

Entreletras

Depósito legal M02019000003

ISSN: 2665-0037

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año VII. No. 13. Enero-junio 2023



Cumaná, ciudad de letras

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

Maturín, 2023

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año VII No. 13. Enero- junio 2023

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

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

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

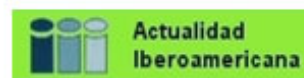
OBJETIVOS

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

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.citobile.cl/b2c.htm>



Folio=29252

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



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

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López
Rector

Prof. Doris Pérez
Vicerrector de Docencia

Prof. Moraima Estévez
Vicerrector de Investigación y Postgrado

Prof. María Teresa Centeno
Vicerrector de Extensión

Prof. Nilva Liuval Moreno
Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Neida Montiel
Directora-Decana

Prof. Euderic Linares
Subdirectora de Docencia

Prof. José Acuña Evans
Subdirector de Investigación y Postgrado

Prof. Robin Ascanio
Subdirector de Extensión

Prof. Hernán Ferrer
Secretario

Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña



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

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

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

- 1) estimular el desarrollo profesional del personal académico

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

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

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Director

Celso Medina (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

ORCID 0000-0002-6418-0608

Director Ejecutivo

Jesús Antonio Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Consejo Editorial

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)

Luz Marina Cruz (Universidad de Oriente)

Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Equipo de Arbitraje

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes)

Sol Pérez (Universidad de Oriente)

Noris 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)

Eduardo Gasca (Universidad de Oriente)

Freddy Millán (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Sonia García (Universidad Simón Bolívar)

Omar Hurtado (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Traducción:

Juana Sagaray (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

María Teresa Fernández (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Pedro Aguilera Vásquez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

¿Cómo vincularse a la revista?

Para comunicarse con nosotros, diríjase a:

Revista *Entreletras*

Instituto Pedagógico de Maturín

Sede de Postgrado. Centro de Documentación e Información

Vía La Floresta, frente a la Urbanización El Parque.

Planta Baja, antigua Biblioteca de Postgrado

Apartado Postal N° 274. Código de Postal 6201

Telef. 0291-6416322/ Fax: 0291-6415844

Maturín. Estado Monagas

Correo Electrónico: entreltras.cilca@gmail.com

upelentreltras@gmail.com

Celso Medina. medinacelso@gmail.com

Orcid 0000-0002-6418-0608

Jesús Medina Guilarte. jamg22051986@hotmail.com

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

Diseño, arte final Celso Medina.

e ilustración de portada: Celso Medina

Sumario

	Paginas
Editorial	8
Entrevista: Ramòn Badaracco, una pasiòn por Cumanà Un pròcer de la cultura cumanesa/Diego Còrdova	9 14
Conferencia Para un estudio de la literatura en Cumanà. Siglo XIX/ Sonia García	15
Ensayo: El compromiso inferente. Mensaje abierto./Gustavo Luis Carrera	20
Artículos Indagación poética de la no dualidad del ser en Rafael Cadenas/ Luz Marina Cruz	25
Anotaciones de Rafael Cadenas: el decir en vigilia/ Josè Malavè	29
El exterminio del patromonio cultural/Nelson Guzmàn	33
Semántica y pragmática de la metáfora creadora/ Walter Navia Romero	37
Cumanà, ciudad de letras	
Cumanà/ Henri Corbin	51
Josè Silverio González. Tulio Ramòn Badaracco	52
Tres poetas cumaneses/ Ramòn Ordaz	54
Las cumanesinas de Santiago Pedroarena/ Celso Medina	63
Visión de su ciudad nativa: Cumanà, en la obra poética de José Antonio Ramos Sucre /Oswaldo Larrazábal Henríquez (+)	65
Poética y escritura de Celso Medina/Carmen Ruiz Barrionuevo	68
Gustavo Luis Carrera. Ajuste de cuentas sobre los cuentos de un “palabrero”/ Luis Barrera Linares	72
Visión polidièdrica de la ciudad en <i>Tambièn la mar se queda seca</i> /Dilia Martínez de Traid	76
<i>Hestiaro o de las ofrendas a la diosa crisis: fragmentos de la memoria histórico-literaria de Cumaná</i> / Carolina Lista	83
Crónica: Cruz Quinal en el inefable vuelo del colibrí / Alexander Lugo Rodríguez	85
Reseña: Obertura del mar. Ramòn Ordaz. / Narciso Pèrez García	87
Literatura Otra: Traductores cumaneses	89
Jacinto Gutiérrez Coll. Traductor de Víctor Hugo	92
Jesùs M. Morales Marcano. Traducción de Horacio	101
Josè Antonio Ramos Sucre. Traductor de Ludwid Uhland	108
Normas para los autores	110
Normas para los árbitros	111
Autores	114

Editorial

Dos figuras relevantes llaman nuestra atención en esta edición número 13 de *Entreletras*. Una de ellas prestigia las letras latinoamericanas, al alcanzar el Premio Cervantes 2022. Nos referimos al poeta Rafael Cadenas, el primer venezolano en obtener tan prestigioso premio. Ese evento retribuye el paciente y laborioso trabajo que Cadenas viene haciendo desde la poesía y desde el ensayo. La otra figura no es una persona en sí, sino una ciudad, que irradió importantes luces que constituyen hitos enriquecedores de la cultura nacional. Nos referimos a Cumaná.

Para dar fe del regocijo que sentimos por el premio a nuestro poeta, ofrecemos los artículos “Indagación poética de la no dualidad del ser en Rafael Cadenas”, cuya autora es la profesora de la Universidad de Oriente, Luz Marina Cruz, y el texto del profesor José Malavé, también de la Universidad de Oriente, titulado “Anotaciones de Rafael Cadenas: el decir en vigilia”. Ambos escritos indagan sobre las facetas del poeta y del ensayista en Rafael Cadenas.

La sección de Artículos continúa con el texto del profesor Nelson Guzmán, de la Universidad Central de Venezuela, cuyo título es “El exterminio del patrimonio cultural”. Y se cierra esta sección con el texto del profesor emérito de la Universidad de Oriente, Walter Navia Romero, que trata el tema de la “Semántica y Pragmática de la metáfora viva”.

Casi todo nuestro número está escrito por cumaneses, nacidos en Cumaná o asimilados a esta ciudad. ¿Por qué este homenaje? Varias razones: razones históricas y afectos. Cumaná fue la sede de lo que podría llamarse el embrión de universidad latinoamericana, cuando en el siglo XVI se creara un centro de formación, que tendría como escenario el Convento de San Francisco, que luego albergaría el Colegio Federal de Cumaná, desde 1834 hasta 1853. Un poco después de transcurrido un siglo, cuando la región comenzó a pensar en una universidad no solo para la ciudad capital de Sucre, sino para todo el oriente venezolano, esos restos del convento, golpeados por los terremotos y por desidia de los gobernantes, fueron símbolos que alimentaron el logro definitivo de la Universidad de Oriente (UDO), apenas comenzada la década de los sesenta del siglo XX.

La sección de Entrevista nos trae un diálogo con el cronista de Cumaná, Ramón Badaracco, que nos hace recordar, a través del recuerdo de su familia (su padre, Marco Tulio Badaracco Bermúdez; su primo segundo, Domingo Badaracco Bermúdez) con el que captamos el clima de la cultura y de la intelectualidad de la ciudad, en un tiempo muy luminoso. Esa entrevista se acompaña con una vieja Crónica del poeta cumanés Diego Córdova sobre el Dr. Domingo Badaracco Bermúdez.

La conferencia que ofrecemos la escribió Sonia García, profesora e investigadora de la Universidad Simón Bolívar, la cual nos describe el paisaje intelectual de la Cumaná del siglo XIX.

Una de las figuras más sobresalientes de nuestra literatura, cumanés de honda militancia, Gustavo Luis Carrera, nos ofrece el ensayo “El compromiso inferente”, que traza interesantes y polémicas miradas acerca de la escritura, el escritor y

su compromiso ante los retos que la sociedad contemporánea le demanda.

Nuestra sección monográfica la hemos titulado “Cumaná, ciudad de letras”, y abre con un sugestivo poema del escritor Martiniqueño, que recoge el impacto que le produjo la geografía de Cumaná. El cronista de Cumaná, Ramón Badaracco, ofrece una estampa biográfica de José Silverio González, figura clave de la educación y de la cultura cumanesa, que tuvo hondas resonancias en lo que el mismo Badaracco llama “la generación de oro de Cumaná”. El poeta Ramón Ordaz escribe tres semblanzas de los poetas Juan Miguel Alarcón, Juan Arcia y Andrés Eloy Blanco. Luego Celso Medina nos reseña el trabajo de recreación palimpsestica que realizó Santiago Pedroarena sobre la ya clásica antología de Marco Tulio Badaracco *Fuego de blanca luz*, en un libro escrito por el profesor udistista, aún inédito. También recogemos un ensayo del fallecido investigador universitario Osvaldo Larrazábal Henríquez sobre la visión de Cumaná en la poesía de José Antonio Ramos Sucre. La catedrática de la Universidad de Salamanca, Carmen Ruiz Barrionuevo, diserta sobre la poética y la escritura de Celso Medina. El crítico, investigador y narrador venezolano Luis Barrera Linares reflexiona sobre el rol de la palabra en la obra narrativa de Gustavo Luis Carrera. La profesora Dilia Martínez de Traid, de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, ve en la novela de Enrique Pérez Luna, *También la mar se queda seca*, un rico poliedro de la ciudad. Y Carolina Lista, de la Universidad de Oriente, percibe en el libro *Hestiarío*, de Doris Poreda, una rica fuente de la intrahistoria cumanesa.

La sección de Crónica la escribe el profesor Alexander Lugo Rodríguez, de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, y rememora a un Cruz Quinal artesano y mago de la música.

Narciso Pérez reseña el último libro de poesía de Ramón Ordaz, *Obertura de mar* (2022), y detecta en él huellas de un mar profundamente cumanés.

La sección de Literatura Otra incorpora tres poetas traductores, salidos del ambiente que alimentó el Colegio Nacional de Cumaná. Ellos son Jacinto Gutiérrez Coll, Jesús María Morales Marcano y José Antonio Ramos Sucre.

Queremos cerrar este editorial con una queja. A tantos años de esa Cumaná que hemos rememorado, la planta física de la Universidad de Oriente, al menos en Cumaná, es hoy una ruina contemporánea, testimonio vergonzoso que desnuda el desdén de quienes están obligados a resguardar el hito más modernizador de Cumaná, como lo es su Universidad. Y como no nos queda sino la nostalgia, hemos querido recordar esa Cumaná cuasi arcádica, que muchos entusiastas cumanecistas llamaron “La Atenas de América”, apostando porque las ruinas contemporáneas que se exhiben en los espacios de Cerro Colorado (zona que ocupa la UDO en Cumaná) no corra la misma suerte que el Convento de San Francisco, que permanece en una esquina del Barrio San Francisco como fiel testigo de esa Cumaná estudiosa que forjó hombres como José Antonio Ramos Sucre, Andrés Eloy Blanco, Cruz Salmerón Acosta, y toda una pléyade de brillantes intelectuales que se repartieron por el país y más allá de él.

Entrevista

Ramón Badaracco, una pasión por Cumaná



FOTO: WILFREDO G...

Con su boina habitual



En su matrimonio con Diana



En su juventud



Foto reciente en su casa de Cumaná

Ramón Badaracco es el cronista de la ciudad de Cumaná. Abogado, entregado tesonosamente a la historia de su ciudad natal, donde nació en 1932. También es poeta; oficio que le viene de su padre, Marco -Tulio Badaracco, eminente intelectual, editor y portentoso impulsor de la difusión de la cultura de su región. Habla con mucho afecto y devoción de los tres cronistas de su ciudad que le antecedieron: Alberto Sanabria, José Mercedes Gómez y Rafael José Gómez, en cuyo legado se motiva para su trabajo de cronista. El poeta Ramón Ordaz considera que “Sin duda, Ramón es

patrimonio de nuestro acervo cultural, reconocemos en él su bonhomía, su gesto siempre solidario para enaltecer los indiscutibles valores que cimentaron una memoria de la ciudad en la que una parte significativa de ella es obra de sus antepasados”. La obra de Badaracco es variada: novelista, publicó *La Casa de Argos*, *Las Conjuradas* y *El Mariscal de Ayacucho, mito y santidad*. Su última obra histórica editada es *Los fundadores de Cumaná*, en la que se dedica a defender con ardor el protagonismo de Cumaná como ciudad primogénita de las urbes hispanoamericanas.

Pero son muchas las obras que continúan guardadas en los baúles del cronista cumanés, en espera de edición.

Sobre los orígenes de los Badaracco de Cumaná, apunta el mismo poeta Ordaz:

En esa década de efervescencia de lo que fue el proceso independentista en nuestro país, durante los años críticos de la definición de nuestro destino como nación, 1820-1830, procedente de Recco (Génova), arriba a Cumaná Domingo Badaracco Nobella. El buen sentido parece indicar que ya Venezuela se había liberado de la metrópolis española y nuevas noticias corrían por el mundo sobre este lugar del trópico. La aventura y la fortuna de Domingo fue sembrar en nuestra tierra esa parte de su sangre que llegaba de Italia, tanto es así que, antes de agotarse el siglo, dos notables descendientes suyos habían nacido en Cumaná para mayor prosperidad de una cultura que fue distinguida y fecunda en ese paso del siglo XVIII al XIX.

Esos “notables descendientes” de los que habla Ordaz fueron los primos Domingo Badaracco Bermúdez y Marco Tulio Badaracco Bermúdez; este último, el padre de nuestro entrevistado.

Siempre se le oye hablar con mucho entusiasmo de su padre, Marco Tulio, y de su madre, Doña María Providencia ¿Qué significó para usted la historia de ellos?

- En mis padres, Marco Tulio Badaracco Bermúdez y María Providencia Rivero Morales, tuve un apoyo capital. Los dos eran poetas. Él hizo de la escritura toda su vida; sabía escribir, porque había recibido una formación de grandes maestros. A mi madre le gustaba componer canciones de amor que cantaba, y bordaba magistralmente produciendo piezas extraordinarias. Pero yo apenas si pude imitarlos. Cuando se conocieron, mi padre tenía 30 años y mi madre, 13. Cuenta mamá que se vieron por primera vez en el Balcón de los Aristeguieta, en Cumaná. Mi padre guardaba luto por su novia, recién fallecida, Alicia Bruzual. Luego se consiguieron en la casa de don Benigno Rodríguez Bruzual, el maestro de música cumanés. El amor los ató para siempre. Hubo en principio problemas. Los padres de mi madre consideraban que había mucha diferencia de edad entre ellos. Hicieron lo imposible para separarlos. Se la llevaron por un tiempo para Marigüitar, sitio donde en esa época era muy difícil el acceso; solo se podía ir por barco. Pero Don Laureano Frontado, amigo de papà, que era capitán de resguardo, colaboró para que ellos se reencontraran. El dueño de la casa donde habían internado a mi madre, don Pancho Gómez, al comienzo se mostró contrario a la idea del reencuentro, pero luego accedió y puso sus condiciones. Esa experiencia le sirvió a mi padre de inspiración para escribir su cuento “Mariposa”, que publicó en El Cojo Ilustrado. Mi papà ya tenía una posición prominente en Cumaná. Editaba los bisemanarios El Disco y El Sucre. Eso le daba ciertas facilidades: era amigo de Pedro Elías Aristeguieta, dueño de una importante cantidad de barcos, que facilitó el traslado de

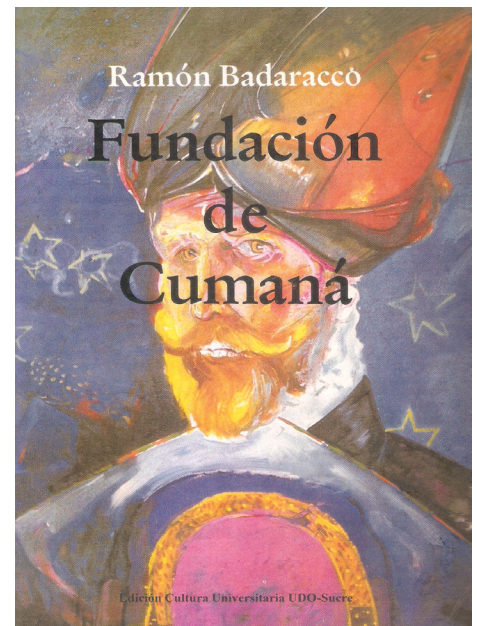
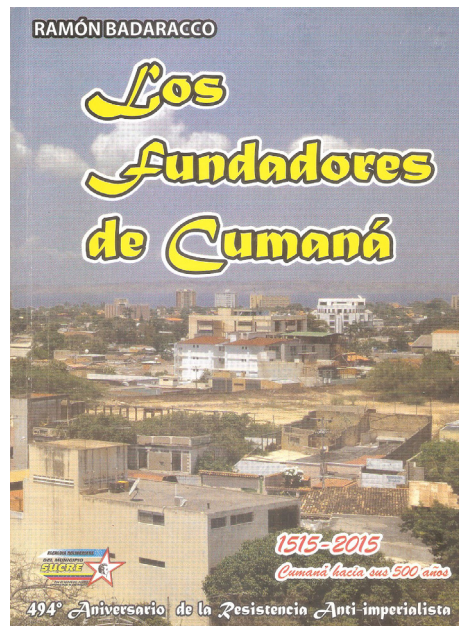
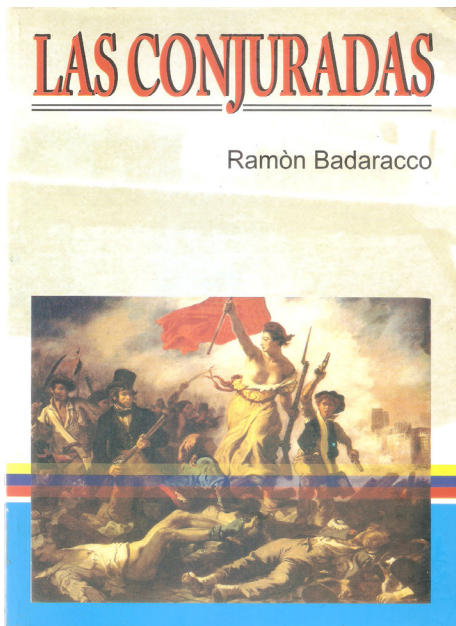
mi padre en sus balandras. Todos los viernes salía mi papà de los fondeaderos de Caigüire rumbo a Marigüitar. En un pequeño tres puños, un barco de dos remos, para solo dos personas, tardaba como una hora y media. La cosa tuvo su final feliz: Su confesor, el padre Lorenzo de Tejerina, puso fin a la incertidumbre. Este le preguntó a mi madre: “¿Tú amas a Marco Tulio?” Ella le respondió: “Sí, lo amo”. “Entonces no hay más que hablar: ¡Cásate! Yo lo conozco, es un caballero y te ama”, le indicó el sacerdote.

¿Cómo definiría a su padre y a la familia que creó con ustedes?

-Mi padre forjó un hogar conservador, cristiano, amó intensamente a mi madre. Era un hombre muy buenmozo, de muy buena estatura, media unos 1,77 metros, hermoso de cuerpo y de espíritu. Su conversación siempre estaba cargada de anécdotas. Era amistoso. Sentía afecto y admiración por su maestro José Silverio González Varela, a quien llamaban Silverito. Fue un excelente alumno. Era un gran lector, y leía todo cuanto le caía en las manos. Los versos le fluían fácilmente. Conocía con profundidad la rima y la métrica españolas. Pero también leía en inglés, francés e italiano. Impartió clases de inglés y hasta llegó a escribir una gramática inglesa, para enseñar a sus estudiantes. Para él la traducción era una diversión. Le atraía Henry Wadsworth Longfellow; lo admiraba mucho. De joven cantaba y tocaba el cuatro con bastante pericia y encanto. Manejaba hábilmente las armas. Intervino en varias escaramuzas con el grado de coronel. Y también fue registrador subalterno por muchos años, y legó su “Manual del Registrador”. Redactó mucha jurisprudencia, que mantuvo inédita.

La impronta de los Silverio González (Padre e hijo) es muy fuerte en la generación de su padre, quien, como dijo anteriormente, tuvo a González Varela como uno de sus mentores y líderes intelectuales.

-Mi padre, como alumno del maestro Silverio González Varela, perteneció a la generación de oro de mi ciudad natal. Figuraron en su grupo de amigos el editor y poeta Juan Miguel Alarcón, Cruz María Salmerón Acosta, Humberto Guevara, Dionisio López Orihuela, Julio y Ramón Madriz, José María Milá de La Roca Díaz, Ramón David León, Mario Castro Díaz, Norberto Salaya, Ramón Suárez, Rafael Bruzual López, Miguel y Pedro Aristeguieta Sucre, Luis Álvarez Marcano, Rondón Sotillo, Alejandro Villanueva, Luis Beltrán Sanabria, los hermanos Arcia, Juan José Acuña, Luis Teófilo Núñez, Jesús Antonio Cova, Ramón Moreno Cova, Salvador Córdova, Humberto Guevara, los hermanos Silva Díaz, los Damas Blanco, los Espín Rivero, Federico Madriz Otero, Santos Erminy Arismendi, Luisa del Valle Silva, Tin Fernández, Julio Zerpa, Domingo Antón, Emilio, Mauricio, Francisco José, Santos Emilio Berrizbeitia, Laureano Frontado, Antonio Machado, Antonio Minguet Letteron, Luis Teófilo Núñez, Dionisio López Orihuela, Andrés Eloy Blanco, Luis y José Antonio Ramos Sucre, Pedro Elías y Francisco de Paula Aristeguieta, Antonio Machado, y otros tantos de su intimidad. Esto da la idea del mundo intelectual en el que se movía mi padre; ambiente creado esencialmente



por el Colegio Nacional de Cumaná, fundado originalmente por Andrés Level de Goda, y dirigido posteriormente por José Silverio González, a quien le sucedió en la direcci6n, su hijo José Silverio González Varela.

