
- Núñez, Enrique. (2011). *Cubagua*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas.
- Núñez, Enrique. (1987). *Huellas en el agua, artículos periodísticos: 1933-1961*. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. Caracas.
- Sánchez, Rosaura. (2008). *El relato intrahistórico en Cubagua de Enrique Bernardo Núñez*. Revista Omnia. Año 14, No. 2, mayo-agosto, pp. 55-69. Universidad del Zulia, Maracaibo. Consultada en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=73714205>
- ⁴ Aquí hacemos referencia a John Donne (Londres, 1572-1631) y parafraseamos su célebre poema *Meditación XVII*, que forma parte de *Devociones para ocasiones emergentes* publicado en 1624.

DEL DISCURSO POSITIVISTA AL RELATO PERSONAL DE LA HISTORIA: LA CONSTRUCCIÓN DE LA VENEZOLANIDAD EN “BOVES EL UROGALLO”

FECHA DE RECEPCIÓN: 09-02-2026

FECHA DE APROBACIÓN: 12-04-2026

Guido Gianpiero Revete Sáez
Universidad Central de Venezuela – Caracas, Venezuela
guidorevete@gmail.com.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2564-1723>

Resumen

En el presente artículo se analizan los rasgos de la venezolanidad como identidad narrativa en la novela *Boves el urogallo* (1972) del escritor Francisco Herrera Luque (1927-1991). Para lograrlo, se define la venezolanidad como un singular abstracto y se aplica una metodología que integra el Análisis Crítico del Discurso (ACD) con la teoría del guion de vida de Eric Berne (1910-1970), a fin de ofrecer una nueva lectura sobre la obra y el contexto en el que el autor construye su relato sobre el caudillo José Tomás Boves (1782-1814). Siguiendo este enfoque, se explora el perfil de Herrera Luque no solo como novelista, sino como psiquiatra que decodifica la historia, identificando las continuidades narrativas presentes en la novela con respecto al discurso positivista de inicios del siglo XX, especialmente el identificado en la obra de Laureano Vallenilla Lanz (1870-1936), sin dejar de reconocer el intercambio dialéctico y vivencial que ejecuta Francisco Herrera Luque entre su propia subjetividad y la configuración del personaje central de la obra.

Palabras clave: Venezolanidad, Identidades narrativas, Francisco Herrera Luque.

Abstract

This article analyzes the traits of Venezuelanness as a narrative identity in the novel *Boves el urogallo* (1972) by the writer Francisco Herrera Luque (1927-1991). To achieve this, Venezuelanness is defined as an abstract singular, applying a methodology that integrates Critical Discourse Analysis (CDA) with Eric Berne's (1910-1970) Life Script theory. This approach offers a new reading of the work and the context in which the author constructs his account of the caudillo José Tomás Boves (1782-1814). Following this framework, Herrera Luque's profile is explored not only as a novelist but as a psychiatrist who decodes history, identifying the narrative continuities between the novel and the early 20th-century positivist discourse—specifically that of Laureano Vallenilla Lanz (1870-1936). Simultaneously, the study recognizes the dialectical and experiential exchange Francisco Herrera Luque executes between his own subjectivity and the configuration of the central character.

Keywords: Venezuelanness, Narrative identities, Francisco Herrera Luque.



Introducción

El estudio de las identidades nacionales en América Latina, como se puede comprobar en la obra de Sambarino (1980), ha transitado recientemente desde enfoques esencialistas hacia perspectivas que privilegian la construcción discursiva de lo social. En este contexto, nos hemos propuesto definir la venezolanidad como una identidad

narrativa, entendiéndola como un “singular abstracto” que logra ser capaz de adjetivar y sustantivar lo venezolano a través de los caracteres socialmente contruidos e históricamente cambiantes que son expresados a través de los distintos discursos disponibles (Revete, 2025).

Esta propuesta, que toma como base los estudios hermenéuticos de Paul Ricoeur (2006), sostiene que las identidades narra-

tivas no son una esencia inamovible, sino una síntesis dialéctica entre la *mismidad* o identidades tipo *idem*, las cuales son entendidas como la presencia de caracteres generales cuya continuidad histórica proyecta una apariencia de inmutabilidad en el tiempo; y la *ipseidad* o identidades tipo *ipse*, las cuales se refieren a la capacidad del sujeto de mantener su identidad personal y compromiso ético frente a la contingencia y el devenir de



Francisco Herrera Luque. Fuente:Wikimedia Commons

las circunstancias históricas que le rodean.

En este sentido, asumiremos que la vinculación entre el discurso historiográfico venezolano y el texto literario de Boves es insoluble, puesto que ambos comparten una base de inteligibilidad común a través la configuración de la trama. Como ha señalado Arthur Danto (1989), la historia no es una mera crónica de eventos aislados, sino un relato que otorga significado al pasado mediante estructuras narrativas que solo son visibles desde el presente del historiador. Una perspectiva que coincide con la tesis de Ricoeur (2000), quien sostiene que la historia perdería su especificidad si se intentara fracturar su vínculo con el relato narrativo. En sus propias palabras: mientras “la vida se vive, la historia se cuenta” (Ricoeur, 2000, p. 192). Evidenciando así, que el acto de narrar necesita establecer cierta distancia con la experiencia viva para poder convertirla en un discurso de conocimiento.

Por este motivo, la venezolanidad en tanto identidad narrativa no puede ser hallada en la “vida vivida”, sino que más bien hay que buscarla en la “historia contada”, ese lugar en donde la literatura y la historiografía convergen para ofrecer mediaciones similares ante la realidad gracias a la mimesis de la acción que ambas ejecutan. Y es precisamente en esta continuidad narrativa en donde la obra de Francisco Herrera Luque cobra relevancia, no ya como una distorsión de los hechos históricos ciertamente acontecidos, como le acusa una parte de la crítica literaria, sino como una reconfiguración de la realidad ejecutada a través de una construcción de la venezolanidad que otorga una nueva inteligibilidad al acontecer histórico nacional.

Ahora, para lograr el desentrañamiento de estas configuraciones narrativas, es necesario contar con una herramienta que no se limite a analizar la superficie del texto, sino que sea capaz de descodificar el discurso en su dimensión de práctica social. En virtud de esta necesidad, la presente investigación recurre al Análisis Crítico del Discurso (ACD) como el andamiaje metodológico fundamental para interrogar la obra de Francisco Herrera Luque. Así, al adoptar este enfoque, el discurso deja de ser un canal pasivo de información para entenderse como el espacio privilegiado donde se negocian y establecen los significados que dan forma a la realidad social (Foucault, 1970, 1997, 2010, 2013; Bolívar, 1997, 2003, 2007).

Una visión que exige que la aplicación del método no se agote en el análisis textual, sino que transite por los momentos de descripción, interpretación y explicación de su contenido, otorgando un peso determinante al análisis del contexto que permite la emergencia del relato (Bolívar, 1997, 2003, 2007). Entendiendo el contexto en este caso no como un entorno estático, sino como el entramado de eventos y significados que condicionan la producción y las funciones del discurso (Van Dijk, citado en Molero y Cabeza, 2007).

En el caso que nos ocupa, esta herramienta nos permitirá identificar cómo el escritor Francisco Herrera Luque, al contar la historia de Boves, no solo dialoga con las señas que le brinda la historiografía tradicional, particularmente con aquella de herencia positivista, sino que moviliza todo un sistema de creencias impulsado por su propia voluntad de verdad con la intención de ofrecer un diagnóstico “psicológico” sobre la venezolanidad.

Bajo esta premisa, partiendo de la construcción que hemos establecido de la venezolanidad en cuento identidad narrativa, y asistidos por las herramientas del análisis crítico del discurso heredadas de Foucault (1970, 1997, 2010, 2013) y Bolívar (1997, 2003, 2007), podremos ir despejando el camino para la comprensión de la novela de Francisco Herrera Luque no como un simple objeto de entretenimiento literario, sino como un dispositivo de conocimiento capaz de ofrecer una interpretación legítima y una reconfiguración de los relatos que constituyen el imaginario identitario de lo venezolano.

Francisco Herrera Luque: un perfil inicial

En concordancia con las pautas del Análisis Crítico del Discurso (ACD) propuestas por Bolívar (1997, 2003, 2007), en conjunción con la propia metodología de Foucault (1970, 1997, 2010, 2013), las cuales exigen una atención rigurosa al contexto en medio del cual emergen los discursos, en este apartado nos disponemos a precisar las coordenadas biográficas e intelectuales que definieron el lugar de enunciación de Francisco Herrera Luque al momento de construir su novela sobre la vida y obra del caudillo realista José Tomás Boves. Un procedimiento que se constituye como un paso fundamental y no accesorio, toda vez que, al identificar la venezolanidad como una identidad narrativa (Revete, 2025), es decir, como esa identidad que navega entre los límites de la mismidad exterior y la ipseidad del sujeto que se expresa por medio de los distintos discursos disponibles, se vuelve imperativo explorar y describir cuales eran los rasgos que adoptaban estos límites en la vida del escritor para comprender cabalmente la síntesis dialéctica expuesta en la novela. Esto implica examinar no solo su formación intelectual y las tensiones del contexto social que rodearon la publicación de su novela primigenia, sino también la propia subjetividad del autor.

En este sentido, quizás el documento más valioso para la reconstrucción biográfica de Francisco Herrera Luque (1927-1991), tanto por su extensión, como por su profundidad y actualidad, sea el registro de las conversaciones que sostuvo la periodista Margarita Eskenazi con el autor en sus últimos meses de vida hacia el año 1991. Horas de charla en donde Francisco Herrera Luque procedió a narrarle en primera persona los hechos más relevantes de su vida.

A este respecto, es importante destacar que el

borrador de esa charla se mantendría inédito hasta el año 2017, fecha en la cual la Fundación Francisco Herrera Luque publicó una edición limitada bajo el título de “Francisco Herrera Luque. Una conversación final”. Un hecho que resuena con la tesis de Danto (1989), quien sostiene que la verdad histórica nunca puede llegar a ser definitiva, pues el significado de los eventos pasados está siempre sujeto a la interpretación del historiador, el cual se encuentra continuamente interpelado por las reconfiguraciones que puedan generarse en la medida en que emergen nuevas fuentes de evidencia que antes permanecían ocultas.

Bajo esta perspectiva, la publicación de estas memorias en el año 2017 no solo añade datos biográficos nuevos y relevantes a la ya ampliamente estudiada vida del novelista, sino que permite realizar una nueva lectura sobre la trayectoria del autor, permitiéndonos observar su pasado desde una luz que antes nos era esquiva. Como señala María Margarita Herrera, presidenta de la fundación homónima, dicha obra posee la particularidad de haberse producido cuando el autor “había entrado en una fase más bien reposada, de revisión de la vida, de reflexiones profundas acerca de la Venezuela de aquel momento y el probable porvenir de la nación” (Herrera en Eskenazi, 2017, p. 9)

De esta manera, al analizar las declaraciones de Francisco Herrera Luque en conjunto con los testimonios de su entorno compilados por Eskenazi (2017), se hace evidente que la personalidad del escritor estuvo siempre signada por la figura de poder y autoridad de su padre. En consecuencia, tal dinámica biográfica nos revela la operatividad del “guion de vida” desarrollado por Eric Berne (1974), el cual se establece como un dispositivo psicológico que, tras ser asimilado en las etapas tempranas del desarrollo del individuo, actúa como un patrón rector que condiciona las decisiones y respuestas del sujeto frente a las contingencias de su propia experiencia vital.

En el caso de Francisco Herrera Luque, la evidencia biográfica sugiere que este guion se consolidó bajo una crianza rigurosa que, ante la carencia de afecto explícito por parte de la figura paterna, operó como el acicate de una autoexigencia extrema. Algo que podemos observar en su narrativa vital, cuando el autor confiesa haber sido criado bajo un imperativo de invulnerabilidad, el cual se manifestaba en una exigencia familiar temprana de actuar como un “guerrero” frente

a las hostilidades del entorno, lo que le impuso la obligación de validar permanentemente el honor de su apellido a través de la confrontación y el éxito como mecanismos de reafirmación. En sus propias palabras:

Para que comprendas toda la magnitud de lo que estoy diciendo, te voy a relatar una anécdota que sucedió cuando tenía unos 12 años: estaba en Macuto temperando con dos amigos. Recuerdo que en ese momento ya se notaba la lucha de clases. Los llamados “maniseros” eran muchachos más o menos de nuestra misma edad. Ellos comenzaron a buscarnos pleito. Eran como cincuenta, por lo tanto, nos batimos en retirada. Al encerrarnos en la casa, ellos empezaron a insultarnos. Mi abuelita, al darse cuenta de lo que sucedía, me preguntó “¿qué pasa?” Y yo le respondí: bueno, abuelita, es que nos están buscando pleito y son cincuenta muchachos. Ella se puso a llorar y exclamó: “¡Qué horror que un nieto mío y nieto de José Rafael Luque les huya a sus enemigos! ¡Prefiero verte muerto! Sal a la calle y pelea, sino yo te mato. Ella no me dio alternativa y salí a la calle. Todavía tengo cicatrices de las heridas que me hicieron ese día. Cuando regresé a la casa, ella orgullosa me las curó. Esa fue la educación que recibí” (Herrera Luque en Eskenazi, 2017, pp.16-17)

Una situación que se agudizó notablemente gracias a la asimetría afectiva que existía frente a su hermana Beatriz, quien lograba hegemonizar la atención paterna sin necesidad de realizar los esfuerzos hercúleos que el autor se imponía, tal como lo confesará el mismo escritor en su conversación con Eskenazi (2017).

De este modo, la trayectoria vital del autor se nos revela como una repetición compulsiva de la lucha contra el fantasma del padre severo y las demandas del linaje; una suerte de armadura compuesta por rasgos paranoides y confrontativos que funcionaba como fachada de un cariz depresivo subyacente. Esta dinámica, lejos de resolverse en el diván, se vio trágicamente sellada por la muerte prematura de su progenitor, evento que terminó por cristalizar el guion de vida del escritor al dejarlo sumido en una deuda existencial impagable, puesto que, al desaparecer la figura ante la cual debía validarse, el imperativo de éxito se tornó

absoluto y la herida del reconocimiento se hizo perpetua, tal como el propio Francisco Herrera Luque lo reconoce en un testimonio de honda lucidez retrospectiva. En sus propias palabras:

Su temprana muerte [la del padre] no me dio la oportunidad de demostrarle que yo sí respondía a sus expectativas. Tanto esfuerzo estudiando la carrera que él anhelaba y murió antes de ver los frutos. A este profundo dolor hay que añadirle lo que significó para mí no haber estado a su lado durante sus últimas horas de vida (Herrera Luque en Eskenazi, 2017, p. 48)

Esta deuda existencial, que impulsó al escritor hacia la búsqueda frenética de validación, encuentra su explicación más aguda en los postulados de Alice Miller (1994), quien nos explica como suele ser común este relevo por fases en aquellos casos donde se utiliza el éxito como una sustitución momentánea de una frustración no superada durante la etapa de la infancia. En sus propias palabras:

Si el éxito obtenido en la víspera servía para renegar la frustración infantil, sólo le aportará -como toda sustitución- una satisfacción momentánea. Ya no podrá producirse una satisfacción real, pues su tiempo habrá transcurrido irrevocablemente. El niño de otros tiempos ya no existe, como tampoco los padres de aquella época (...) En el presente hay éxito y reconocimiento, pero éstos no pueden ser más de lo que son, no pueden colmar el viejo agujero. Por otra parte, la vieja herida no podrá curar mientras sea renegada en la ilusión, es decir, en el delirio del éxito. (Miller, 1994, p. 35).

Esta realidad la podemos ver expresada en palabras del mismo Francisco Herrera Luque en una carta escrita para sus amigos Raimundo Aristeguieta y Adolfo Starosta el 3 de abril de 1975 en medio de su proceso de renuncia como Embajador de Venezuela en México, apenas tres años después de la publicación de *Boves el urogallo*, en donde el autor declaraba lo siguiente:

Desde que llegue a Venezuela, procedente de España, haré en junio 20 años, no he hecho otra cosa que luchar a brazo partido, no tanto por afirmarme y alcanzar el éxito, como la

gente cree, como por sobrevivir ante el constante acoso y persecución no solo de mis colegas los psiquiatras, sino de mi propia familia (...) fundé cátedras, escribí libros, dicté cursos, sin recibir una palabra de estímulo ni de reconocimiento por parte de los sectores naturales a quienes iba dirigido (...) Como ustedes mismos observaron, el éxito aparente y fácil no fue capaz de curarme de la tristeza crónica que se había apoderado para siempre de mí. (Herrera Luque en Eskenazi, 2017, p. 223).

De esta forma, a través de esta misiva, podemos no solo confirmar la operatividad del “guion de vida” del escritor, sino también constatar cómo la personalidad del autor se ancló en dos ejes que serían una constante hasta su muerte, a saber: el primero de ellos, expresado como una disposición paranoide con matices de persecución personal y familiar que operaba como el chivo expiatorio frente a la hostilidad o indiferencia que el autor percibía en el ámbito académico; mientras que, el segundo, era derivado de esa necesidad de validación paterna nunca satisfecha, la cual se proyectaba en una búsqueda incesante de aprecio y consideración por parte de sus pares intelectuales y su entorno afectivo.

Sobre el primer rasgo identificado, es decir, sobre la disposición paranoide y el sentimiento de persecución manifestado por el autor, es posible observar cómo esta narrativa trasciende lo individual para inscribirse en una mitología familiar que dota de sentido a su guion de vida en los términos expuestos por Berne (1974). De esta manera, podemos observar cómo en Francisco Herrera Luque, la persecución no es una contingencia, sino un elemento constitutivo de su herencia. Un destino manifiesto que vincula su historia personal con el devenir de una estirpe que le enseñaron a percibir bajo uno asedio constante. Una situación que se aprecia con especial nitidez cuando el autor vincula su identidad individual con la de su grupo primario en los siguientes términos:

Nosotros [la familia Herrera] somos hombres destacados sobre todo por nuestra probidad y por nuestra honradez. Hemos podido mantenernos incólumes en cuatrocientos años a pesar de que llevamos ciento cincuenta de persecución, que yo también he sentido y que, tal vez, mis

hijos la sentirán en mayor escala, pues nosotros somos como los judíos: debemos superarnos constantemente porque muchas veces se nos persigue y se nos intenta destruir (Herrera Luque en Eskenazi, 2017, p. 24).

Un guion de asedio que se reitera a lo largo de su conversación con Eskenazi (2017) en distintos tonos y momentos, evidenciando que, para el autor, la historia de Venezuela es, en esencia, la historia de la persecución de su linaje. Por ejemplo, al referirse a la figura de Antonio Guzmán Blanco, presidente de Venezuela en tres períodos entre el año 1870 y 1887, Francisco Herrera Luque no lo evalúa únicamente como estadista, sino que lo identifica como un agresor directo de su núcleo familiar. Llegando a afirmar que Guzmán Blanco se habría propuesto expresamente “acabar con las familias Herrera y Palacios, como agrupación política y como núcleo social” (Eskenazi, 2017, p. 27).

Empero, hay que destacar que esta percepción de hostilidad no se agota en el pasado decimonónico, por el contrario, también alcanzaba su presente político, como queda en evidencia en su misiva de 1975. En este sentido, al abordar la figura de Carlos Andrés Pérez, presidente venezolano entre 1974 y 1979, primero, y entre 1989 y 1993 en su segundo período, el escritor de *Boves el urogallo* declaraba sentirse perseguido por el entonces mandatario, proyectando nuevamente su disposición paranoide sobre la figura presidencial. En sus propias palabras:

Pocas personas tuvieron ocasión de constatar estos hechos, pero sí los suficientes como para darse cuenta de que el presidente sentía por mí una profunda animadversión, sin causa ni justificación aparente que ni me molesto en averiguar, porque tan sólo puede tener una respuesta, la misma que siempre me ha perseguido a lo largo de la vida: el odio y la envidia de los que me quieren mal por razones que no logro explicar (Herrera Luque en Eskenazi, 2017, p. 225).

Bajo esta perspectiva, el conflicto con el poder no era para Francisco Herrera Luque un accidente político transitorio y aleatorio, sino una confirmación existencial. Así, al interpretar la “animadversión” de Pérez como una repetición de la “persecución” de Guzmán Blanco, el autor logra dar coher-

encia al guion en donde él es el «guerrero» que resiste el embate de los poderosos, validando así la identidad de invulnerabilidad que le fue impuesta desde la infancia.

Por otra parte, en cuanto al segundo rasgo de la personalidad de Francisco Herrera Luque identificado por nosotros, a saber: la necesidad de validación y afecto paterno nunca satisfecha, esta se revela en la búsqueda patológica de aceptación y aprecio que el autor esperaba de su entorno social e intelectual. En este sentido, podemos ver como esta carencia emerge con notoria nitidez cuando el escritor confiesa a Eskenazi (2017) el dolor que le produce la indiferencia institucional a su persona. En sus propias palabras: “Me siento ignorado porque no se toman en cuenta mis análisis ni mis predicciones. Me da mucha tristeza que esto suceda porque yo amo mucho a Venezuela” (Herrera Luque en Eskenazi, 2017, p. 39). Un breve asomo depresivo que, lejos de ser circunstancial, revela el cariz de una soledad estructural que el autor describe en términos desgarradores: “soy un hombre que siempre ha necesitado el amor como estímulo, como acicate para seguir viviendo. Sin amor desaparece la vida. No tiene sentido” (Herrera Luque en Eskenazi, 2017, p. 59).

De esta manera, siguiendo la lógica del Análisis Transaccional desarrollado por Berne (1974), podemos asegurar que Francisco Herrera Luque se encontraba condicionado por un guion de soledad en donde el sujeto que lo ejecuta se vuelve esclavo de una búsqueda de caricias psicológicas expresadas a través de la busca del reconocimiento público como una forma de compensar el vacío del pasado. A partir de este patrón, las relaciones del escritor con sus coetáneos se revelan marcadas por una polaridad trágica: por un lado, la persecución compulsiva del éxito como una vía de satisfacción momentánea destinada a acallar el resentimiento infantil que lo acongojaba; mientras que, por el otro, podemos ver como aflora una profunda frustración cuando dicho reconocimiento resultaba insuficiente para colmar la vieja herida de la infancia.