Además de la literatura, su padre incursionó también en la historia, sobre todo en la historia de Cumaná, de la que defendió siempre su condici6n de ciudad primogénita del Continente. Ese mismo camino siguió usted, quien en muchos libros, artículos y conferencias se ha empeñado en defender esa tesis.

-Mi padre amó a Cumaná. Se interesó por su historia; leyó todo lo que escribió Bartolomé de las Casas, y entendió por qué Arístides Rojas la llamó Primogénita de América. Por ese afán lo hicieron Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de la Historia, por el estado Sucre. Sus investigaciones sobre la Primogénita del Continente Americano, se publicaron en 1924.

Diana, su esposa, ha sido también un sostén fundamental en su vida y en su carrera...

-Claro, con ella hice una gran familia, de hijos, de nietos, bisnietos y espero conocer un tataranieto. Agradezco a Dios haberme dado estos años, con lucidez. Mi padre era un entusiasta defensor de Diana. "Es una buena muchacha", me dijo. Ella era maestra en el Colegio San José. El sacerdote que dirigía ese colegio hizo que nos fuésemos a casar a España, en la misma iglesia donde se casó Bolívar. Nos casamos tres veces: una en Venezuela, por civil; en España, también por civil y por la iglesia. Recuerdo el banquete en el Mes6n Segoviano, de Madrid.

La polémica sobre la progenitura de Cumaná no se ha agotado. Ese tema se ha erigido en una marca de identidad de Cumaná. En 2009 usted publica su libro *Los fundadores de Cumaná* para reforzar esa tesis, que ya defendía su padre y Arístides Rojas ¿Por qué existen tantas visiones respecto a la fundaci6n de la capital del Estado Sucre?

-Explico en ese libro mi tesis. Incorporo nuevos elementos para fortalecerla, luego del análisis que hice de los libros de Demetrio Ramos *Estudios de historia venezolana*, de Fr. Vicente Rubio *Los primeros mártires dominicos de América* y de Álvaro Huerga *Evangelizaci6n del Oriente venezolano*. Sostengo que muchos autores difieren de mi tesis porque no toman la historia desde el principio. Y el asunto hay que abordarlo desde el inicio; es decir, desde que Pedro de Córdoba comienza su proyecto de evangelizaci6n o de conquista evangélica y pacífica en tierra firme, tal y como lo hizo también Fray Bartolomé de las Casas. Por supuesto, la conclusi6n es distinta si se fija el hito en las incursiones de Jácome de Castell6n o Gonzalo de Ocampo. También se ignora la presencia de Diego Fernández de Serpa, que trajo una gran expedici6n y nos legó un acta de fundaci6n. Cada uno de ellos tiene el mérito de ser considerado el fundador de Cumaná. Yo he tenido que iniciar mi historia por el principio, y apoyarme en cédulas, documentos, dibujos anteriores y posteriores al terremoto de 1530, y planos de la Nueva Córdoba de 16001. Eso me refuerza la convicci6n de que Cumaná es la ciudad Primogénita del Continente americano, en la evangelizaci6n y en la resistencia indígena.

Los libros abundaban en su casa.

-Sí. El Dr. Antonio Minguet Letteron, médico prominente cumanés, era un cercano amigo. Solía jocosamente vanagloriarse de que él no necesitaba comprar libros, porque mi padre los compraba todos y se los prestaba. En mi casa se recibían periódicos y revistas de muchas partes del mundo. Mi papá era muy generoso con los escritores de la ciudad. Copiaba sus textos y los guardaba. Llegó a tener una inmensa colecci6n de los poemas de los escritores cumaneses. A Alfredo Armas Alfonso, fundador de la Extensi6n Universitaria de la Universidad de Oriente, le organizó una selecci6n, que luego se editaría con el nombre de *Fuego de blanca luz*, en 1967.



La casa de los Badaracco, que albergó una de las más importantes bibliotecas privadas de Cumaná, lamentablemente destruida por un pavoroso incendio

Lastimosamente esos libros desaparecieron con el incendio que destruyó su hermosa casa, situada frente a la Plaza Rivero de Cumaná.

-Sí, eso fue un evento que todavía me entristece. Había allí un inmenso tesoro. No solo fueron mis libros personales de literatura, de historia, de derecho... los que la fatalidad desapareció. También habíamos heredado la biblioteca del Dr. Domingo Badaracco Bermúdez, quien fuese guía de mi padre. Él era mayor que mi padre; le llevaba doce años. Nació en 1871. Él tuvo un importante liderazgo en la generación de oro de Cumaná, fue protagonista del grupo Surge et ambula y la revista Broches de Flores, en 1904. De allí se salvaron algunas colecciones de periódicos porque las había prestado al amigo Simón Berrizbeitia, que estaba haciendo una investigación. Esas colecciones aún las conservo.

Al respecto es conmovedor el testimonio que el escritor cumanés Jesús Torres Rivero ofrece de esa casa y de su biblioteca:

Quien como yo conoció la casa de los Badaracco en el barrio San Francisco de Cumaná, se le harán presentes algunas imágenes ineludibles e imborrables que definen una conducta y un destino. Entre ellas resaltan: un corredor que rodea un patio interior con una higuera, un cerezo y un rosal; una habitación con tres ventanas grandes que da a la placita Rivero y, en su interior, una prolija biblioteca dentro de vitrinas de madera de roble y cedro repujados por el ebanista, que contenían un sagrado saber literario y humanístico-que recuerde- en francés, italiano, inglés y castellano, y al bajar la escalera al patio que daba al río Manzanares, al lado izquierdo otra habitación repleta de colecciones de revistas y periódicos.

Se recuerda a su padre como un generoso promotor de los escritores de Cumaná.

-En efecto, él fue un mecenas. Mucho de los poetas y escritores de la llamada generación de oro de Cumaná recibieron de él siempre el respaldo. Con ellos conversaba asiduamente, los estimulaba, y los conminaba siempre a escribir. Los leía con atención. De modo que los conocía personalmente y siempre estaba presto a dar buenos consejos. Me consta los afectos prodigados por Ramón David León, Luis Teófilo Núñez, Marco Aurelio Rodríguez, Jesús Antonio (JA) Cova, Antonio Ramón Moreno Cova, Andrés Eloy Blanco, Ramos Sucre. Todos amigos de su familia. Respecto a José María Milá de La Roca Díaz, mi padre contaba los avatares para publicarle su novela *Lalita*, editada por entregas semanales. Esas entregas las recogía por debajo de la puerta del claustro donde vivía, en la calle Las Parcelas, de Cumaná. No se dejaba ver, por los estragos que le causaba en su cuerpo la lepra. Sus poemas aparecían casi a diario en el periódico de mi padre. Se lo entregaba por debajo de la puerta de la pequeña habitación que su familia le construyó, y que estaba situada al lado del famoso Club Gran Mariscal. Mi papá sintió mucho su muerte. Su entierro fue un gran acontecimiento de pesar. Muchos lo aprendieron a querer a través de sus poemas. Y leyeron con entusiasmo su novela por entregas, editada por mi padre.

El mismo mal que padeció Cruz Salmerón Acosta que, al igual que Milá, se refugió en su pequeña casita en Manicuaire...

-Sí, Cruz María era muy amigo de la casa. Iba con frecuencia casa de nuestra familia. Domingo Badaracco le dio clases. Ya enfermo, mi papa lo visitó en su refugio de Manicuaire. Hablaba con él sin dejarse ver.

La Crònica de Diego Córdova¹ da una idea muy clara de lo que representó Domingo Badaracco Bermúdez para la cultura de Cumaná.

-Aunque Domingo no dejó una voluminosa obra escrita, él encarnó al hombre de cultura, preocupado por su ciudad. Fue un médico dedicado plenamente a la filantropía, incluso poniendo en riesgo su propia sobrevivencia, como lo atestigua Córdova en su Crònica. Fue Domingo también el médico sabio, que combatió, con riesgo de su vida, los terribles dramas de la viruela, la peste negra en Cumaná, endemias que causaron tanto dolor, tanta miseria y tantísimos muertos en nuestro amado pueblo. Yo lo recuerdo afanado por mantener y modernizar el registro, que un torpe funcionario puso en peligro. Nosotros, muy niños, le ayudábamos a encuadernar los documentos... en compañía de un familiar muy humilde, Domingo Antonio Badaracco, un técnico muy experto en construir los cuadernillos, quien era muy callado, murió muy joven, por cierto. Cuando se erigió el busto de Domingo en la hoy Plaza Rivero, asistió Andrés Eloy Blanco. Con él estuvo Mauricio Berrizbeitia, a quien le tocó decir el primer discurso. Luego Andrés Eloy, con su infaltable ironía, dijo que Domingo Badaracco se parecía más en el discurso de Mauricio que en el propio busto erigido en su memoria.

Andrés Eloy, fue otro gran poeta que frecuentó su casa.

-Tengo un gratisimo recuerdo de Andrés Eloy. Un día llegó a mi casa, vio la bicicleta de mi hermano Tulio; se montó en ella, y dio varias vueltas por los pasillos que rodeaban el jardín central. Todos le reímos la gracia.

Su padre se relacionaba con escritores de otros países.

-Se carteaba con periodistas y poetas hispanoamericanos de su tiempo. Promovió muchas competencias florales; envió textos a Rubén Darío que este publicó en París. Mantuvo una importante amistad con el sabio ginebrino George Obraian Messerly, a quien conoció aquí en Cumaná. Durante 50 años mantuvieron esa relación por correspondencia. Fue a Ginebra a visitarlo.

También su padre impulsó de manera muy importante el periodismo cumanés.

-También. Mi padre fue toda su vida el periodista de Cumaná. Con apenas 15 años, en 1898, creó el semanario de oposición al régimen de Joaquín Crespo, El látigo, con los estudiantes Pedro Arcia, Fortunato Serra Rodríguez, Pedro Guerra, Pedro Golindano y Manuel de Jesús Álvarez. Como ese periódico era contestario, se editaba en una imprenta oculta en la cisterna del castillo de San Antonio, en ese tiempo abandonado y en ruinas. En 1902 con el poeta Rafael

¹ Inserta al final de esta entrevista

Bautista Bruzual López, edita El Porvenir; en 1903, fue fundador y redactor de Broches de Flores, que recogió obras importantes intelectuales cumanesas, sobre todo los que se agruparon en el grupo literario Surge et ambula. La idea era hacerle competencia a El Cojo Ilustrado, de Caracas. En 1907 fundó la revista Pléyades junto al poeta Juan Miguel Alarcón. En 1909, con Joaquín Silva Díaz y el poeta Andrés Eloy de la Rosa edita La Voz de Sucre, y Triquitraque. En este mismo año publica El Heraldito Oriental con Ramón David León y el Dr. Domingo Badaracco. En 1911, con José Antonio Moreno Cova, edita la revista Ritmo e Ideas. En 1921, con José Vicente Rodríguez Valdivieso, pone a circular el bisemanario El Disco (el periódico más importante de Cumaná, que inaugura los avisos comerciales en la prensa cumanesa). Y en 1924, con el mismo socio edita El Sucre, periódico muy moderno, que se mantuvo hasta después de 1937, y circuló profusamente en buena parte del oriente venezolano. Quiero destacar que muy cerca de mi padre, estuvo siempre el poeta Humberto Guevara, figura cimera de la poesía y del humor cumanés.

Los integrantes de esa generación de intelectuales cumaneses se dispersaron luego... unos se fueron a Caracas, otros se marcharon del país.

-Muchos factores incidieron en esa diáspora. En Caracas había poco movimiento intelectual, si lo comparas con la dinámica de creación cultural de Cumaná. Luego Caracas nos absorbió a nuestra gente. Tú miras a quienes crearon los principales periódicos de Caracas, y siempre encontrarás a un Cumanés: Luis Teófilo Núñez, Ramón David León, etc. incluso, Leoncio Martínez tiene su descendencia aquí. En Cumaná estuvo José María Vargas, recién graduado de médico, no solo ejerciendo la medicina, sino haciendo sus aportes políticos y filosóficos. Hay quienes han llegado a decir que Andrés Bello realmente nació aquí, y que luego en su acta de nacimiento le modificaron su origen. Cuando se produjeron los primeros escauceos de la revolución independentista, fuimos protagonistas esenciales. Luego salimos perjudicados con la adhesión a la Provincia de Caracas. Pero lo que nos hizo mucho daño fue los terremotos, las crecidas del Manzanares, que produjeron la gran diáspora de nuestros intelectuales.

¿Cómo lleva el oficio de cronista?

-Muy bien. La historia es para mí una pasión, y mucho más la historia de mi ciudad natal, Cumaná. He procurado visibilizarla a través de mi blog.² En él he puesto cantidades de libros, artículos y crónicas. Tengo muchos textos y documentos encerrados en mi laptop, que pretendo rescatar para ordenarlos y ponerlos a disposición de la gente.

² <http://cronistadecumana.blogspot.com/>

Un prócer de la cultura cumanesa

Diego Córdova

Un héroe de la cultura cumanesa fue el Dr. Domingo Badaracco Bermúdez, médico, maestro, ensayista, crítico de arte e insigne animador, guía y espíritu de una generación intelectual, la brillantísima que en 1904 fundó en Cumaná la revista literaria “Broches de Flores” y de donde surgieron notables poetas, escritores, artistas, abogados, médicos, maestros o industriales que han dado decoroso renombre a la cultura del estado Sucre.

Cumaná rememora todavía con respeto y cariño la obra que aquel excelente educador y ciudadano realizó ahí a comienzos del presente siglo. A través de tantos años de mi vida de estudiante en el Colegio Federal de mi procerca ciudad, aún me parece ver al Dr. Badaracco Bermúdez impartiendo sus cátedras con singular sabiduría, o activo y sudoroso en el diario ajeteo de su callejera profesión de médico de los pobres. Trajeado siempre blanco –imprescindible el chaleco– compasivo y sonriente, a menudo abandonaba de prisa la cátedra para ir a pie, bajo el candente sol o bajo los torrenciales aguaceros, por las estrechas callejuelas coloniales, las polvorosas sabanas de Caigüire o los dispersos cerros aldeaños en socorro de los humildes, a asistirlos gratuitamente en sus dolencias, no obstante que él toda su vida sufrió las urgencias económicas de la pobreza. Fue ésta una de sus más bellas virtudes: servir como médico al desvalido, sin lucro alguno, y entre otras muchas que lo distinguieron como cultísimo ciudadano, servir a la instrucción pública en un largo apostolado de maestro. Más de 30 años el doctor Badaracco sustentó en aquel Colegio las clases de literatura y de castellano, pero no al modo retardatario de la mayoría de los profesores de su tiempo. Maestro de profunda cultura, al nivel de los mejores pedagogos venezolanos de su generación, desechó siempre la antigua escuela dogmática basada en el principio de “Creed y no preguntéis” y se acogió al libre examen, por el que, consecuentes con la libertad política los países más civilizados han combatido hasta ensangrentarse y en cuya escuela el maestro de vocación, sin necesidad de las absurdas disciplinas de la palmeta” y “el calabozo” tiene la delicada encomienda de llegar con las verdades conquistadas al espíritu de sus discípulos. Así aquel lúcido pedagogo en su clase de literatura imponía el método directo de investigación realizado por los propios alumnos bajo su dirección, y en la de castellano el método intuitivo a la manera de Eugenio María de Hostos el esclarecido maestro puertorriqueño, eliminando reglas y preceptivas hasta captar, poco a poco, el conocimiento por medio ejemplos apropiados que él mismo solía extraer de sus selectas lecturas.

La obra educativa del Dr. Badaracco tuvo aún más amplitud y grandeza en el destino de la cultura de Cumaná. Fue en todos sus aspectos realización heroica en una época política tan nefasta para Venezuela en que la torpeza de los gobernantes por un lado y por el otro la carencia absoluta de elementos eficaces de trabajo, dificultaban toda acción organizada de progreso cultural y científico sobre todo en las provincias. Los Archivos Nacionales, por ejemplo, cosa de tanta trascendencia histórica para un país, se fundaron en el nuestro en 1914, y el Dr. Badaracco, amante apasionado de la historia y las tradiciones de Cumaná, velando siempre por ellas, obtuvo que se le nombrara Director de los Archivos del Estado Sucre y dedicose por más de 15 años a organizarlos hasta pocos días antes de su muerte.

Con excepcional ahínco estudió los métodos y sistemas más avanzados de la ciencia de los archivos y bibliotecas y pronto se hizo un técnico

co en la materia. Formó empleados eficientes con conciencia del valor del documento y el libro, clasificó papeles, expedientes y legajos, descubrió, entre otras valiosísimas piezas, el acta de nacimiento (San José de Areocuar) del General José Francisco Bermúdez (Nota R. B.: La Partida de Bautismo, inserta a los siete días de nacido en Cariaco, Registro Eclesiástico) y con tan ardua, desinteresada y benemérita labor constituyó la fuente más directa de investigación para el estudio de la historia de Cumaná y de todo el Estado Sucre. Toda una obra de trabajo intenso, de devoción patriótica, de amor a nuestra historia. Cualquiera podría pensar que en ella el Dr. Badaracco encontró digna recompensa oficial, mas no fue así. Sirvió a su ciudad nativa, en esto como en todo, con el máximo desinterés de los verdaderos apóstoles de la cultura. Además, anti burócrata por naturaleza y hasta por elegancia espiritual, rehuyó siempre las canonjas comprometedoras, los cargos públicos y mucho más los cenáculos de los cortesanos a la sombra del magistrado. Jamás puso fe y confianza en nuestros políticos, caudillos y generales, ni lo halagaron las promesas de los gobernantes. Su delicadeza de candoroso hombre de letras lo alejó del roce con los hombres de armas, mientras que su moral cívica resplandecía bajo el signo augusto de la Venezuela culta de un Andrés Bello, un Cecilio Acosta o un Manuel Norberto Vetancourt.

Fue el Dr. Badaracco notable crítico de arte y escritor de altura con sólidos y variados conocimientos literarios. Publicó bellos ensayos preferentemente en “Broches de Flores” y en otros periódicos de Cumaná y en su inalterable modestia filosófica tatuada por su provincianismo de recoleto patricio, nunca aspiró brillar en las letras y las ciencias. Ni aún en su querida ciudad del Manzanares. Fue un escéptico de la razón, un convencido de las vanidades humanas y, por ende, un célibe, algo misántropo, agobiado por la carga de la familia.

Mesurado, enjundioso y amenísimo conversador, deleitaba a sus amigos hablándoles de arte, literatura, historia y sobre todo de Grecia, de Francia, de Italia, por cuya cultura se desvivía, y de cuando en cuando saltaba de su corazón más que de su pensamiento, el alfiler de la ironía, fina y oportuna, con algo del enanismo de nuestro inolvidable Pedro Emilio Coll. Hasta sus últimos años leyó mucho, perfeccionando más y más su cultura latina de alas universales, y no obstante su conmovedora penuria, a veces sacrificaba el limitado presupuesto familiar, para adquirir el último libro en francés o en español con las novedades literarias y científicas de Europa.

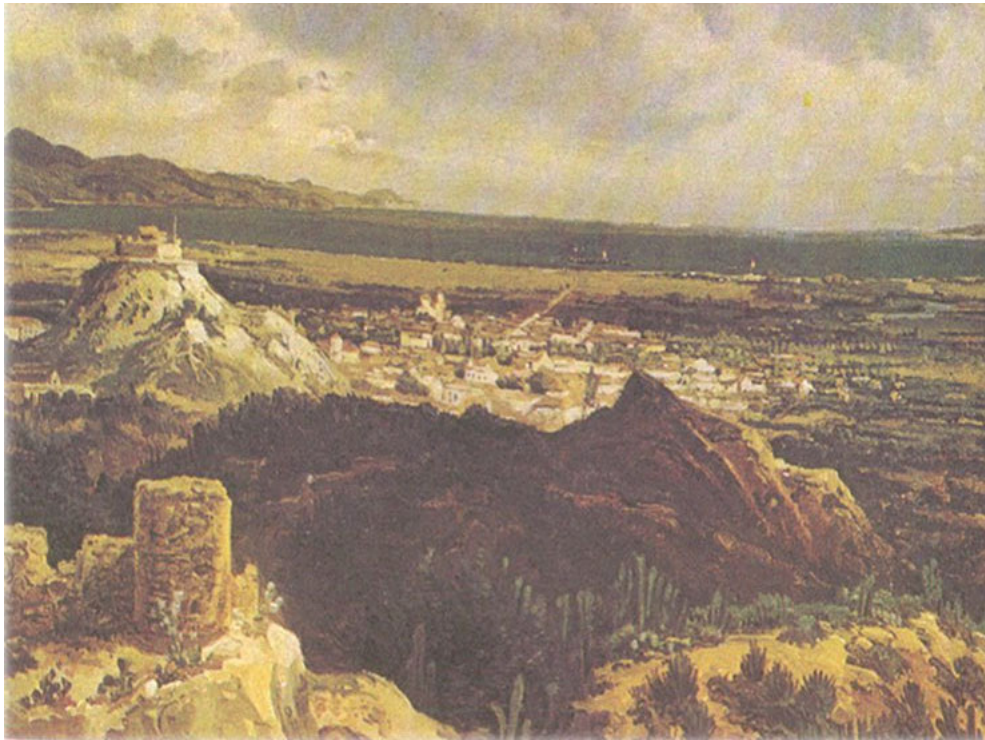
Orador de alta calidad académica fue también aquel eminentísimo cumanes. Entre sus discursos figura en primer término el que pronunció como Mantenedor de los Juegos Florales de Cumaná, creo que, en 1920, bajo el gobierno del general larense Silverio González. Discurso de gran contenido estético escrito en prosa de majestad y finura castellanas, un admirable canto a la belleza, donde refiriéndose, en uno de los períodos al insigne poeta Heine, expresó lo siguiente: “Con rosas y adelfas y clavos de oro quería adornar su libro maravilloso el autor del Cancionero, aquel espíritu todo armonía y color, en cuya lira de poeta hizo nido de arrullos el suave aticismo griego”.

Según la castiza denominación que Baltasar Gracián dio al héroe y que Carlisle difundió en sus famosas conferencias de Edimburgo, el individuo creador de historia o de cultura, hombre símbolo, lo es por lo que refleja en un sentido universal y humano una conducta. El héroe, sea grande o sea pequeño es con todos y para todos, supera a los demás seres humanos en cuanto expresa el espíritu y voluntad de un pueblo.

Conferencia

Para un estudio de la literatura en Cumaná. Siglo XIX*

Sonia García
Universidad Simón Bolívar
sggarcia2003@yahoo.es



Visión de Cumaná del pintor alemán Ferdinand Bellermann en 1843

Grave dificultad para el estudio de la literatura venezolana es la falta de información, en parte explicable por fallas de sistematización, dispersión, destrucción y pérdida de fuentes. Mucho debe esto último a las guerras del XIX, a los terremotos y a la institución nacional de botar papeles viejos. Así, por haber sido la prensa vía usual de publicación en la época, buena parte de la producción permanece aún diseminada en periódicos y revistas, cuando, en el mejor de los casos, aún se conservan. El problema se agrava en áreas aún menos atendidas, como la provincia y el siglo XIX. Por supuesto la valoración que se hace de la cultura en nuestro medio es también factor que conforma una imagen fragmentaria y a veces distorsionada del quehacer cultural del país. Imagen falseada de nuestro ser y de nuestra historia, en última instancia. Pero en lugar de enredarnos en esta problemática sería más productivo dirigir los esfuerzos a llenar vacíos de información. Viene muy a propósito el

tema de la literatura en Cumaná durante el siglo XIX.

Comencemos por recordar que hasta comienzos del siglo XX Cumaná fue el más importante núcleo urbano de la región oriental, a la cual brindó muchos aportes en distintos campos. De ejemplo sirve la historia de la imprenta, o de la música. Así de los talleres cumaneses nació la imprenta de Barcelona, Carúpano y otros lugares. Por su parte los músicos cumaneses tuvieron discípulos en Margarita, Maturín, Barcelona, Bolívar, Trinidad y llegaron a hacer escuela en Caracas a través de Llamozas (1854-1940). La Primogénita, tierra de poetas, brindó a todo el país los aportes de sus intelectuales, escritores, periodistas, maestros. Muchos de estos personajes combinaban estos campos con responsabilidad en la vida pública, como Pedro José Rojas, José Antonio Ramos González, José Silverio González, Estanislao Rendón y Claudio Bruzual Serra, candidatos presidenciales los dos últimos. Y la tradición periodística dio figuras como Salvador Llamozas, Luis Teófilo Núñez (1880-

1980) y Ramón David León (1890-1980), fundadores y redactores de publicaciones incluso en la capital como Lira Venezolana (1882-1883), El Universal (1909) y La Esfera (1936-?) respectivamente. Muchos cumaneses publicaron en revistas como Cosmopolis y El Cojo Ilustrado. En lo referente a la literatura muchos nombres del XIX venezolano destacan el lugar que ella ocupó en Cumaná. Marco Antonio Saluzzo (1834-1912), Jacinto Gutiérrez Coll (1835-1901), Miguel Sánchez Pesquera (1851-1920), Fernando y J.M. Morales Marcano, Vicente Coronado, J.M. Milá de la Roca D. (1872-1910). Estos y muchos otros son citados en fuentes de la época: *Biblioteca de Escritores Venezolanos*, 1875, del Marqués de Rojas; *El Arte en Venezuela*, 1883, de Ramón de la Plaza; el *Primer Libro Venezolano de Literatura, Ciencias y Bellas Artes*, 1895, y *La Literatura Venezolana en el Siglo XIX*, 1906, de Gonzalo Picón Febres. En tiempos más recientes encontramos una muestra bastante amplia en las antologías *Poesía Sucrense*. de Barnola, 1970, y *Fuego de banca luz*, 1967, de M.T. Badaracco. Libros, tertulias, juegos florales, teatro, lenguas extranjeras ocupan la atención de los intelectuales cumaneses del XIX. El gusto por la lectura era parte de actividades familiares, escolares y del medio en general; allí desde la colonia, circuló una gama de libros relativamente amplia, incluso en latín, griego, inglés y francés. Han hecho leyenda las nutridas bibliotecas de las familias cumanesas, aunque la guerra, el tiempo, los terremotos y el descuido no parecen haber dejado de ellas siquiera algún registro¹.

Tempranamente en la región hubo una producción, prosa y verso, como las *Elegías* de Castellanos o la obra de los cronistas y misioneros. La tertulia, herencia hispánica arraigada en la sociedad colonial de América, dio natural acogida a la literatura. En las reuniones músico-literarias los aficionados leían sus escritos² o discutían temas y obras de actualidad. Leyenda o no, sirve de ilustración la traducción de *Los Derechos del Hombre* supuestamente realizada por el Dr. José María Vargas, joven practicante de Medicina en Cumaná por 1809. De estos años brindan valiosas percepciones de la sociedad cumanesa Humboldt, Depons Dauxion, más tarde M.M. Lisboa.

En 1811 la independencia dotó a la ciudad de su primer

¹ La de los Badaraccos fue destruida por un incendio en años recientes. En esta investigación se localizaron apenas dos catálogos del XIX: la colección de los Ramos Martínez y una breve lista de la biblioteca del Círculo Francés de Carúpano. La selección de Ramos Martínez, realizada en 1907, comprendía, entre otras materias: religión, derecho, culturas antiguas, mitología y clásicos (Ovidio, Racine, Moliere, Corneille, Esopo, Lesage, Castelar, Ercilla, antologías del romancero, de clásicos españoles y más). Esta selección no incluye ninguno de los libros impresos en la ciudad; la biblioteca de Ramos Sucre, en muchos aspectos, tiene semejanzas con la de Ramos Martínez

² Muchos impresores escribían, desde el fundador, Manuel José Ribas o Rivas, patriota, y otros, como Manuel Escalante, Miguel Sibila, Pedro Cova, Antonio María Martínez, Claudio Bruzual Serra, Andrés López, los Milá de la Roca.

taller e Imprenta, segundo de tierra firme. Comenzaron a circular entonces hojas sueltas y periódicos antes manuscritos o impresos en Trinidad. Así circularon discursos, cartas, proclamas, loas a la causa y quizá canciones patrióticas y otras expresiones de valor histórico. Los dirigentes de la independencia³, fundadores de la imprenta y del periodismo en Venezuela, difundían sus escritores en el extranjero y en el país, a pesar de la precariedad del momento. De oriente vienen documentos firmados por Mariño, Bermúdez, Sucre, fundador de periódicos en Ecuador y Bolivia. Hubo también memorias de testigos anónimos y trabajos de Level de Goda, inéditos durante un siglo, como también la obra de Francisco Javier Yanes -*Historia de la provincia de Cumaná. Historia de la provincia de Margarita*. Sin embargo, una visión tradicional sostiene que durante ese período y años subsiguientes no hubo producción literaria. Pero la crítica más reciente habla de literatura de circunstancias, cuyo rol, en muchos sentidos, es equiparable al de la «literatura». La óptica moderna no toma en cuenta sólo la forma, sino además el contenido y fines de aquellos escritos, ubicados en el contexto de la lucha política. Por supuesto difieren en forma y calidad.

La producción de libros en Cumaná es posterior a la independencia. Entre las primeras obras figura el extenso *Poema*, 1825, del soldado margariteño Gaspar Marcano, crónica en verso de episodios de la guerra. Por un tiempo se creyó que esta obra era el primer libro cumanés; es quizá sí el primero en verso y de tema histórico publicado en el país. De esta forma la producción intelectual cumanesa nació emparentada con la literatura testimonial, con la historia. Luego, a lo largo del siglo hubo ensayos⁴, piezas oratorias, traducciones, biografías, compilaciones de artículos y otros textos periodísticos, versos amorosos, satíricos, etc. y, hacia fines de siglo, algunas piezas teatrales de autor local y folletones extranjeros.

Sigamos el orden del tiempo. La década del cuarenta -cimentación-dio un notable periódico, El Manzanares y un libro en verso, *La Floresta*, publicado por González en Ciudad Bolívar en un retiro político. Poco antes escribió alguna obra de enseñanza, *La Floresta*, hoy perdida, recoge una colección de himnos y canciones patrióticas. *Romancero popular de Cumaná* la llamó R. de la Plaza, en *El arte en Venezuela*. Se supone que esos himnos circularon en Cumaná, algunos con música del compositor cumanés más importante del momento, J.M. Gómez Cardiel, que

³ De la época vendría la copla atribuida a un soldado en el campo de batalla «Ay Cumaná quién te viera y por tus calles paseara...» Y También algún texto del guerrero Valentín García (?-1856), general patriota a quien Bolívar, según memoria oral, llamó Valentín Valiente. ⁴ José Silverio González publicó obra didáctica (lengua, contaduría), exposiciones críticas, «El consejero de la juventud», ensayos («Bolívar y la estética», acerca del genio como creador de belleza y de ideales sublimes) y críticas sobre un drama, *La madre de don Pelayo*, del español Hartzenbusch.

también musicalizó versos de Abigaíl Lozano y Gabriel Muñoz, no tan leídos hoy como en su momento.

En cuanto a El Manzanares, 1843-1845, el más importante periódico cumánés del XIX, es una insustituible referencia del periodismo nacional del XIX. Su redactor, Pedro José Rojas⁵ (1818-1874), intelectual y político, hombre culto, fundó varios periódicos, incluso en Caracas. Su producción requiere revisión desde muchas perspectivas, escribió incluso alguna pieza musical. Irónico, dominaba el humor con cuidadoso lenguaje, manejaba la información con criterio de variedad y seriedad. Sus escritos se leen con gusto. Algunos de sus comentarios y noticias son en realidad relatos en germen. A través de El Manzanares Rojas no sólo difundía programas de espectáculos⁶; además incluía crítica de los mismos, lo que hace de él un pionero en la materia. El Manzanares, además, editaba y vendía obras de teatro⁷, género que siempre tuvo aficionados en Cumaná, ofrecía obras de Larra, Zorrilla junto con *La Victoria de Junín*, de Olmedo.

A los productivos años cuarenta siguieron décadas adversas. El sismo de 1853, 700 muertos, dejó en ruinas la mayoría de las casas y los principales edificios públicos. La partida de varias familias -Gutiérrez, Level, Sánchez, Saluzzo- fue segura resta para el círculo intelectual local. Vino luego La Guerra Federal, «Cumaná decadente y arruinada no brindaba incentivos a los artistas extranjeros que en otro tiempo la visitaron» (Ramón de la Plaza, Ob cit p. 164).

En esta segunda parte del siglo, sin embargo, Cumaná tuvo algún periódico literario. La prensa en Barcelona (El Oasis. 1856-1857) y Carúpano difundía poetas franceses. El maestro José Silverio González lamentaba las escasas posibilidades de hallar en la localidad escritores hispanoamericanos y basaba su enseñanza de la lengua en lecturas de clásicos españoles. Algunos poetas cumaneses circulaban en todo el país: Saluzzo, Gutiérrez Coll⁸ y

⁵ Lo obra política de Rojas fue recogida en los volúmenes 7 y 8 de la colección Pensamiento político venezolano del siglo XIX, 1983, editada por el Congreso de la República.

⁶ Según estos programas se presentaban obras menores: El pelo de la dehesa o El Mayordomo en la corte, -de Bretón de los Herreros (El Manzanares N° 15)-, Shakespeare Enamorado, y otras obras poco conocidas o de autores omitidos: «Un hermoso drama en dos actos traducidos del francés por don Juan del Peral, titulado El compositor y la Extranjera. El Manzanares considera a veces «poco interesantes» las piezas Elogió la Rosmunda (sic). Un programa ofrece Inés de Castro, drama trágico; Verter (sic), un hermoso intermedio: la Urraca ladrona y una ingeniosa pieza en un acto Rasgos de Carlos Segundo o Harrid el ahorcado. Un protestante en el siglo 18. Una dichosa equivocación: Jusepo el varonés. Libertador de su patria. El gastrónomo síndico (Id N° 17). Las boleras de Marica. La graciosa comedia de Bretón de los Herreros, en dos actos, nominada El poeta y la beneficiada.

⁷ Ofreció suscripciones para editar Piezas dramáticas de los mejores autores contemporáneos. Más tarde triunfo del amor y la joven Rosaura.

⁸ Gutiérrez Coll publicó *Poesías selectas* en París, en 1870; su obra, dispersa en numerosas publicaciones, fue recogida en 1926 en un volumen de 235 páginas titulado *Poesías*, con prefacio de otro escritor cumánés, Juan E. Arcia (18...) y reeditado en Caracas, en 1965.

Sánchez Pesquera, aparecen en antologías del verso hispanoamericano publicadas en el extranjero; se le atribuye el mérito de haber introducido el parnasianismo en Venezuela, otro tema que requiere estudio. Algunos autores más conocidos por su prosa -Aníbal Dominici, Andrés Level, y otros- escribían versos ocasionales y fueron incluidos en colecciones de coronas fúnebres y místicas publicadas en varios lugares⁹. A lo largo del siglo abundó en todo el país la producción en verso épico, amoroso, elegíaco; hubo florilegios, homenajes a los héroes de la independencia y a fines de siglo en todo el país hubo obras dedicadas al centenario d« Sucre, Bermúdez y Mariño. En Cumaná apareció *Ofrenda de Cumaná* en el centenario del Libertador, 1883.

Los autores de estos versos -Odas y sonetos a veces cargados de lugares comunes- eran personajes de diferentes oficios -médicos, militares, maestros e intelectuales. Destacadas personalidades cumanesas fueron objeto de discursos, biografías, versos. La mayoría de esas biografías son homenajes mortuorios publicados en Caracas, algunos dedicados a hijos de Cumaná -B. Milá, autor de un trabajo sobre J.S. González. Vicente Coronado (1830-1896) escribió acerca de los más famosos, Humboldt, Bello, Bolívar.

La prensa cumanesa tuvo colaboradores esporádicos y asiduos como: Libereto, seudónimo de José Antonio Pérez Coronado (1828-1867), autor de artículos de crítica literaria difundidos en folletos y en El Porvenir, El independiente, El Fígaro de Caracas. Entre los compiladores de artículos periodísticos, Andrés Aurelio Level de Goda (1835-1894), fiel a la tradición familiar, publicó en Caracas sus escritos de La Opinión Nacional. Su contemporáneo Pedro J. Rojas reunió en *Vindicación* (Caracas, 1853. 120 p) sus últimas colaboraciones de El Independiente. En España y América (Caracas, 1864), reunió Rojas sus artículos de El Espíritu público, de Madrid, en defensa de su polémica vida pública en Venezuela.

A fines de siglo apareció una nutrida y significativa generación representada por intelectuales que desarrollan obra en el XX: Juan Arcia, J. Rosa Alarcón (1887), R.D. León (1890-1980), J.A. Ramos Sucre (1890-1930), Andrés E. Blanco (1897-1956). Otros contemporáneos, representativos de lo que es hoy el Estado Sucre, publicaron buena parte de su obra en nuestro siglo: Dominici y Andrés Mata (1870-1931), el más prolífico de todos los poetas orientales del siglo pasado. Ambos, naturales de Carúpano, vivieron en Cumaná en época de estudios.

La herencia de la escuela colonial y el ambiente

⁹ No parece haber publicado Cumaná libros de coronas fúnebres, en cambio abundan en Caracas, Maracaibo y Barquisimeto. El fichero de la Biblioteca Nacional registra una curiosa edición de 1843 ¿perdida? -Caracas, imprenta «El Venezolano»- realizada por M.J. Rivas -el impresor fundador de Cumaná- Se trata de una colección de versos en honor de la Excelentísima señora doña María de la Piedad de Logores, duquesa de Frías y de Uceda, marquesa de Villena», reimpresión de una edición madrileña.

cumanés influyeron seguramente en el estudio de gramática castellana y latina. Varios cumaneses realizaron traducciones, prosa y verso, del francés, inglés y latín. Entre ellos el maestro de Andrés Bello, el padre mercedario Cristóbal de Quesada (siglo XVIII) que inició en Cumaná su formación en latín. Hubo traducciones de obras literarias, espirituales y de derecho. Así José Silverio González vertió del francés *La casita del poeta*, de Alfonso Esquirós; *El galeote por amor*. 1884, 55 páginas; *La galera de Mr. Vivonne*, de Amadée de Best (1795-1892); *Los tres jorobados*, de Alfonso Esquirós. En esta última González advierte que ha modificado los originales a fin de adaptarlos a realidades del país. La utilidad ideológica por encima de la estética. ¿Con tal criterio eligió obras hoy prácticamente desconocidas? Al traducir, González adjudica a los personajes discursos al estilo de los liberales venezolanos y en sus bocas pone expectativas sobre el futuro americano. Las alteraciones en estas obras comenzaron por los títulos, lo que permite observar que tal fantasía no es hoy novedosa. Las traducciones de González remiten a una relación entre lengua, literatura y espíritu pedagógico, aunque los títulos de las obras no son sugerentes en ese sentido. Tanto las traducciones de González como la que se atribuye a Ramos Martínez fueron publicadas en Cumaná. En efecto se dice que el padre Ramos tradujo una obra de Kempis, *-El jardín de las Rosas-* ¿perdida? Ramos, distinguido por su seriedad intelectual y dominio del lenguaje, es claro antecedente de la tradición intelectual admirada en Ramos Sucre. Hay que mencionar también las bien reputadas traducciones de Morales Marcano -Ovidio y otros clásicos latinos-, citados por Menéndez y Pelayo.

Obras de lengua y literatura, voluminosos estudios, publicaron fuera de Cumaná varios autores locales: Saluzzo y el erudito Baldomero Rivodò (1821-1915), Saluzzo, orador y poeta, entre sus numerosas publicaciones en prosa y verso, dejó estudios de literatura hebrea, 95 páginas; literatura latina, 424 páginas, y literatura griega. Otra obra suya es *Entretenimientos filosóficos y literarios*. 300p.

La retórica, género bastante cultivado en Venezuela por los hombres públicos de XIX, tenía sus raíces en programas y actividades escolares como los exámenes, real práctica de expresión ante un público. Una base de la enseñanza era el dominio de la palabra oral y escrita, concebida como dualidad inseparable. Varios cumaneses figuran con los más famosos oradores sagrados y profanos del XIX venezolano¹⁰. Entre los civiles: J.S. González,

¹⁰ Oradores: ...si entendemos de un modo preciso y riguroso el concepto de excelencia en que este vocablo hace pensar, han sido en Venezuela el gran Bolívar, Fermín Toro, Jesús María Morales Marcano, Cecilio Acosta... Angel Félix Barberii... (para no mencionar sino, a algunos... entre los más altos y notables (Picón, p. 57). Marco Antonio Saluzzo, el tercer Cristóbal Mendoza y Claudio Bruzual Serra, porque poseyeron en grado prominente y vigoroso, para serlo, las dotes interiores de la inteligencia,

Saluzzo, los González Varela. En oratoria sagrada destacó el padre Ramos Martínez. Por su parte Picón Febres cita a Gerónimo Eusebio Blanco y a Pedro Ezequiel Rojas. Picón dice que fueron llamados oradores otros que realmente no merecen el calificativo. Cumaná produjo discursos -nada nuevo- a todo lo largo del siglo en actos escolares, culturales, políticos, académicos, administrativos y sociales. El culto a la historia y las pasiones partidistas inspiraron muchas piezas, loas o enfrentamientos con los caudillos.

Respecto al teatro la tradición en Oriente es otro tema que pide revisión a fondo y habría que comenzar por la tradición indígena. Aunque la afición por el teatro más bien fue característica del XVIII -Irving y Leal- Cumaná da pruebas de interés por el género a lo largo del XIX. Allí la producción sería excepcional en relación con el resto del país (no así en narrativa pues en otros lugares ya había novelistas importantes en el XIX, incluso en la región oriental -Dominici-). El interés por el género¹¹ lo evidencian las ofertas publicadas en El Manzanares, que ofrece edición y venta de obras de teatro, sin citar títulos. La variada producción cumanesa incluye hasta una zarzuela, citada más adelante. Por otra parte en distintos momentos se pide la construcción de un teatro; hacia fines del siglo se convertía el mercado, por las noches, en lugar de espectáculos.