Esta polaridad trágica, que oscila entre la grandiosidad del éxito público y el abismo de la soledad privada, constituye el núcleo del lugar de enunciación de toda la narrativa herreraluqueana. Su escritura, por tanto, no debe entenderse meramente como un ejercicio historiográfico puro, ni tampoco como una expresión meramente ficcional. Al contrario,



Tumba de José Tomás Boves. Fuente:Wikimedia Commons

los escritos de Francisco Herrera Luque se revelan como el espacio simbólico donde el autor intentó, infatigablemente, transmutar su “tristeza crónica” en una narrativa de la venezolanidad. Allí donde, al no hallar el bálsamo anhelado en el reconocimiento de sus pares, ni en el afecto de las figuras de autoridad de su época, el escritor terminó por volcar y proyectar sus pulsiones no resueltas en la construcción psicológica de sus personajes, haciendo de la historia de Venezuela el escenario para representar su propio drama existencial sin menoscabo de la evidencia histórica objetiva. Y es precisamente bajo esta intensa síntesis dialéctica entre la *mismidad* y la *ipseidad* que nos disponemos ahora a desentrañar el discurso de lo venezolano presente en *Boves el urogallo*.

La venezolanidad en *Boves el Urogallo*

Tras haber precisado las coordenadas biográficas y las pulsiones que definieron el lugar de enunciación de Francisco Herrera Luque, el Análisis Crítico del Discurso (ACD) desarrollado por Bolívar (1997, 2003, 2007), nos exige transitar del contexto a la descripción y explicación del contenido textual. Este paso es fundamental para comprender cómo el autor, en su calidad de sujeto histórico, ejecuta esa mediación hermenéutica en donde su *ipseidad*, entendida de alguna manera como su compromiso ético riguroso y su propia herida existencial, entra en tensión con la *mismidad* de los relatos históricos ya instituidos por la tradición.

De este modo, analizar la novela implica observar el momento en que la “vida vivida” del escritor se transmuta en “historia contada”, validando la tesis de Ricoeur (2006) sobre las identidades narrativas como expresión del espacio en donde la biografía del autor y el destino de la colectividad se encuentran a través del relato.

Bajo estas premisas metodológicas, nos disponemos a interrogar la novela *Boves el urogallo*, obra primigenia que no solo inaugura la vasta producción bibliográfica de Francisco Herrera Luque, sino que establece el canon de su propuesta intelectual.

En este sentido, en las páginas preliminares de la obra, el autor define su metodología como una historia “verídica, fabulada y verosímil”. Se trata, pues, de una arquitectura narrativa que fusiona la investigación documental con la invención, permitiendo que los hechos ciertamente acontecidos cobren una nueva inteligibilidad a través de la ficción. Sobre esta particular triada, el crítico literario Alexis Rodríguez Márquez ofrece una precisión fundamental para comprender la naturaleza del texto:

[Francisco Herrera Luque] definía su trabajo como “historia verídica, fabulada y verosímil”; tres términos que a primera vista resultan contradictorios pero que, en verdad, encierran con bastante exactitud lo que esta novela representa y, en general, enuncian lo que es característico de la “novela histórica”. *Boves el Urogallo* es una historia verídica porque es la vida de un personaje que existió, pero es también una “historia fabulada”. Los elementos ficticios inventados por el novelista que se ensamblan dentro de la estructura del relato en combinación con los elementos veraces no son fantásticos en el sentido de que no pudieran haber ocurrido, porque fuesen más allá de la naturaleza o contraviniesen la realidad natural de los hechos históricos. Son, pues, hechos verosímiles. Lo que en esta novela hay de ficción no ocurrió tal como allí aparece, pero

pudo haber ocurrido así. (Rodríguez Márquez en Eskenazi, 2017, p. 124).

De este modo, la propuesta de Francisco Herrera Luque no pretende simplemente narrar la verdad fáctica, pues no es un libro de historia, sino alcanzar una identidad narrativa que permita explorar otras formas de interpretación de los sedimentos de la venezolanidad a través de lo que es posible y coherente dentro de la lógica de los hechos ciertamente acontecidos de nuestra historia nacional.

En consonancia con lo anterior, y acompañando a la imaginación creadora en el desarrollo de su “historia fabulada”, es imperativo destacar que Francisco Herrera Luque fundamenta los argumentos verídicos de su relato sobre una representación epistémica tan psiquiátrica como positivista de la identidad nacional. Una visión que se encuentra anclada en dos pilares fundamentales. Siendo, por un lado, las teorías biologicistas de su mentor, el psiquiatra español Juan José López Ibor (1906-1991), bajo cuya tutela desarrolló sus tesis sobre las “personalidades psicopáticas” en los viajeros de Indias (Eskenazi, 2017); y, por el otro, la obra sociohistórica de Laureano Vallenilla Lanz (1870-1936), de quien no solo adopta diversas hipótesis sobre la vida de José Tomás Boves, sino que valida su interpretación de la historia nacional, tal como se constata en el denso aparato de notas marginales que custodian la novela.

Así, esta amalgama de psiquiatría biológica y pensamiento sociohistórico positivista no resulta azarosa, sino que constituye el utillaje intelectual con que el escritor se propone descifrar la identidad nacional. Y es precisamente aquí en donde la novela se convierte en el vehículo para ensayar una respuesta a la interrogante que atraviesa toda nuestra investigación, a saber: la venezolanidad como identidad narrativa. En donde, bajo nuestra perspectiva y como ya hemos declarado con anterioridad, esta no debe entenderse como un dato ontológico inamovible, sino como el singular abstracto que nombra y describe lo venezolano a través de los caracteres socialmente contruidos e históricamente cambiantes que son expresados a través de los distintos discursos disponibles (Reverte, 2025).

En este sentido, al definir la venezolanidad como una identidad narrativa, la obra de *Boves el urogallo* deja de ser un mero objeto estético o literario para transformarse en un campo

de fuerzas donde se negocian los rasgos de la identidad nacional. No obstante, dado que esta categoría identitaria es capaz de asimilar cualquier discurso que nombre o adjetive lo venezolano, nuestra investigación declina un abordaje totalizante. En su lugar, se focalizará en desentrañar los dos estratos principales, más no exclusivos, que sostienen la arquitectura de la novela. Siendo, por un lado, la continuidad con el positivismo de Laureano Vallenilla Lanz; mientras que, por el otro, tendremos la proyección existencial de las pulsiones del propio autor sobre la figura de José Tomás Boves.

Esta dualidad, lejos de fracturar la raíz epistemológica de la obra, confirma su naturaleza de síntesis dialéctica entre la *mismidad*, entendida como el sedimento de los relatos históricos y la tradición positivista que preexiste al autor, y la *ipseidad*, vista como la expresión de la subjetividad doliente y la voluntad creadora de Francisco Herrera Luque al reapropiarse de ese pasado en la búsqueda de una nueva interpretación del presente.

Bajo esta óptica, al referirnos a la “venezolanidad positivista”, nos enfocamos principalmente en dos rasgos que la narrativa herreraluqueana hereda y reformula, a saber: la existencia de lo “telúrico venezolano”, entendido como la determinación del carácter por el medio físico que lo rodea, en este caso, el llano criollo, por una parte; y la mitificación de la “llanidad” como la expresión auténtica y primaria del *ethos* nacional, por la otra (Revete, 2026). Simultáneamente, en lo que respecta a las pulsiones del autor, como ya hemos mencionado antes, asistimos a un proceso de identificación paranoide y catarsis existencial, el cual se ve reflejado en una proyección donde el escritor traslada sus propias vivencias de incompreensión y persecución al caudillo asturiano, hecho que queda validado por sus propias declaraciones en las entrevistas concedidas a Eskenazi (2017).

En este punto, es importante destacar que las continuidades del discurso positivista en *Boves el urogallo* trasciende la caracterización exclusivamente identitaria para establecer encadenamientos de índole historiográfico con respecto a la obra de Laureano Vallenilla Lanz. Los cuales podemos ver manifestados en la novela a través de nodos narrativos específicos, tales como la identificación de Boves como el primer caudillo popular y arquetipo del ser auténticamente venezolano, la representación del sistema de castas colonial como

el origen del conflicto social o la configuración de arquetipos raciales que vinculan el instinto político al origen étnico. En este escenario, también se observa la emergencia del “gendarme necesario” como el único actor capaz de imponer una organización coherente ante la ordenación realmente existente, una premisa que conduce a la validación de la “barbarie criolla” no solo como un fenómeno fáctico, sino como una fuerza cuya potestad dialéctica permite tanto la destrucción de la legalidad colonial, como la traumática cimentación de las instituciones republicanas (Revete, 2022).

En consecuencia, al reconocer los atributos que Vallenilla Lanz otorga a Boves en su libro *Disgregación e integración: ensayo sobre formación de la nacionalidad venezolana*, publicado originalmente en el año 1930, en donde le adjudica al asturiano un liderazgo carismático basado en el arrojo y la lealtad, ratificamos que Francisco Herrera Luque no solo respondió al llamado del pensador positivista de principios de siglo XX, quien afirmaba que “la psicología de este “hombre pavoroso” [refiriéndose a Boves] no ha sido estudiada aún con criterio libre de prejuicios” (Vallenilla, 1991, p. 106), sino que también se arriesgó a ir más allá, trasmutando la hipótesis sociológica en una narrativa seductora y trepidante, logrando que el gran público accediera, a través de la novela, a otras formas de entender la venezolanidad.

Ahora, habiendo verificado el primer nivel discursivo, esto es, la continuidad narrativa con el positivismo venezolano, especialmente el referido a la obra de Laureano Vallenilla Lanz, es imperativo transitar hacia la configuración dialéctica que se suscita entre la personalidad de Francisco Herrera Luque y la personificación de José Tomás Boves.

En este sentido, para demostrar cómo los límites del “yo” del escritor se trasgreden hasta fundirse con la psique del caudillo, resulta perentorio destacar que *Boves, el urogallo* fue gestada en medio del traumático proceso de renuncia del autor a la Cátedra de Psiquiatría de la Universidad Central de Venezuela. Un proceso en donde el psiquiatra declaraba sentirse envidiado e incomprendido por un sistema académico que, a su juicio, castigaba la excelencia. El propio autor confiesa la profundidad de esta herida en los siguientes términos: “nunca mis protestas fueron escuchadas, en esos momentos me sentí como Boves: rodeado de incompreensiones, de envidias y de injusticia. No es casual que en esa época escribiera

Boves, el urogallo” (Herrera Luque en Eskenazi, 2017, p. 214). Esta declaración revela que el novelista no solo acepta la afinidad con el personaje, sino que admite una proyección directa de su experiencia vital en el relato, como lo podemos observar a continuación:

Quando tuve el estudio completo de la vida de Boves, me dije: bueno, a este hombre le hicieron lo mismo que a mí. Y me puse a escribir ese libro casi de memoria (...) Después de toda la investigación, al escribir el libro me dejé arrastrar por los fantasmas que bullían en mí (Herrera Luque en Eskenazi, 2017, pp. 119-120).

De este modo, si bien la novela mantiene una intencionalidad científica rastreable hasta los postulados de la clínica psiquiátrica y el pensamiento epistemológico del positivismo venezolano, no menos cierto es que la obra también presenta una complejidad añadida en donde Francisco Herrera Luque escribe sobre Boves, sí, pero como una forma confesa de resolver su propio conflicto frente a la alteridad. Una vertiente discursiva que convierte a la novela en una compleja aporía en donde confluyen el propósito de inmortalizar el igualitarismo boveciano como motor social y la necesidad de canalizar una herida existencial propia a través de la figura del “perseguido” que se torna “perseguidor”.

Dicha hipótesis, llevada al límite de sus posibilidades, permite interpretar el análisis psicopatológico que el autor construyese sobre Boves como una suerte de espejo clínico en donde, al describir al asturiano, Francisco Herrera Luque no solo enumera síntomas, sino que parece listar sus propias defensas ante el mundo. En sus propias palabras:

Boves, por encima de su psicopatía básica, exhibe y abunda en los llamados rasgos paranoides: es susceptible, de un orgullo desmedido, vengativo, rencoroso, incapaz de olvidar una afrenta, disimulado y burlón. Pero tiene también las cualidades de los paranoides: es justiciero, generoso y magnánimo con sus incondicionales, alegre y trabajador. Tiene, como todos los psicópatas de su género, una sexualidad desbordante y una agresividad proporcional (Herrera Luque, 2018, p. 40).

En este punto, la evidencia empírica es con-

tundente: al contrastar esta descripción con los testimonios de familiares y amigos recogidos por Eskenazi (2017), observamos que los rasgos atribuidos al caudillo coinciden punto por punto con el *ethos* del novelista.

Así, la venezolanidad herreraluqueana se revela ante nuestros ojos como una síntesis magistral. Siendo, a la vez, el diagnóstico de un país enfermo producto de una alta carga atávica psicopática y el testimonio de un autor que encontró en la barbarie de Boves la única métrica capaz de contener su propia tempestad.

Conclusiones

En esta investigación nos propusimos analizar los rasgos de la venezolanidad en cuanto identidad narrativa en la novela *Boves el urogallo* de Francisco Herrera Luque, su obra literaria primigenia, la cual fue publicada originalmente en el año 1972, en donde hemos entendido a la venezolanidad como el singular abstracto que describe y nombra lo venezolano a través de los caracteres socialmente contruidos e históricamente cambiantes que se expresan por medio de los distintos discursos disponibles (Reveté, 2025).

Para alcanzar este objetivo, resultó imperativo trascender el examen aislado del texto para abordar el contexto de producción del mismo como la clave fundamental para interpretar el contenido del relato (Foucault, 1970, 1997, 2010, 2013; Bolívar, 1997, 2003, 2007).

En este sentido, la aplicación del Análisis Crítico del Discurso (ACD) propuesto por Adriana Bolívar (1997, 2003, 2007), nos permitió comprender que antes de interrogar la obra, era perentorio reconstruir el lugar de enunciación del autor. Esto implicó abordar la dialéctica entre la *mismidad* de Francisco Herrera Luque, entendida como aquellos sedimentos historiográficos que lo preexisten, y su *ipseidad*, categoría que Paul Ricoeur (2006) define como la dimensión del sí mismo que trasciende la mera repetición de lo heredado para abrirse a la iniciativa y a la responsabilidad del sujeto.

Bajo esta luz, para nosotros, la *mismidad* del autor se encuentra expresada en una interpretación biologicista y positivista de la historia nacional, mientras que, su *ipseidad*, se nos muestra como esa capacidad de reapropiación del pasado como la búsqueda de respuestas o explicaciones del presente ante su

propia herida existencial. Un ejercicio en el que Francisco Herrera Luque no solo construye un relato histórico, sino que lo habita y lo transforma desde su propia subjetividad.

De este modo, el estudio de su perfil de personalidad no se planteó como un ejercicio biográfico aislado, sino como la identificación de su guion de vida. Concepto que Eric Berne (1974) define como un plan argumental inconsciente, concebido en la infancia y reforzado por experiencias ulteriores el cual dicta el curso y el desenlace de la existencia del individuo.

En el caso de Francisco Herrera Luque, este guion permite comprender cómo sus motivaciones, temores y esperanzas se entrelazan con el trasfondo social y político de su tiempo, en donde el autor convirtió su trayectoria vital en el esquema primario desde el cual interpreta y dota de sentido a la historia nacional.

Así, tras realizar este recorrido, hemos logrado identificar al menos dos niveles discursivos en la construcción de la venezolanidad dentro de la novela de *Boves el urogallo*, a saber: un primer nivel, en donde observamos una continuidad narrativa con respecto al discurso positivista venezolano de inicios del siglo XX, especialmente en relación con el pensamiento de Laureano Vallenilla Lanz; acompañado de un segundo nivel, en donde advertimos una compleja relación dialéctica en la que el personaje central de la obra resulta ser, al mismo tiempo, tanto José Tomás Boves como Francisco Herrera Luque, tesis y antítesis que, en su síntesis, configuran lo venezolano herreraluqueano.

Referencias Bibliográficas

Berne, E. (1974). *¿Qué dice usted después de decir hola? La psicología del destino humano* (11ª ed.). Ediciones Grijalbo.

Bolívar, A. (1997). El análisis crítico del discurso: teoría y compromisos. *Episteme NS*, 17(1-3), 23-45.

Bolívar, A. (2003). Análisis del discurso y compromiso social. *Akados*, 5(1), 7-31.

Bolívar, A. (2007). *Análisis del discurso. ¿Por qué y para qué?* Editorial Los Libros de El Nacional.

Danto, A. (1989). *Historia y narración: ensayos*

de filosofía analítica de la historia (1ª ed.). Paidós.

Eskenazi, M. (2017). *Una conversación final. Entrevista inédita por Margarita Eskenazi* (1ª ed.). Foundation Francisco Herrera Luque.

Foucault, M. (1970, 2 de diciembre). *El orden del discurso* [Lección inaugural]. Collège de France.

Foucault, M. (1997). *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos.

Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber* (2ª ed.). Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2013). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Moro.

Herrera, F. (2017). *Boves el urogallo* (1ª ed.). Tecni-Ciencia Libros.

Herrera, F. (2018). *Bolívar de carne y hueso y otros ensayos* (1ª ed.). Tecni-Ciencia Libros.

Miller, A. (1994). *El drama del niño dotado. Y la búsqueda del verdadero yo*. Amtbae.

Molero, L., & Cabeza, J. (2007). El enfoque semántico-pragmático en el análisis de discurso: teoría, método y práctica. En A. Bolívar (Comp.), *Análisis del discurso. ¿Por qué y para qué?* Editorial Los Libros de El Nacional.

Reveté, G. (2022). La especificidad del positivismo venezolano en la obra de Laureano Vallenilla Lanz. *Espacio Abierto*, 31(3), 155-176.

Reveté, G. (2025). La venezolanidad como identidad narrativa: definición, teoría y método. *Kañina*, 49(1), 1-24.

Reveté, G. (2026). El ser llanero como lo auténticamente venezolano en la obra de Laureano Vallenilla Lanz. *Espacio Abierto*, 35(2), 121-136.

Ricoeur, P. (2000). Narratividad, fenomenología y hermenéutica. *Anàlisi*, (25), 189-207.

Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro* (3ª ed.). Siglo XXI Editores.

Sambarino, M. (1980). *Identidad, tradición, autenticidad. Tres problemas de América Latina*. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Vallenilla, L. (1991). *Cesarismo democrático y otros textos*. Biblioteca Ayacucho.

EL SUEÑO DE UN PUEBLO, HIBRIDEZ ENTRE DOS MUNDOS A PARTIR DE SUEÑO EN LA MONTAÑA DEL MONO DE DEREK WALCOTT

FECHA DE RECEPCIÓN: 07-01-2026

FECHA DE APROBACIÓN: 09-03-2026

Annie Vásquez Ramírez
Grupo de Investigación Bordes
Universidad de los Andes-Táchira
avevilly@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4119-5874

Resumen

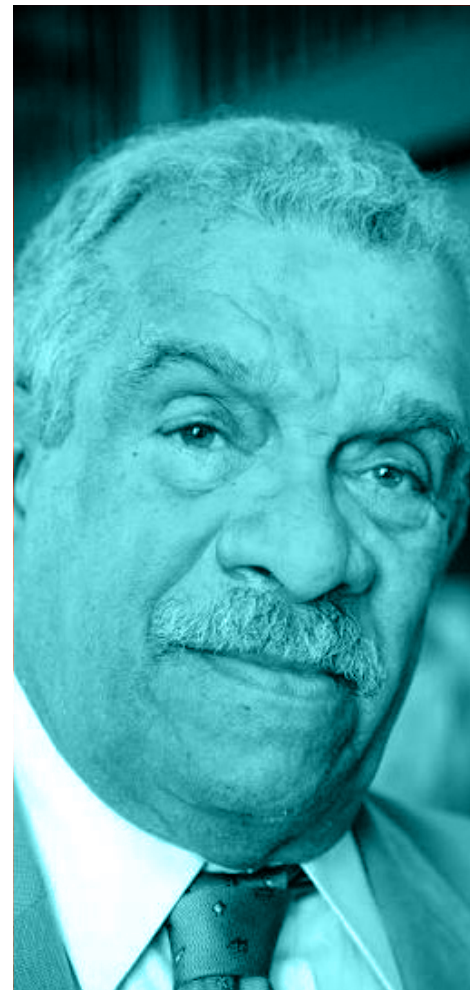
El presente trabajo aborda la obra *Sueño en la montaña del mono* del dramaturgo caribeño Derek Walcott desde una perspectiva poscolonial, enfocada en los procesos de hibridez cultural y alienación psicológica. A partir del análisis textual de la dramaturgia y de una aproximación a la semiótica escénica, se reconoce cómo los signos visuales y sonoros recuperan y reconstruyen el discurso de la identidad. A través del estudio del personaje Mono, Corporal y de Basil, trasunto del Barón Samedi, se explora la dialéctica entre la vida y la muerte simbólica del sujeto colonizado; y mediante el análisis de la estructura onírica del texto y la circularidad del tiempo como recurso estructural que desarticula la linealidad histórica occidental, se ve cómo Walcott desarrolla una dramaturgia poética que dialoga críticamente con las ideas de Jean-Paul Sartre y Frantz Fanon, sin proponer una restitución esencialista de la identidad, sino abogando por el reconocimiento de la hibridez caribeña.

Palabras clave: Derek Walcott, poscolonialidad, hibridez cultural.

Abstract

This paper examines Derek Walcott's play, *Dream on Monkey Mountain*, from a postcolonial perspective, focusing on the processes of cultural hybridity and psychological alienation. Through textual analysis of the play and an approach to stage semiotics, it explores how visual and auditory signs recover and reconstruct the discourse of identity. By studying the characters Monkey, Corporal, and Basil—a stand-in for Baron Samedi—the dialectic between the symbolic life and death of the colonized subject is explored. Furthermore, by analyzing the text's dreamlike structure and the circularity of time as a structural resource that disrupts Western historical linearity, Walcott develops a poetic dramaturgy that critically engages with the ideas of Jean-Paul Sartre and Frantz Fanon, not proposing an essentialist restitution of identity, but rather advocating for the recognition of Caribbean hybridity.