Por años sesenta se representaron en la ciudad obras de Nicolás Plata y José Gabriel Núñez Romberg (n. en Maturín); no se sabe, sin embargo, si fueron editadas. En general tampoco abunda la crítica aunque alguna obra recibió duro trato. Así el conocido polemista Juan Vicente González llamó el Boves de los dramas a la obra *Lealtad y venganza o Cumaná en los días de Boves* (Caracas, 1863, drama representado en 1857 (L. Corren cit. por Villasana, 1979, Vol. 1 p. 160). Su autor, Pedro Arismendi Brito, de Carúpano. Y *Neurosis victimaría* de Francisco de Paula Rivas Maza (1871-1935) fue llamado, según Villasana, «truculento drama provinciano». Otras obras de Rivas Maza: *Héroe y mártir*, teatro, *La gaviota*, novela (Caracas-1934, 285 páginas) y una zarzuela, *Alma cristiana*, con música de Benigno Rodríguez Bruzual. Sus títulos sugieren una mezcla de psicologismo dramático y patetismo. Al parecer su obra de teatro y la zarzuela son del siglo XX; a comienzos del mismo siglo Rivas Maza fundó una sociedad de «Arte Benéfico» que publicaba un pequeño periódico -*Filarecia*- en el cual estimulaba a escribir a

en íntima correlación con las dotes exteriores de la naturaleza (Picón Febres, *La literatura*... p. 75).

¹¹ Entre 1867 y 1868 la Sociedad de Beneficencia, integrada por aficionados y dirigida por el médico Andrés Eloy Meaño (abuelo materno del poeta Andrés Eloy Blanco), representó varias obras. Por los años setenta: una compañía lírico-dramática española dio 31 funciones. Actuaron además compañías del mismo estilo dirigidas por «un señor Muñy», Nicolás Plata, José Robreño y Manuel Carmona (p 227 Calcaño).

jóvenes aficionados. Por la época se incorporaban nuevos autores. *Vergüenzas que no se ven*, de José María Milá (1878-1911), tuvo al parecer cierto éxito pues la representó en forma póstuma » un grupo dirigido por Manuel Vicente Pellicer, por 1913, y también por Emma Soler. Ejemplos de la tradición teatral en las primeras décadas de nuestro siglo son Andrés E. Blanco y Aquiles Certad.

En Cumaná, como en todo el país, a lo largo del XIX la vía de difusión literaria más común fue el periódico, que salió de los talleres locales, antes que el libro. El criterio de publicación parece guiado por un espíritu didáctico, quizá por la necesidad de crear hombres para la República. Por otra parte no hubo equilibrio en los distintos campos: mientras abundó el verso, la narrativa fue escasa o nula; igual que en el resto de América la demanda no condicionó la producción. Hay quien busca la base de este hecho en restricciones impuestas por la inquisición. Pero no hay que olvidar el esfuerzo -detenido y continuado- que demanda la creación narrativa, en contraste con una concepción repentista, de impulso inmediato, tan extendida respecto al verso. Así éste se liga desde los primeros trabajos de la imprenta, a la tradición de la historia, de largo arraigo en la localidad como el teatro. La vida literaria cumanesa a lo largo del XIX recibió estrechas marcas de circunstancias políticas y otras de variada índole. No en vano los escritores eran también líderes de la comunidad. Si bien hubo escritores de aficionados, en buena parte no publicados, Cumaná en muchos aspectos ocupó la vanguardia. Y en medio de limitaciones impuestas por la destrucción y la pobreza -guerras, terremotos-, su arraigada tradición poética dejó inestimable aporte al país. De esa tradición intelectual viene Ramos Sucre.

Fuentes consultadas

Periódicos

El Manzanares: Cumaná, 1843-1845. Director Pedro J. Rojas.

Documentos

Sucesión Ramos Martínez, 1907.
Catálogo de libros del Círculo Francés. Lista consultada en el IUT, Carúpano.

Bibliografía

ALCALA, A.P. de y otros. *Consectario de la ciudad de Cumaná*. 1924.
AMUNATEGUI, *Vida de Don Andrés Bello*. Santiago de Chile, 1954.
BADARACCO BERMUDEZ, Marco Tulio, comp. *Fuego de blanca luz. Antología poética de Cumaná*. Cumaná, Euroriente

1967, 156p.

BARNOLA, Pedro Pablo, comp. *Poesía sucrense*. Caracas, Edit. Arte 1970, 290 p.
CALCAÑO, J.A. *La ciudad y su música*. Caracas. Fundarte.
DAUXION LAVAYSSE, J.J. *Viaje a las islas de Trinidad. Tobago v a diversas partes de la América Meridional*. Caracas UCV. Inst. de Antropología, 1967.

DEPONS, J.F. *Viaje a la parte oriental de la Tierra Firme*. Caracas. Tip Americana, 1930, cap. X.

DRENİKOFF, Iván. *Impresos venezolanos del siglo XIX*. Caracas. Instituto Autónomo Biblioteca Nacional. 1984, 238 p.

PEBRES CORDERO, Julio. *Historia de la imprenta v del periodismo en Venezuela (1800-1830)*. Caracas, ANH, Caracas, 1983.

GRASES, Pedro, (comp.) *Materiales para el estudio del periodismo en Venezuela desde el siglo XIX*. Caracas. Edic. de la Escuela de Periodismo UCV 1950.

GRISANTI, A. *El General Sucre. Precursor del Periodismo Continental*. Quito. Edit. Plenitud, 1946, 32 P.

HUMBOLDT, A. de. *Cartas americanas*. Caracas. Biblioteca Ayacucho n° 74, 1980. Trad. Marta Traba; comp. Ch. Minguet.

MARCANO. *Cronología del Estado Sucre*. Academia Nacional de la Historia.

ORDAZ, Ramón. «Humberto Guevara: un lírico del humor» Prólogo a *Voces de primavera. Antología poética de Humberto Guevara*. Cumaná. Centro de actividades Literarias José Antonio Ramos Sucre. 1995.

PEREZ VILA, Manuel (dir)... *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas, Fundación Polar. 1989, 3 vols.

PICON FEBRES, Gonzalo. *La literatura venezolana en el siglo XIX*. 1906.

PLAZA, Ramón dela. *El arte en Venezuela*.

RAMOS MARTINEZ, J.A. *Memorias para la historia de Cumaná y Nueva Andalucía*. Cumaná, UDO, 30 edic. 1966, vol 1.

RAMOS SUCRE, J.A. *Obra Completa*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1980.

SANABRIA, Alberto. *Cumaneses ilustres*. Edit. Arte, Caracas 1965. 319 p.

VARIOS. *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*. 1895.

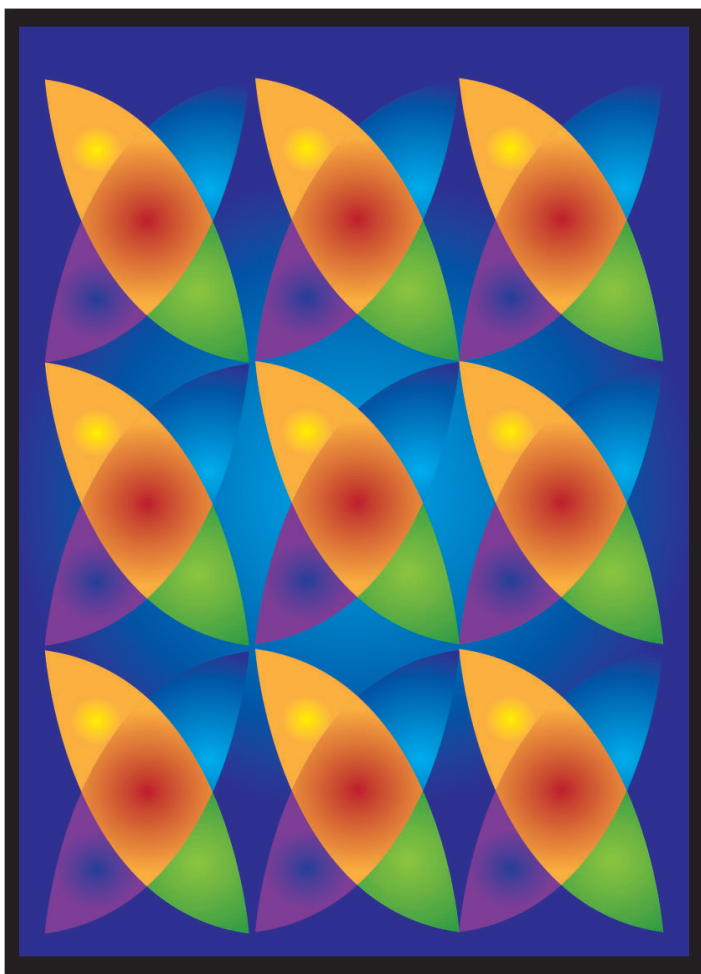
VILLASANA, Ángel Raúl. Repertorio bibliográfico.

***Texto leído en el XXI Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, celebrado en Maturín, 1995**

ENSAYO

El compromiso inferente. Mensaje abierto

Gustavo Luis Carrera
Universidad Central de Venezuela
glcarrerad@gmail.com



un receptor (presumible o hipotético). Se infiere la presencia activa de un partícipe, sin el cual no hay envío significativo; carente del eco diseminador de un destinatario, el constructo literario tiene una existencia quimérica.

Se impone un principio elemental y definitorio: sólo la presencia de un receptor concede a la literatura la categoría de hecho social. Lector o auditor, el coparticipante en la proposición comunicativa de un texto es el recipiendario que convalida la existencia de ese producto literario. Sin esta rúbrica de existencia exógena, la obra no pasa de ser una presuposición atendida a la indeterminación de una virtualidad: nunca abandona el estatus de presunción in pectore. Esta dependencia identificadora es, de hecho, una realidad incontrovertible: la difusión de la obra literaria viene a ser su manifiesta partida de nacimiento; la que no pasa del callado recinto solitario de la gaveta del escritorio o de la nube de la computadora, sin hacer contacto vital con un receptor, no califica como producto incorporable a la institución social llamada literatura.

De este modo, partimos del hecho cierto de la condición social de la creación literaria. Inclusive, de manera relativa, la obra difundida ya no pertenece a su autor: es un producto compartido, un bien público, que adoptará tantos rostros identificadores como los que le imprima la sensibilidad de cada uno de sus receptores. Y en ello no parece haber exageración: si cada obra se hace en la percepción de quien la recibe y la recrea según su condicionamiento particular -humano y estético-, la obra es al ser conocida y recreada por dicha sensibilidad subjetiva.

Tiempo

El tiempo literario, como el tiempo histórico, es una dimensión diferente del tiempo cronológico y del tiempo detenido. No hay cronología: la ruptura del proceso

Escribir es sitarse en la antesala de un diálogo. No es nada especulativo conceputar la escritura literaria como un acto de vocación dialógica. Sin interlocutor, el creador no pasa de la condición innominada de la virtualidad.

Así, escribir es participar en un sistema alternativo de comunicación. Al hablar, se presume la presencia de un interlocutor, en un acto natural de trasmisión de un mensaje, ya sea directo o elusivo. De igual manera, quien escribe tiene en mente, y en su pluma o su computadora,

continuo obedece al fragmentarismo significativo de la realidad. Y la imposibilidad del establecimiento de un alto en el continuum vital es propio de la creación literaria, que no cesa en el alcance inmediato de las palabras, y sobrevive en la sugerencia estimulada en la sensibilidad del receptor.

Pero, en última instancia, ¿no hay siempre una relación, un convenio entre el escritor y su tiempo? Aparte de las dimensiones propias de la poesía y del cuento, es particularmente perceptible el propósito en la creación novelística. Para el caso, no es difícil advertir qué buscaban, cuando escribieron sus novelas, los autores del llamado realismo crítico, por ejemplo; representantes, por antonomasia, de la novela moderna y contemporánea.

No es cuestión de seguir una receta social (socius) y política (polis); es asunto de dar respuesta a un requerimiento interno de un desencadenante externo. Se obedece a la fuerza interior que es motivada por un estímulo del exterior. El escritor, que aúna sensibilidad y razonamiento en el camino de la resonancia literaria del incentivo histórico, produce una respuesta a tono con la intensidad del llamado. De hecho, por definición, es una acción con propósitos revulsivos: se muestra lo reprochable y se auspicia el cambio hacia un nivel superior. Ya no es cosa de intención subjetivada; es materia de tributo intelectual.

Espacio y determinación

Así como no es concebible un ser fuera del tiempo, tampoco lo es fuera del espacio. Con lo cual no estamos sino asentando lo evidente. Por fuerza, se pertenece a una época y se procede de un lugar. Época significa proyección temporal, desarrollo a través de un lapso de vida; y espacio se corresponde con un ámbito geográfico, cultural y social.

De su parte, el pensamiento determinista es radical en su señalamiento del ambiente físico e histórico-geográfico como un factor fundamental en la configuración del carácter individual y colectivo: ser humano y nación; individuo y sociedad. Y se totaliza la rigurosa teoría determinista con su aserto primario: el ser humano se corresponde forzosamente con las delimitaciones impuestas por un tiempo, un lugar y una raza. En un sentido contemporáneo, habida cuenta del desarrollo científico y de nuestra praxis vital, es obvio que no hay determinismo de raza, sino de cultura. En puridad, respondemos no al concepto difuso y equívoco de una raza, sino al de una cultura, entendiendo por este sustrato cultural decisivo la vasta dimensión de los usos y las costumbres, las tradiciones, la identificación nacional, el pensamiento religioso o filosófico.

La realidad

La vinculación con la realidad se amplía y se fortalece en el ámbito del hacer colectivo: vida pública, estudios, trabajo, inserción social y conciencia política (en el sentido más amplio: vida en la polis). Así, dotado de fundamento colectivo, plenamente socializado, el creador asume su propio compromiso estético. Y acontece que su acción viene ya, forzosamente, en deuda con un haber anímico e intelectual que no puede desvincularse de una realidad contundente: origen, desarrollo y culminación de una aventura vital fundada en la condición humana irrenunciable. El nexo con esa realidad circundante es fatal e ineluctable. Situado ante la realidad, el creador puede proponer una mimesis o un aislamiento. Pero, la realidad sigue allí.

La relación de la literatura con la realidad es un nexo fatal. Es el fatum de un contacto irreversible con un contexto al cual se adviene al nacer; es un ritual afectivo que se funda en el pacto con la familia y con la colectividad circundante, en la dimensión de la infancia y de la regionalidad.

Es tal la relación del creador con la realidad, que cuando propone el plano propio de la fantasía o de la ciencia ficción, lo que presenta es la realidad ficcionada, deformada o extrapolada. Y ello por una razón evidente: solamente son comunicables los arquetipos de la realidad, los únicos posibles de ser caracterizados con palabras comprensibles.

El compromiso

La noción de responsabilidad en la creación literaria es una alternativa derivada de un nexo irrenunciable entre la palabra y el objeto, entre la propuesta estética y la realidad. En consecuencia, suele hablarse de compromiso.

Se ha hecho referencia a la literatura comprometida como sinónimo de obras contestatarias con relación a un estatus tradicional o a un enquistamiento de agudas diferencias sociales. Ha sido el eslogan de una vasta y significativa tendencia, desarrollada hasta convertirse en una actividad tipificada, impulsada por un interés político determinado. Este rótulo circunstancial y equívoco alteró los principios básicos del compromiso y deformó sus ideales de evolución permanente en función de la dinámica infinita de la determinación del ser, como reto humano vivencial y ontológico.

A fin de cuentas, como quiera que se vea, la obra literaria es un documento de su época, ya sea por participación comprometida o por omisión evasiva. Es un tanto lo propio de las posturas filosóficas de la antigüedad, donde los estoicos, al omitir prácticamente el ejercicio

especulativo filosófico, evidenciaban, como trasunto histórico, un repudio a una realidad inhóspita y despótica.

En suma, el compromiso es la evidencia del nexo del escritor con su tiempo y su espacio: voluntario o no, su esencia vinculante lo hace inexorable, irrenunciable. Así, de hecho, hay lugar para traer a colación el principio orteguiano de “el hombre y su circunstancia”, trasvasándolo a: “el escritor y su circunstancia”.

El compromiso se corresponde con un condicionante ideológico y con una voluntad socializada. Hay, en suma, un propósito crítico, cuestionador de condiciones imperantes o previsibles, que se pretenden modificar, como reto social (*socius*) y político (*polis*).

El escritor que asume activamente su compromiso con el tiempo y el espacio que le corresponden por determinación histórica, cumple a la vez un desiderátum personal y un cometido social. El producto de su acto creativo se corresponde con una trascendencia colectiva.

No es necesario indagar demasiado para advertir cómo las producciones literarias son, en suma, rendiciones de cuentas con el tiempo y el espacio donde se cumplen. ¿Será necesario citar la poesía romántica, los textos surrealistas, las novelas del realismo crítico? ¿Habrán que traer a colación El Quijote?

Las variables impuestas por las condiciones temporales específicas, enraizadas o sobrevenidas, son una encrucijada en el tránsito motivador del creador. En el ámbito de la ruptura de los valores esenciales de una sociedad, no hay escape valedero: la indiferencia ante tal estado de cosas puede hacer coincidir la evasión con el temor de las consecuencias de asumir una posición cuestionadora (crítica, revulsiva) ante dicha situación. La actitud apaciguada o insensible en referencia a la realidad circundante puede pretenderse un gesto displicente o de soberbia aristocrática; pero, nunca escapará de la condición precaria de forzada evasión. No es, pues, asunto de asunción predeterminada de responsabilidades sociales que actúan como llamados de atención, sino de correspondencia emotiva y racional con su tiempo y su circunstancia. Se evidencia que en la sociedad y su enjuiciamiento nadie es más responsable que los intelectuales, porque son los únicos capacitados para instrumentar una crítica cuestionadora y valedera, dentro de una vocación contestataria que le es inherente.

La experiencia y la ideología

Es evidente que la experiencia vital y la ideología asumida desempeñan, por igual, un papel decisivo en la obra literaria. El carácter, el fundamento, el propósito, de lo que se escribe está estructuralmente vinculado con la

línea del empirismo vivencial y con el orden estructurado de la especulación ideológica. No hay obra literaria que no revele un nexo subyacente con la línea vital (autobiográfica) del autor. Así como no hay un mensaje (subliminal) que no tenga su raíz en una visión del mundo acordada por el autor. Nada escapa, ni puede escapar, a esta suerte de determinismo subjetivo, (Lo que se enfatiza aquí es que la obra resulta de una simbiosis material y espiritual: de una vida transcurrida y de una vida ficcionada).

Podría discutirse si el pensamiento se proyecta en una dimensión autónoma con respecto al cuerpo, al orden material. Pero, a estas alturas del desarrollo científico, nadie parece dudar que el intelecto se ubica en el cerebro y no en un orden etéreo. En consecuencia, resulta lógico relacionar la vida de la praxis cotidiana con la conformación de una estructura ideológica. Es más que natural que la experiencia vital establezca una relación causal con la superestructura intelectual. Vínculo particularmente significativo en la perspectiva literaria, donde el propósito es recrear vida, redimensionada en un presente que mira hacia el futuro; y que invoca el pasado como un poderoso referente, como un munífico impulso creador, pero no como una añoranza utópica, ni como el sueño sublimado de un retroceso histórico.

En la suma de la esencia múltiple que determina una ideología, representa un factor decisivo la experiencia vital. Esta verdad elemental adquiere particular resonancia en el orden literario, donde la palabra escrita es trasunto de una vida y de un pensamiento. El haber existencial y la determinación ideológica del escritor han de reflejarse poderosamente, como identificación específica, en la obra finalmente difundida como una propuesta trascendente.

El pacto histórico: el tiempo

Hay un tiempo histórico por encima de (o más allá de) un tiempo subjetivo: la dimensión colectiva arroja el sustrato personal, ya sea éste consciente o inconsciente.

Los acontecimientos históricos, eventuales, marcan poderosamente el tiempo y el espacio. Y exigen una respuesta, o al menos una inferencia motivada. Ésta puede, inclusive, parecer una evasión; cuando, en el fondo, se corresponde con una protesta, con un rechazo profundo expresado de manera tangencial (alegórica). Un aleccionador ejemplo al respecto es el del surrealismo. En apariencia se trataba de una elusión, de un alejamiento de una circunstancia; refugiándose en la subjetividad onírica. Pero, era una protesta ante la realidad detestable de la guerra, por medio de la proclamación del absurdo como emblema de una época repudiable.

Pero, no es cuestión de firmar un pacto con el momento histórico que nos ha tocado en la rueda de la fortuna

del destino. Ese pacto ya lo hemos firmado al nacer y lo rubricamos, con sello lacrado, al término de nuestro lapso existencial. Cuando los deterministas subrayaban que todos resultamos de la conjunción de un estado general del espíritu y de las costumbres ambientales, puntualizaban el pacto con el tiempo histórico. Y es una realidad incontestable.