Keywords: Derek Walcott, postcoloniality, cultural hybridity.



*Río, río, río
Río de verdad
Como un animal
Que ha sido puesto en libertad*

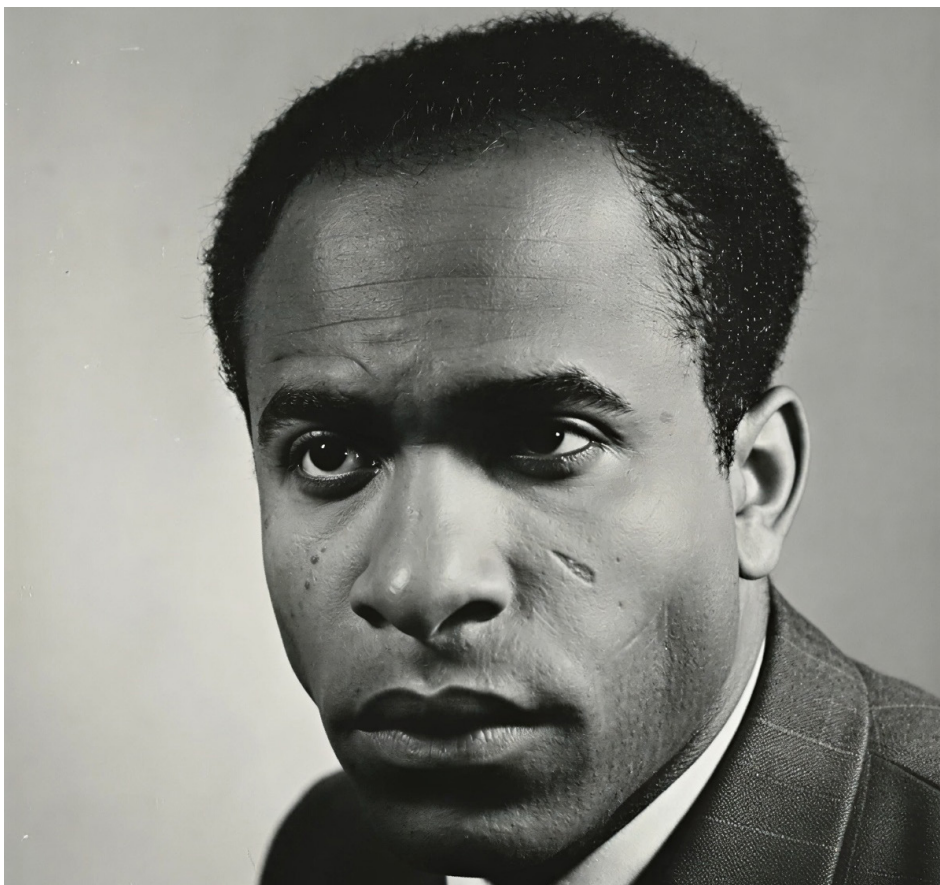
Silvio Rodríguez

Sueño en la montaña del mono (*Dream on Monkey Mountain*) es una obra de teatro del dramaturgo santalucense Derek Alton Walcott (1930-2017), conocido como Derek Walcott, ganador del Premio

Nobel de Literatura en 1992. Esta obra fue escrita en 1967 y publicada por primera vez en 1970 con una colección de obras cortas bajo el título *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*¹.

¹ Para esta investigación hemos utilizado *Sueño en la montaña del mono* de Derek Walcott, edición en inglés publicada por Farrar, Straus and Giroux, en 1975 en New York con traducción de la autora del artículo, permitiendo la lectura de dicha obra en el contexto caribeño y latinoamericano.

La obra se desarrolla en una isla del Caribe y ha sido considerada como un drama poético o un poema dramático. La trama gira alrededor de Mono (*Makak*, *Macaco* en criollo haitiano); personaje de más de 60 años que quema y vende carbón, quien se desprecia a sí mismo por ser negro y es encarcelado durante una noche por destruir el mercado local en estado de embriaguez. En la cárcel tiene la visión de una diosa blanca que lo insta a regresar a África y convertirse en un gran guerrero. Al final se deshace de la diosa blanca de sus sueños, vuelve



Frantz Fanon. Fuente:Wikimedia Commons

a llamarse a sí mismo por su verdadero nombre y decide regresar a casa, a su montaña, al origen.

El texto está dividido en dos partes o en dos actos, denominados Parte I y Parte II, cada una dividida en **tres escenas**. Además de estas dos partes principales, la obra incluye un **prólogo** que marca el ambiente onírico y de pesadilla ambientado en una cárcel; y un **epílogo**, donde el protagonista, Félix Hobain (conocido como Mono, Macaco o Makak), despierta de su sueño, se encuentra de nuevo en su celda y regresa a la realidad. Cada acto inicia con palabras de Jean-Paul Sartre² extraídas de la introducción a *Los condenados de la tierra*³

² Jean-Paul Sartre (1905-1980), filósofo, novelista, dramaturgo y crítico literario francés, exponente del existencialismo. Fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1964, el cual rechazó.

³ Último libro escrito por Frantz Fanon publicado en 1961 con prefacio de Jean Paul Sartre donde hace un diagnóstico psiquiátrico, político, cultural e histórico de la colonización en Argelia peculiarmente y en África en general, además de constituir un llamado al Tercer Mundo a emprender la lucha descolonizadora para crear un hombre nuevo.

de Frantz Fanon⁴. En la primera parte dice:

Así, en ciertas psicosis de las personas que alucinan, cansados de siempre ser insultados por sus demonios, un buen día empiezan a escuchar la voz de un ángel que le dice cumplidos; pero las burlas no paran del todo; solo, a partir de entonces, se alternan con felicitaciones. Esta es una defensa, pero es también el final de la historia. El yo es disociado, y el paciente se dirige hacia la locura (Walcott, 1975, p. 211).

Derek Walcott inscribe esta pieza en un contexto de postcolonialidad y de lucha identitaria que resuena con las ideas de Jean Paul Sartre para el prólogo de la obra de Fanon donde notamos el impacto del colonialismo en el alma de los colonizados, habitantes de un mundo que los oprime y marginaliza. Walcott utiliza en su dramaturgia la poesía y el

⁴ Frantz Fanon, (1925–1961), revolucionario, psiquiatra, filósofo y escritor francés-caribeño, de origen martiniqués. Su obra sobre la descolonización y la psicopatología de la colonización fue de gran influencia en los movimientos y pensadores de los años 60 y 70.

simbolismo para evocar las luchas de los caribeños, un grupo que ha sido históricamente despojado de su cultura, de su voz, a causa del colonialismo. Ese “cansancio de ser insultados” que menciona Sartre es palpable en la obra de Walcott. Los personajes se encuentran en una búsqueda de reconocimiento y redención, tratando de reivindicar sus raíces en un contexto donde la identidad ha sido fragmentada y cuestionada por la cultura occidental impuesta.

Sartre habla de “disociación” y “neurosis” provocada por la colonización y Walcott lo refleja en sus personajes que viven en una especie de limbo cultural, en parte herencia de su pasado y en otra el panorama instalado por el mundo colonial que los trata como deficientes mentales. La “voz de un ángel” como autoaceptación que los colonizados escuchan en un entorno que no los reconoce, que los niega. El diálogo que se establece entre los personajes de Walcott y los fantasmas de su historia y su cultura sugiere una lucha interna que resuena con las ideas de Sartre sobre la necesidad de confrontar y reconciliar la herencia cultural con la opresión que sufrieron. Walcott, al igual que Fanon y Sartre, entiende que la lucha del colonizado no es solo física, sino también profundamente cultural y psicológica; que no solo refleja en estos una pérdida cultural, sino que afina su sentido de inferioridad. Las siguientes palabras de Sartre abren la segunda parte de la obra:

Déjenos agregar, para algunos otros desgraciados cuidadosamente seleccionados, esa otra brujería de la cual ya he hablado: La Cultura Occidental. Si yo fuera ellos, ustedes dirían, yo preferiría mi palabrería a su Acrópolis. Muy bien: han comprendido la situación. Pero no totalmente, porque ustedes no son ellos—o aún no. De otra forma sabrían que ellos no pueden escoger; deben tenerlos ambos. Dos mundos; esas son dos maldiciones; danzan toda la noche y al amanecer concurren a las iglesias a oír misa; cada día la grieta se hace más ancha. Nuestro enemigo traiciona sus hermanos y se vuelve nuestro cómplice; sus hermanos hacen lo mismo. La condición de “nativo” es una condición nerviosa introducida y mantenida por los colonizadores entre los colonizados con su consentimiento (Walcott, 1975, p. 277).

La “grieta” que se ensancha en la psique de los colonizados es un tema medular en la obra de



Jean Paul Sartre. Fuente: Wikimedia Commons

Walcott, donde se muestra cómo las tradiciones africanas y caribeñas coexisten con las europeas, creando conflictos de identidad. Los personajes están entre dos mundos: celebrando su cultura y, enfrentando el desprecio de un legado colonial que los minimiza, que los invisibiliza.

En *Sueño en la montaña del mono* los personajes principales llevan nombres de animales: Mono, Tigre, Ratón, quienes se caracterizan por sus gestualidades parecidas a dichas especies; Mono imita; Tigre y Ratón aullan, rugen; y los tres están en cautiverio bajo custodia de un policía mulato llamado Cabo Lestrade o Corporal quien está al servicio de la corte británica y es quien juzga a Mono, Macaco o Makak.

La obra inicia con la imagen de una luna llena que retumba (un tambor africano resplandeciente con una silueta de una montaña volcánica), una bailarina junto al Barón Samedi⁵ realizan movimientos arácnidos, y a los dos extremos de la escena, dos celdas. Un lamento *in crescendo* de un narrador y un coro que dice: *Muma, Muma. Tu hijo ya 'tá en la cárcel, Tu hijo ya 'tá en la cárcel...* (Walcott, 1975, p. 212), este refuerza el sentimiento de pérdida y el deseo de retornar al origen. Tigre y Ratón (delincuentes) están

peleando en una de las celdas y en la otra Corporal mete a Mono, viejo carbonero, delincuente reincidente, llamándolo “Rey de África”. Walcott erige la estructura onírica desde la acotación del prólogo, donde crea visual y auditivamente la imagen del sueño.

Corporal decide enjuiciar a Mono, para lo cual se pone una máscara blanca con cabello negro para comenzar a interrogar al viejo, lo cual nos remite a *Piel negra, máscaras blancas*⁶, otro texto de Fanon donde el complejo de inferioridad generado en la mente de la personalidad negra trata de imitar y apropiarse del código cultural del colonizador; a la vez Tigre y Ratón comienzan a aullar y rugir con lo que Corporal grita: *¡Animales, bestias, salvajes, caníbales, negros, dejen de volver este lugar un zoológico hediondo!* (Ibid., p. 216), Ratón indignado responde *¿Zoológico? ¿Sólo porque capturaste un gorila de montaña?* (Ibid., p. 216), Corporal replica:

En el comienzo era el simio, y el simio no tenía nombre, entonces Dios lo llamó hombre. Bueno, había varias tribus de simio, había gorila, babuino, orangután, chimpancé, el mono rabo azul y el tití, y Dios vio su obra, y vio que era buena. En algún momento algunos de esos simios habían enderezado su columna

vertebral y comenzaron a caminar erguidos, pero había una tribu que desafortunadamente se quedó atrás, y esa era la de los negros (Ibid., pp. 216, 217).

El coro canta: *todos ustedes son demasiado negros, excepto posiblemente el Corporal* (Ibid., p. 217); resaltando que hay luna llena, claridad y se puede ver mejor.

En el juicio, Corporal dice: *cómo pueden ver, éste es un ser sin mente, voluntad, nombre, tribu propia. Le pediré al prisionero enseñe sus manos (...) las palmas están rayadas con carbón. Pero el animal, ustedes observan, está domesticado y obediente* (Ibid., p. 222). Corporal pregunta a Mono datos como nombre, raza, a lo cual este responde:

Tengo 60 años. He vivido toda mi vida escondiéndome como una bestia salvaje. Sin hijos, sin esposa. La gente me olvida como la bruma en la Montaña del mono. Hace treinta años que no me he visto en ningún espejo. Ni siquiera en un estanque de agua fresca. Cuando debo beber, primero chapoteo mis manos, para desbaratar mi imagen (Ibid., p. 226). Aunque Mono ha olvidado aspectos de su identidad básica como su nombre, es consciente que su existencia por momentos se acerca más a la de un animal que a la del ser humano, pero también es consciente, dentro de esos sueños o alucinaciones, de su origen, al mismo tiempo de su hibridez como caribeño; es alguien que se sabe parte de una mixtura. Walcott incorpora la figura del Barón Samedi (Basil) como contraparte de la figura del Corporal o Cabo Lestrade. Mientras Corporal usa la “máscara blanca” para imponer la ley inglesa, Basil usa el maquillaje blanco para representar la muerte de la identidad alienada y lo vemos en la descripción que se hace de él en el prólogo: *una figura con sombrero de copa, vestido de frac y con guantes blancos, la mitad de su cara está maquillada de blanco como la figura del Barón Samedi* (Ibid., p. 212). Basil no solo es un ebanista, es la representación del Barón Samedi, que supervisa la transición entre la vigilia y el sueño, entre la vida y la muerte. En la semiótica de Walcott, la figura de Basil funciona como un signo dual que media o conecta el mundo

5 Loa o intermediario en el Vodú haitiano; está sincretizado con San Martín de Porres, primer santo mulato de América.

6 Conocido mundialmente como un libro anticolonial y antirracista escrito por Frantz Fanon publicado en 1952.



Representación de obra de teatro escrita por Walcott. Fuente: Wikimedia Commons

de los vivos con el de los muertos; en la escena dos del primer acto también se le describe como: *un hombre alto, vestido en levita con sombrero de seda negro, su rostro pintado a la mitad por el maquillaje blanco* (Ibid., p. 243). Cuando Mono habla de la muerte, se refiere a Basil como el encargado de llevarse la vida de alguien: *La muerte es la última sombra que he creado. El carpintero está esperando. [Basil espera en las sombras]* (Ibid., p. 304).

Además de que la presencia de la figura de Basil nos habla de la inevitabilidad de la muerte, alude al juicio histórico; lo podemos apreciar cuando lee la lista de los traidores de la ley tribal que deben ser juzgados, actuando como el ejecutor de la sentencia de la historia:

Noe, Aristóteles, [...], Abraham Lincoln, Alejandro de Macedonia, Shakespeare, [...], Platón, Copérnico, Galileo y quizás Ptolomeo, Christopher Marlowe, [...], El Fantasma, Mandrake el mago. (Las tribus se ríen) No es gracioso, mis señores, Tarzán, Dante, [...], el autor no identificado de los Cantares de Salomón, Lorenzo de Médici, [...] Su crimen, cualquiera que sea su motivo,

cualquiera que sea la extenuación de las circunstancias, ya sea por genio o por geografía, es, que son sin lugar a dudas, con la posible excepción de Alejandro Dumas, padre e hijo, y Alexis, creo que es Pushkin, blancos. Algunos están muertos y no pueden hablar por sí mismos, pero una gota de leche es suficiente para condenarlos, para desterrarlos de los archivos de la ficción religiosa y los papiros, de la tableta de cera y la piedra tribal. Porque ustedes, mis señores, son forjadores de la historia. Esperamos su juicio. Tribus: ¡Cuélguenlos! (Ibid., p.312).

En esta obra vemos lo maniqueo del mundo colonial con la deshumanización del colonizado por parte del colono planteada por Fanon en *Los condenados de la tierra*:

Propiamente hablando lo animaliza. Y, en realidad, el lenguaje del colono, cuando habla del colonizado, es un lenguaje zoológico. Se alude a los movimientos de reptil del amarillo, a las emanaciones de la ciudad indígena, a las hordas, a la peste, el pulular, el hormigueo, las gesticulaciones. El colono, cuando quiere describir y encontrar la palabra justa, se refiere

constantemente al bestiario. (...) El colonizado sabe todo eso y ríe cada vez que se descubre como animal en las palabras del otro. Porque sabe que no es un animal. Y precisamente, al mismo tiempo que descubre su humanidad, comienza a bruñir sus armas para hacerla triunfar (2017, p. 172).

Y dentro de ese maniqueísmo también lo ve como el malo, el delincuente, ejemplo de ello lo vemos cuando Corporal le dice: *Escucha, simio corrupto, obsceno, insufrible* (Ibid., p. 280); mostrándose a su vez Corporal como un individuo colonizado, alienado:

La ley es tu salvación y la mía, imbécil, entiende eso. Esto no es la selva. Esto no es África. Este al que le hablas no es otro negrito bonito, ¡sino un oficial! ¡Un sirviente y un oficial de la ley! No de la ley de la selva, sino algo que el hombre blanco te enseña para estar agradecido (Ibid., p 280).

Fanon también resalta el hecho de que el colonizado es visto categóricamente como el mal:

No le basta al colono limitar físicamente, es decir, con ayuda de su policía y de sus gendarmes, el espacio del colonizado. Como para ilustrar el carácter totalitario de la explotación colonial, el colono hace del colonizado una especie de quintaesencia del mal. (...) El indígena es declarado impermeable a la ética; ausencia de valores, pero también negación de los valores. Es, nos atrevemos a decirlo, el enemigo de los valores. En este sentido, es el mal absoluto. Elemento corrosivo, destructor de todo lo que está cerca, elemento deformador, capaz de desfigurar todo lo que se refiere a la estética o la moral, depositario de fuerzas maléficas, instrumento inconsciente e irrecuperable de fuerzas ciegas (2017, p. 171).

En la segunda parte o segundo acto de la obra se muestran esos dos mundos de los que habla Sartre. Los personajes sienten esa confusión entre su origen africano y su legado europeo; no saben si deberían regresar a África o asimilarse a la cultura colonizadora blanca. Mono apuñala a Corporal y junto a Tigre y a Ratón sale de la cárcel; se dirigen al bosque persiguiendo el sueño de Mono. Cuando estaban cautivos, Tigre escuchó que Mono tenía un

dinero guardado y decide convencer a Ratón de hacerse amigos de Mono para quedarse con el dinero, Ratón en verdad siente que está del lado de Mono: *eso es lo que me enseñaron desde pequeño. A ser negro como el carbón, y a soñar con leche. A amar a Dios, y obedecer al hombre blanco* (Ibid., p. 290). Corporal sabiendo de las intenciones de Tigre los sigue y mata a Tigre.

Corporal descubre que el destino de los fugitivos era la Montaña del Mono y por el camino se le aparece Basil, la muerte; quien le dice que no existe sino en su imaginación, haciendo que recuerde, que reconozca su herencia:

Demasiado tarde te he amado, África de mi mente, sero te amavi (tarde te he amado), para citar a San Agustín quien decían era negro. Me burlé de ti porque odiaba la mitad de mí mismo, mi eclipse. Pero ahora en el corazón del bosque, al pie de la Montaña del mono beso tu pie. (...) Regreso a esta tierra, mi madre. Desnudo, tratando fuertemente de no llorar en el polvo. Yo era lo que soy, pero ahora soy yo mismo. Ahora me siento mejor. Ahora veo una nueva luz. Canto las glorias de Macaco. ¡Las glorias de mi raza! ¿Qué raza? ¿Yo no tengo raza! ¡Vengan! Vengan, todos ustedes, esplendores de la imaginación. ¡Déjenme cantar de oscuridad ahora! Mis manos. Mis manos están pesadas. Mis pies... Mis pies se agarran como raíces. Las arterias son como cuerda. ¡Aúlla! ¿Esa fue mi voz? Mi voz. Dios, me he convertido en lo que me burlaba. Siempre lo fui, siempre lo fui. ¡Macaco! ¡Macaco! Perdóname, viejo padre. (Ibid., pp. 299, 300).

Ratón asombrado por las palabras de Corporal dice: *¿Entonces cómo se siente ser un negro, Corporal? Animales. ¡Salvajes! ¡Negros! ¡Dejen de volver el lugar un zoológico appestoso! ¿Quién es el mono ahora, Lestrade?* (Ibid., p. 301).

En la última escena, considerada un sueño dentro de un sueño, Mono aparece como un rey guerrero en África con ropas tribales. Corporal Lestrade también está ataviado con túnica africana, entre ambos van a enjuiciar a un grupo de prisioneros (personajes históricos de la cultura universal) cuyo crimen es ser blancos, al igual condenan a Mosquito o *Moustique* quien es amigo de Mono por traicionar el sueño de ir a África y también llevan a juicio a la aparición blanca a quien Corporal quiere destruir e instiga a Mono a desaparecerla diciéndole:

Ella es la esposa del demonio, la bruja blanca. Ella es el espejo de la luna en el que este simio se miró y se encontró insostenible. Ella todo lo que es puro, todo lo que él no puede alcanzar. Ves sus estatuas en piedra blanca, y volteas tu mirada, mezclada con repugnancia y lujuria, con destrucción y deseo. Ella es limón, nieve, mármol, luz de luna, lirios, nube, espuma, crema blanqueadora, la madre de la civilización y la que confunde a la oscuridad. Yo también he anhelado por ella. Ella es el color de la ley, la religión, el papel, el arte, y si quieres paz, si quieres descubrir la bella profundidad de tu oscuridad, negro, ¡córtales la cabeza! Cuando hagas esto matarás a Venus, la Virgen, la Bella Durmiente. Ella es la luz blanca que paralizó tu mente, que te condujo en esta confusión. Eres tú quien la creó, así que ¡Mátala! (Ibid., p. 319).

En el epílogo de la obra Mono despierta de su sueño y se ve en la cárcel donde recupera su identidad, comienza por acordarse de su nombre, diciendo: *Las ramas de mis dedos, las raíces de mis pies no podían agarrar nada, pero ahora, han encontrado su tierra. (...) Macaco vive donde siempre ha vivido, en el sueño de su pueblo. (...) ahora este viejo ermitaño regresa a casa* (Ibid., p. 326).