Compromiso y tiempo

No se establece una predeterminación maniquea en la relación del escritor con su tiempo y con su espacio. No es cuestión de un determinismo: se es escritor comprometido o se es escritor subjetivo (subjetivado en sí mismo). A fin de cuentas, es asunto de inferencia relativa a la exigencia establecida por el tiempo y por el espacio. En los años independentistas a todo pensador americano se le imponía la necesidad de pronunciarse sobre una realidad inexorable: se manifestaban las ideas a favor o en contra de la independencia. No había lugar para neutralidad. Así, en este orden de ideas, es fácil advertir cómo cada época exige una definición ante el reto ineludible impuesto por los condicionantes históricos y sociales.

Siempre hay un mensaje, evidente o subrepticio, que no es forzosamente social o político; puede ser filosófico, estético, anímico, esotérico (en fin, caben todas las opciones). Lo cierto es que, ya sea un propósito o una derivación consecuente, el mensaje es una proyección inherente al acto literario.

De hecho, el escritor pacta, inexorablemente, un compromiso con el tiempo en que gesta, madura y culmina su obra. Es el producto derivado de una dialéctica existencial: por una parte, debe someterse a las pautas de una preceptiva establecida; y por la otra, da vía libre a una propuesta original, heterodoxa y de creadora novedad. Esta dualidad constituye el basamento de una instancia estética que integra lo preexistente (lo consuetudinario) con el proyecto (diseño) que se ofrece como ilimitada opción renovadora.

En suma, lo que se evidencia es la índole evolutiva, mutante, heraclítica, del hacer literario, más cercano de la hipótesis constructiva que de la conclusión radicalizada. Pero, en toda circunstancia, respondiendo,

inexorablemente, a la medida existencial impuesta por el límite temporal que le es propio.

Síntesis

Al fundarse la literatura en un metalenguaje, que inclusive puede tener atisbos crípticos, sienta tienda aparte del lenguaje común. Pero, su irremisible destino comunicante le impone el requerimiento de claves significantes discernibles para el receptor. Siendo inconcebible la absoluta incomunicación, fuerza es aceptar que el lenguaje literario, como todo lenguaje funcional, significa, sugiere y comunica, dentro de sus parámetros estéticos y conceptuales; y al fin y al cabo, difunde un mensaje.

Hay un proceso aluvional en la conformación del ser y de la conciencia. La suma del ambiente, del tiempo y de la cultura conforma un carácter y un imaginario en cada individuo. Por igual, estos determinantes actúan como moldes -y modelos- en el espíritu (esencia y objetivo) de la obra literaria. No es posible concebir una creación humana fuera de los parámetros impuestos por la época y el espacio, por los determinantes circunstanciales que el ámbito temporal y la atmósfera espiritual establecen.

En la medida en que el creador literario tome conciencia de su vínculo histórico e intelectual con su tiempo y su medio, se logrará la fértil conjunción de la obra con su natural significación social. El compromiso se estructura como una forma de conocimiento, de comprensión y de sublimación denotativa. El propósito revulsivo, de superación sin término, es el estímulo interno de todo creador inserto en el proceso expansivo del mensaje que deriva naturalmente de su propuesta estética. Todo ello dentro del espíritu de progresión motivadora que cumple la conciencia de asumir el reto de preservar el legado histórico y artístico representado por las obras de generaciones precedentes. Es la inserción en un continuum creativo donde lo subjetivo y lo colectivo se fusionan en la unidad que les concede trascendencia.

El compromiso inferente es asumido o ignorado. Pero, no deja de estar allí; se infiere, como un valor intrínseco en la creación literaria, en relación ancilar con su espacio y su tiempo.

Artículos

Indagación poética de la no dualidad del ser en Rafael Cadenas

Luz Marina Cruz

Universidad de Oriente

alasenlalluvia@hotmail.com

Fecha de envío: 3 de enero de 2021

Fecha de aprobación: 13 de marzo de 2021



..algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella.

Alejandra Pizamik

Resumen

Sostenemos aquí que los poemas que conforman los libros *Los Cuadernos del Destierro* (1960) y *Falsas Maniobras* (1966) recogen importantes ecos del budismo zen, los cuales se presentan en dichos libros como un juego de tensiones. El yo egocéntrico, atento a sus reiteradas desuniones, demasiado consciente de sí mismo y de su combate con un entorno social donde se siente un extranjero, se repliega ante el temor de una reificación. Ese yo intenta encontrarse en otros egos, en algunos instantes su ser es otro ser; incluso niega su ser para convertirse en la nada, no obstante, el dualismo se encima sobre él separándolo de su no-yo. Múltiples identidades, con las que no logra compenetrarse, escenifican una inautenticidad, protagonizada por actores actuando en una escena fallida. Estos poemas no ocultan el desamparo íntimo de un yo fragmentado que no encuentra reposo ni separado ni unido a ese esquivo no-yo. El asunto del yo desune. Se percibe, entonces, la búsqueda del *satori*. Rafael Cadenas explora dentro del pensamiento oriental para intentar enmendar el error a través del discurso poético. Un hablante lírico soberbio en su individualidad, intenta aprehender con una violencia casi lujuriosa esa no-dualidad necesaria. Observamos en estos dos libros a un ser dividido, renuente a integrarse y a la vez ansioso de hacerlo.

Palabras claves: poesía, el yo egocéntrico, dualidad, *satori*

Abstract

Poetic inquiry of the non duality of the being in Rafael Cadenas

We claim here that the poems contained in the books *Los Cuadernos del Destierro* (1960), and *Falsas Maniobras* (1966) show important echoes of Zen Buddhism, which are presented in the aforementioned works as a game of tensions. The egocentric self, attentive to its recurrent disjunctions, and too conscious about itself and the struggle with an alienating social surrounding, falls back before the fear of reification. That self tries to reach other egos; its being is another being at times; it even refuses its own being in order to become nothingness, however, the dualism seizes it and separates it from its non-self. The issue of the self disjoint. Then, the look for the *satori* is perceived. Rafael Cadenas explores the Oriental thought in order to make amends through the poetic discourse. A speaker that is superb in his individuality tries to seize with an almost lustful violence that needed non-duality. In these books we can appreciate a divided being, who refuses integration and, at the same time, longs for it.

Keywords: Poetry, Egocentric self, Duality, *Satori*.

El sistema de pensamiento occidental correlaciona el logos a la idea, explica la verdad como revelación del ser. Nuestro conocimiento se fundamenta en el método de la abstracción, es decir, definir las cosas simples alejándose de ellas hasta términos más remotos y generales. Para entender la realidad, la filosofía canónica desde Parménides hasta Husserl, ha instaurado esquemas opositivos y dualistas, tales como: verdad/ficción, significante / significado, naturaleza/mimesis, bien/mal, ser/no ser.

La angustia del hombre frente a esta escisión es la que acorralla a Hamlet y lo impulsa a decir: "Ser o no ser, he ahí el problema". El Príncipe de Dinamarca se desgarró ante la fundamental decisión: enfrentar los sufrimientos que le impone el destino, o evadir el dolor de la existencia mediante un suicidio indigno. La separación intransigente entre el ser y el no ser desazona al personaje de Shakespeare y a gran parte de los occidentales, quienes nos sentimos unos parias del fluir del universo y de nosotros mismos.

De manera contrapuesta, el pensamiento oriental encuentra en el matrimonio de los contrarios y su final identidad un camino hacia la liberación del hombre. Con relación a lo anterior, Octavio Paz (1983:102) asegura: "El mundo occidental es el de 'esto o aquello'; el

oriental, el del 'esto y aquello' y aun el de 'esto es aquello'. "Esta concepción de la vida que acerca el ser al no-ser hasta convertirlo en una no-dualidad se manifiesta en el zen, el taoísmo, el budismo y el budismo mahayana".

Cuando Rafael Cadenas escribe sus obras claves, *Los Cuadernos del Destierro* (1960) y *Falsas Maniobras* (1966), las diversas manifestaciones del misticismo oriental ejercían una honda influencia en los jóvenes de todo el mundo. La Generación Beat y el movimiento hippie, entre otros, intentaban sustituir la *american way of life* con las actitudes más naturales y anti-intelectuales del budismo zen, que se había instalado en la cultura japonesa desde el siglo XII, enriquecido con antiguas tradiciones chinas e hindúes. A pesar de la dificultad para traducir la escritura ideográfica china y de la arraigada bipolaridad de los patrones mentales occidentales, fue mucho lo que se aprendió del budismo zen en ese momento histórico. Por supuesto, las interpretaciones que se hicieron del zen en esa época mundialmente conflictiva y cambiante no fueron ni las más fidedignas ni las más profundas.

El zen tocó a Rafael Cadenas y lo marcó irremediablemente como poeta. En *Los Cuadernos del Destierro* y en *Falsas Maniobras* se revela una visión de mundo que dice y desdice, afirma y niega concepciones básicas del budismo zen. Semejante a Hamlet, al hablante lírico de estos dos textos le angustia esa dicotomía de la individualidad. La voz poética desdobra su yo en múltiples actores, máscaras, moldes, espejos, sombras y fantasmas que luchan por integrar su yo a la nada del despertar zen. Es ese yo egocéntrico, atento a sus reiteradas desuniones, demasiado consciente de sí mismo y de su combate con un entorno social donde se siente un extranjero, el que muchas veces se repliega ante la posibilidad de rozar la iluminación. Intenta encontrarse en otros egos, en algunos instantes su ser es otro ser, incluso niega su ser para convertirse en la nada, mas los patrones mentales dualistas se enciman sobre él y termina por separar su yo de su no-yo, considerándolos como entes distintos, ajenos y particulares en sus diferencias.

En el poema que inicia *Los Cuadernos del Destierro*, el hablante lírico afirma y niega constantemente su yo. Nos asegura que su ser se corresponde con el de la raza indígena: "Yo pertenecía a un pueblo de grandes comedores de serpientes, sensuales, vehementes, silenciosos y aptos para enloquecer de amor." (Cadenas; 1979:7). Unos versos más adelante nos sume en la confusión cuando manifiesta que sus raíces étnicas contradicen la magia, la pasión y la libertad del pueblo de comedores de serpientes:

Mis antepasados no habían danzado jamás a la luz de la luna, eran incapaces de leer las señales de las aves en el cielo como oscuros mandamientos de exterminio... (Ibid.7).

Está dividido entre dos mundos: por un lado, su pueblo, al que se siente afectivamente atado y decide su destino; por el otro, sus raíces, que rigen parte de su carácter a pesar de sí mismo: "De ella me viene el gusto por las alcobas sombrías, las puertas a medio cerrar, los muebles primorosamente labrados..." (p. 7). La búsqueda del yo se prolonga en el poema donde admite ser el "envés del dado" y concluye que su existencia ha sido contradictoria, "...de ignominias y dulzuras, rupturas y reuniones, esplendores y derrumbes." (p. 9). Su porvenir está signado por el desdoblamiento, así se lo anunciaron los brujos:

Un día comenzó la mudanza de los rostros. Uno suplantaba a otro, sin cese. Tal día fueron cien, tal otro, mil: todos escenificaban una danza de pose-sos sobre mis hombros (p. 9).

Se siente invadido por esas múltiples identidades con las que no logra compenetrarse, pues percibe su inautenticidad de malos actores montando una escena no lograda. Descubre angustiado la pérdida del ser dentro del torbellino de máscaras de su existencia: "Mi rostro ¿dónde estaba? Debí admitir, tras dolorosa evidencia, que lo había perdido." (p. 9). Necesita identificarse con un yo individual que impide la consumación de los contrarios y la plena liberación. Sin embargo, en un texto posterior el ser y el no-ser logran fundirse hasta que... "sólo existe el haz indivisible de la amorosa conjunción." (p. 11). Experimenta la sensación indecible al consustanciarse con la armonía de los seres y las cosas que antes sólo lo rodeaban y ahora forman junto a él una realidad plena:

Ahora mi corazón silbante, clarividente y numeroso riega sus sentencias prenatales, sus aromas yodados, sus impacencias pueriles, sus rumores de moscardón sobre la cebada... (p. 11)

La unión es total, el pasado se confunde con el presente y el futuro. En los sonidos y olores de la naturaleza el hablante lírico encuentra la paz que antes no tenía. Un vacío de "Aguas en la memoria, absolutas como los desiertos..." (p. 11) es la respuesta para quien ha sabido despojarse de un ego envanecido y se deja entrever con la humildad de una gota de agua o de un grano de arena.

La duda no da tregua: si en el verso anterior se muestra rendido ante la nada, ahora se manifiesta orgulloso y prepotente. Nos anuncia su fuga e inmediatamente reconoce que es imposible: "HE huido. Proclamo mi fuga, héroes generosos, pero estoy aquí. En realidad nadie puede huir." (p. 29). En esta proclama advertimos un deseo de llamar la atención que lo aleja completamente de la iluminación antes alcanzada. La disidencia es irremediable: el yo intenta escapar mientras el no-yo permanece. Reconoce que la

individualidad es una concepción falsa y únicamente existe la certeza de la nada: “Sólo hay este hueco que dejamos al movernos para que ensanchándolo o reduciéndolo otro lo ocupe.” (p. 29). En el poema que cierra *Los Cuadernos del Destierro*, experimenta un sosiego que intuimos relativo, una calma que puede ser vulnerada en cualquier instante. Aparentemente se encuentra en paz consigo mismo. Ha recobrado su nombre y puede ocupar un lugar en el mundo mediante el ejercicio de la razón: “Mi razón ha vuelto a su sitio y a él se ajusta como a la almendra su máscara” (p. 67). Tales argumentos intentan ocultar el desamparo íntimo de un yo fragmentado que no encuentra reposo ni separado ni unido a ese esquivo no-yo: “No tendré paz si tú regresas, si no regresas.” (p. 68). Se niega la posibilidad de encontrar la verdad de la iluminación: la busca con desesperación y se aleja más de ella; o engaña sus verdaderos sentimientos con las barreras del entendimiento occidental. De esta manera, la arraigada noción de individualidad se convierte en su adversario: “¡Oh!, tú mi enemigo, dentro de mí, entrégame las llaves definitivas para abrir el más claro aire, las arcas transparentes.” (p. 68).

Falsas Maniobras abre con un texto, especie de preludeo poético, en el cual el hablante lírico hace un recuento de sus constantes desuniones. Reconoce ante sus lectores que en el pasado su yo se ha multiplicado innumerables veces para complacer el gusto de su entorno social, inclusive, relegando su yo auténtico, oculto de las miradas indiscretas. Asegura que los papeles representados lo perseguían transformados en amenazantes “espectros enfermizos”, “habitantes desunidos” y “sombras de ninguna región”. Reemprende la búsqueda de la armonía, pero esta vez tratará de encontrarla sin afán entre las hendijas de las cosas simples:

Tal vez el secreto de lo apacible esté allí, entre líneas, como un resplandor innominado, y mi soberbia injustificada ceda el paso a una gran paz, una alegría sobria, una rectitud inmediata (p. 73).

Se dispersa en varias individualidades e intenta cumplir con el rol de esposo en “Aprendiz de cónyuge”, La intención de asumir los deberes conyugales desaparece en cada escape de su ser dividido. Se propone hacerlo mejor en el siguiente matrimonio, mas el otro yo actúa contrariamente a su deseo. La distancia que lo separa de cada uno de los esposos en que se transforma se corresponde con el uso de un discurso poético violentado en su aspecto sintáctico: “La segunda un día no pudo encontrarlo aunque me buscó entre las ropas, los estantes...” (p. 88). La disyunción de su identidad en más de cuatro esposos inquieta al sujeto poético, pero no parece molestar en demasía a sus distintas mujeres, quienes se han acostumbrado a las constantes ausencias:

Lo curioso es que ellas son más o menos felices (quiero decir que han hecho sus arreglos), pero el esposo de todas vive perturbado por sus propias desapariciones, en constante estado de alarma, atisbando (p. 88).

En “Los dos inútiles” le niega la entrada al ser que fue. La maltrecha identidad del pasado trata de ganarse su aprobación para tener un espacio donde cobijarse, pero el ser del presente lo rechaza con frialdad: “He decidido dejarlo fuera con una palabra tajante.” (p. 95). Mira hacia el futuro, busca su yo del porvenir, pero éste se rehúsa al encuentro o se deja escuchar y huye posteriormente. Se nos muestra desvalido, huérfano de un ego, negado a poseer un yo que se le escapa: “Mi perturbador puntual, siempre frente a mí con su enjambre de reticencias, huyéndome en susurros.” (p. 95).

Logra experimentar nuevamente la experiencia del satori en “Vacío Su ser y su no-ser logran acoplarse en un instante privilegiado en el que están “Limpios los dos como un desierto.” (p. 97). La sensación es indescriptible, la nada los acoge en su paz absoluta. La angustia ante la escisión del yo desaparece y la pureza del momento no se puede tocar. El pasado y el futuro no cuentan, el yo y el no-yo se unen en un ahora inefable que se expresa en un contrasentido: “Solamente llevo lo que me he quitado.” (p. 97).

La temática del yo que se desune vuelve a inquietarnos en el texto “El que es”. El hablante lírico manifiesta su indiferencia ante las afrentas de su entorno, pues su yo exterior es el guardián de un yo íntimo que permanece resguardado de cualquier amenaza foránea. El yo que se muestra desafiante es como el escudero del no-yo que se esconde “...oscuro, humilde y quieto...” (p. 105). La supervivencia del no-ser medroso y sin ninguna brillantez es más importante que la seguridad del ser arrojado y sobresaliente: Herirás al que puedes herir, al que no importa defender, al que no es nada.” (p. 105).

En el último poema de *Falsas Maniobras* el ser que logra reconocerse en su no-ser es uno con la nada irreprochable. Camina y está quieto en una realidad espiritual en la cual el tiempo no es hollado por el movimiento: “Mis pasos no me llevan mis pasos.” (p. 107). La encantación del momento se rasga cuando se empeña en repartir lo que considera como un tesoro entre su individualidad nuevamente desplegada: “Dividiremos el botín en tres pedazos, uno para ti y otro para mí.” (p. 107). La búsqueda del satori no concluye en este poema pues no se ha deslastrado de todos sus pensamientos convencionales. Debe posponer ese momento fugaz “. . . como cuchillo...” hasta que aprenda abonar con humildad la noción de un ego separado y enfrentado al vacío: “Aplacado como un reflejo, llegaré a ese filo.” (p. 108).

La cultura occidental ha magnificado las ideas que ha forjado para ordenar la realidad. También se ha apegado de manera absurda a la abstracción del ser y a la individualidad. Rafael Cadenas explora dentro del pensamiento oriental para intentar enmendar el error a través del discurso poético. En *Los Cuadernos del Destierro* apreciamos un hablante lírico soberbio en su individualidad, que intenta aprehender con una violencia casi lujuriosa esa no-dualidad necesaria para lograr el satori. Aunque en ocasiones experimenta la nada de la iluminación, el instante es roto por la afirmación de un ser dividido, renuente a integrarse y a la vez ansioso de hacerlo. En *Falsas Maniobras* la búsqueda de la conjunción del ser nos parece más honda, reposada y la sensación de armonía se intensifica. Continúa desplegándose en máscaras, atado como está a los convencionalismos positivos y a la palabra que es incapaz de decimos lo indecible. Sin embargo, en el último poema manifiesta la confianza de que a fuerza de intuición logrará difuminar su yo en el vado de la no-dualidad. La gracia y la fuerza de la anécdota zen, que transcribo seguidamente, resume la inutilidad del yo dentro de la cosmovisión oriental:

-¿Cuál es mi yo?-preguntó un monje a Tai Suei.

-Es mi yo - respondió éste.

-¿Cómo puede ser que mi yo sea tu yo?-dijo el monje.

-Es tuyo - concluyó Tai Suei.

Le preguntaron al maestro Siuan Cha esto mismo, y su respuesta fue:

-¿Qué ibas a hacer tú con un yo?

Bibliografía

Antolín M. y A. Embid (1977). *Introducción al Budismo Zen*. Barcelona: Barra!.

Cadenas, R. (1979). *Los Cuadernos del Destierro, Falsas Maniobras*, "Derrota". Caracas: Fundarte.

Paz, Oc. (1983). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Anotaciones de Rafael Cadenas: el decir en vigilia

Josè Malavè
Universidad de Oriente
jormac8@gmail.com

Fecha de envío: 3 de agosto de 2022

Fecha de aprobación: 13 de noviembre de 2022

Resumen

Aquí sostenemos que en *Anotaciones* (1983) Rafael Cadenas escenifica su crítica de la poesía y la asume como búsqueda de sus más transparentes exactitudes. Pone de manifiesto su propia trayectoria de confrontación con la tradición moderna persistente. Pareciera acrisolarse en él la crisis de conciencia que toda su obra encarna, en un acercamiento del pensamiento con la escritura. Esa crisis se patentiza en el cuestionamiento a los fundamentos de la modernidad poética, dejando ver los atisbos reformuladores de su concepción de la poesía. Al identificar poesía y pensamiento, apuesta por una poética del vivir, en la que la palabra es agradecimiento en vigilia.
Palabras claves: Anotaciones, poesía y pensamiento, prosa y poesía.

Abstract

Anotaciones by Rafael Cadenas: the vigil of discourse

Here we claim that in *Anotaciones* (1983) Rafael Cadenas depicts his poetic criticism and he assumes it as a search for its most transparent precisions. He shows there his own trajectory of confrontation against the persistent modern tradition. In this work, the crisis of conscience incarnated in his oeuvre seems to be present in its purest form, placing thought and writing in a very close position. This crisis becomes evident in the questioning of the foundations of the modern poetic, which are a glimpse of his reformatory conception of poetry. By matching poetry and thought, he commits himself with a poetic of living, in which words are the vigil of an acknowledgment.

Keywords: *Anotaciones*, poetry and thought, prose and poetry.

El hombre ha perdido la poética del vivir.

La literatura refleja nuestro desencuentro, y vale como tal, en su errancia.

Rafael Cadenas. *Dichos*



Para muchos la obra de Cadenas aparece como una *rara avis* en el universo de la literatura venezolana. La extrañeza nos asalta frente a sus libros de poemas y de ensayos. Nos descoloca por su pensamiento y decir siempre situados al margen. Cada vez que tenemos la oportunidad de encontrarnos en la lectura de un libro suyo, pareciera cumplirse la experiencia de esa “evidentísima piedra de toque”, como la nombra convincentemente en *Anotaciones* (1983: 20) al comentar la sentencia de Kafka: “Un libro tiene que ser el hacha para el mar helado que hay en nosotros”. Y es que su obra toda es una dilatada y punzante meditación en la que persistentemente se cuestionan (y en tal medida se autocuestiona) los presupuestos tácitos o explícitos que han constituido la trama sustentadora de la mentalidad

occidental, particularmente la moderna. Asistimos en y con su obra a una reflexión perentoria y radical que tiene como centro, puntualizado así por Luis Miguel Isava (1990: 56), el problema de la vida, palabra que en Cadenas participa de un sentido mayor, como declara en *Anotaciones*: “No hago diferencia entre vida, realidad, misterio, religión, ser, alma, poesía. Son palabras para designar lo indesignable” (83). De este modo, poniendo como eje de su pensamiento el vivir y la práctica y conciencia que de él ha hecho el hombre, Cadenas (nos) problematiza acerca de la cultura, el lenguaje y la literatura, de lo cual son ejemplos sus ensayos “Literatura y vida” (1970) y *Realidad y literatura* (1979), entre otros.

Como ha señalado Isava (ver Prólogo en Cadenas, 1991: 10), la heterogeneidad de producción de Cadenas se levanta sobre la unidad de una búsqueda, que se conforma, a la vez, tanto revisión de lo dado y riesgo por una concepción diferente, que no original, en todo caso, concepción que se quiere religación con lo originario y fundamental. Tal búsqueda alcanza en *Anotaciones* una manifestación culminante.

“Cuaderno de notas”, escritura fragmentaria que atiende a la fragmentación del mundo como sostiene en su libro (8), *Anotaciones* depura y acrisola un pensamiento y

un decir que mantiene en el mismo centro fundante de su búsqueda, y en los cuales se hacen explícitos los principios de una poética otra.

Responde *Anotaciones* a esa “vigilancia aguda” (55), a esa urgencia ética reclamada precisamente a la escritura por Cadenas cuando dice: “Escribir sólo puede ser hoy defender los fueros de la vida, amenazada por el hombre” (71). Conciencia que concibe la escritura como necesidad de decir, menester muchas veces negado o mal visto desde posturas teóricas, críticas y prácticas que se han hecho dominantes en la literatura. Tal visión de la escritura pasa por una conciencia vigilante del hombre y su relación con la realidad, y que le lleva a advertir la ocurrencia de caída: “el hombre tiene que haber perdido, si lo tuvo, el sentido del misterio” (35)

Lo significado en esta advertencia se inscribe en el eje nuclear del poetizar-pensar de Cadenas, presente a lo largo de su obra anterior y expuesto con particular intensidad en *Anotaciones*: el sentido sagrado e insondable de la realidad. La ruina de este sentido en el hombre moderno supone para Cadenas el olvido del fundamento, la pérdida de “la fuerza que hace adorar” (37).

Sobre esa pérdida se ha construido la división de la realidad, y entonces no solo existe lo real y lo ideal, sino también “lo que tiene rango y lo que carece de él” (59). Contra esa separación ejerce su crítica. Reconoce la “realidad ontológica” de lo que ocurre, porque “todo está inserto en lo insondable” (59). Lo que existe, lo ordinario, el “hay” - tal como declara Suarés -, es de por sí asombroso. Por eso expresa en otro fragmento: “Me interesa lo ordinario, que para mí es siempre extraordinario, el fondo que nuestra maltrecha sensibilidad percibe como falta de relieve” (41).

Esta concepción de la naturaleza, de la realidad, de la vida descree pues de las jerarquías ontológicas y de las escisiones instauradas por el racionalismo occidental o por ciertas corrientes religiosas. Sus frases radicales hablan por sí mismas: “Lo natural es sagrado” (115), “Las cosas fulguran” (113). En ese mismo orden, encontramos una reflexión sobre la trascendencia que no podemos dejar de citar en forma completa:

Trascender no es tender las manos hacia un dios que habita fuera de la realidad sensible “sino un al encuentro de lo divino dentro de este mundo” (Ludwig Schajowicz, Mito y existencia). Lo divino quizá sea ese mismo mundo tal cual, pero después de ser dejado solo en su esplendor. Antes, sin embargo, habría que sentir el misterio. (74)

Hay en Cadenas - tal como lo expone Isava (1990: 77-86)- una visión religiosa, en un sentido etimológico y profundo que estaría en el fondo de la palabra religión: del verbo latino *religare*, volver a ligar, a unir, es decir, celebrar el nexo con el Ser, con lo Otro, con la Realidad, los tres con mayús-

culas Visión no teísta, sino unitiva, total, en la que es capital la reconexión con el fundamento, con lo originario. Esta visión implica un modo de concebir el pensar, y el poetizar, como trataremos más adelante, patentemente distinto: “Recordar el origen sería el punto de partida de un pensar diferente, primigenio, sacral” (67), precisa Cadenas.

Lo primordial, lo fundamental es la realidad o la vida, que son para Cadenas, como ya hemos dicho, otro forma de nombrar el misterio. Tal verdad nos planta - para usar una sugestiva palabra del filósofo alemán Gadamer- ante el problema del saber, sobre lo cual también inquiera agudamente Cadenas. Su reflexión se atreve a levantar el velo intocable de la ciencia, paradigma del conocimiento para la modernidad. Así afirma desde su escepticismo: “La ciencia no puede decirnos qué es la realidad; sólo alcanza a ponerle nombres. Su terreno es el cómo. Cómo es, cómo funciona, cómo opera; pero una parte, no el todo. El universo se nos escapa. (...) Así, volvemos al asombro.” (45)

Esto nos conecta con un modo de crítica al lenguaje, que es una forma de reconocer el carácter limitado de lo humano, en una humildad necesaria que nos rescata y reubica en la totalidad, de la cual “somos ‘hechos’ más que hacedores” (7), y con la que, sin embargo, hemos querido establecer sólo una vinculación soberbia y dominadora. Escuchemos otra anotación de Cadenas: “Si no sabemos qué es el universo tampoco sabremos lo que es un árbol, aunque nos sea familiar, le demos un nombre, que se le adhiere indisolublemente y estemos seguros. En otras palabras, sabemos pero no sabemos; lo que sabemos está incluido en el misterio como en una matriz que siempre se nos hurta.” (46)

De esta manera nos resulta próxima su opción personal de vida expresada en el inquietante aforismo: “Vivo desde la ignorancia radical” (21). Nuestro saber es un sentir el sabor de lo presente que, en cuanto enigma, es ausencia “que nos toma menesterosos”, verdad asentida y gozada, extrañeza de nuestra raíz agradecida.

Irrumpir contra lo privilegiado por encima de la realidad, asentir la insondabilidad y sacralidad de ésta, reconocer nuestra pertenencia y sujeción a ella, conduce a Cadenas a un duro cuestionamiento de la aceptada jerarquía del arte sobre la vida. Duda de la presunción, tan cara a la modernidad filosófica y estética, que sitúa al interés y al objeto artísticos en una suerte de pedestal superior y sublime. Esta posición comporta una crítica al concepto del arte como dominio autónomo, autosuficiente, que trasciende la supuesta precariedad de las cosas, de la vivencia, del mundo inmediato. Al respecto su anotación: “Me siento lejos de todo esteticismo. Hace tiempo dejé de darle primacía al arte sobre la vida. Una flor es para mí más misteriosa que ‘la ausente de todos los ramos’ (10).

Se corresponde esta postura de Cadenas con su crítica de la poesía y la asunción personal que hará de esta, indes-

ligables momentos de un trayecto que arriba en Anotaciones a sus más transparentes exactitudes. En este libro se hace patente el reconocimiento de su propia trayectoria en confrontación con el examen de la tradición moderna persistente. Pareciera acrisolarse en él la crisis de conciencia ante la poesía que toda la obra de Cadenas encarna como pensamiento y escritura, crisis que se expresa en el cuestionamiento a los fundamentos de la modernidad poética, y que, a su vez, deja ver los atisbos reformuladores de la concepción de la poesía.

¿Quién puede hoy, sin sentir cierto malestar, sentarse a escribir un poema, a hacer una obra de arte? Escribimos, anotamos, registrarlos *C'est tout*. Lo otro se lo dejamos a esos seres inmunes que la locura de nuestra época, el derrumbe humano que percibimos, la destrucción del planeta, no logran sacudir; a los que todavía creen en el poema acabado, el bello objeto, la *Kunst Ding*. (7)

Este fragmento de *Anotaciones*, que citamos completo, es crudamente revelador de esa crisis de conciencia de la poesía, pero igualmente del perfil de otra poética. En otro fragmento expone que la voz de la poesía ha de hablar desde la inseguridad, con la vida como único asidero (5), y que lo esperado de la poesía es que “haga más vivo el vivir” (6). Se trata de una poética del vivir, desde la cual la poesía se asuela, se concibe como expresión de la vivencia de la realidad. A este respecto citamos en extenso otro fragmento clave de *Anotaciones*:

El lenguaje de la poesía mira al misterio, lo tiene presente; es lo que lo hace esencial. Los otros lenguajes no lo advierten, no le dan cabida, operan a sus espaldas; muchos de ellos son seguros, afirmativos, sapientes; están llenos de suficiencia; rezuman autoridad. Si algo tiene que ver con la poesía es la ignorancia fundamental, el no saber, sobre el cual esta erigido el mundo del hombre.

De ahí lo inconcluyente de la poesía. Se mueve en un borde donde no caben certidumbres rotundas. Esta es su fuerza desconcertante. (30)

Concebir la poesía como revelación de lo que existe, actividad que muestra, no inventa, lo lleva a pensarla como un lenguaje “próximo al de todos los días” (29), “que brota sin pretensiones al hilo de los días” (8). Es ese anotar, registrar, ya aludido, en el cual los poemas son momentos, fragmentos del vivir. Sobre esto volveremos al final.

Tal concepción se erige a contrapelo de lo que para Cadenas es una preceptiva informada de la poesía, las reglas y cánones sobrentendidos y extendidos que configurarían una especie de “estilo internacional” de la poesía moderna. Cuestiona la pretensión de la poesía como mundo autónomo y, en consecuencia, al poema en tanto molde o artificio. En ese orden apunta con transparencia: “Si pudiera expresar mi sentir en una frase sería esta: ruptura

con el fetichismo del poema” (91), “Estoy lejos del poema como cosa de arte (*Kunst Ding*) que a veces se asemeja a un artilugio” (61). Su inclinación y reclamo de una expresión que surge con naturalidad y humildad le permite observar críticamente ese fenómeno de conversión del poema en objeto confeccionado, reificado y casi deificado.

Este sentido de fetichización del poema va acompañado de una doble tendencia también criticada por Cadenas. De un lado, la especialización del poeta, y de otro, el aislamiento comunicativo de la poesía. Así denuncia: “El poeta tiene que aprender un modo peculiarísimo de expresión, volverse especialista, ocultar; lo que está reñido con mi modo de ser” (3); “La poesía moderna tiende a convertirse en un corpus hermético. Se hace para un círculo de iniciados; por los poetas para los poetas. Forman un pequeño ouroboros” (18). Cadenas asiente la presencia minoritaria y contrastante de la poesía, así como una cierta oscuridad que quizá le sea inherente, pero lo que acusa es esa tendencia ingeniosa a ocultar, a “hacer difícil el hallazgo del presunto tesoro” (71).

Frente a toda la artificialidad en uso, Cadenas se confiesa “como un artesano que ama las palabras” (54), herético con respecto al “estilo internacional” dominante en la poesía. Se distancia, al cuestionarlas, de la verbosidad, la facundia y la brillantez fácil, características de cierta discursividad poética. Antes bien reivindica la sobriedad, el “lento hacerse, paso a paso, desde una escasez” que le interesa en Rilke. Reclama la exactitud de la expresión necesaria: “Palabras como rasgones. / Escritura inmediata, urgida, penetrante, pero sin ‘designio’ claro. / Letras en la incertidumbre, no *belles lettres*”, dice en uno de los fragmentos.

Su divergencia de la forma buscada, construida, artística, se compadece con su necesidad de “ir hoy hacia una expresión que fluya desde nuestro vivir” (96), de no apartarse de “La voz con que vivo” (63), lo que lo acerca al habla de todos los días y al fragmento, por lo que implica este último de resistencia ante el discurso explicativo y abundoso. Por ello nos confía: “En este momento me atrae una escritura cercana al diario” (92).

Opta por una forma alejada de los consagrados recursos del discurso literario moderno: La impersonalidad, la máscara, el correlato objetivo, etc. Por un lenguaje en el que están casi ausentes las figuras literarias. De allí su proximidad a la prosa. Su alternativa es diáfana. Leamos dos importantes anotaciones

Me sería muy difícil escribir algo que no está cerca del habla, algo que no pueda también decir sin rubor.

Es absurdo empeñarse en seguir escribiendo poemas ‘poéticos’, literatura ‘literaria’. Ha ganado la prosa para bien de la poesía. (82)

Soy prosa, vivo en la prosa, hablo prosa. La poesía

esta allí, no en otra parte. Lo que llamo prosa es el habla del vivir, que siempre está traspasado por el misterio. (85)

Esto nos permite llegar a una consideración final. En La reflexión/hacer poéticos de Cadenas, especialmente en lo publicado a partir de *Realidad y literatura* y *Memorial*, un rasgo ha cobrado mucha fuerza: La identificación de poesía y pensamiento, y su afinidad con esta conjunción en la concepción poética que asume. Y así lo hace ver expresamente en *Anotaciones*. Cuando se refiere a la obra de Rilke, destaca este rasgo a través de una cita de Bollnow: “. . . pensar y poetizar no están escindidos, . . . La poesía es también una forma del pensamiento” (58). Y anota la existencia de lo que los alemanes llaman *gedanken lyric*, la lírica del pensamiento. En otro fragmento introduce una referencia que apuntala su concepción de la poesía: “Aquí viene a

propósito una intuición de Heidegger, según la cual pensar es agradecer. *Gedanke* viene de *gedane* (gracias, recuerdo, memoria)” (67).

Anotaciones quiere ser la comunión de un pensar y un decir que apuestan por una poética del vivir, en que la palabra sea agradecimiento en vigilia.

Bibliografía

- Cadenas, Rafael (1983). *Anotaciones*. Caracas: Fundarte.
_____ (1991). *Antología*. Caracas. Monte: Ávila.
_____ (1992). *Dichos*. San Felipe. La Oruga Luminosa
- Isava, Luis M. (1990). *Voz de amante*. Caracas: Biblioteca Academia Nacional de la historia

La liquidación del patrimonio cultural

Nelson Guzmán
Universidad Central de Venezuela
 guznelson@yahoo.es

Fecha de envío: 3 de mayo de 2021

Fecha de aprobación: 3 de julio de 2023

Resumen

Planteamos aquí que el patrimonio cultural es un cuerpo vivo que amalgama rituales y cultos ancestrales. Ese patrimonio se enfrenta a los cánones de la modernidad que interpreta al mundo pasado como perteneciente a una etapa primaria que es necesario superar. La modernidad ha impuesto patrones lacerantes, todo lo ha convertido en efímero y evanescente, lo que ha hecho perecer culturas enteras con sus lenguas, hábitos y costumbres. Pero el patrimonio cultural ha sido capaz de movilizar a diversos pueblos hasta el punto de estar dispuestos a dar la vida y a defender la dignidad de sus raíces. Ese impulso es factor fundamental para que el mundo contemporáneo se nutra de la principal riqueza de la humanidad: la diversidad.

Palabras claves: patrimonio cultural, modernidad, hegemonía, diversidad

Abstract

The settlement of the cultural estate

We claim here that the cultural estate is a living body that combines ancient rituals and cults. This estate clashes with the canons of modernity, which interprets the past as belonging to a primal state that needs to be overcome. Modernity has imposed lacerating patterns. Everything has become ephemeral and evanescent, a fact that has brought whole cultures, including their languages, habits and customs, to their death. But the cultural estate has been able to mobilize different peoples to the point of being willing to give their lives and to defend the dignity of their roots. This impulse is the main element that can allow the contemporary world to feed on the biggest wealth of humankind: its diversity.

Keywords: cultural estate, modernity, hegemony, diversity .



Grabado de Efraim Chaim Villarroel

tecnológicos utilizados para aniquilar al otro: bombas, dinamita y cañones aparecen como factores que desintegran lo construido. La violencia no solo deja sus secuelas con la destrucción de las ciudades, sino que hacen perecer culturas enteras con sus lenguas, hábitos y costumbres.

El Occidente con sus sistemas geopolíticos y su cultura guerrerista ha devastado civilizaciones enteras. La idea de progreso trazó un camino de exclusión en los pueblos diferentes. Se discriminaron los saberes de las poblaciones vencidas. La Europa mercantilista en el siglo XV considerò a las culturas africana y amerindias como atrasadas, con lo que borraba siglos de invenciones y conquistas tecnológicas propias de

esas culturas. El cultivo de la papa es una tecnología desarrollada por los pueblos de altiplano andino. En Occidente el sometimiento y la imposición de una cultura sobre otra es proveniente de la cultura de La Hélade. Grecia fue la magna fuente de inspiración del mundo europeo. El factor común que parece primar en el espíritu humano es la violencia y el dominio de unos pueblos sobre otros. No ha quedado claro para nadie si esto es un factor congénito del ser humano o un elemento adquirido a través de las ideologías y de su aprendizaje.

El patrimonio cultural apunta al largo desarrollo de la vida del espíritu. Las ciencias humanas han hundido sus escarpelos hasta la profundidad

El patrimonio cultural es la memoria material e inmaterial de un pueblo, de un conglomerado, de una ciudad o de una civilización. En la cultura

occidental profundamente influenciada por la filosofía pragmática se presenta con frecuencia la devastación de la memoria, fenómeno vinculado a las guerras y a los dispositivos

del mundo inconsciente en un intento de explicar la multidiversidad de lecturas de lo real que han realizado los pueblos con el fin de acomodar – el inhóspito mundo natural – a sus necesidades. Antropólogos de diversos pelambres epistemológicos nos ofrecen distintas perspectivas de conocimiento para escrutar y reconocer lo real. Todo lo realizado ha sido confeccionado de acuerdo a los propósitos de los espíritus que lo realizan. Hegel decía que el ente es lo otro de sí mismo y con ello daba inicio y vigorización al idealismo objetivo, en esta filosofía primaba el concepto, que es una subjetividad autónoma. No me detendré en este punto, sino que debo continuar el análisis a través de otros meandros.

La visión del Funcionalismo, con Bronislaw Malinowski, sostiene que todo tiene una función; por ejemplo, la canoa serviría para ayudar a los pueblos en su desplazamiento. La violación de los sistemas sociales propiciaría la anomia o la disfunción, lo que implica que los cambios deben ser graduales y no bruscos. El Estructuralismo como gran escuela nos obliga con Claude Lévi Strauss a recurrir a la categoría de inconsciente y a la idea de sistema, donde subyacen los símbolos que conforman la identidad de una nación. Otros manantiales teóricos como el marxismo levantan su cuerpo filosófico sostenido con la idea de la determinación de la estructura sobre la superestructura. Esto nos sitúa en una filosofía materialista: el hombre sería el constructor de su propio destino o como la dirá Karl Marx, el ser social determinaba la conciencia social.

Vida y ancestralidad del patrimonio cultural

El patrimonio cultural es un cuerpo vivo que amalgama rituales y cultos ancestrales. Los intentos de conservación de una memoria en vías de extinguirse, izan una bandera de defensa que lucha con las creencias que el mercado como ideología ha impuesto a los pueblos. Los cánones de la modernidad interpretan al mundo pasado como perteneciente a una etapa primaria que es necesario superar. La modernidad ha impuesto patrones lacerantes, todo lo ha convertido en efímero y evanescente. El patrimonio cultural de América Latina lo representa con creces Juan Preciado como personaje de la novela *Pedro Paramo* de Juan Rulfo, cuando le jura a su madre María Dolores, que ira a conocer Comala, tierra de sus ancestros (...).
vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Paramo. Mi madre me lo dijo y yo prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morir y yo en plan de prometerlo todo “no dejes de ir a visitarlo – me recomendó. Se llama de este modo y de este otro. “Estoy segura que le dará gusto

conocer”. Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decirselo se lo seguí diciendo aun después de que a mis manos le costó trabajo zafarse de sus manos muertas”. Rulfo (1980), Pedro Paramo. Editions de Minuit.