El sueño es parte crucial del discurso contenido en la obra. La estructura onírica de la dramaturgia de Walcott refuerza la estructura circular, la noción temporal cíclica; la imposibilidad de escapar de la historia colonial mediante el sueño. La obra comienza un sábado por la noche cuando Mono es puesto en prisión y termina un domingo por la mañana cuando es liberado, sugiriendo que toda la narración de ser un rey guerrero en África fue solo una ensoñación: Mono pregunta *¿Y qué día es hoy?* Corporal responde: *Sábado de mercado, era, cuando viniste. Ahora es domingo por la mañana* (Ibid., p. 324).

También debemos resaltar el uso del tambor en la obra de Walcott, el cual no se limita a un mero acompañamiento musical, sino que marca el ritmo y funciona dentro de una ritualidad como elemento **simbólico** fundamental para la construcción de la identidad del protagonista. En *Sueño en la montaña del mono*, el tambor integra los elementos de la herencia africana en la experiencia caribeña, cual mestizaje, aparece tanto en el texto literario como en las acotaciones, especialmente

en el interrogatorio que le hace Lestrade a Mono. Lo podemos apreciar en la acotación donde Mono se levanta y asume una posición de guerrero: *[...los tambores llegan a un frenesí]* (Ibid., p. 228), o en la declaración de Mono: *Yo recuerdo, en mi mente, a la cigarra serruchando, serruchando, serruchando madera antes que el leñador, el tambor de la rana toro, la flauta de la mirla, y este viejo caminando, feo como el pecado, en una confusión de vaho* (Ibid., p. 235).

La circularidad del tiempo en esta pieza sugiere que la liberación es interna, se produce en el ámbito de la conciencia. Mono comprende que su viaje no era geográfico (ir a África), sino un retorno a su esencia, completando así el círculo temporal:

Señor, he sido limpiado de orilla a orilla, como un árbol en el océano. [...] Déjame ser tragado por la niebla otra vez y déjame ser olvidado, para que cuando la niebla se esfume, los hombres puedan alzar su vista, en algún pequeño claro con una choza, con una pequeña señal de humo y digan "Macaco vive allí. Macaco vive donde siempre ha vivido, en el sueño de su pueblo. Otros hombres llegarán, otros profetas llegarán, y serán apedreados, ridiculizados y traicionados, pero ahora este viejo ermitaño regresa a casa, vuelve al principio, al principio verde de este mundo. Vamos Mosquito, nos vamos a casa (Ibid., p. 326).

Walcott asume que, más allá de un destino físico, el "verde principio del mundo" representa una condición ontológica que se manifiesta cuando la persona descolonizada asume su naturaleza híbrida y la trasciende en su tiempo.

Referencias Bibliográficas

- Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Ediciones Akal. España.
- VV. AA. (2017). *Antología del pensamiento crítico caribeño contemporáneo*. CLACSO. Buenos Aires, Argentina.
- Walcott, D. (1975). *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*. New York, Farrar, Straus and Giroux.

EL UNIVERSO SANCHES: VIDA Y OBRA DE UN AUTOR AMAZÓNICO FUNDAMENTAL¹

¹ Este artículo es un extracto adaptado de ZUCOLO, Nicia. *Contos de sagração*. Manaus: Valer, 2011. Fue traducido del porugués al español por Celso Medina.

FECHA DE RECEPCIÓN: 22-02-2026

Nicia Petreceli Zucolo – PPGL/UFAM

niciazucolo@ufam.edu.br

FECHA DE APROBACIÓN: 15-04-2026

Resumen

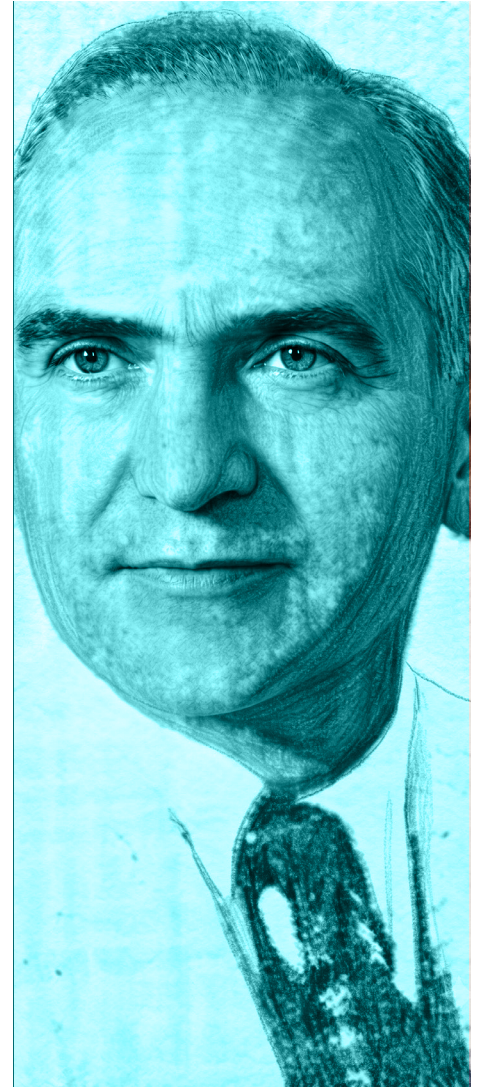
Este artículo se adentra en *O outro e outros contos*, libro de cuentos de Benjamin Sanches (1915–1978), para poner de relieve su rol renovador en la literatura amazónica. Publicado en 1963, esta obra se propuso impugnar la tradición realista/naturalista que imperaba en el Brasil de su época, la cual solía reproducir el tópico de la “selva infernal” bajo esquemas narrativos agotados. Sanches se vio influido por la estética vanguardista, concretamente por el *nouveau roman* y la poesía concretista de su generación. Recurrió a un estilo “cinematográfico” y prescindió de las tramas realistas tradicionales, sustituyéndolas por la imitación de juegos de cámara, la manipulación de puntos de vista y una estructura fragmentada. Este enfoque asombró a la crítica contemporánea, habituada a los modelos convencionales. Destacan en su técnica una puntuación y un ritmo heterodoxos; el autor manipula la sintaxis y prescinde de las mayúsculas, otorgando un soporte lírico a su prosa. Asimismo, su narrativa hace un uso óptimo del espacio en blanco, concebido como un componente visual donde la disposición del texto —a menudo alineado a la derecha— y la inserción de “fragmentos-poema” integran la poesía en el relato. Esta organización ideográfica, junto con el uso metonímico de las imágenes, permite que el sentido emerja de la sucesión de planos en la mente del lector. Concluimos que la obra de Sanches exige un lector activo que se enfrente al caos instaurado por el autor, participando en un proceso de reestructuración y construcción del sentido que se niega a narrar desde la simple representación mimética de la realidad.

Palabras clave: Benjamin Sanches, literatura amazónica, vanguardia, narrativa cinematográfica, poesía concretista, experimentación técnica.

Abstract

This article examines *O outro e outros contos*, a short story collection by Benjamin Sanches (1915–1978), highlighting its role in revitalizing Amazonian literature. Published in 1963, the work challenged the prevailing realist/naturalist tradition in Brazil at the time—a tradition that tended to reproduce the “hellish jungle” trope through exhausted narrative frameworks. Influenced by avant-garde aesthetics, specifically the *nouveau roman* and the Concrete poetry of his generation, Sanches adopted a “cinematic” style. He dispensed with traditional realist plots, replacing them with techniques that mimic camera work, the manipulation of viewpoints, and a fragmented structure—an approach that astonished contemporary critics accustomed to conventional models. His technique is characterized by unorthodox punctuation and rhythm; the author manipulates syntax and omits capital letters, lending a lyrical quality to his prose. Furthermore, his narrative makes effective use of white space, conceived as a visual element where text layout—often right-aligned—and the inclusion of “poem-fragments” integrate poetry into the story. This ideographic organization, combined with the metonymic use of imagery, allows meaning to emerge from the succession of shots in the reader’s mind. We conclude that Sanches’s work demands an active reader willing to confront the chaos established by the author, participating in a process of restructuring and meaning-making that rejects narration based on a simple mimetic representation of reality.

Keywords: Benjamin Sanches, Amazonian literature, avant-garde, cinematic narrative, Concrete poetry, technical experimentation.



Un punto de inflexión en la literatura amazónica

El propósito de este artículo es presentar aspectos de la cuentística de Benjamin Sanches en lo que respecta a su organización textual como productora de imágenes y sensaciones. Esto, de por sí, determina el panorama de los textos, destacando aquello que

considero relevante para esta presentación.

Benjamin Sanches de Oliveira (1915–1978), al publicar su libro *O outro e outros contos* en 1963, marcó un punto de inflexión en las letras amazónicas, junto con Astrid Cabral (*Alameda*) y Luiz Bacellar (*Frauta de barro*).

Explico: la literatura producida en Amazonas

era una especie de continuidad de lo que ya se había producido y dicho sobre la región, lo que hacía que las obras fueran muy semejantes entre sí, orientadas casi siempre hacia una “selva infernal”; como si fuera necesario escribir sobre determinados temas, desde cierta perspectiva, para ser aceptado por la crítica y el público. Cada uno de estos autores, a su modo, inauguró una perspectiva diferente en sus obras,

escapando del tono realista/naturalista que perduraba incluso a mediados del siglo XX.

Benjamin Sanches presenta un estilo que recuerda a las innovaciones del *nouveau roman*, a través de una narrativa que utiliza juegos de cámara —cambios de punto de vista—, la alineación de los párrafos a la derecha, la omisión de las mayúsculas iniciales, la presencia de lo surreal y el recurso del lenguaje alegórico. Esto, de por sí, generó extrañeza en el momento de su publicación, además del contenido de algunos cuentos, como un insecto consciente, la diversidad de manifestaciones de la locura, la cosificación del ser humano y la humanización de los animales.

La ruptura estética: entre la técnica y la incomodidad

Al hablar del estilo del autor y señalar tales peculiaridades, se notan de inmediato idiosincrasias estéticas y opciones particulares que causaron extrañamiento en su época. El crítico Arthur Engrácio, comentando el estilo del autor, afirma: “Demasiado preocupado por las innovaciones técnicas, muchas veces olvida la otra parte del ‘material’, sin la cual [...] el cuento no se realiza, no se completa [...] el uso exagerado de la metáfora es otro defecto que vemos [...]” (Engrácio, 1976, p. 41). Es evidente que esta afirmación surge de una tradición de publicaciones consideradas aceptables, fundamentada en el naturalismo de las producciones canónicas. Lo nuevo siempre ha causado incomodidad, y el modo en que Benjamin Sanches toma la palabra como elemento poético la convierte en algo más que una mera producción de imágenes; trasciende lo que el crítico denomina material, es decir, una trama factual.

Más allá de la eliminación de una trama factual, se puede comprender el malestar causado en el crítico por la desorganización del discurso y su consecuente insubordinación a un orden convencional. El cuentista crea una literatura “cinematográfica” apelando a recursos sintácticos; la palabra y su organización discursiva son la materia que moldea su realidad. El autor no mimetiza la realidad al estilo del realismo del siglo XIX (común hasta entonces, repito): en sus cuentos, el narrador no existe como categoría narrativa tradicional y lo que se observa, entonces, es una cámara que sigue a los personajes, deduciendo sus pensamientos mediante la transferencia realizada hacia objetos externos. Es el caso del cuento

«Gula-Gume», en el que el personaje femenino ve a un hombre desnudo por primera vez, pero el objeto que revela esto al lector es la escultura de un gato: «Nunca había visto a un gato viendo a un hombre desnudo» (p. 116).

La arquitectura del lenguaje: puntuación y ritmo

Benjamin Sanches establece una puntuación funcional y reveladora, rescatándola del desprestigio y el desgaste para convertirla en un recurso de construcción narrativa. Tal proceder abarca desde la supresión de la puntuación exigida por la sintaxis tradicional hasta el exceso que genera el anacoluto. El autor alterna el sentido estricto de la pausa al aislar conjunciones, demostrando vacilación —y certeza, cuando omite la coma—, liberando así el torrente de la frase y otorgando dinamismo y dramatismo a la idea pretendida; puesto que la adherencia estricta a las reglas gramaticales, en ocasiones, vuelve a la oración demasiado inconexa.

En su construcción, consideremos las oraciones temáticas, en las que se aísla el término que funcionaría como sujeto para conferirle mayor énfasis, a veces con función de vocativo. En otros casos, siguiendo la noción común de que la coma marca la “pausa para respirar”, se determina un significado afectivo al aislar la conjunción “y”, por ejemplo, entre comas sintácticamente innecesarias.

Presento algunos ejemplos para ilustrar el tratamiento de la puntuación: “en la cinta amarilla de su tristeza, ilda, imaginaba a sus compañeras” (p. 60); “siempre repartido sin meditar aunque trajese de la piel al vientre o corazón del goce” (p. 66); “ni tripas ni miembros ni trapos” (p. 66); “solamente los niños, y, en dosis reducidas” (p. 116); “el canario, era una nada enfurecida, y, aún sin cantar” (p. 117). Se incluye también el periodo final de *Coagulación de la sombra* (p. 161): “— ¿hago? —”, en el que se observa que, de entrada, el guion indica el discurso del personaje; en segunda instancia, cierra dicho discurso, pero lo abre hacia el lector, quien continuará la lectura.

El autor prefiere las frases nominales cortas, la construcción coordinada y el énfasis en los vocablos mediante la repetición o elementos mórficos, como prefijos. Esto no solo busca eliminar el límite entre la prosa y la poesía, permitiendo una interpenetración, sino también conferir cierto ritmo a la narrativa, alternando velocidad y lentitud.

Benjamin Sanches amalgamó poesía y prosa; utilizó indistintamente los recursos “sacros” del género lírico en sus cuentos. La poesía en prosa se genera como la base sobre la cual se estructuran los textos; son las imágenes rítmicas (el autor es sinestésico por excelencia), las figuras y lo pictórico los responsables del soporte lírico de la prosa de Benjamin. En este sentido es que formulo mi hipótesis acerca de la alineación a la derecha de su texto y la ausencia de mayúsculas en situaciones habituales (hay algunas apariciones de mayúsculas, siempre con una finalidad estética, no gramatical): en un texto en verso, rara vez se cuestiona el tipo de puntuación o el uso de minúsculas iniciales. La propia alineación a la derecha de las últimas oraciones de los párrafos remite al texto en verso, ya que el autor de un poema dispone de la página en blanco según le conviene, mientras que el autor de prosa debería someterse a la tradición (especialmente en 1963).

Para ilustrar esta opción, presento ejemplos de momentos en los que el autor inserta fragmentos-poema en sus cuentos. Estos pueden ser identificados de inmediato cuando componen situaciones textuales específicas o, de otro modo, mediante construcciones paralelas dispersas por el relato. El autor usa el espacio del papel no solo como lo haría un poeta, sino también como un soporte para el lector, generando sensaciones inmediatas (a través de lo visual) sobre lo que se desarrollará en el cuento; ciertamente, esto puede ser atribuido a su faceta como poeta concretista [1].

Observemos el siguiente poema, tomado del cuento “gula-gume”. En este relato, un joven espera en su apartamento a una chica (probablemente una prostituta) para un “encuentro”. El cuento alterna focos narrativos que pasan por el joven, la joven, un pájaro en su jaula, una escultura de un gato y un foco “neutro” que sobrevuela y organiza los demás puntos de vista. El poema se sitúa en la parte “neutra” de la narración y contribuye sinestésicamente a comprender cómo se siente la joven, algo que

1 A pesar de que nunca hubo una sistematización de su producción concretista, en su investigación sobre el Suplemento Madrugada, la profesora Berenice Corôa de Carvalho rescata algunos poemas. Nota del traductor: El concretismo brasileño (años 1950) rompió con el lirismo tradicional para tratar la palabra como un objeto visual y espacial. Inspirado por la vanguardia y el diseño, elimina el verso clásico, utilizando la tipografía, el espacio en blanco y la repetición para que el poema se “vea” tanto como se lee.

descubriremos en la secuencia de la lectura:

vida calle vida
 calle vida calle
 vidavidavida

El poema se presenta visualmente como una escalera descendente debido al lado hacia el cual las palabras se desalinean (la derecha). Al realizar la lectura fluida, los ojos descienden por el texto, que alterna las palabras calle (*rua*) y vida, teniendo esta última el doble de apariciones.

Al considerar la palabra del centro como si estuviera protegida o resguardada por las laterales, se establece la oposición entre los dos vocablos (calle vs. vida) antes de que la joven suba al apartamento.

En este momento, la perspectiva del narrador acompaña al joven, quien abre la ventana y ve la “vida burbujeando en la calle”, de modo que la vida crece y se hincha hasta formar el verso final: el llamado de la calle para que la vida solo se dé plenamente allí. Es como si en el apartamento no hubiera vida, al estar el joven solo consigo mismo, un “esqueleto gordito”, como se describe a sí mismo al inicio del texto.

El siguiente fragmento fue extraído del cuerpo del mismo relato y no presenta la forma convencional de un poema; sin embargo, debido a la recurrencia de la poesía dispersa a lo largo del texto benjaminiano, se ha vuelto convencional leerlo como un poema concretista —más que como un mero juego de palabras— debido a sus estructuras paralelas y repetitivas: “solo lumbre solo”; “polvo piedra polvo”; “solo alambre solo”; “solo piedra solo”; “solo carne solo”.

Otro ejemplo es el poema a continuación, del cuento “Tortuga”, en el cual un hombre se pierde en la selva, por la noche:

verde	vasto	verde
día		verde
noche		verde
grito		verde
pio		verde
	verde verde verde	

El personaje está enclaustrado en el espacio del texto: el espacio en blanco contribuye a la sensación, formando una especie de caja cuyas paredes delimitadoras son el verde intenso, profundo e incommensurable

de la selva —el aspecto concreto del bosque— y los sonidos, que aprisionan mentalmente y generan miedo, principalmente por ser de noche. Si bien durante el día se ve el verde, por la noche los sonidos no se ven, solo se oyen, ya sean chirridos o gritos.

En el último verso, predomina el espacio opresor de la selva, por tanto, el verde. Se percibe que las paredes se forman de izquierda a derecha, horizontalmente, descendiendo y contorneando de derecha a izquierda, coincidiendo con la palabra *vasto* (primer verso) en la vertical, desencadenante del pavor mencionado. Aunque hay una especie de pequeña puerta sugerida por el espacio en la esquina izquierda del texto, es como si el personaje sospechara la posibilidad de escapar, pero, convencida de que cualquier escape legítimo sería imposible, permanece allí, petrificada.

La repetición de la palabra *verde* en el último verso revela la sensación de desamparo de un hombre metafórica (el hombre ante la naturaleza) y literalmente (en estatura) pequeño ante la inmensidad verdeante de la selva bajo la lluvia.

El poeta portugués Eugênio de Melo e Castro (1984, p. 29) afirma que el «trabajo creador del artista experimental consiste precisamente en crear estructuras atomizadas de gran entropía, pues cuanto mayor sea la entropía de esas estructuras, mayor y más vasta será la información posible basada en el cálculo de probabilidades»: el autor, como demiurgo reorganizador del mundo a través de la palabra poética —generando lecturas transversales, abiertas y diversificadas—, tiene como complemento la acción del lector, quien se dispone, a su vez, a dialogar con la obra.

Ese complemento es posible gracias a la entrega del lector al caos instaurado por el autor, como en un ciclo infinito de desorganización y languidecimiento, generador de un nuevo orden que emana del caos y es ordenado por el lector. Esto ocurre a partir de la fragmentación y reestructuración, mediante su lectura, de la idea primigenia del autor, la cual carece de importancia debido a la distancia que se produjo entre la concepción y la lectura.

La lectura de la obra de Sanches revela un texto que, aunque está repleto de imágenes, es esencial, en el sentido de que cada palabra corresponde a una necesidad específica del mensaje: con la narrativa reducida a su esencia, todas las palabras pasan a tener

importancia, provocando una sucesión de estímulos en el lector con cada lectura realizada.

El lenguaje ideográfico y la influencia del cine

Benjamin Sanches desarrolla una especie de lógica ideográfica, no solo en lo que respecta a la cuestión verbivocovisual, típica de la poesía concretista, sino en lo referente a una organización fraseológica concebida como un conjunto de señales evocadoras de imágenes. Se rescata la idea de un lenguaje presidido por la operación metonímica, en la cual las imágenes se asocian sin que haya un vínculo analítico-discursivo, lo que saca a relucir la idea de que el texto benjaminiano dialoga no solo con la poesía concretista, sino también con el cine al estilo de Eisenstein^[2], combinando sentidos en una sucesión de planos imaginéticos, “determinando” la escena siguiente con la impresión generada por la escena anterior: “el sentido no está en la imagen, sino en la sucesión de planos por contigüidad. La fusión de imágenes diferentes se da en la mente del espectador y es ahí el lugar de la producción de sentido” (Timponi, p. 57).

Esta lógica se pone al servicio de los dramas existenciales vivenciados —tal vez no percibidos— por los personajes: aspecto que no tiene cabida aquí, por la brevedad.

Referencias

- Castro, E. M. de Melo e (1984). *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel.
- Engrácio, Arthur. (1976). *A berlinda literária*. Manaus: Edição Prefeitura Municipal.
- Sanches, Benjamin. (1998). *O outro e outros contos*. 2 ed. Manaus: Valer.
- Timponi, Raquel. (2008). *Trajatória da narrativa fílmica: impacto tecnológico na percepção*. Revista Contemporânea. Edição Especial. Vol. 06, Nr. 03. UERJ. Rio de Janeiro.

² Sergei Mijáilovich Eisenstein (1898-1948), cineasta soviético de vanguardia, fue uno de los primeros en reflexionar sobre la importancia del montaje para definir una obra cinematográfica. Entre sus películas se encuentran *El acorazado Potemkin*, *La Huelga* y *Octubre*, entre otras.

LA DOBLE RE-EXISTENCIA DEL SER WARAO

RODOLFO SIFONTES LARA

MISIÓN SUCRE

RODOLFOSIFONTES61@GMAIL.COM



Fuente: Wikimedia Commons

“No habitamos el suelo, habitamos la corriente. Quien guarda en su voz el nombre de sus muertos, jamás será un extranjero en la tierra.”

El Sujeto en Fuga Permanente

El pueblo Warao no constituye una reliquia estática del pasado precolombino, sino que se erige como un sujeto histórico en perpetua reconstrucción. Su trayectoria por la geografía

del oriente venezolano y el norte brasileño —desde el litoral de Sucre hasta las barriadas de Maturín y los refugios de Roraima— es un testimonio de persistencia que desborda las categorías antropológicas tradicionales. No asistimos a un simple proceso migratorio impulsado por la carencia, sino a lo que defino como una doble re-existencia: una metamorfosis ontológica que permitió a este pueblo sobrevivir primero al desplazamiento territorial milenario y, en la contemporaneidad,

a la erosión de la modernidad urbana. Como bien advirtió Claude Lévi-Strauss en *Tristes Trópicos*, las sociedades humanas nunca juegan de una manera absoluta; el juego está siempre sesgado por la historia. En el caso Warao, la historia ha sido el tablero donde han jugado su permanencia mediante una plasticidad cultural sin parangón, donde el cambio de ecosistema no ha significado la pérdida de la esencia, sino su reafirmación en contextos hostiles.



Fuente: Wikimedia Commons

Pacaraima: Donde el cauce se hizo polvo

Todavía conservo en la retina el momento en que el Delta comenzó a desbordarse sobre el asfalto caliente de Pacaraima. No llegaron en curiaras, sino en la incertidumbre de los pies cansados, cargando a cuestas un mundo que se les deshacía entre los dedos. Yo estaba allí, testigo de una metamorfosis que la historia no suele contar en los libros, viendo cómo el Warao —el “hombre de las curiaras”— desembarcaba en un territorio donde el agua no corre, sino que se estanca en la indiferencia de los contenedores.

Recuerdo la tarde en que el refugio Janokoida comenzó a tomar forma. El nombre, que en su lengua significa “Lugar de la gente de agua”, sonaba a plegaria en medio del ruido de las botas militares y el estruendo constante de los camiones que cruzaban la frontera. Yo los veía desde la acera, observando su asombro frente a la ciudad, viéndolos trabajar como caleteros, cargando bultos que pesaban más que sus propias historias, o limpiando patios ajenos con la misma destreza con la que antes leían el movimiento de las mareas.

Había una magia extraña, casi dolorosa, en la manera en que se apropiaban del espacio. Cuando la noche caía sobre la plaza de Pacaraima, ellos no buscaban un techo; buscaban un círculo. Bajo cualquier árbol que les brindara un poco de sombra, encendían un fuego. El humo del fogón se mezclaba con

el polvillo del camino y, de pronto, la plaza ya no era un lugar de tránsito, sino el centro del universo. Allí, entre el olor a humo y a vida, tejían la fibra que los mantenía unidos.

La memoria como primer territorio

Lo primero es la memoria. Sin ella, el Warao se diluye en la inmensidad del exilio. Recuerdo el encuentro en el Centro de Atención Infantil “Jesús Peregrino”, un salón amplio donde un pizarrón con lecciones en portugués competía con un dibujo de un pulpo rosado pegado a la pared, junto a los números escritos en lengua indígena. Allí estaban José, Jesús, Otilio, Rosa y María, maestras y maestros que, aunque arrancados de sus escuelas en el Delta, seguían enseñando a la niñez de su pueblo el arte de ser Warao en un mundo que intenta borrarlos.

Escucharlos hablar es un ejercicio de arqueología del alma. Cuando María Borja, con su serenidad robusta, dibujaba el río Arawavisi y la curiara, explicaba que el moriche no es solo un árbol, es la madre. “La mata es la mamá del Warao”, decía. Con la fibra se hace la artesanía, con el tronco la fermentación, y en sus entrañas, el sustento. Pero ahora, allá en su tierra, ya no hay motores porque no hay gasolina, y deben volver al canalete. Ese “ir a canalete” es la metáfora de su vida actual: un esfuerzo constante, una valentía que se traduce en el *Ka nojibatataera* (somos valientes).

Jesús Morillo mostró en un papel su comu-

nidad, Arawavisi. Dibujó el moriche, el chinchorro, la candela, el río y el sol. Cada trazo era una reclamación de propiedad sobre un pasado que se desvanece por la contaminación y la ambición del oro en el Arco Minero. “El río Orinoco va bajando el nivel”, contaba José Zapata con la sabiduría que dan los cabellos blancos, “la cantidad de agua salada está avanzando y ya no se puede vivir allí”. La migración es, en última instancia, un acto de preservación biológica y espiritual.

La cotidianidad del despojo y la resistencia

La vida en Janokoida, el albergue que acoge a cientos de ellos, es un campo de tensiones. Allí, los *aidamos* (jefes de familia) intentan organizar la limpieza y la repartición de bolsas de comida, marcadas con nombres en congeladores que son el centro de la administración doméstica. Pero el hacinamiento es un veneno lento. He visto los choques culturales entre los ancianos, que al amanecer quieren contar las historias de los ancestros, y los jóvenes que, bajo la influencia de la ciudad y el desconocimiento del idioma, exigen silencio para dormir.

He visto al ejército intervenir cuando los niños pelean o cuando el llanto de un bebé altera el orden de los vigilantes. He visto, también, la violencia invisible de la xenofobia. Cuando deben buscar leña en el monte, a dos horas de camino, los lugareños los amenazan con machetes. He visto las cicatrices de quienes fueron mordidos por serpientes venenosas en esa búsqueda de combustible para cocinar. El padre Jesús Boadilla, con sus ojos azules y su incansable labor con el Café Fraternal, entendió antes que nadie que “integrar no es desplazar a las grandes ciudades, sino preparar para desenvolverse dignamente”. Pero la dignidad es un campo de batalla constante.

Antes de llegar a Pacaraima, los Warao pasaron por Santa Elena de Uairén. Allí, la miseria los obligó a mendigar, a dormir en terminales, a comer de los restos. Los Pemón, indígenas locales, los miraban con extrañeza; no comprendían cómo un pueblo hermano podía caer en la mendicidad. Fueron tres años de deportaciones constantes, hasta que el derecho se hizo muro frente a la expulsión. Hoy, hay miles de ellos dispersos en Boa Vista, Manaos, Santarém, Recife y Belém de Pará.

La Nigua y la poliglosia de combate

He conocido a “La Nigua”, un amigo Warao



Fuente: Wikimedia Commons

que ya carga con quince años de haber llegado a estas tierras. Para mí, él es el rostro mismo de esta resistencia. Lo vi reír, lo vi pelear tras un trago amargo de olvido, y lo vi también, en la calma de la madrugada, recordar en voz baja la cadencia del río que solo él escuchaba. No es una migración por carencia; es un ejercicio de supervivencia donde el Warao, lejos de rendirse ante el cemento, comenzó a tejer su “caño seco”.

La lengua Warao, esa isla lingüística que parecía destinada a naufragar, hizo lo impensable: se estiró. No se dejó colonizar; comenzó a devorar los sonidos extranjeros para hacerlos suyos. Escuchaba a La Nigua y a sus hermanos negociando con militares o discutiendo precios en los mercados. Era un trilingüismo de emergencia, una poliglosia nacida del hambre y del derecho a existir. Me resultaba fascinante ver cómo “waraoizaban” el portugués, haciéndolo encajar en su cosmogonía. No hablaban un idioma ajeno; lo hacían encajar, como si el portugués fuera solo otro afluente, un río distinto pero navegable.

Para ellos, aprender a defenderse en las oficinas de salud o ante los funcionarios no era un ejercicio de integración, sino una forma de combate. Cada palabra nueva era una herramienta más en su bulto, una defensa contra la exclusión. He visto cómo la identidad se ensan-

cha; cómo dejan de ser los desplazados con la cabeza gacha para convertirse en traductores de su propia suerte. La Nigua se mueve entre el español, el portugués y su lengua materna como quien domina las corrientes de distintos ríos, sin confundir nunca el norte de su origen.

Un día nos encontramos por cosas de la vida en la cancha principal de Pacaraima, lugar donde se hacen todas las concentraciones de la ciudad, donde todas las tardes brasileños, venezolanos y Waraos se dejan llegar para pasar la tarde, conversar, comerse los helados, las hamburguesas, los perros calientes. Allí estaba La Nigua. Desde la acera del frente lo veía sentado en la grada principal, rodeado de niños Waraos y criollos; él hablaba, gesticulaba, dramatizaba lo que decía.

La tarde caía sobre la cancha frente al Banco Caixa, aquí en Pacaraima, tiñendo el asfalto de un gris cenizo que parecía absorber los ruidos cansados de la ciudad. El calor del día aún subía desde las gradas de cemento, pero allí, sentado en lo alto, el tiempo parecía disolverse. Allí estaba La Nigua. No era un hombre que simplemente ocupara un lugar; era un hombre que contenía un territorio entero, con sus ríos y sus sombras. A su alrededor, un grupo de niños Waraos formaba un círculo sagrado, con los ojos fijos en sus manos y en sus labios.

La Nigua hablaba y, al hacerlo, el Caño Manamo se abría paso de la nada entre las casas de Pacaraima. Hablaba de la curiara que corta el espejo del agua sin hacer ruido, del moriche que se transforma en hilo entre los muslos de las mujeres, del tejido denso del chinchorro, de las cestas que guardan secretos y de la carne firme del morocoto. Cuando sus palabras salían en Warao, los niños asentían en silencio, como si escucharan una melodía que ya conocían antes de nacer. Era el lenguaje de la raíz. Pero luego, con una naturalidad asombrosa, cambiaba al español para los criollos que nos habíamos acercado sigilosamente, quedándonos muy cerca, suspendidos de su aliento. Para nosotros, su voz se volvía un mapa. Él no estaba dictando una clase ni pretendía ser un espectáculo; estaba, simplemente, sembrando la memoria del agua en el corazón de la tierra firme.

En mitad de la tarde, entre el vaivén de sus dos lenguas, “La Nigua” nos entregó los relatos que sostienen el mundo cuando la oscuridad amenaza con borrar los contornos de las cosas:

Haburi y el Origen

Nos habló de Haburi, el héroe cultural, aquel que no vino de las estrellas ni de las luces falsas, sino que emergió del barro mismo del Delta. Él enseñó a los hombres a tejer las redes y a levantar los palafitos sobre la corriente.

Haburi, aribu warao yatu, nabae mojobo kitara, nabae obanu, nabae moro koine. Haburi, warao abanaka, warao yatu, aribu neburuka: «¡Warao, yatu neburuka, yatu obanu!» Haburi, aribu, nabae moro koine, aribu warao.

Haburi, el primer Warao, no nació del cálculo, ni de la sombra, ni del vacío. Haburi, el tejido del Warao, la voz del Warao, nos dice: «¡Warao, teje tu propia existencia, crea tu propia memoria!». Haburi, el susurro, no es sombra, es la palabra viva del hombre.

La Garza y el Viento

Luego, mirando al cielo que empezaba a oscurecerse tras los manglares invisibles de su memoria, contó cómo al principio el viento andaba perdido y las aves no sabían hacia dónde rumbar.

Kuaru obanaka, mojobo aribu nono, garza obanaka, nono ya. Warao obanaka, mojobo aribu, garza ya yatu. Warao aribu, mojobo obanaka, garza warao.



Fuente: Wikimedia Commons

El viento no tenía camino, la garza no sabía su rumbo. La mujer Warao, con su aliento, dio camino al viento y señaló el vuelo a la garza. La mujer Warao es el soplo; la garza es el alma del Warao.

La Piedra que Canta

Finalmente, con una voz que parecía venir del fondo de una curiara sumergida, habló de la paciencia y del olvido, de los secretos que guardan los caños profundos.

Dauarotu, warao abanaka, obanaka, nabae mojoro kitara, warao moro. Nabae warao, nabae obanaka, warao moro koine.

El jefe antiguo, en el fondo del caño, canta su memoria cada siete años. No es una piedra, es el corazón del hombre Warao que se niega a dormir, recordándonos que la vida es el agua tallando la paciencia.

Cuando “La Nigua” calló, la cancha frente al banco ya no era la misma. Los niños Waraos sonreían y los criollos nos quedamos mirando el asfalto, sabiendo que habíamos sido testigos de un misterio antiguo. La ciudad seguía su rumbo ruidoso, pero en esa grada se había sellado, para siempre, el pacto de la palabra.

Es aquí, en este instante suspendido, donde comprendemos la doble re-existencia del pueblo Warao. Mientras el asfalto avanza devorando las distancias y la frontera transnacional intenta fragmentar los cuerpos, el ser Warao se pliega sobre sí mismo, resguardando su Ontografía del agua como un tesoro invisible. La migración no es solo desplazamiento físico, es el traslado de un mapa sagrado que se niega a ser borrado por la lógica de los números o la frialdad de las demarcaciones. Al habitar la ciudad, el Warao no se desdibuja; al contrario,

instala el Delta en el centro mismo de la aridez, recordándonos que, aunque el cauce cambie, la esencia de la vida persiste, fluyendo siempre en la memoria de siete semillas invencibles.

La fibra digital: El nuevo cordón umbilical

El Delta ya no tiene fronteras, porque ahora se sostiene en la palma de la mano. A veces, sentados en algún rincón de la ciudad, veía a “La Nigua” con un teléfono inteligente. No era un lujo, sino una balsa de rescate. Escuché audios enviados por WhatsApp que eran verdaderas bitácoras de resistencia. Esta solidaridad tecnológica es el nuevo cordón umbilical. El Warao cosmopolita ha tejido una red que ni los estados nacionales ni las aduanas pueden contener. Por WhatsApp circulan las noticias, las advertencias, los cantos y, sobre todo, la confirmación de que el grupo no se ha disuelto. La red es el nuevo caño; por ella fluye el tejido social, la información que permite a los clanes tomar decisiones conjuntas aunque estén separados por miles de kilómetros. Es una nación que se niega a ser fragmentada por la geografía, unida por el susurro digital que desafía el estruendo de la modernidad.

El peso del recuerdo y la espiritualización del lamento

Hay dolores que no se pueden medir con estadísticas. María contó, con una naturalidad que nos mantuvo en vela por noches enteras, cómo se entierra a un hermano en el Delta: el envoltorio en hojas, el paso del tiempo, el rescate de los huesos para la despedida final. Era un relato de una precisión geométrica. En ese momento, las ideas sobre la “espiritualización del lamento” se desvanecieron frente a la realidad física de su pérdida. Entendí entonces que, para ellos, la memoria es un acto físico, una forma de tramitar el dolor desde el encuentro

colectivo. Cuando perdieron a sus hijas por el sarampión, no solo perdieron vida, perdieron una parte de su futuro. Pero, incluso en medio de ese duelo desgarrador, se organizaron para el retrato familiar, para dejar constancia de que ellos estuvieron aquí, que ellos siguen siendo.

El Navegante de los Siglos

Hoy, cuando rememora la historia en Pacaraima, al cerrar los ojos, la imagen que regresa no es la de un mapa geopolítico, sino la de La Nigua. Pienso en sus años de resistencia en la frontera, en su mirada que parece haber atravesado más tormentas que las que el propio río Orinoco ha visto en un siglo. Él es la prueba de que el Warao no es una reliquia, sino un sujeto histórico en perpetua construcción.

No asistimos a una derrota. Estamos ante una metamorfosis. La niña que perdió a sus hermanos, José Jesús enseñando números en un papel frente a un pulpo rosado, y La Nigua mediando en un conflicto bajo la luz eléctrica de un albergue que nunca será su hogar, nos enseñan que el territorio no es un pedazo de suelo, sino un estado de la conciencia. Cuando el asfalto intentó ser su sepultura, ellos lo convirtieron en un “caño seco” y siguieron navegando.

Comprendo ahora, con la distancia de quien ha visto el desprendimiento de las sombras, que el destino de este pueblo es el espejo de nuestra propia capacidad de resistencia. Como escribió Borges en El Biógrafo, cualquier destino consta de un solo momento: el instante en que el hombre sabe para siempre quién es. El Warao lo sabe: es un navegante eterno que no reconoce fronteras estatales si estas intentan cercar su espíritu o limitar su horizonte. Sabe que el Janokoida es solo un puerto de paso y que el portugués es un nuevo viento que empuja su curiara mental hacia horizontes más amplios.

Nuestra tarea, como cronistas de este tiempo convulso, es asegurar que su remo siga cortando el agua de la historia. Que ni la burocracia de los refugios, ni la xenofobia de la calle, ni el silencio que algunos quisieran imponer, borren el rastro de su paso. La re-existencia es, en definitiva, el arte sagrado de permanecer siendo otro sin dejar de ser uno mismo. Es una danza eterna entre la raíz y la corriente que hoy, más que nunca, habita en la palabra viva de nuestra gente, en el susurro de La Nigua y en la esperanza de que, tarde o temprano, todos encontrarán la tierra sin mal que sus ancestros les prometieron.

RESEÑA

TERRITORIOS DE LA MEMORIA Y LA INSURGENCIA DEL ARCHIVO

REYNA, PABLO (2023). *ENTRE RENACERES, AUTOVÍAS Y TÍTULOS COMUNITARIOS DE TIERRAS: UNA APROXIMACIÓN A LA HISTORIA INDÍGENA DE COSQUÍN, 1573-2023*

MOISÉS CÁRDENAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ENTRE RÍOS, ARGENTINA

VIAJESIDERAL2@YAHOO.COM.AR

ORCID: 0009-0004-9615-7965



Pablo Reyna. Foto: ??

La historiografía tradicional argentina ha operado, a menudo, como una tecnología de invisibilización. En el caso específico de la provincia de Córdoba, el relato oficial del “cordobesismo” ha construido una identidad provincial cimentada sobre la supuesta extinción temprana de sus poblaciones originarias, reduciéndolas a un pasado arqueológico o a un mestizaje diluido en la “criollidad” pobre. Frente a este paradigma de la ausencia, la obra de Pablo S. Reyna,

Entre renaceres, autovías y títulos comunitarios de tierras: Una aproximación a la Historia Indígena de Cosquín (1573-2023), se presenta no solo como una investigación académica de excelencia, sino como un acto de restitución ontológica. Reyna no escribe desde la asepsia de una “torre de marfil” académica; su lugar de enunciación es el de un intelectual nawan, perteneciente a la Comunidad Comechingón Timoteo Reyna. Esta posición —lejos de sesgar el análisis— le otorga una lucidez crítica

que permite transformar el dato documental en territorio encarnado.

Desde las primeras páginas, el lector percibe que no se encuentra ante una cronología fría. El libro respira a través del monte de Punilla —el Coschin ancestral— y propone un interrogante que fractura la epistemología clásica: ¿Es posible escribir una historia indígena que no sea una reliquia del museo estatal? El autor responde con una metodología híbrida que él



denomina “co-labor”, un ejercicio dialógico que cruza la rigurosidad del archivo (consultando fondos del Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba y registros de FamilySearch) con la memoria viva de las familias Díaz, Bustos y Altamira. El resultado es una obra donde el “nosotros” no es una licencia poética, sino un posicionamiento político y metodológico que desafía el extractivismo intelectual.

El andamiaje estructural de la obra desarticula con precisión quirúrgica el mito de la extinción. En su primer segmento, Reyna rastrea las reconfiguraciones identitarias bajo categorías impuestas por el sistema colonial y republicano. Conceptos como “indio”, “mestizo” o “sirviente” no son leídos como etiquetas estáticas, sino como máscaras de supervivencia. El autor demuestra que la invisibilidad fue, en muchos casos, una estrategia de resguardo: una forma de “ser sin ser nombrados” para proteger la continuidad del linaje. Como señala Reyna con agudeza interpretativa:

en fin, la “historia de la modernidad” y la contemporaneidad, son también, desde nuestra perspectiva, que intenta desnaturalizar ciertas narrativas, “historias indígenas”. Aunque, para exorcizar un pasado de negación, debemos insertar el sustantivo étnico, hasta tanto no hayamos descolonizado también la disciplina histórica. (Reyna, 2023, p. 19-20).

Esta afirmación es el corazón de su tesis: lo indígena no es lo que quedó atrás, sino lo que subyace y se reformula en el presente. El detonante contemporáneo que da urgencia a esta investigación es el conflicto por la Autovía de Punilla, un proyecto enmarcado en la iniciativa IIRSA que, desde 2017, ha avanzado sobre el valle sin consulta previa a las comunidades. Para Reyna, esta infraestructura no es sinónimo de “progreso”, sino una actualización de la violencia colonial que

despoja pircas, interrumpe flujos de agua y profana sitios sagrados. Aquí, la investigación de campo se vuelve denuncia sin caer en el panfleto. El autor analiza cómo la narrativa del desarrollo estatal ignora sistemáticamente la preexistencia étnica para facilitar el avance del capital transnacional sobre el paisaje originario.

Uno de los aportes más significativos al mundo académico es el análisis detallado de la compra comunitaria de tierras en 1817 a los padres Belermos. Reyna rescata del olvido este hito jurídico y social, demostrando que la adquisición de títulos no fue un gesto de sumisión al orden republicano, sino una maniobra de “astucia indígena”. Al rastrear los apellidos Salbia, Ortíz y Bustos en los padrones de encomiendas y contrastarlos con los poseedores actuales, el libro prueba una continuidad genealógica que el Estado cordobés ha intentado erosionar mediante expropiaciones y la negación de la personería jurídica. El autor explora “la generación de derechos a la tierra y las categorías para nombrar la otredad” (p. 44), revelando que el pasado no es un tiempo muerto, sino un derecho que resurge en cada linaje que hoy resiste el avance de las máquinas.

En los capítulos centrales, la obra profundiza en las acciones políticas de las autoridades étnicas durante el siglo XVIII y la reformulación identitaria post-1810. Reyna introduce el concepto de “awincamiento” no como una asimilación pasiva, sino como un instinto de supervivencia frente a la hostilidad de un Estado que buscaba la homogeneización. Esta perspectiva es vital para los estudios culturales latinoamericanos, ya que permite comprender los procesos de mestizaje no como una pérdida, sino como una transmutación estratégica. El autor despoja a la historia de su linealidad europea y la presenta como un campo de tensiones permanentes donde lo indígena se “rearma” constantemente.

Un punto de ruptura fundamental es la crítica que Reyna ejerce sobre el “multiculturalismo cosmético”. El autor denuncia cómo en el Cosquín contemporáneo —famoso por su Festival Nacional de Folklore— lo indígena es reducido a un espectáculo folclórico, un fetiche para el consumo turístico que coexiste paradójicamente con la negación de los reclamos territoriales de las comunidades reales. Reyna expone “la narrativa hegemónica sobre lo indígena en el Cosquín contemporáneo” (p. 96), señalando que mientras el Estado celebra

al “indio del pasado” en el escenario, reprime o ignora al indígena del presente que lucha por el acceso al agua y la protección del monte.