Juan Preciado es un testimonio vivo del patrimonio inmaterial. Su madre lo vincula a sus orígenes y a su pasado. Él regresa a los fondos profundos de las creencias de un mundo que no se ha liquidado: No lo conoce físicamente, pero cuando emprende la ruta de su reencuentro, se cruza en su camino con Abundio, arriero que lo conduce a un mundo fantasmal. Allí encuentra todo lo que su progenitora le señaló. El pasado del México violento y machista lo atrapa, conversa con seres que no sabe si viven o se extinguieron hace mucho tiempo. La novela es lenguaje, emoción, ternura, y amor insondable. El patrimonio cultural no son más que emociones por las cuales estamos dispuestos a dar la vida y a defender la dignidad de nuestras raíces.

Debemos resaltar que la memoria oral de Caracas es riquísima en lo relativo al patrimonio cultural. Aquiles Nazoa nos relata las experiencias de Cenizo, a su decir, perro aristócrata y con una memoria bohemia perruna. Supuestamente su dueño fue un extranjero solitario que lo conducía permanentemente a la Plaza Bolívar. Luego de fallecido este, el can quedó como residente permanente. Residió en este espacio desde 1918 hasta 1927. Se dice que una noche fría acompañó a la actriz española María Álvarez de Burgos a hacerle una ofrenda floral al Libertador. La artista estaba de paso por Caracas. Los poetas y caricaturistas de la época homenajearon con un collar de oro a Cenizo. Cuando fallece es enterrado en una esquina de la plaza Bolívar en una caja de hierro. En Caracas también es un recuerdo de la memoria colectiva de la ciudad Vito Modesto Franklin, apodado como el Duque de Roca Negra y Príncipe de Austracia. Este hombre extrañísimo era natural de la Guaira, se hacía acompañar por los poetas y caricaturistas de la época como Job Pin y Leoncio Martínez. Entre los poetas y este extraño hombre existía una especie de complicidad. En el Teatro de Caracas presentaron algunas obras teatrales cuyo personaje central era el Duque de Roca Negra. Se metía en una bañera donde era rociado con champaña de alta calidad, la cual era sorbida por una célebre artista de la época.

El Duque de Roca Negra era un megalómano. Se había ganado un jugoso premio en un negocio de ruleta de la Guaira que tenía por nombre El Gato Negro. Esa noche ocurrió un episodio memorable. Le quisieron birlar el dinero ganado y todo aquello terminó a puñetazos y corrió la sangre. La Caracas ancestral contaba con estos personajes que no eran dementes, sino que formaban

parte de los quehaceres, de las risas y de las distracciones de una capital, bella y pueblerina donde todo aquello convocaba a risas. Roca Negra desde el punto de vista publicitario competía con Rodolfo Valentino, cuya muerte en 1926 sintió hondamente, toda aquella conducta estaba inscrita en el imaginario colectivo de la ciudad. Leoncio Martínez en 1922, para la risas y carcajadas de aquel villorrio, le hizo llegar a este personaje un pergamino expedido desde Francia, donde se le declaraba como Duque de Rocanegra, supuestamente el pergamino también venía firmado por el Rey de España.

La larga tradición de la ancestralidad caraqueña remonta a los pueblos indígenas y también a las culturas criollas. Recordemos los escritos del poeta Pérez Bonalde. En el camino de la Guaira a Caracas este siente el profundo amor del terruño de la patria. Le dice en un poema romántico a su madre “Madre solo traigo que ofrecerte pueda esta flor amarilla del camino y este resto de llanto que me queda”. La poesía es un patrimonio inmaterial inmarcesible, convoca a las fuertes raíces familiares, a la infancia, a los amigos, a los sueños. Recordemos a este respecto, la poética de Jorge Luis Borges en *Fervor de Buenos Aires*, allí se le rinde un profundo homenaje a la Recoleta, cementerio porteño, donde fueron enterrados sus abuelos, sus padres, sus amigos. García Márquez nos dice también que no se es de un lugar, hasta que nos tengamos enterrados huesos muertos.

Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato, elogian y hacen una égloga de la cultura porteña, recuerdan a los compadritos, evocan los conventillos, donde el tango se bailaba originariamente hombre con hombre, estos decían que el tango es una música triste que se baila. El lunfardo como lengua fue el vehículo mediante el cual se comunicaban los compadritos, ellos fueron profundamente pendencieros, defendían un honor que no tenían, los golpeaba la soledad, el desarraigo, no eran propiamente italianos, ni argentinos, ni porteños, sino podríamos decirlo en términos de Octavio Paz, se asemejaban al pachuco mexicano; los compadritos se batían a muerte, facón en mano, por su percanta (mujer dada al comercio con su cuerpo, su amante, su querida, su concubina). Su honor estaba localizado en el territorio que comandaban y dominaban, ellos fueron extirpados como cultura local por la modernidad, el tiempo no los espera. En el crecimiento de Buenos Aires ellos no tuvieron ningún lugar, esto nos permite decir que una de las grandes obsesiones de la cultura argentina, es la soledad, el desarraigo y la muerte. La identidad cultural argentina estaba definida por el tango y la milonga, para un compadrito el tango de Gardel, era una expresión solamente nostálgica, no evocaba la gallardía de la hombría.

La memoria ¿conservación o utilidad?

El patrimonio cultural es una memoria dinámica que está allí no de manera estacionaria, sino que debe adecuarse a las exigencias de un nuevo estilo de vida. Las ciudades no son inmóviles, sino que cambian a los ritmos del modo de vida que se presenta. Hace unas tres décadas se discutía sobre la pertinencia de preservación de la cerámica de Manicuares en el estado Sucre. En las excavaciones arqueológicas se veía a las claras que las múcuras en los años diez y veinte del siglo pasado servían para guardar y preservar los alimentos. En el transcurso del tiempo apareció la nevera y el refrigerador, lo que mostraba que esta tecnología era mucho más eficiente para la conservación de los granos y alimentos que los anteriores métodos utilizados para estos fines. Esta comparación no puede llevarnos a desechar la historia. Para los métodos de comprensión estructural funcionalistas lo fundamental es el pragmatismo. Su preocupación no es la conservación de la memoria, sino que en sus análisis prima la utilidad. La función del antropólogo es describir y comparar.

La gestión del patrimonio requiere de principios analíticos que hagan posible vincular el pasado y sus legados con la empresa turística del hoy. Además, el patrimonio parte forma de una historia que es insustituible. El patrimonio es parte de la identidad cultural de un pueblo que debe ser preparado por la cultura comunal para defender sin sectarismos los que les pertenecen. Los imaginarios históricos deben ser un factor importante de integración. La escuela debe gestionar una conducta de unidad nacional. El patrimonio es un punto álgido del fomento del nacionalismo. En Venezuela en los últimos cuarenta años se ha recuperado y estudiado la importancia de pinturas como las de Bárbaro Rivas. Los textos de sus lienzos nos colocan ante expresiones metafísicas y religiosas concebidas por un pintor que el viejo canon considera como un artista naïf. Su talento fue exaltado en Brasil. Desde la pobreza más extrema, como fue la suya, cobra fuerza un arte de una profunda refinación filosófica. Lo grande del espíritu es que este captador de las esencias profundas de los hombres tuvo un grado de instrucción elemental, sin embargo, su profunda intuición fue enorme.

Seres como Armando Reverón y Bárbaro Rivas son un patrimonio de inteligencias acumuladas. Reverón estuvo preocupado por la luz. Contó con la capacidad de hacer arte con lo elemental, los materiales utilizados en sus obras eran desechos. Exploro de manera existencial lo más profundo de la vida. Su pintura rozó los arcanos e hizo posible arrancar las voces de la locura de sus sitios lejanos y convertirlas en documentos estatutarios de una historia, la del pueblo. La producción de esta nos confronta con opiniones estafalarias de literatos venezolanos, como

Napoleón Oropeza, quien sostuvo que en este pueblo no había una sola página de nuestra literatura que fuera rescatable.

La conservación del patrimonio cultural

La conservación del patrimonio requiere en primer término una fuerte vocación identitaria con la tradición cultural que nos pertenece, el sitio, el pueblo, la ciudad debe haber fundamentado los imaginarios que la conforman, la transmisión se da de abuelo a padres y de padres a hijos. Los pueblos se reúnen en general alrededor de cierta figura totémica que los identifica. Detrás del patrimonio subyacen como bases sustentadoras: la religión, los mitos, la poesía, la literatura, las leyendas y una admiración filogenética y ontogenética de los ascendientes.

El patrimonio cultural se fusiona en general con distintas prácticas culturales pertenecientes a contextos diferentes, podríamos decir que se mestiza. Esto nos permite afirmar que el patrimonio material e inmaterial es una estructura dinámica que tuvo una utilidad, la tiene y se revitaliza permanentemente. Preservar requiere de la intervención de la comunidad, de la escuela, de los documentos y de centros históricos profesionales que hagan posible la direccionalidad del acervo cultural. Actualmente en Venezuela se viene desarrollando una política de rescate del zócalo de la memoria, para decirlo en términos de nuestro poeta Efraín Hurtado. Anteriormente América Latina tenía su vista puesta en Europa, en la añoranza de unos valores que ya no le pertenecían.

Los viajes coloniales de los no descubridores como Colon, permitieron ensanchar a través de la navegación a continentes distintos. En Venezuela, comenzando por Cubagua, imperó el genocidio de los pueblos indígenas. Posteriormente se trajeron a distintas poblaciones

africanas para la mano de obra. Fernando Ortiz en *Diálogos del tabaco y el azúcar*, permite visualizar la fusión cultural que se dio sobre todo en Cuba, entre lo hispánico y lo amerindio. Poblaciones enteras de aborígenes fueron aniquiladas, las lenguas africanas no subsistieron por el impedimento que el colonizador tuvo de prohibir a los africanos hablar sus lenguas maternas, sin embargo, la Virgen de la Caridad del Cobre es la fusión de una Potencia africana, con el santoral cristiano. Hoy en día en América pasado y presente conviven en una cultura mestiza que forma parte de la identidad cultural latinoamericana. El culto a la Reyna María Lionza forma parte del patrimonio cultural del pueblo venezolano, al igual que el Candomble en Brasil, se ha convertido en una religión con miles de adherentes.

Bibliografía

- Barnes M. (1977). *Biografía de un cimarrón*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Borges J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Días Polanco H. *Diez tesis sobre la identidad, diversidad y globalización*. www.ciesas.edu.mx
- García Canclini N. (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Suramericana
- Moroni E. (2012). *Identidad nacional y culturas populares*. Caracas: FUNDARTE
- Nazo A. (1977). *Caracas física y espiritual*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal,
- Restrepo E. (2014). *Sujeto e identidad*. Buenos Aires: Argentina. CLAPSO.
- Rulfo (1980). *Pedro Paramo*. Paris: Editions de Minuit.

Semántica y pragmática de la metáfora creadora

Fecha de envío: 3 de octubre de 2022

Fecha de aprobación: 3 de diciembre de 2022

Walter Navia Romero
Universidad de Oriente

Resumen

El objeto de este estudio es la metáfora creadora o viva (Ricoeur, 1975; Guern 1973/85), es decir, aquella que acuña un nuevo tipo de realidad. Su análisis se efectúa desde las perspectivas semántica (de la palabra y de la proposición) y pragmática. Se asume que no hay contradicción entre los enfoques antes mencionados, sino complementación. Para decirlo brevemente, la semántica de la proposición implica la semántica de la palabra, y su concepción pragmática implica a las dos anteriores.

Palabras claves: *mètàfora*, metáforas vivas, metáforas lexicalizadas, significado metafórico

Abstract

Semantics and Pragmatics of the creational metaphor

The object of this research is the creational or living metaphor (Ricoeur, 1976; Guern 1973/85), in other words, the one that establishes a new kind of reality. The analysis of the object is made through the perspectives of semantics (of the word, and of the proposition), and of pragmatics. We assume that there is no contradiction between the aforementioned approaches; instead of that, there is complementarity. To put it in a nutshell, the semantics of proposition implies the semantics of the word, and the existence of pragmatics implies the two former.

Keywords: Metaphor, Living Metaphor, Lexicalized Metaphor, Metaphorical Meaning.

El lenguaje es la casa del ser. En esa morada habita el hombre.
(Heidegger, 1948/85).

¿Conoces el rumor acompasado
con que durmiendo laten las semillas,
con que soñando se abren las corolas?
Tú que la ley del sufrimiento inquietas
y el sangriento porqué de los dolores!
mide primero el ritmo de las almas
que es más hondo y sutil que el de las flores.

(Franz Tamayo, *La Prometheida*. vs. 2604-10)

El hombre es una caña, la más débil de la naturaleza;
pero es una caña pensante. No es menester que el
universo entero se arme para aplastarla: un vapor, una
gota de agua es suficiente para matarlo. Pero aun
cuando el universo lo aplastase, el hombre sería
todavía más noble que el que mata, porque sabe que
muere, y la ventaja que el universo tiene sobre él; el
universo no sabe nada.

(Pascal, *Pensamientos*. 264)

La metáfora es un hecho consistente y duro en el orden del lenguaje y de la cultura. Se esconde en los cimientos del lenguaje, se agita en el trajín de la vida cotidiana o canta con voz demiúrgica una canción inédita. En el primer caso, se trata de las metáforas lexicalizadas o muertas, en los otros, de las estereotipadas o de las vivas.

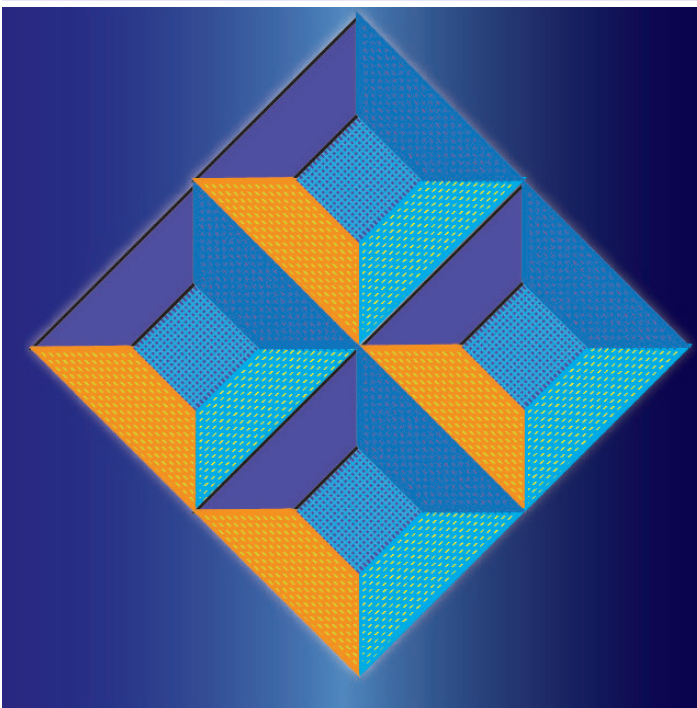
Las metáforas *lexicalizadas* nos acompañan en el uso cotidiano de la lengua. Cuando decimos:

“banco de arena”,

“la calle ciega” o

“la cabeza (boca, el lecho) de río”.

usamos metáforas *lexicalizadas*. Son aquellas que perdieron su vigor primitivo y concluyeron en meros nombres para designar objetos como una sedimentación de arena, una calle sin salida o el tramo inicial (la desembocadura o el fondo) de un río. Al convertirse en parte del inventario léxico de la lengua, su fuerza metafórica se debilitó o se extinguió. Los textos de semántica las estudian como uno de los recursos para formar palabras nuevas, apelando a otras ya conocidas. Cuando conservan algo de su vigor, son un recurso para construir otras denominaciones análogas, como “cabeza de puente”, “cabeza del ejército”, “cabeza del estado”, o “boca de tormenta”, “boca de pozo”. Aunque, en ejemplos como los mencionados, la metáfora yace oculta en el uso cotidiano del lenguaje, siempre es posible traerla



al foco de la reflexión y descubrir, a la luz del análisis, la metáfora escondida. En cambio, cuando esto sólo es posible a través del rastreo filológico y etimológico de los especialistas, nos encontramos con una metáfora *muerta* o *fósil*. Por ejemplo, “*ojal*” proviene de ojo, “*pensar*” y “*ponderar*” derivan de *pesar* (lat. *pensare, ponderare*) (Restrepo, 1947: 87), “*tête*” (Pr. “*cabeza*”) significaba tiesto, del latín *testa* (Giraud, 1955/60: 37); en cualquiera de estos casos, el hablante del castellano o francés no podría develar la metáfora, ya *muerta*, sin información especializada.

Las metáforas lexicalizadas pertenecen al patrimonio de una lengua o conjunto de lenguas y a los juegos de lenguaje de una cultura o conjunto de culturas. Así, “el pie de una montaña” aparece en muchas lenguas indoeuropeas, pero en las lenguas etíopes y muchas norteamericanas las *montañas no tienen pie*. De la misma manera, en castellano o inglés, las agujas tienen “ojo”, pero en francés no (Palmer, 1979: 66).

Muchas metáforas, brotadas de la literatura, se divulgaron y constituyen el conjunto de frases hechas, al que puede recurrir cualquier hablante de una lengua. Unos ejemplos:

- La *raíz* del mal.
- La *flor* de la juventud.
- Cortar el mal de *raíz*.
- Los *frutos* de la paz.
- El *tigre* de papel.
- La *manada* de corruptos.
- La *miel* de sus labios.
- El *mármol* de su frente.

Como estas metáforas todavía no se han lexicalizado, forman parte del patrimonio cultural de una sociedad, pero su divulgación y repetición cuasiautomática las convirtieron en estereotipos. Las denominaré, por esto, metáforas *estereotipadas*.

Es probable que tanto las metáforas lexicalizadas, como las estereotipadas, fueron en sus inicios metáforas vivas que por la frecuencia del uso se fueron desgastando y estereotipando. Sin embargo, una metáfora viva constituye un tipo de realidad radicalmente diferente de las anteriormente mencionadas. Con todo y a pesar de lo evidente de lo anteriormente afirmado, unas y otras obedecen a las mismas reglas de formación, aunque ellas no sean siempre tan patentadas.

La metáfora fue estudiada desde diversas ópticas. Desde la antigüedad clásica hasta nuestros días se la enfocó desde el ángulo de una figura centrada en la palabra, en virtud de una relación de semejanza. El ángulo de visión se amplía cuando se la considera como una predicación impertinente, pues se la analiza en el marco de la estructura proposicional. Por último, el panorama se extiende al

asumir que la metáfora es expresión de un hablante, vale decir, cuando se la analiza en el contexto del discurso.

Semántica y metáfora

1. La metáfora como denominación desviante.

Quien inaugura el discurso sobre la metáfora es Aristóteles. Lo hace en el c. XXI de la *Poética*, dedicado al *nombre* como “parte de la elocución”. Así como hay nombres simples (*sol*) o dobles (*sietemachos*), corrientes (*avaro*) o dialectales (*pichirre*), hay también nombres *metafóricos*. Su definición es la siguiente:

La metáfora es la trasposición de un nombre a una cosa distinta de la que tal nombre significa. Esa trasposición puede hacerse del género a la especie, de la especie al género, de la especie a la especie, o por una relación de analogía. (*Poética*, 1457 b 6-9). (El subrayado es mío).

Ante todo hay que recalcar que “trasposición” significa en este caso *sustitución*: la metáfora sustituye a otro nombre. Por ejemplo, en

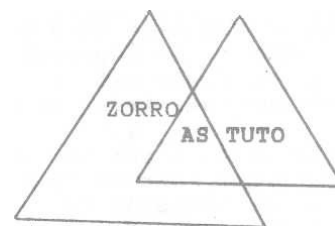
Mi navío está *parado* (Odisea. I, 186)

parado sustituye a *anclado*» “puesto que estar *anclado* es una especie del estar *parado*” (Ib.). En efecto, la relación entre el sustituyente y el sustituido es la de género (*estar parado*) a especie (*estar anclado*). El fenómeno de la sustitución es muy interesante en el caso de la relación de analogía. Dice Aristóteles que “Hay relación analógica cuando el segundo término es al primero, como el cuarto al tercero; se empleará entonces el cuarto en lugar del segundo, y el segundo en lugar del cuarto.” (Ib.). Así, en la metáfora de Empédocles que llama “a la vejez tarde u ocaso de la vida”, la relación analógica consiste en que la vejez (2) es a la vida (1), como el ocaso (4) es al día (3). Aunque en el ejemplo siguiente:

Pedro es un *zorro*.

no hay en el diccionario nombre correspondiente con la palabra sustituida, se puede establecer la siguiente analogía: La astucia es a Pedro, como la “zorrez” es al zorro, donde “zorrez” equivaldría a astucia. (Sobre esta atribución, se explicará más adelante).

Si se figura al signo como un triángulo, se puede representar lo anterior como la superposición del signo-metáfo-



ra sustituyente al signo-no metáfora, sustituido:

Si se puede concluir de lo anterior que, dada una metáfora, es posible señalar la palabra sustituida en caso de que exista en el lexicon de una lengua, qué acontece cuando en el caudal léxico no existe la palabra? Sería licito recurrir, entonces, a las posibilidades estructurales de creación léxica, como en el caso de “zorrez”, se puede contestar llanamente. En última instancia, se acudiría a una *paráfrasis*. Pongamos por ejemplo el verso de Homero:

Sus aladas palabras saltaron el cerco de los dientes.