El tramo final del libro, titulado con acierto como la “agonía civilizatoria del progreso”, es quizás el más conmovedor y riguroso. Aquí, la voz de los protagonistas —Jesús Díaz, Natividad Altamira, Gerónima Maza— no aparece como una cita fría al pie de página, sino como la autoridad última del relato. Reyna utiliza metáforas potentes: la “tuna” que renace en condiciones adversas y la “mandinga” como esa resistencia invisible que desorienta al opresor. El autor sostiene que la autovía es una agresión directa “contra el modo de vida campesino-indígena” y “contra los sitios sagrados donde los ancestros descansan”. No se trata solo de un conflicto ambiental; es una disputa por el sentido del mundo y la sacralidad del territorio.

¿Cuál es el aporte definitivo de esta investigación para el ámbito intelectual? En primera instancia, rompe el silencio cómplice de una academia que, por décadas, consideró a Córdoba como un territorio “limpio” de preexistencias. Reyna contribuye de manera sustancial al giro decolonial, proponiendo que el territorio no es un “recurso” a explotar, sino una memoria encarnada que exige respeto y escucha. Su trabajo es una herramienta de empoderamiento para las comunidades y un llamado de atención para los planificadores estatales y los investigadores sociales: la historia indígena no es fragmentaria por incapacidad, sino porque ha sido estallada por la violencia, y su reconstrucción requiere una honestidad metodológica que priorice las voces subalternas sobre las narrativas oficiales.

Entre renaceres, autovías y títulos comunitarios de tierras: una aproximación a la historia indígena de Cosquín, 1573-2023, se consolida como una obra indispensable para el debate contemporáneo sobre los modelos de desarrollo y el extractivismo en América Latina. El epílogo, “El esperanzador florecer de Tunun”, evita los sesgos de un optimismo ingenuo y, en su lugar, ofrece una constatación teórica y empírica sobre las capacidades de resiliencia cultural frente a las hegemonías urbanísticas estatales. El volumen constituye una rigurosa interpelación metodológica que invita a reevaluar los archivos subalternos y a reconocer la persistencia de las territorialidades ancestrales en la configuración geopolítica de la Córdoba del siglo XXI.

LITERATURA OTRA

SONY FERSECK (WEI PAASI, 1988)



Sony Ferseck, doctora en Literatura y cofundadora de Wei Editora, es una figura central de la literatura brasileña contemporánea. Su obra, que incluye títulos como *Movejo* (2020) y *Weiyamî: mulheres que fazem sol* (2022) —esta última semifinalista del Premio Jabuti—, posiciona el protagonismo de las mujeres indígenas como un acto de resistencia y conexión espiritual con el territorio.

Vinculada a la cultura Pemón (Taurepán), Ferseck posee una identidad híbrida definida por su linaje materno Makuxi. Esta dualidad es el eje de su propuesta estética, la cual se caracteriza por los siguientes elementos:

- Territorialidad: Su obra ignora las fronteras administrativas entre Venezuela, Brasil y Guyana, centrándose en la unidad cultural de los pueblos de habla caribe.
- Espacio liminal: Habita un espacio entre naciones donde su cosmogonía se nutre directamente de la herencia de las sabanas de Roraima.
- Poética ancestral: Su escritura incorpora elementos de la lengua Pemón-Kapon, recuperando una memoria transfronteriza compartida por los pueblos Pemón, Makuxi y Akawaio.

En resumen, Ferseck no define su identidad por un pasaporte, sino por la memoria del territorio ancestral y la defensa del conocimiento históricamente silenciado.

POEMAS DE SONY FERSECK (WEI PAASI)

*Selección: Adriana Aguiar Rodrigues.

Traducción del portugués al español: Celso Medina



abandonada
mi anatomía se acorta
la dejé en pedazos por toda la ciudad
mientras niños-vaso tintinean hambres
tan antiguas como sus etnias
para vidrios aburridos de tinte opaco
pero ojos-semáforo disimulan: —¡abierto! ¡desviado!
hombres-cartón, clasificados de calle,
anuncian desempleos, pero bocas-gramática
apuntan: —¡mira el error! ¡está escrito en otra lengua!
mujeres-número, más cuerpos y más culpa,
se empujan desilusionadas hacia autos, camas y calle
pero cabeza-sentencia grita: —¡debe venderse
por gusto! ¡desde allá debe ser puta!

indias descalzas, ardidas y descoloridas de medios-
días

venden adornos de paja, pero bolsillos-tiempo
marcan: —¡ahora no! ¡qué cosa tan cara!
abandonada
mi anatomía se acorta
la dejé en pedazos por toda la ciudad
huyo de naciones inventadas y pregunto:
¿en qué parte de mí se localiza la frontera?
¿qué colores tiene la bandera de mi rostro?
extranjera de mí
pido abrigo.

*a los hermanos venezolanos.

abandonada
minha anatomia se encurta
deixei-a aos pedaços por toda cidade
enquanto crianças-copo tilintam fomes
tão antigas como suas etnias
para vidros aborrecidos de fumê
mas olhos-semáforos disfarçam: - abriu! desvia!
homens-papelão classificados de rua
anunciam desempregos mas bocas-gramática
apontam: -olha o erro! tá escrito em outra língua!
mulheres-número mais corpos & mais culpa
se empurram desiludidas para carros camas e rua
mas cabeça-sentença grita: - deve se vender por
gosto! desde lá deve ser puta

índias-descalçadas ardidas & desbotadas de meios-
dias

vendem enfeites de palha mas bolsos-tempo
marcam:- agora não! que coisa cara!
abandonada
minha anatomia se encurta
deixei-a aos pedaços por toda cidade
fujo de nações inventadas & pergunto:
em que parte de mim se localiza a fronteira?
que cores tem a bandeira de minha face?
estrangeira de mim
peço hospedagem.

*aos hermanos venezuelanos.

FERSECK, Sony. Movejo.
Boa Vista: Wei Editora, m 2020.



un día una anciana me dijo
que las aguas de las niñas
tiñen siempre de rojo
yo veía a las mujeres con
taparas de agua en la cabeza
pero me asombré cuando
supe que ellas también
llevaban agua en la barriga
decían que después el agua
después el agua se volvía gente, pero
que antes era necesario romperla
me reí mucho de eso y desde entonces
desde entonces aprendí a equilibrar la vida en la tapara

um dia uma velha me disse
que as águas das meninas
dão sempre pro vermelho
eu via as mulheres com
bacias de água na cabeça
mas me assombrei quando
soube que elas também
levavam água na barriga
diziam que depois a água
dava pra gente mas que
antes era preciso rebentar
ri muito disso e desde lá
dei pra equilibrar a vida na bacia.

FERSECK, Sony. Movejo. Boa Vista:
Wei Editora, 2020.



del barro arde
-dura
mi existencia
que de lo dorado
esparce semillas de
Wei
toca, hermana mía
tu sonajero keweí
canta, hermana mía eren
nuestro cedazo
nuestro rallador
mastica, hermana mía
nuestro labrado
de humo y paja
nosotros lo reencendemos
pinta, hermana mía
de tawa el agua
tiñe, hermana mía
de negro las palmas
nuestras alas también son dios
nuestros labios
también son dios
y Wei nuestra madre
nuestra hija

do barro arde -
dura minha existência
que do dourado
espalha sementes
de Wei toca minha
irmã teu chocalho
keweí canta minha
irmã eren nossa
peneira nosso ralador
mastiga minha irmã
nosso lavrado de
fumaça & palha nós o
reacendemos pinta
minha irmã de tawa a
água tinge minha irmã
de preto as palmas
nossas asas também
são deus nossos lábios
também são deus
& Wei nossa mãe
nossa filha.

FERSECK, Sony.
Movejo. Boa Vista:
Wei Editora, 2020.



no me nació maría
ni para eso serví
no crecí para ser maría
faltó el bautismo
tampoco me hice maría
solo desarrollé consonantes
que no forman rimas
de haber nacido antes
nadie mataría
a ciegas
aquello que ya fui
demasiado en la vida
no serví para ser maría,
solo hice poesía
y disgusto de hija
un día seré maría,
sin duda ni agonía
lo seré para siempre
por ahora me quedo en lo que no sería
si no fuese maría,
si no fuesen los peros...

não me nasci maria
não prestei nem pra isso
não cresci pra maria
faltou batismo
tampouco me fiz maria
só desenvolvi consoantes
que não dão rimas
tivesse nascido antes
ninguém mataria
a folhas cegas
aquilo que já fui
demais na vida
não dei pra maria
só fiz poesia
& desgosto de filha
um dia vou ser maria
sem dúvida nem agonia
vou ser pra jamais
por enquanto fico no que não seria
se não fosse maria
se não fossem os mas...

FERSECK, Sony. Movejo. Boa
Vista: Wei Editora, 2020.



cuando dios anuncie buen tiempo
a las almas extendidas en los tendaderos
pasarán los hilos de la vida
descansarán los pajaritos
pasarán las palabras dichas
(las poesías y promesas de amor)
cuando dios anuncie buen tiempo
se secará el llanto que se había empapado
cantarán su canto las cigarras
los grillos harán chirriar las estrellas
serán de infinito las telas
de las almas extendidas en los tendaderos
cuando dios anuncie buen tiempo
saldrán al sol los corazones
serán luz
cuando dios anuncie buen tiempo.

quando deus der tempo bom
pelas almas esticadas nos varais
irão passar os fios da vida
irão pousar os passarinhos
irão passar as palavras ditas
(as poesias e promessas de amor)
quando deus der tempo bom
irá secar o pranto que tinha encharcado
irão cantar seu canto as cigarras
irão cricrilar as estrelas os grilos
irão ser de infinito os panos
das almas esticadas nos varais
quando deus der tempo bom
sairão ao sol os corações
serão luz
quando deus der tempo bom.

FERSECK, Sony. Movejo. Boa Vista:

Wei Editora, 2020.



para cada infierno al que vaya
 mis pies allá he de deponer
 para recordar por donde la vida me llevó
 por donde caminaron mis pies-flor
 mis pies-clavo, mis pies-brasas
 mis pies griegos, mis pies torcidos, mis pies-polvo
 para cada infierno al que vaya
 llegaré descalza
 cualquier cosa entre el alma y el dolor
 y vestida de mujer
 de cada infierno del que vuelva
 cartas malcriadas a Satán y a mi ángel de la guarda
 (o pornográficas)
 después alas de cielo, de cera, de Hermes
 de Kahlo, de cemento y plata
 y volaré.

para cada infierno que eu for
 meus pés por lá irei depor
 para lembrar por onde a vida me levou
 por onde caminharam meus pés-flor
 meus pés-pregos meus pés-brasas
 meus pés-gregos meus pés-tortos meus pés-pó
 para cada infierno que eu for
 chegarei descalça
 qualquer coisa entre a alma & a dor
 & vestida de mulher
 de cada infierno que eu voltar
 cartas malcriadas a satã & ao meu anjo da guarda
 (ou pornográficas)
 depois asas de céu de cera de hermes
 de kahlo de cimento & prata
 & voarei.

FERSECK, Sony. Movejo. Boa Vista: Wei
 Editora, 2020.



escribir hasta ser mi propia patria
mi propio estado mi propio hogar
escribir hasta ser yo, hasta ser mía, rima por rima y
en cualquier papel
escribir hasta ser mi propia voz, mi propio
sexo, mi propio eco y reflejo
escribir para ser mi propio infierno,
mi propio cielo mi propia muerte
escribir para ser mil, para ser gente, para ser santo
ser humano
sagrado y profano
escribir para ser antes que el silencio me sea.

escrever até ser minha própria pátria
meu próprio estado meu próprio lar
escrever até ser eu até ser minha rima por rima
e em qualquer papel
escrever até ser minha própria voz meu próprio
sexo meu próprio eco e reflexo
escrever para ser meu próprio inferno
meu próprio céu minha própria morte
escrever para ser mil para ser gente para ser santo
ser humano
sagrado & profano
escrever para ser antes que o silêncio me seja.

FERSECK, Sony. Movejo. Boa Vista: Wei
Editora, 2020.



La sabana me explica
 mi labrado - rey me anuncia
 nació de un ipé amarillo
 donde lloré un sollozo seguido, continuo y en eco
 la sabana me bautiza
 entre la aridez y la raíz anegada
 me hace mujer sobre las vetas de piedra

late y sangra mi sangre de vino entre la piel-
 fibra y la carne color de tierra

mi labrado me impera
 mis caderas galopan sobre hombres
 forasteros
 la sabana me amplía
 en el sin-límites de los ojos
 luna llena reflejada en mis espejos de agua
 platean astillas mi espalda
 la sabana me explica
 mucho más me enseña en el silencio de su inmensidad
 tibia
 la sabana me reina.

a savana me explica
 meu lavrado-rei me anuncia
 me nasci de um pé de ipê amarelo
 donde chorei um soluço seguido contínuo & em eco
 a savana me batiza
 entre a aridez & a raiz alaga
 diçame faz mulher sobre os veios de pedra

lateja e sangra meu sangue de vinho entre a pele-
 fibra & a carne cor de terra

meu lavrado me impera
 meus quadris escoiceiam galgando homens
 forasteiros
 a savana me amplia
 no sem-limites dos olhos
 lua cheia refletida em meus espelhos d'água
 prateiam farpas minha espinha
 a savana me explica
 muita mais me ensina no silêncio de sua imensidão
 tépida
 a savana me reina.

FERSECK, Sony. Movejo. Boa Vista: Wei Editora,
 2020.



sufro de palabras,
degenero en poesía
en cada una de las desdichas
se complica más mi descrear
sufro de un corazón un siglo atrasado
con un soplo en verso y rima
válgame dios que un día se llegue a curar
pero si me desato en silencios
todo cuanto se calle
el maldito me late en el pecho
todo para recordarme
que él es toda mi anatomía
me sujeto a mí misma
sin la mínima
desimpaciencia.

sofro de palavras
degenero em poesia
em cada uma das desditas
se complica mais meu descriar
sofro de um coração um século atrasado
com um sopro em verso & rima
valha-me deus que um dia se venha a curar
mas se desato em silêncios
tudo quanto se calar
o danado me bate no peito
tudo para me lembrar
que ele é toda minha anatomia
me assujeito sem a mínim
a desimpaciência.

FERSECK, Sony. Movejo. Boa Vista: Wei Editora, 2020.



yo te desbautizo
tu nombre ahora es amor
tu nombre ahora es fuego
que me incendia la boca
cuando de nuevo lo digo
nuestros cuerpos, nuestro templo
sacerdotes de nosotros mismos
consagración que se da por dentro
yo te desbautizo
tu nombre ahora es amor
es el rezo que repito
que me exorciza del miedo
de la soledad
yo te desbautizo y te proclamo
tu nombre ahora es amor

eu te desbatizo
teu nome agora é amor
teu nome agora é fogo
que me incandesce a boca
quando de novo o digo
nossos corpos nosso templo
sacerdotes de nós mesmos
consagração que se dá por dentro
eu te desbatizo
teu nome agora é amor
é a prece que repito
que me exorciza do medo
da solidão
eu te desbatizo & te proclamo
teu nome agora é amor.

FERSECK, Sony. Movejo. Boa
Vista: Wei Editora, 2020.



Ewaron

Miedo grande en el cuerpo
 Ewaron
 me atraviesa como a una presa
 Me agarro a la brasa
 Contra lo oscuro
 Yo vivo lejos
 Por eso
 Cuando el viento
 corte mis huesos
 blancos,
 ellos cantarán de memoria
 mi nombre
 Una vez que la fiera
 Devore mi garganta
 Mi cuerpo será todo un instrumento
 Ewaron
 Cuando yo vuelva
 Del nido que los pájaros hicieron
 Con mis cabellos
 Del hueco entre las piedras
 En que la fiera vivía
 Oma' toron yanpayam
 î', mî yu'nanen, ewaronya taasaasen
 Digan a mis nietas

 Que ahora nació
 Para lo antiguo

Ewaron

Medo grande no corpo
 Ewaron
 Me atravessa como presa
 Me agarro à brasa
 Contra o escuro
 Eu vivo longo
 Por isso
 Quando o vento
 Cortar meus ossos
 Brancos
 Eles cantarão de memória
 Meu nome
 Uma vez que a fera
 Devore minha garganta
 Meu corpo será
 Todo instrumento
 Ewaron
 Quando eu voltar
 Do ninho que
 Os pássaros fizeram
 De meus cabelos
 Do oco entre as pedras
 Em que a fera vivia
 Oma' toron yanpayamí',
 mî yu'nanen, ewaronya taasaasen
 Digam Às minhas netas

 Que agora eu nasci
 Pra antiga.

UNA ANCIANA ILUMINA LA NOCHE: GÉNERO Y FEMINISMOS INDÍGENAS A PARTIR DEL POEMA “EWARON”, DE SONY FERSECK¹

¹ Este texto fue publicado originalmente en la revista *Organon*, de Porto Alegre, v. 40, n. 79, set 2024/mar. 2025, con el título: “Uma Anciã Ilumina A Noite: Gênero E Feminismos Indígenas A Partir Do Poema “Ewaron”, De Sony Ferseck”. La traducción al español es de Celso Medina. Se publica con la autorización de las autoras.

Maria Beatriz Smith Silva
(PPGL/UFAM)

beatrizsmithpa@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-0872-0331>

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues
(PPGL/UFAM)

adrianaaguiar@ufam.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-2192-9981>



Fuente:Wikimedia Commons

1. Introducción

Sony Ferseck (o Wei Paasi, su nombre indígena en *makuxi maimu*) es licenciada en Letras por la Universidad Federal de Roraima, tiene una maestría en Literatura, Artes y Cultura Regional por la misma institu-

ción y un doctorado en Estudios Literarios por la Universidade Federal Fluminense. Actualmente, realiza una estancia posdoctoral en el Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Roraima (PPGL/UFRR) y es cofundadora de Wei Editora, la primera editorial independiente del estado de Roraima.

De manera general, iluminada por la gran abuela Wei (la abuelo Sol), la poética de Ferseck está fuertemente marcada por una sensibilidad hacia las cuestiones de género, así como por la espiritualidad mítica de su pueblo, la memoria ancestral y el sentido de pertenencia. *Weiyamĩ: mulheres que hacen sol* (2022), por ejemplo, está



Danza Parixara.Fuente:Wikimedia Commons

compuesto por catorce poemas en versos libres que alternan entre la lengua portuguesa y el makuxi. El libro cuenta con ilustraciones originales realizadas mediante técnicas de pintura y bordado, cuya autoría pertenece a Georgina Sarmento, artista plástica indígena de los pueblos makuxi y wapixana, de Roraima.

Finalista en la categoría de poesía en la 65.^a edición del Premio Jabuti (2023), esta nominación contribuyó —según declaró Ferseck en una entrevista concedida a G1 Roraima— no solo a visibilizar el protagonismo femenino indígena, sino también a reflexionar sobre la violencia contra estas mujeres, teniendo en cuenta que, en aquel momento, Roraima lideraba los índices de feminicidio en Brasil. Desde nuestra perspectiva de lectura, la obra de Ferseck es, en cierta medida, una celebración de la cosmología de su pueblo al evocar la figura de Wei, la gran abuela Sol, quien ilumina el reencuentro de aquellos que se encantaron (trascendieron) junto a sus ancestros, e ilumina también a quienes permanecen en este plano en su reencuentro con las identidades indígenas. Empezando por el título, el libro constituye una oda a las mujeres makuxi al poner en evidencia el protagonismo femenino, enaltecer la sabiduría de las ancianas, valorar a las madres en sus afectos y cuidados, y a las hijas en sus danzas y juegos bajo el Sol.

Tomando esta obra como objeto de análisis, la poesía de Ferseck se entiende aquí como un ritual Parixara —haciendo referencia a la práctica que se realiza a través de danzas en círculo y cánticos entonados en lengua makuxi— que

celebra el reencuentro y la abundancia de las cosechas (Fiorotti, 2018). Como ritual Parixara, tal poética es invocación, una oración tejida por varias voces femeninas indígenas; son las abuelas, las madres, las hijas, las nietas y las bisnietas quienes danzan y entonan cantos de agradecimiento, de reencuentro, de denuncia y de sanación. Anclado en ese protagonismo femenino indígena, el lector se sumerge en el río de la cosmovisión y cosmogonía del pueblo nativo del estado de Roraima y, por medio de ese colectivo de voces, conoce la fuerza, la grandeza y el afecto, así como las angustias y los dolores de mujeres que por siglos fueron subyugadas y silenciadas.

Esa imagen a la que aludimos se engendra con mayor potencia en uno de los poemas del libro, titulado “Ewaron”, término que, conforme a Ferseck (2022), significa en lengua makuxi *maimu* oscuridad, tinieblas o noche. En el libro, el poema viene acompañado por una ilustración de Georgina Sarmento: en la página se ve, solitario, un cuerpo femenino desnudo, con largos cabellos tejidos con hilos de lana y la piel marcada por el paso del tiempo. Mientras una de las manos está apoyada en el muslo izquierdo, la otra está erguida, iluminando la noche con una gran antorcha contorneada por un hilo de lana que viene desde los pies, fijos en el suelo. Se suma a la imagen y al poema una nota al pie en la que la autora informa:

En entrevista para el proyecto Pantón Pia’, el señor Dilmo Lima, de la comunidad São Jorge (TI Raposa Serra do Sol), relató cómo los indí-

genas sacrificaron a una anciana de unos 90 años para acabar con una bestia, un gran murciélago que diezmaba a una comunidad de los alrededores de la Serra do Marari. La anciana sirvió como cebo y, sosteniendo una antorcha, permitió que los hombres localizaran el escondite del monstruo. (Ferseck, 2022, p. 18).

Es en torno a este poema que nos gustaría detenernos, articulándolo con perspectivas provenientes del feminismo comunitario (Paredes; Guzmán, 2014) y del ecofeminismo (Mies; Shiva, 2021), en diálogo con la literatura indígena (Graúna, 2013; Dorrico, 2017, 2018; Thiél, 2012). En otras palabras, es en el dolor enmudecido y silenciado de esta abuela makuxi, atravesada por la oscuridad, que enarbolamos nuestra antorcha junto a la de ella para que, juntos, iluminemos y encendamos *Ewaron* y las violaciones cometidas contra las mujeres indígenas, mientras proponemos reflexiones sobre qué feminismos considerar para estos sujetos y cómo las cuestiones de género, poder y violencia se manifiestan en “Ewaron”.

2. “Ewaron”: ¿hacia una poética feminista indígena?

Antes de proseguir, es fundamental destacar que contar y escuchar historias ocupa un lugar central en la literatura indígena, pues es a través de estas prácticas que la memoria, las creencias, los saberes ancestrales y las luchas se entrelazan, resistiendo al paso del tiempo y quedando impresas en los textos contemporáneos. Este tejido textual sobrepasa los límites del sistema alfabético (Graúna, 2013; Thiél, 2012), ya que carga en su trama las marcas de la oralidad, las cuales confieren una riqueza singular a narrativas que entrelazan hilos de *taren* (palabra de encantamiento y cura), *eren* (cánticos indígenas) y *panton* (narrativas, historias), dando origen a una escritura que reafirma la identidad cultural del pueblo Makuxi (Fiorotti, 2018).

Es, pues, a través de la práctica de la escritura —arma del hombre blanco, “elemento coercitivo que se impuso hace más de cinco siglos sobre los pueblos originarios” (Dorrico et al., 2018, p. 19), que Sony Ferseck cose en el papel tramas míticas e históricas, memoriales, testimonios, oraciones y cantos. En su obra, lo real, lo sobrenatural y lo imaginario convergen, diluyendo sus fronteras mediante un carácter textual complejo e híbrido, típico

de este tejer literario (Thié, 2012). De este modo, Ferseck dialoga directamente con las tradiciones orales de su pueblo, imprimiendo en su poesía la lengua makuxi, acompañada de traducciones en notas al pie, como observamos en el propio título del poema que analizamos, “Ewaron”, y en algunos de sus versos: “Oma’ toron yanpayamí”; “mín yu’nanen, ewaronya taasaasen”; “Pena marappa’ wani pemonkon yannen pe” (Ferseck, 2022, pp. 17-18). Por medio de la lengua nativa, la autora y el yo lírico curan, cantan y narran las historias de los ancestros en una tentativa de oponerse a la cultura colonizadora, reivindicando su identidad y su sentido de pertenencia.

En “Ewaron”, la aguja de Sony cose las letras de Makunaimí y, juntos, escriben la historia de violencias múltiples contra una mujer anciana, como se advierte en los siguientes versos: “Medo grande no corpo”; “Una vez que la bestia / Devore mi garganta” (Ferseck, 2022, p. 17). En la nota al pie del poema en cuestión, Sony Ferseck aporta información sobre los relatos que escuchó del señor Dilmo Lima, morador del territorio indígena Raposa Serra do Sol (RR), mientras participaba en el proyecto *Panton Pida’*, coordinado por Devair Fiorotti. En aquella ocasión, Dilmo Lima expuso dos aspectos relevantes que fecundarían el imaginario de Ferseck y se convertirían en material para su poema: primero, la referencia al sacrificio de una anciana de 90 años por parte de hombres de su propia comunidad; segundo, la razón de tal acto: la necesidad de localizar y capturar a un enorme murciélago que se alimentaba de la sangre de los moradores de la Serra do Marari (RR). Movida por el deseo de convertir a las mujeres indígenas en protagonistas de su propia historia, Sony entrelaza el relato oral de Dilmo Lima con la escritura de su poesía, a fin de homenajear la memoria de aquella anciana. Así, en “Ewaron”, la abuela es lanzada a la oscuridad de la noche como un cebo para la bestia. Sin poder de elección, ella agarra la antorcha encendida hasta que esta se apaga, en un intento, tal vez, de proteger a sus hijas y nietas de tal violación. A pesar del miedo expreso en el primer verso (“Miedo grande en el cuerpo”), el acto de no soltar la antorcha simboliza también la voluntad de no soltar las manos de las generaciones futuras. Así es como la abuela, en una especie de lamento melancólico, canta su fin y su renacimiento. Fortalecido por la poesía de Ferseck, el yo lírico murmura la gloria de eternizar su existencia en la memoria, de resurgir y trascender como algo más que un simple

producto de la violencia cometida contra ella:

Ewaron

Me atraviesa como presa
Me agarro a la brasa
Contra lo oscuro
Yo vivo largo
(Ferseck, 2022, p. 17)

El yo lírico “vive largo” porque, en última instancia, puede ser visto y oído en cada relato de su historia. Esta existencia se torna infinita todas las veces que es recordada. La vida, antes banalizada e invisibilizada, se extiende en la memoria a través del tejido literario de Sony, que permite que ese cuerpo ancestral narre y reinvente la historia de su encantamiento. Sin embargo, aunque el protagonismo femenino alcance su propia voz, el pasado de violencia acompaña y desborda el poema.

A pesar de que existe una fuerte alusión al género, a las voces y a los cuerpos femeninos en la poética de Ferseck, sigue siendo común escuchar que los hombres indígenas son menos machistas en comparación con los hombres blancos. También es frecuente el discurso de que el patriarcado, el racismo, el sexismo y el edadismo —entre otros «ismos»—, cuando están presentes en las comunidades indígenas, forman parte de las ruinas coloniales. De esta forma, surge un gran revés respecto a las mujeres indígenas y la violencia de género, un tema que se presenta de forma compleja, casi siempre orientado hacia el borrado y la invisibilidad.

No cabe duda de que el colonialismo atravesó, subordinó y explotó brutalmente tanto la ocupación de las tierras como las culturas de los pueblos colonizados. Además, resulta evidente que de esos entrecruzamientos se desprenden otras identidades basadas en hibridismos culturales (Hall, 1999). Como argumenta Said (2011, p. 24), al analizar ese entrelazamiento cultural, deberíamos considerar «la experiencia histórica del imperio como algo compartido en común», estando, por tanto, «todas las culturas (...) mutuamente imbricadas; ninguna es pura ni única, todas son híbridas, heterogéneas» (Said, 2011, p. 30). En ese sentido, la relación del colonizador con los pueblos indígenas provocó, violentamente, una especie de transculturación (Ortiz, 1978, citado en Graúna, 2013, p. 58). Bajo esta perspectiva, parece válido reflexionar sobre el machismo y el patriarcalismo en las aldeas como una manifestación de las ruinas coloniales en el presente.

Por otro lado, existe una tendencia a desestimar la preexistencia de la desigualdad económica, social y de género en las civilizaciones nativas de las Américas antes de cualquier proceso de intervención cultural occidental derivado de la colonización. No obstante, Gayatri Spivak (2010), al centrarse en las relaciones de género durante el Imperio británico y en el período posindependencia en la India, indica que tanto la tradición hinduista nativa como la modernidad se imponen sobre las mujeres, silenciándolas y subalternizándolas.

Considerando las diferencias entre tales geografías y culturas, la desigualdad ya era una práctica habitual entre los pueblos precolombinos, sociedades altamente organizadas, estratificadas y poseedoras de gran riqueza y poder (Paredes; Guzmán, 2014). Siendo así, a la luz de los estudios del filósofo Michel Foucault (1979), al analizar una estructura donde unos sujetos actúan sobre otros, existe allí una relación de poder y, consecuentemente, relaciones de desigualdad y violación de derechos.

Si hablar de relaciones de poder implica hablar de desigualdades, la cuestión de género es un factor que está directamente entrelazado en estos vínculos. No obstante, al abordar la violencia contra las mujeres dentro de las comunidades indígenas, el asunto adquiere diversas modulaciones y especificidades. Indígenas brasileñas —activistas, representantes políticas, profesoras, escritoras, poetisas, artistas e investigadoras, tales como Joenia Wapichana (RR), Myrian Krexu (SC), Márcia Kambeba (AM), Iza Tapuia (PA), Taily Terena (MS) y Marize Vieira de Oliveira (RJ), entre otras— afirman que, para interpretar y comprender las representaciones de hombres y mujeres dentro de las comunidades originarias, es necesario despojarse de la mirada del hombre blanco, pues, en el contexto en cuestión, los roles de género están definidos y no existe una división del trabajo pautada por el poder.

En un reportaje de Ana Beatriz Rosa (2016, en línea), publicado por el *HuffPost Brasil*, la activista Iza Tapuia afirma que las cuestiones de poder no están relacionadas con el género en el mundo indígena. Respecto a la división del trabajo, las tareas de preparación de la tierra —como la apertura, la limpieza para la siembra y el manejo del arado— requieren fuerza física y, por tanto, son realizadas por los hombres. Por otro lado, la siembra, el manejo y el cuidado de la reproducción de las semillas quedan a cargo de las mujeres, pues, según Iza, ellas están más



Fuente:Wikimedia Commons

capacitadas y conectadas con la tierra por su condición de madres y cuidadoras naturales: «Estas reglas están establecidas mucho antes de que nazcamos. Mi rol, mi responsabilidad, ya está definido ahí» (Rosa, 2016, en línea).

En una entrevista concedida a la escritora Heloisa Buarque de Holanda en el Canal Brasil, Márcia Kambeba, Taily Terena y Marize Vieira de Oliveira —mujeres fuertemente ligadas a las luchas de las causas indígenas— concuerdan al declarar que «no existe el feminismo en las aldeas» y que la violación en las comunidades nativas no es un fenómeno cultural, pues «quien viola es quien invade» (Canal Brasil, 2021, en línea). De modo análogo, plantean que los casos de violencia contra las mujeres originarias perpetrados por hombres indígenas dentro de las aldeas son poco frecuentes.

Sucede que, según el *Informe Técnico sobre Homicidios contra Mujeres y Adolescentes Indígenas en Brasil (2024)*, elaborado por la Universidad Federal de Paraná (UFPR) en conjunto con el Ministerio de los Pueblos Indígenas, los casos de violencia doméstica han aumentado, derivando en una tasa de homicidios del 28,7%. Asimismo, el 18,8% de las muertes ocurrió en el ámbito hospitalario tras la búsqueda de atención médica por parte de la víctima.

Otro dato relevante es la inexistencia de cifras estatales precisas que reflejen el índice real de violencia, ya sea por fallas en el alcance de la Ley Maria da Penha dentro de las aldeas, o porque las propias víctimas no se sienten reconocidas ni seguras bajo la «ley del blanco». Esto se debe al temor de que la aplicación de dicha ley pueda «deestructurar la realidad en que viven» (Rosa, 2016, en línea).

Bajo este panorama, la naturalización de las diversas formas de violencia contra las mujeres originarias es una práctica habitual en los territorios, dado que las figuras masculinas —ya sean esposos o líderes tradicionales— suelen imponerse mediante la fuerza.

En sentido contrario, en una entrevista producida y divulgada por el *Portal Catarinas* en 2021, jóvenes indígenas como Jhelice Kaiowá (MS), Avelim Buniacá Kambiwá (PE), Ingrid Sateré Mawé (AM) y Vanuza Kaimbé (SP), entre otras, denuncian prácticas machistas y violentas por parte de hombres y líderes de sus comunidades, quienes coaccionan y silencian a sus víctimas. Además del machismo y el alcoholismo, la dependencia financiera respecto a los abusadores y la falta de información sobre las leyes de protección son factores cruciales que fomentan y naturalizan estas violencias.

Sin pretender agotar un tema tan complejo, consideramos que el poema «Ewaron», de Sony Ferseck, admite una lectura que revela prácticas hostiles hacia las mujeres en comunidades indígenas. Aunque el yo lírico afirma que, aun ante el silenciamiento de su voz, su cuerpo es el que dictará el ritmo de esta nueva historia —siendo, por tanto, instrumento y melodía que guía el relato—, es inevitable mirar este cuerpo a través de la lente donde aparece como un instrumento utilizado para alcanzar una victoria masculina. Recordemos el ritual de autoinmolación de la viuda en la pira, fomentado por autoridades nativas en la India, caso sobre el cual Spivak (2010) argumenta en torno a la noción de representación y subalternidad. De modo análogo, en los huesos blancos que «cantarán de memoria» (Ferseck, 2022, p. 16), se manifiesta esta tensión.

Como aprendemos a lo largo del poema, la abuela regresará desde el «hueco entre las piedras / donde habita la bestia» (Ferseck, 2022, p. 17), pero regresará en la memoria, en la narración, en la poesía. Su cuerpo físico no lo hará, pues los duros golpes de la violencia ya se han consumado. Sin embargo, poseer una voz y un lugar, incluso simbólicamente a través de formas culturales, constituye un gran logro; porque, más allá de recordar la historia de cómo un grupo de hombres capturó a una bestia y cómo un cuerpo femenino sirvió a ese grupo, la voz se apodera del protagonismo otorgado por su poeta y se adueña de la existencia colectiva: ese «yo-nosotros» (Dorrico, 2017), inseparable en el colectivo étnico; el «yo» como «sujeto mítico y ancestral» (Dorrico, 2017, p. 229) que permite ampliar las perspectivas, resignificándolo y potenciándolo, como se observa en los siguientes versos:

*Digan a mis nietas
Que ahora yo nací
Por antigüedad.*
(Ferseck, 2022, p. 17)

Si observamos el contexto brasileño contemporáneo, las redes y articulaciones —tales como la Articulación Nacional de las Mujeres Indígenas Guerreras de la Ancestralidad (ANMIGA), Wayrakunas, la Marcha de las Mujeres Indígenas y la Marcha de las Margaridas—, junto a sus frentes contra la cultura y la violencia patriarcal, nos llevan a entender estos movimientos como luchas feministas. Sin embargo, las mujeres originarias de Brasil suelen afirmar que, para la población que vive en aldeas, el feminismo posee una connotación diferente; todavía es percibido de forma eurocéntrica, sin considerar las particularidades y diversidades de la cultura ancestral. Ellas concluyen que no reivindican el término «feminismo indígena» porque la búsqueda de un reconocimiento femenino no es el único ni el principal factor de sus luchas. Como analiza Taily Terena en una entrevista disponible en el canal de YouTube de *Canal Brasil* (2021, en línea), la «Lucha de las Mujeres» —término designado para sustituir la palabra feminismo en el contexto brasileño de la lucha indígena— gira en torno a la protección y demarcación de la tierra, los derechos de la naturaleza, la soberanía alimentaria y los bienes comunes, tanto para mujeres como para hombres indígenas.

De acuerdo con Paredes y Guzmán (2014), mujeres indígenas del pueblo aymara de Bolivia, teóricas y representantes del feminismo

comunitario, el patriarcado europeo es la columna vertebral que sustenta todas las formas de opresión, discriminación y violación que afectan a los seres humanos y a la naturaleza. Ellas aseguran que ese sistema se erigió y echó raíces sobre los cuerpos femeninos y, por ello, surge la necesidad de crear un feminismo comunitario. A pesar de esto, el movimiento concibe el machismo en las aldeas como una herencia colonial, donde los hombres indígenas son las segundas víctimas. Julieta Paredes define el machismo como una suerte de enfermedad; de allí proviene la idea de un feminismo no como una inquisición contra esos hombres, sino con la intención de sanarlos.

Segato (2003) afirma que los hombres son las primeras víctimas de una estructura jerárquica, cuyo mandato de masculinidad es ejercido por otros hombres. Por consiguiente, la autora justifica que muchas de las violencias practicadas son consecuencia directa de la precarización de la vida y de la economía. En sintonía con estos argumentos, la escritora indígena Eliane Potiguara, en su libro o *Metade cara, metade máscara* (2019), además de denunciar la invasión de tierras indígenas que se ha perpetuado a lo largo del tiempo y relatar las trágicas consecuencias de estos procesos en la vida de las mujeres indígenas, enfatiza que las relaciones de igualdad de género dentro de las comunidades tradicionales se han modificado desde la llegada del “hombre blanco”. El hombre indígena se ha visto obligado a asumir un rol machista para defender a su familia (Potiguara, 2019, p. 90), internalizando costumbres extranjeras. Es en este contexto que las mujeres indígenas resaltan la importancia de la demarcación de tierras como forma de combatir la violencia en su contra, ya que el territorio proporciona a las comunidades una reestructuración. Sin el reconocimiento de sus tierras, se produce un “efecto cascada de violencia, y la parte más vulnerable es la mujer” (Rosa, 2016, en línea).

Paredes y Guzmán (2014) reflexionan que, para descolonizar el feminismo, es necesario entender que el patriarcado ancestral no guarda relación con el patriarcado colonialista; aunque las sociedades precolombinas estaban divididas jerárquicamente, al no existir un concepto de pureza, eran más comunitarias, carecían de la noción de propiedad privada y, por ende, las mujeres disfrutaban de mejores condiciones de vida. Las teóricas rechazan la idea de ser “alumnas de Simone de Beauvoir”, teniendo en cuenta que las luchas de sus ancestras en la

Abya Yala son mucho más antiguas y anteriores a la llegada del colonizador, aunque no utilicen el término específico para nombrar tal protagonismo. Resistir contra las dominaciones de los imperios inca y azteca ya era una práctica común de las mujeres nativas guerreras:

Desde 1492, debido a la invasión colonial de nuestros territorios, existen relaciones coloniales entre Europa y Abya Yala (América Latina y el Caribe); esto significa, entre otras cosas, que los europeos piensan que inventaron las luchas de las mujeres contra el patriarcado, creen que pueden enseñar al mundo modelos de sociedad y modelos de cómo luchar para alcanzarlo (Paredes y Guzmán, 2014, p. 13).

A pesar del latente rechazo al rótulo de “feministas”, las indígenas bolivianas incorporan el término como una estrategia semántica. Como señalan las autoras: “[...] las feministas de la etnia chicana se autodenominan mujeristas, pero en la actualidad este nombre nadie lo reconoce, ni se conocen esas luchas y, con todo respeto, no pasan de una anécdota” (Paredes y Guzmán, 2014, p. 15-16). De ese modo, las indígenas bolivianas siguen su marcha en busca del *sumak kawsay*, es decir, el “Vivir Bien” (Paredes y Guzmán, 2014), pautado en la idea de la no propiedad, el compartir, la colectividad y la defensa del medio ambiente.

La preocupación por la protección y seguridad de la tierra y de los derechos de la naturaleza está vinculada al deseo de garantizar la supervivencia y el bienestar de las próximas generaciones. Es en esta correlación entre lucha ambiental y de género —en la cual la dominación y la violación de la tierra se vinculan a la práctica de la violación como forma de control en el campo y en las aldeas— que consideramos las discusiones basadas en el ecofeminismo más espiritualista, conectadas con las perspectivas de las mujeres indígenas acerca de las cuestiones de género, poder y violencia.

Sabemos que la destrucción del espacio natural donde cohabitan mujeres indígenas y ribereñas, además de afectar la producción de alimentos y las actividades económicas, vulnera también el vínculo afectivo, la identidad local y el bienestar, pues para ellas todo está directamente relacionado con la Madre Naturaleza, de la cual son dependientes. Según Mies y Shiva (2021), la sacralidad y la calidad de la vida de las mujeres del Sur Global no residen en “nin-

guna divinidad de otro mundo, sino en el día a día, en nuestro trabajo, en las cosas que nos rodean, en nuestra inmanencia” (Mies y Shiva, 2021, p. 71). Las autoras refuerzan, además, que los modelos económicos patriarcales y la ciencia mecánica contemporánea se autodenominan dioses porque modifican genes, manipulan la biodiversidad y “crean” ecosistemas. Sin embargo, el ejemplo de la catástrofe de Chernóbil en Ucrania demuestra que, aunque los patriarcas modernos pueden dimensionar hoy el daño causado, “no pueden restaurar la vida. Para ello, todavía necesitan, como todos nosotros, de Gaia, de la Madre Tierra y de la mujer” (Mies y Shiva, 2021, p. 118).

El trabajo de Mies y Shiva (2021) realiza aportes fundamentales a los estudios ecofeministas al abordar la violencia contra las mujeres y la naturaleza más allá de la ideología de género. No obstante, sus argumentos presentan limitaciones que dialogan críticamente con el feminismo comunitario de Julieta Paredes y Adriana Guzmán. El enfoque de Mies y Shiva culmina en una estrecha asociación entre lo femenino y la naturaleza —más intensa que la vinculación entre lo masculino y el entorno natural—, la cual deriva de una lógica determinista con raíces biológicas. Esto refuerza la dicotomía naturaleza/cultura, situando a las mujeres del Sur Global como seres cuya conexión con la naturaleza es innata, siendo «esencialmente más aptas para protegerla por el hecho de su condición biológica de madres» (Bezerra, 2020, p. 40). Asimismo, estas teóricas tienden a idealizar la idea de que las bases de la desigualdad económica, social y de género eran menos pronunciadas antes de la llegada del colonizador.

La agenda ecológica se vincula con la cuestión de género, pero no puede analizarse aislada del contexto social, como sostienen las exponentes del ecofeminismo constructivista. En esta perspectiva, la relación entre lo femenino y la naturaleza no es determinista: «No existen esencias inmutables de género, sexo, raza ni naturaleza: su significado es construido por los grupos humanos» (Gebara, 1997, p. 13). Es decir, tal vínculo es producto de la construcción histórica y social de responsabilidades y necesidades cotidianas, derivadas de una división específica del trabajo, del poder y de la propiedad.

Las críticas al esencialismo se amplían con Judith Butler (2015), para quien el género es una elaboración de la cultura hegemónica:



Judith Butler. Fuente: Wikimedia Commons

los cuerpos son moldeados para representar y desempeñar papeles preestablecidos dentro de una lógica dicotómica impuesta socialmente. Al ser el género un producto cultural y no biológico, resulta inviable sostener el binarismo en favor de una pluralidad de géneros. Además de cuestionar la existencia de un «femenino universal» y la relación binaria hombre/mujer como identidades esencialistas, Butler rechaza la premisa de un sistema de opresión y dominación singular y universal.

Al examinar la poética de Ferseck, percibimos que lo femenino se erige como principio vital; de allí proviene el acto de invocar a Wei, la abuela Sol, aquella que ilumina la vida. En “Ewaron”, el cuerpo anciano se entrega en sacrificio para alejar a la Bestia que invade y diezma las comunidades de Raposa Serra do Sol, un vasto territorio ocupado por los pueblos Macuxi, Wapixana, Ingarikó, Tau-repang y Patamona, escenario de constantes conflictos por la tierra entre hacendados y los pueblos tradicionales de la región.

Así, la oscuridad que asola a la comunidad en la narrativa de Dilmo y a la abuela en el poema de Ferseck funciona como metáfora de las invasiones imperialistas que se perpetúan y renuevan en la actualidad. Es, a su vez, una representación de las luchas colectivas por el territorio ancestral, el cual constituye para estos pueblos el vínculo con lo sagrado: es el lugar de origen, del sustento, de las prácticas culturales y espirituales, así como el repositorio de las memorias y vivencias de la colectividad.

En el poema, el enfrentamiento contra la noche —es decir, contra las amenazas e invasiones— se articula mediante la resistencia y el sacrificio del cuerpo femenino anciano; un cuerpo físicamente frágil, pero cultural y

simbólicamente potente. Desde la cosmovisión indígena, este cuerpo se transforma en un ente mítico y sagrado, sugiriendo que el mal solo será vencido cuando esa ofrenda femenina sea consumada. Un sacrificio que no es en vano, pues logra perpetuar la historia, la fuerza, la lucha y la memoria del pueblo Makuxi.

Además, al evocar la cosmogonía y la cosmovisión indígena Makuxi, *Ewaron* sitúa a la anciana como la portadora de las memorias y la sabiduría ancestral; la que resguarda los secretos y detenta los misterios de la noche, llevando en su cuerpo las marcas de la resistencia y del largo tiempo vivido. Ella es, por tanto, quien está lista para enfrentar —a pesar del “Miedo grande en el cuerpo” (Ferseck, 2022, p. 17)— la gran oscuridad: la Fiera que se aproxima.

No obstante, al observar a esta mujer sacrificada, y a pesar de la conmovedora belleza arraigada en su cultura tradicional, no podemos dejar de verla como un cuerpo femenino atravesado por la violencia. En otras palabras, el cuerpo que incendia la noche es, a su vez, consumido por el fuego de la muerte: por esa misma violencia patriarcal que ha quemado cuerpos femeninos a lo largo de la historia en las cacerías de supuestas brujas.

En el poema, el cuerpo anciano de la mujer es “todo instrumento” que retornará “del nido”, “del hueco entre las piedras / en que la fiera vivía” (Ferseck, 2022, p. 17). Desde la parte superior de su cabeza, de sus cabellos, ese nido que nace asume una forma circular; una alusión al Cosmos, al tiempo cíclico, a la aldea, a la casa y a la memoria que resiste en las formas culturales. Es a través de ese cuerpo anciano femenino, que sostiene la brasa en el intento de apartar el peligro, que todo el pueblo resiste. Sin embargo, es imposible

dejar de notar que no es otro cuerpo, sino el femenino, el que sufre doblemente las violaciones de los procesos colonizadores. Ella es inmolada como un sacrificio, otorgando un soplo de vida al pueblo que sobrevive a los genocidios y a las invasiones que atraviesan los siglos. A pesar de la violencia que lo marca, ese cuerpo renace y retorna en la poesía de Sony Ferseck, permitiéndonos comprender dicho retorno como un manifiesto cosmopolítico que recobra el derecho a la palabra a través de una “voz-praxis estético-literaria” (Dorrigo, 2018): la voz colectiva del pueblo Macuxi.

3. Consideraciones finales

A lo largo de este artículo, hemos abordado una discusión de género fecundada por el poema “Ewaron” de Sony Ferseck, para pensar feminismos que se conectan con los discursos de las mujeres indígenas brasileñas y cómo estos se presentan y dialogan entre sí y con sus agendas de lucha. Destacamos que la literatura indígena es un lugar legítimo y oportuno para estos debates, pues narrar es ejercer poder, es amplificar el lugar de habla (*lugar de fala*). En este sentido, *Weiyami: mujeres que hacen el sol* marca muy bien esta posición, especialmente en lo que respecta a la voz femenina. Esto se refuerza, por ejemplo, en el acto de Ferseck de convertir el sustantivo masculino “el Sol” en el femenino “la Sol”: la gran abuela Makuxi, la que ilumina a sus nietas, la que ayuda a calentar las ollas de barro que cocinarán y alimentarán a sus hijas, entrecortando con sus rayos los árboles de los patios y jardines, tiñendo de oro el bioma de Roraima.

Por lo tanto, desde el título de la obra hasta los catorce poemas que la componen, las mujeres indígenas figuran como protagonistas, imponiendo una fuerte presencia. Esta polifonía de voces femeninas parece ofrecerse como una invitación a una lectura de género y feminismos asociada a la perspectiva indígena Makuxi. De este modo, el tejido literario indígena, además de ser una “manta india” (Thiél, 2012, p. 41), es también un río de confluencia que desborda las vivencias, las resistencias, el insurgir, los saberes y tradiciones, así como las relaciones y la sencillez del cotidiano nativo de estos sujetos.

En la búsqueda de materiales que nos ayudaran a discutir, reflexionar y delimitar convergencias y disensos, nos topamos con algunas barreras por superar. La investigación fue un tanto espionosa, lenta y difícil, dado que aún existe muy

poco sustento teórico sobre feminismos producido por mujeres indígenas brasileñas con el cual pudiéramos dialogar. De este modo, nos valimos de entrevistas y reportajes realizados por periodistas con perspectiva de género, recolectando y analizando los testimonios de mujeres originarias y trazando una línea tenue entre el ecofeminismo clásico y espiritualista y el feminismo comunitario, ya que estas corrientes ideológicas y epistemológicas parecen ser, hoy, las que más dialogan con lo que la mayoría de las indígenas cree y defiende.

No obstante, apoyadas en el propio material analizado, identificamos contrapuntos entre las concepciones teóricas aquí propuestas y los relatos de vivencias de estas mujeres; de tal modo que, debido a las lagunas expuestas en esos contrasentidos, recurrimos a los argumentos de Gebara (1997) y Butler (2015) para intentar subsanarlas. Con todo, el panorama aquí presentado se abre para ser mejor explorado y profundizado en estudios venideros.

Finalmente, entendemos y reafirmamos la necesidad de abrir más espacios y diálogos para cuestionar la existencia de los feminismos indígenas, porque sus cuerpos han ocupado diversos lugares importantes, porque sus voces se insurgen y sus luchas son muchas, cotidianas, fuertes y centenarias. Son mujeres que reivindican el derecho a existir, el derecho a pertenecerse a sí mismas y a sus territorios, y lo hacen a través de la educación, la salud, el arte y la política, entrelazando redes que fortalecen y acunan a las nuevas generaciones de mujeres indígenas hacia luchas aún mayores. Ampliar y extender la inclusión de estas mujeres en las discusiones sobre las agendas feministas es, también, una forma de visibilizar, representar y fortalecer sus causas.

REFERENCIAS

Bezerra, Ester Dias (2020). Um olhar ao ecofeminismo a partir do pensamento de Vandana Shiva. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor Litoral, Programa de Pós-Graduação em Rede Nacional para o Ensino das Ciências Ambientais Matinhos/PR, 2020. Disponível em: <https://acervo-digital.ufpr.br/handle/1884/69379>. Acesso em: 16 abr. 2023. BUTLER, Judith P (2015). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BUTLER, Judith P (2015). *Problemas de*

gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Canal Brazil (2021). Feminismo Indígena. O Que Querem as Mulheres? YouTube, 21 de setembro. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=uZvNpKn0lfg&list=WL&index=5>. Acesso em: 23 jul. 2024.

Dorrigo, Julie; Danner, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; Danner, Fernando (Orgs.) (2018). Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

Dorrigo, Julie (2024). A oralidade no impresso: o 'eu-nós lírico-político' da literatura indígena contemporânea. Boitata, [S. l.], v. 12, n. 24, p. 216–233, 2017. DOI: 10.5433/boitata.2017v12.e32958. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/32958>. Acesso em: 9 abr. .

F, Sony (2022). *Weiyamî: mulheres que fazem sol*. Ilustração Georgina Sarmiento. Boa Vista, RR: Wei Editora.

Fiorotti, Devair Antônio e Silva, Terêncio Luiz (2018). *Panton pia': Eremukon do circum Roraima. Cantores Manaaka e Yuayo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu do índio.

Fiorotti, Devair Antônio (2024). *Taren, eren e panton: poenitidade oral Macuxi*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. n. 53, jan-abr 2018, pp. 101- 127. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018534>. Acesso em: 03 set. 2024.

Foucault, Michel (1979). *Microfísica do poder*. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal. G1 RORAIMA (2024). Livro de escritora macuxi finalista no Prêmio Jabuti reúne poemas sobre mulheres indígenas. 23 nov. Disponível em: <https://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2023/11/23/livro-de-escritora-macuxi-finalista-no-premio-jabuti-reune-poemas-sobre-mulheres-indigenas.ghtml>. Acesso em: 01 dez. 2024.

Gebra, Ivone (1977). *Teologia ecofeminista*. São Paulo: Editora Olho D'água.

Graúna, Graça (2013). *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições.

Hall, Stuart (2021). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro . 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A,

Mies, Maria; Shiva Vandana (2021). *Ecofeminismo*. Tradução Carolina Caires Coelho. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Luas, 2021. Paredes, Julieta C.

Guzmán, Adriana A (2014). *El tejido de la rebeldía ¿Que el feminismo comunitario?* La Paz: Comunidad Mujeres creando comunidade.

Portal Catarinas (2021). *Treze mulheres indígenas falam sobre as violências que enfrentam em seus territórios*. Catarinas: Jornalismo com perspectiva de gênero. 10 dez. 2021. Disponível em: <https://catarinas.info/21dias-deativismo-a-luta-das-mulheres-indigenas-pelo-pais/>. Acesso em: 19 jun. 2024.

Potiguara, Eliane (2019). *Metade cara, metade máscara*. 3. ed. Rio de Janeiro: Grumim Edições.

Rosa, Ana Beatriz (2016). Porque a violência contra mulheres indígenas é tão difícil de ser combatida no Brasil. Huffpost Brasil. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/185-noticias-2016/562856-por-que-a-violencia-contramulheres-indigenas-e-tao-dificil-de-ser-combatida-no-brasil>. Acesso em: 19 jul. 2024.

Said, Edward W (2011). *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottmann. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso.

Segato, Rita Laura (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

Spivak, Gayatri C (2010). *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Thiel, Janice (2012). *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. (Coleção Práticas Docentes, 3).

Normas para los Autores:

Los autores interesados en publicar en la revista Entreletras deberán enviar al Comité Editorial lo siguiente:

Solicitud de evaluación y publicación en la cual se indique: nombre, dirección, teléfono y correo electrónico; así como grado académico, institución u organismo académico donde labora.

En el marco de las secciones o áreas temáticas contempladas para la publicación de textos en Entreletras, los textos enviados pueden ubicarse dentro de los siguientes renglones:

Artículos investigación: Espacio donde se recogen los resultados de investigaciones concluidas o en proceso, en formato de artículos, evaluados por un jurado ad hoc con el método de doble ciego.

Entrevistas: Sección para interpelar a escritores o investigadores de la literatura, realizada por nuestro equipo editor o por terceros.

Ensayos: Sección destinada a la reflexión subjetiva y libre acerca de los problemas literarios, filosóficos y culturales.

Traducciones: Destinadas a propiciar el intercambio cultural con las regiones latinoamericanas y caribeñas. Acompañadas de estudios contextualizadores de las obras y autores traducidos.

Crónicas: Sección dedicada a la difusión de este género, respetando su singularidad y procurando mostrar los temas palpitantes de la región latinoamericana y caribeña.

Conferencias: Espacio para difundir las conferencias promovidas por el CILLAC, así como aquellas que se consideren de interés para el conocimiento de nuestra cultura latinoamericana y caribeña.

Reseñas: Espacio dedicado a la visibilización de las obras literarias y estudios literarios que circulan como libros en la región latinoamericana y caribeña.

Se enviará el trabajo en formato Word –con los datos del autor concentrados en la primera página– a la siguiente dirección electrónica: **entreletras@gmail.com**

En la primera página del texto debe incluirse: título del trabajo, nombres y apellidos del autor, nombre de la institución a la que pertenece y dirección electrónica.

Todo trabajo debe incluir una breve reseña de la trayectoria profesional del autor, la cual no debe exceder las 200 palabras.

Es indispensable anexar un resumen en español e inglés del artículo que no exceda las 250 palabras e incluir palabras clave.

La familia de letras a utilizar será: Times New Roman, 12 puntos. En ningún caso se utilizarán negritas o subrayados para destacar una o varias palabras del texto; para ello se recomienda utilizar las cursivas. Se utilizará cursivas también para el caso de palabras en idioma distinto al español. El cuerpo del texto debe ir a un interlineado de 1,5 líneas. Toda propuesta de publicación debe tener una extensión aproximada entre 8 y 25 páginas. La extensión de las reseñas oscila entre 3 y 7 páginas aproximadamente.

Si la cita tiene menos de cuarenta palabras, va en el texto, entre comillas. Las citas de más de cuarenta palabras, deben ir en un párrafo aparte, sangrado desde el margen izquierdo y derecho a 1 1/2 cms, en un bloque interlineado a un espacio.

Los títulos y subtítulos deben destacarse con negritas y nunca deben ir en mayúsculas todas sus letras.

Cuando se presenta el caso de un subpunto, debe ir acompañado de su respectiva numeración (1, 1.2, 1.2.3,...).

Las siglas van sin puntos.

Todos los trabajos mencionados en el texto deben aparecer en la lista de Referencias Bibliográficas.

Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del Manual de Tesis de Trabajo de Grado y Tesis de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial.

Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición.

Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas.

Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica.

En el caso de reseñas, se recomienda encabezarla con los datos completos de la obra, incluyendo editorial, número de páginas, depósito legal e ISBN o ISSN

Normas para los Árbitros

Para la selección de los árbitros, se escogerán especialista en el tema tratado por los textos participantes, sus valores éticos y su actitud voluntaria para la realización del arbitraje.

El Comité Editor ofrece y garantiza discreción en cuanto a la identificación y evaluación realizada por el árbitro.

El Comité Editor, asume ante el árbitro, la responsabilidad de que el artículo solo se publicará si el autor acata las observaciones y sugerencias realizadas por parte de los especialistas, sirviendo de intermediario a los fines de realizar las aclaratorias pertinentes.

El Director de la Revista Entreletras remitirá a los especialistas además de la propuesta de publicación, una planilla que recogerá la opinión del árbitro, y un resumen de las normas a los autores.

Una vez remitido el texto a los correspondientes árbitros, se esperará por su dictamen durante un mes. Si al término de este no se obtiene respuesta de los árbitros, será enviado nuevamente al arbitraje con otros especialistas.

Los textos serán enviados a los árbitros y se protegerá la identidad de su autor o autores.

Una vez recibida la propuesta de publicación, se remite a consideración de los editores de Entreletras que revisan que el tema abordado corresponda a algunos de la Revista y constatan que tenga la extensión y el formato exigidos. En caso de no cumplir con estos requisitos se notifica a los autores sobre la situación, indicándoles si deben adaptarlo a las condiciones especificadas o bien enviarlo a otra revista, según el caso.

Si se cumplen las normas antes mencionadas se notifica a los autores la recepción de la propuesta de publicación, al tiempo que se envía a dos árbitros anónimos para su evaluación. Los árbitros seleccionados revisan en detalle todos los aspectos relativos a la forma y el fondo de los artículos, indicando en el formato correspondiente las observaciones y calificaciones que consideren pertinentes. Una vez arbitrado, se devolverá el texto con la correspondiente planilla de evaluación a los editores.

Existen cuatro tipos de dictámenes que pueden resultar del arbitraje: i) publicado sin modificación alguna; ii) publicado si se efectúan las modificaciones indicadas por los árbitros; y iii) modificado sustancialmente y sometido nuevamente a arbitraje; iv) rechazado.

En el primer caso la propuesta de publicación ya arbitrada se remite al corrector de estilo para modificarlo según las especificaciones requeridas para su posterior diagramación. En el segundo caso, siempre que las correcciones sean de forma, los editores se encargarán de incorporarlas y adaptarlas para su diagramación. En caso de que las correcciones sean de contenido, aunque pocas, la propuesta de publicación se devuelve a los autores, quienes deberán modificarlo atendiendo a las recomendaciones de los árbitros. Hechas las correcciones los autores deberán remitir las propuestas de publicación modificadas a los editores, los que se cerciorarán de que se corresponda con las observaciones recibidas del arbitraje. Si es así se procede de inmediato como en el caso i). Finalmente, en el último caso, el o los autores son notificados de inmediato sobre el resultado del arbitraje, indicándosele(s) expresamente la necesidad de rehacer la propuesta de publicación. Cuando esto sucede, podrán reenviarlo a los editores, en cuyo caso es sometido a un nuevo arbitraje.

Cuando el artículo arbitrado corresponde a las calificaciones i) o ii) los autores reciben de parte de los editores una carta de aceptación formal en la que se indica además en qué volumen será publicado su texto. Normalmente esta carta se envía a través del correo electrónico

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

Libros:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). Título de la obra en cursivas. Lugar de edición: editorial. Así, por ejemplo: MILANCA GUZMÁN, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Capítulos de libros: Se citará en el orden que se indica: APELLIDO (S), Nombre (s) del autor. (Año). "Título del capítulo" entre comillas, en: APELLIDO (S), Nombre (s) del compilado (si lo hay), Título de la obra en cursivas, lugar de la edición, editorial, páginas. Por ejemplo: WALTER, Benjamin. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, pp. 15-57. MARCUSE, Herbert. (1995). "La represión sobrante", en: BAIGORRIA, Osvaldo, *Argumentos para la sociedad del ocio*, Buenos Aires, La Marca.

Artículos de revista:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). "Título del artículo", Título de la revista, número (año), y páginas. Por ejemplo: BOHIGAS, Oriol. (1985). "La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables", *Arquitecturas Bis*, 50 (1985), pp. 28-31.

Referencias de la Web:

Debe ponerse el APELLIDO (S), Nombre (s) del autor o entidad (si lo señala). "Título del documento entre comillas" (si lo hay), en: título de la página en cursivas, dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación, si existe deben señalarse. Así, por ejemplo: TRUJILLO MARÍN, Oscar. "Acerca del peso de la tradición, los campeones de estronados y las princesas sin reino", en: *blog Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*, http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i (recuperado el 16 de enero de 2009 a 10: 45 a.m.). VALLESPÍ, 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-Jesús Antonio Medina Guilarte/ jamg22051986@hotmail.com

* Coordinador Editorial- Franco Canelón/ fcanelon768@gmail.com

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

Autores

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues. Profesora del Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Amazonas (UFAM). Actualmente realiza una investigación postdoctoral en el Programa de Posgrado en Letras y Artes de la Universidad del Estado de Amazonas (UEA).

Ana Carolina Gurgel de Araújo. Posgraduanda del Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Amazonas (UFAM).

Annie Vásquez Ramírez. Posgraduanda de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes – Táchira. Forma parte de Bordes, grupo de investigación transdisciplinario dedicado a los estudios culturales.

Celso Medina. Doctor por la Facultad de Filología Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Profesor jubilado del Instituto Pedagógico de Maturín (UPEL). Poeta y editor de revistas. Profesor invitado de la Universidad Federal de Amazonas (UFAM).

Guido Gianpiero Revete Sáez. Sociólogo egresado de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Magíster en Estudios Políticos y de Gobierno por la Universidad Metropolitana. Candidato a doctor en Gestión de la Investigación y el Desarrollo por la UCV. Profesor instructor del Departamento de Estudios Sociales de la Escuela de Economía de la UCV.

Luciana de Castro Souza. Posgraduanda del Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Amazonas (UFAM).

Maria Beatriz Smith Silva. Posgraduanda del Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Amazonas (UFAM).

Moisés Cárdenas. Poeta, escritor y promotor cultural. Licenciado en Castellano y Literatura. Estudiante de la Maestría en Política y Literatura de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos, Paraná (Argentina).

Nicia Petreceli Zucolo. Doctora en Letras (Literatura Portuguesa) por la Universidad de São Paulo (2014), con beca de la FAPESP. Realizó una estancia postdoctoral (2021) en el Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Minas Gerais. Profesora del Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Amazonas (UFAM). Lidera el Grupo de Investigación sobre Relaciones de Género, Poder y Violencia en la Literatura.

Norival Bottos Junior. Profesor adjunto en la Universidad Federal de Amazonas (UFAM). Doctor en Literatura y Estudios Comparados por el Programa de Posgrado en Letras y Lingüística de la Universidad Federal de Goiás (UFG).

Osvaldo Barreto Pérez. Poeta, escritor, artista plástico e investigador venezolano. Licenciado en Pedagogías Alternativas por la Universidad Politécnica Territorial de Mérida Kléber Ramírez. Forma parte de Bordes, grupo de investigación transdisciplinario dedicado a los estudios culturales. Posgraduando de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes – Táchira.

Priscila Vasques Castro Dantas. Profesora de la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Amazonas (FLET/UFAM), donde también se desempeña como vicecoordinadora del Programa de Posgrado en Letras. Doctora en Educación. Investigadora afiliada a los grupos de investigación Relaciones de Género, Poder y Violencia en la Literatura (UFAM) y Subjetividades y Procesos de Desarrollo de los Pueblos Amazónicos.

Sony Ferseck. Doctora en Literatura y cofundadora de Wei Editora. Su obra incluye títulos como Movejo (2020) y Weiyamî: mulheres que fazem sol (2022) —esta última semifinalista del Premio Jabuti—. Vinculada a la cultura pemón (taupépan), Ferseck posee una identidad híbrida definida por su linaje materno makuxí.

Thiago Costa Pereira. Posgraduando del Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Amazonas (UFAM).

Víctor Carlson. Escritor, investigador y hombre de teatro, docente de Literatura en el Programa de Idiomas Modernos, al que se integró en el Pedagógico de Maturín en 1975. Obtuvo su licenciatura en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile y cursó estudios de posgrado en Estados Unidos e Inglaterra. Destacó en el ámbito teatral como actor y director.