Sería factible parafrasearlo diciendo que “las palabras salieron de la cavidad bucal”, lo que demostraría por sí mismo la torpeza de la *paráfrasis*. Cabría con todo insistir señalando que hay un buen grado de equivalencia entre “saltaron” y “salieron por encima de”. Aun en el caso de que esta *paráfrasis* fuera aceptable, habría que admitir que no se trata de una verdadera equivalencia lógica, en el sentido estricto de identidad de cantidad de información.

En algunos casos, la *paráfrasis* equivalente al término sustituido tiene que ser una desmesurada expansión de la palabra- metáfora. Por ejemplo, un comentarista deportivo describe las jugadas de un partido de fútbol en los siguientes términos:

Cuando estos dos delanteros dialogan, crean un peligro mortal. No hay que permitir que establezcan *diálogo* porque se vuelven *letales*.

En este caso, ¿estarían las metáforas *dialogan*, *diálogo* parafraseadas adecuadamente, por *se pasan la pelota* o *combinan la pelota*? Desde luego que, aplicando el análisis componencial, se encuentran comunes los semas fundamentales, pero la información de las metáforas sobrepasa en mucho las *paráfrasis* antes propuestas. De hecho, dentro de la dialogicidad futbolística se implica no sólo interacción recíproca, sino eximia capacidad en efectuarla y hay que añadir, necesariamente, que la misma implica una actitud no egoísta en los ejecutantes, como condición necesaria para ser adecuadamente *letales*. Y, aunque se hubiera logrado una *paráfrasis* muy exacta del contenido informativo de la metáfora, lo que faltarla, en todo caso, es el significado del matiz estilístico, el cual no consiste sólo en la condensación de la expresión ponderativa, sino en la superposición de semas antes señalada. De lo anterior, se puede extraer una consecuencia muy compartida: la metáfora es ínsitamente no parafraseable.

Esta opinión es aceptada también por Donald Davidson en *What Metaphors Mean* (1978), pero por razones opuestas. La tesis en que se funda este acuerdo es antípoda de la teoría aristotélica sobre la metáfora, pues sostiene que “metaphors mean what the words, in their most literal interpretation, mean, and nothing more... I agree with the

view that metaphors cannot be paraphrased, but I think this is not because metaphors say something too novel for literal expression, but because there is nothing there to paraphrase (Ib.: 32).

Al interrogarse Davidson por el significado de la metáfora, enfoca su reflexión con los reflectores de la filosofía analítica de Wittgenstein. “I think metaphor belongs exclusively to the domain of *use*” (Ib.: 33. El subrayado es mío), afirma categóricamente. A partir de esto, es fácil comprender que niegue que en la metáfora haya doble significado. Según él, las palabras ya cargan el significado metafórico, no necesitan superponerse a otra palabra en virtud de una relación de semejanza. No está incluida en la metáfora ninguna otra palabra con la que se compara. Lo que se compararla, en todo caso, serían objetos y cosas, es decir, los referentes, no los signos.

Hay algo cierto en la teoría de este autor y es que la metáfora nos lleva directamente a un sentido, a diferencia de la comparación. Evidentemente que, cuando se dice de alguien que es “un zorro” o de una acción que es “un diálogo”, se aprehende inmediatamente el sentido de estas metáforas. De aquí -continúa Davidson- que las mismas no requieran de ningún intermediario para conducirnos al sentido de las mismas, como en el caso de la comparación. El sentido literal de las mismas -concluye- cargarla (*carry*) su sentido metafórico. En consecuencia, se niega la necesidad de explicar la producción o interpretación de metáforas como el de la superposición de semas correspondientes a diversas palabras, fundada en una relación de semejanza. Pero de la inmediatez de la captación de una metáfora no se puede deducir la negación de la sustitución de términos como mecanismo productor de metáforas.

Por el contrario, como comenta Borges, Aristóteles funda la metáfora en la intuición de la analogía entre cosas disímiles (Obras: 382). Esta analogía se realiza mediante una comparación mental, añadirla DuMarsais. La analogía, “reside en la mente”- dice este autor- y lo que se transporta es “el significado de una palabra a otro significado” (1).

Esta teoría de la transposición del significado de palabra a palabra llega hasta nuestros días, como se advierte en la retórica y semántica del Grupo Mi:

La metáfora se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los *significados* de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan. Es decir, la metáfora implica la coposición de *semas* (unidades mínimas de *significación*) que se da en el plano conceptual o semántico (o la coposición de partes, dada en el plano material o referen-

¹ La metáfora es una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente” (DuMarsais, *Traité des tropes*. I. 4. Cit, Guern, 1973/85: 13).

cial, cuando la metáfora no es lingüística -Grupo "M"-), y en esta figura se manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la NO identidad de los dos *significantes* correspondientes (Berinstein, 1982).

Aplicado lo anterior al ejemplo de marras, encontraríamos que entre *dialogar* y *pasar la pelota* se establece la intersección de los siguientes semas comunes que sustentarían la relación de semejanza:

DIALOGAR	PASAR LA PELOTA
proceso	proceso
acción	acción
interacción	interacción
consenso	combinación
movimientos fonatorios	movimientos
uso de signos	corporales
seguimiento de reglas	uso de una pelota de
lingüísticas	fútbol
	seguimiento de
	reglas
	futbolísticas

La interacción de semas comunes se puede representar:



Si se redujera el fenómeno metafórico a la intersección de conjuntos de semas, el término metafórico sería una simple traducción del otro, por cuanto tendría la misma cantidad de información del término sustituido. Lo que entraña la teoría de la palabra y de la semejanza es que, en virtud de la confluencia de semas comunes, la metáfora subsume rasgos sémicos del sustituto, en este caso, *el de acción corporal específica al traslado de una pelota de fútbol de acuerdo con las reglas de este deporte*. Según Davidson, este *plus* de información la proporcionaría el mismo sentido literal del uso de la palabra diálogo en las condiciones apropiadas. Según la tradición aristotélica, la incorporación de los semas adicionales que son propios de otra palabra es la labor específica de la metáfora.

Confluente con este punto de vista es la teoría sobre la metáfora y la metonimia elaborada por Jakobson, para quien estos dos mecanismos del lenguaje corresponden

con dos formas básicas del funcionamiento de la mente humana. Su importancia queda demostrada en las investigaciones efectuadas por el mismo autor sobre tipos de afasia y su correlación con los citados mecanismos. Habría que tan sólo mencionar la relevancia que confiere el discurso psicoanalítico de Lacan a esta distinción (²). Me referiré más adelante a la importancia que adquiere la explicación sobre la metáfora, por sus implicaciones en la problemática de la referencia metafórica. Pero creo oportuno oponer ahora metáfora a metonimia para concluir esta parte de la explicación.

Si bien la metáfora altera la estructura de los semas que constituyen la palabra, la metonimia, como lo comenta acertadamente Guern (1973/85: 131 ss.), los mantiene intactos. Por ejemplo, en:

Grandes voces se querellaban en los pasillos (Zola, *Nana*)

la palabra "voces" está en relación metonímica con respecto a la palabra que sustituye, "personas que discutían" y, por esto, no cambia su contenido sémico; la utilización de la palabra "voces" para designar personas que están hablando sólo produce una modificación en la referencia. La relación que existe entre las voces y las personas que hablan... se sitúa fuera del hecho propiamente lingüístico: se apoya en una relación lógica o en un aspecto de la experiencia que no modifica la estructura interna del lenguaje.

Desde el punto de vista de la recepción, la palabra "voces" puede ser interpretada, primero, en su sentido propio y, luego, se pasa por la fase de representación de dicha palabra (personas que hablan) para tomar "voces" por la totalidad *gente parlante*. "La interpretación de la palabra por su sentido propio no es realmente incompatible con el contexto: todo lo más, se la entiende como una aproximación que necesita ser corregida un poco" (Ib.: 18-9). En pocas palabras, la metonimia y la sinécdoque (una forma de metonimia) sustituyen una palabra por otra que está en relación de contigüidad con ella, pero sin que la palabra sustituyente pierda sus semas. Sólo cambia el referente. La metáfora, por el contrario, altera su constitución sémica y, al superponerse al otro término, efectúa una confluencia de sus semas con los semas del otro.

Este análisis fundado en la búsqueda de la semejanza de términos disímiles, enfoca la metáfora en el círculo delimitado de la palabra. Es el punto de vista aristotélico y el retórico tradicional, el cual todavía repercute actualmente. Pero, el fenómeno metafórico adquiere mayor relevancia cuando se lo enfoca desde la perspectiva de la proposición. En este caso, toda metáfora está estructurada como una predicación, no sólo cuando en la estructura superficial aparece como tal ("el lenguaje es casa", "el hombre es una caña pensante", "es un león"), sino también cuando en la misma estructura se presenta como una nominalización

² Lacan, *Escritos*, 1966/84; Rifflet-Lemairé, 1970/81.

(“macho toyota”, “casa del ser”, “cerco de los dientes”), pues, como lo ha demostrado la gramática generativo-transformacional, estas nominalizaciones son transformaciones de oraciones implícitas (“el toyota es un macho”, “el ser tiene casa”, “los dientes son cerco”). La metáfora, entonces, ya no es mera superposición de nombres, sino que es una predicación y, como tal, ocupa el núcleo mismo de la proposición. Si desde el punto de vista de la palabra, la metáfora es “una *denominación desviante*”, desde la perspectiva de la proposición, la metáfora es una “*predicación impertinente*”, como lo señala Ricoeur en *La méthaphore vive* (3).

Esto no significa negar la importancia del análisis de la metáfora como palabra, pues el mecanismo de la metáfora opera sobre la palabra. La identidad de significado se asienta sobre ella. Lo que hace la metáfora es justamente alterar esta identidad. Pero resulta distinto analizar la relación entre palabras aisladas, que la relación entre palabras que son predicado y argumentos de una proposición. En este caso, la palabra es un elemento constituyente de un todo, la proposición, y la palabra metáfora es un predicado impertinente.

2. La metáfora como predicación impertinente

La contribución y las limitaciones de la teoría de la metáfora como fenómeno reducido a la acción de la palabra se advierten cuando se la analiza a la luz de la teoría de la *proposición* en el sentido de la lógica de predicados. Se asume en este estudio que la *proposición* corresponde con la estructura semántica de la oración (Cfr. Chafe, 1970/76; Chomsky, 1981; Navia, 1982; Hernanz-Brucart, 1987).

Una *proposición* está constituida por un *Predicado* (P) de *x* *argumentos*. Su fórmula es

$$P(x)$$

Así “Juan ama a María” es una proposición con el Predicado “amar” y dos argumentos “Juan” y “María”, y se puede representar: $P(x, y)$, donde *x* y *y* corresponden con el experimentador y la paciente de amar, respectivamente. “Los jugadores (de fútbol) combinan” es una proposición de dos argumentos: $P(x, y)$, aunque el argumento instrumento (“con la pelota”) no aparezca en la estructura superficial. “Juan envía flores” es una proposición de tres argumentos, $P(x, y, z)$, (paciente, agente, beneficiario), aunque el destinatario tampoco aparezca en la estructura superficial.

Si diagramamos la estructura proposicional del ejemplo de marras “Cuando estos delanteros dialogan”, tendremos la siguiente representación simplificada (4):

³ Ricoeur distingue las dimensiones semiótica y semántica del análisis, correlacionando la primera con el punto de vista de la palabra y la segunda con el de la proposición. Omito los detalles de esta distinción, porque el primer punto de vista es también semántico (Cfr. 1975: 88 ss.).

⁴ La metodología de esta diagramación se funda en la teoría semántica de Chafe, pero no se ciñe estrictamente a la misma, pues la rebasa al analizar los componentes semánticos más allá de las reglas cuasi-gene-

Predicado	Agente	Instrumento
dialogar	delanteros	pelota
proceso	contable	contable
acción	potente	-potente
interacción	animado	-animado
consenso	humano	
movimientos fonatorios	futbolistas	
uso de signos	atacantes	
seguimiento de reglas lingüísticas		

Correlacionando la información semántica entre predicado y argumentos, resulta patente que puede haber compatibilidad entre los semas del predicado *dialogar* con el agente *jugadores*, siempre que el sentido del mismo sea el literal, es decir, si se lo comprende como un tipo de acción comunicativa lingüística. Pero esta compatibilidad se destruye cuando se advierte que el instrumento que establece ese tipo de interacción es una *pelota de fútbol*. En efecto, mientras las acciones físicas correspondientes a un *diálogo* en sentido literal son de naturaleza fonatoria, el consenso se fundamenta en el acuerdo con respecto al contenido significativo de signos lingüísticos, el proceso se realiza según la naturaleza de reglas del sistema de una lengua en condiciones contextuales determinadas. Nada de esto se realiza cuando *dialogan* tiene sentido metafórico, pues entonces requiere de un argumento instrumento “con una pelota de fútbol”. El sentido metafórico de *dialogan* produce, en consecuencia, una incongruencia semántica a nivel de proposición.

Pongamos otro ejemplo, esta vez extraído del discurso filosófico:

El lenguaje es la casa del ser. En esa morada habita el hombre. (Heidegger, 1948/85). (5)

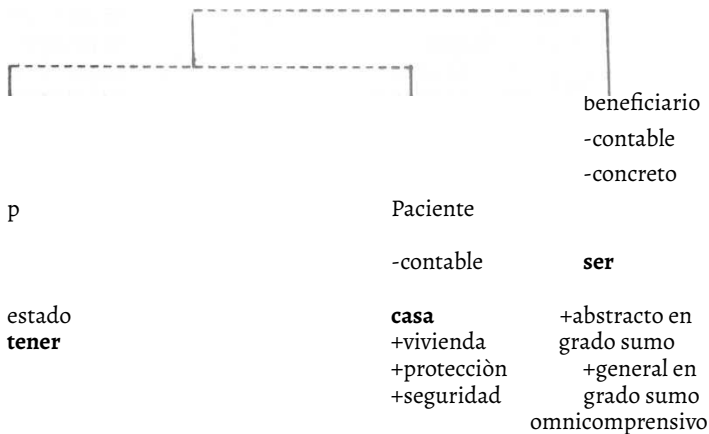
El diagrama de la primera proposición es el siguiente:

Predicado	Argumento paciente
estado	-contable
raíz+predicativizadora	-concreto
casa	lenguaje
+contable	+sonido articulado
+concreto	+significado
+vivienda	+sistema
(+familia)	+comunicación
(+protección)	-vivienda
(+seguridad)	

rativas del modelo de Chafe.

⁵ La traducción del texto que poseo es la siguiente: “La palabra el habla es la casa del ser. En su morada habita el hombre”. Prefiero la versión acotada por ser la más usual (Cfr. Bollnov, 1984:13; Apel, 1973/85; Bruce, 1982) y por ser más pertinente contextualmente con la obra de Heidegger.

Claramente se advierte la incompatibilidad del argumento con el predicado. Desde un punto de vista semántico, el predicado selecciona los rasgos sémicos de los argumentos. En este caso, los rasgos de “casa” (+contable, +concreto) debieran determinar los rasgos del argumento “lenguaje”. Al mismo tiempo, es evidente que no es justamente “lenguaje” el que tiene el carácter metafórico, sino “casa”. Por esto, hay que completar el análisis especificando que “casa del ser” es otra proposición, que puede ser traducida como “el ser tiene casa”, donde



Las incompatibilidades son aquí mayores: El ser, el concepto más general y abstracto, tiene posesión y esta posesión es su vivienda. En consecuencia, esta casa debe dejar de ser +contable, +concreto, para referirse a otro tipo de vivienda diferente de la construcción física llamada casa. Debemos, entonces, concluir que ésta tiene otro sentido, que apunta a otra referencia distinta de la denotación normal. Para hacer esto posible, se tienen que haber efectuado varias operaciones. En primer lugar, se tienen que suspender los semas +contable y +concreto de “casa”, pero debe permanecer el de +vivienda o morada. Esto queda ratificado en la proposición siguiente:

En esa morada habita el hombre.

En segundo lugar, no basta la compatibilidad de “casa del ser” con “lenguaje”, mediante la suspensión de semas; es preciso también que se patentice o manifieste el nuevo significado. Desde este punto de vista, acontece lo siguiente a la palabra casa, en cuanto signo lingüístico

SIGNIFICADO METAFÒRICO	CASA
Significado	casa
SIGNIFICANTE	
Significante	/kása/

La palabra casa, que entraña el significante /kása/ y el

significado literal de “casa”, se constituye como totalidad en significante del significado metafórico CASA, con la particularidad que para viabilizar este fenómeno deben efectuarse los reajustes sémicos antedichos.

El nuevo significado, CASA, emerge de la confluencia entre la carga semántica que todavía retiene casa, en el sentido de vivienda, y la carga semántica de lenguaje. Puede señalarse en este caso cuáles son los semas comunes de casa y lenguaje que se superponen en la metáfora CASA? Esto ya no es tan evidente. Sin embargo, como CASA dejó de ser la vivienda material del ser, para transformarse en un lugar *sui generis* donde se afinca el ser, *es equivalente a lenguaje* (°), entre otras posibilidades hermenéuticas. Debemos, entonces, preguntarnos cuáles son los semas semejantes entre “casa del ser” y “lenguaje”. Su señalamiento rebasa las puras posibilidades de explicación del análisis semántico. Es necesario acudir, entonces, a referencias textuales intra y extralingüísticas.

Tal es el caso de las metáforas que extreman la imper tinencia predicativa hasta presentarse como total incompatibilidad. ¿Cómo explicar, por ejemplo, la atribución del color negro al sol en los siguientes versos?:

Ma seule étoile est morte--et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la mélancolie.

(Gérard de Nerval: *El Desdichado*. Ej. de Ullmann).

Mi única estrella está muerta—y mi laúd conste-
lado

Lleva el sol negro de la melancolía.

Para poder analizar predicaciones tan desviantes, debemos tener en cuenta aspectos que no son ya semánticos ni siquiera lingüísticos o pragmalingüísticos. Se trata del contexto histórico del discurso al que pertenece dicha metáfora. Así, en el caso de “sol negro”, esta extrema imper tinencia se hace comprensible al considerar el programa poético del surrealismo:

Comparar dos objetos lo más alejados posible el uno del otro, o, por cualquier método, ponerlos en presencia de una manera brusca y sorprendente, sigue siendo la tarea más alta al que pueda aspirar la poesía. (André Bretón, *Les vases communicants*, Paris, 1955: 148. Cit. Ullmann, 1964/68: 207).

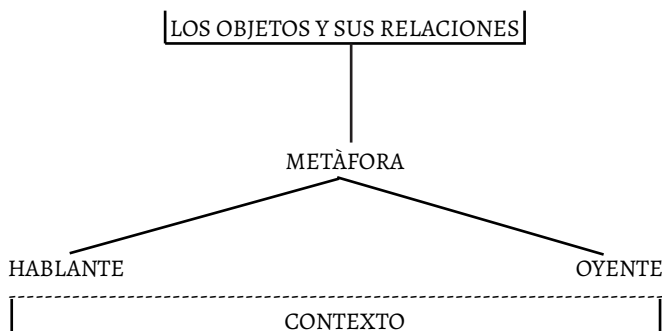
Sobre esto, regresaré más adelante. Lo que ahora me interesa es la siguiente conclusión parcial: La semántica lingüística puede conducirnos, en el análisis de la metáfora, hasta este punto: la metáfora superpone dos nombres, para lo cual suspende semas incompatibles del término metafórico y conserva los semejantes con el término al que se superpuso la metáfora. Al mismo tiempo, la referencia normal de ésta última ha cambiado: cerco denota dientes,

° Sobre las posibles interpretaciones de la metáfora CASA, cfr. Navia, 1990.

caña denota ser humano, casa denota lenguaje. Pero, para comprender estas metáforas, no basta con indicar que los objetos inanimados se animaron y que los no humanos se humanizaron. Es necesario acudir a criterios de semántica pragma lingüística para percibir la complejidad del problema.

Pragmalingüística de la metáfora

La pragmalingüística estudia el lenguaje en la comunicación. En ésta, una subjetividad habla a otra subjetividad sobre un mundo de objetos y sobre relaciones entre objetos, en un contexto existencial. Se instauran de esta manera interrelaciones complejas entre tres mundos: el mundo subjetivo del hablante, el mundo intersubjetivo de hablante-oyente y el mundo objetivo de objetos y relaciones entre objetos, tal como aparece en el esquema siguiente fundado en el organon del lenguaje de Bühler.



Si la comunicación humana se puede describir condensadamente de la siguiente manera: un hablante dice a un oyente algo sobre algo, la comunicación metafórica puede enunciarse de manera análoga: un hablante metaforiza a un oyente una metáfora sobre algo en un contexto dado. Las posibilidades explicativas de muchas metáforas permiten una precisión mayor, cuando se las considera pragmalingüísticamente. Sea la metáfora:

El hombre es un lobo.

El foco de la misma es "lobo". Sin embargo, un análisis lingüístico de este término es insuficiente para explicarla, porque el mismo no daría cuenta de los rasgos sémicos asociados culturalmente a "lobo", los cuales no son otra cosa que un conjunto de lugares comunes, de prejuicios que socialmente se adjudican a dicho animal y que operan sistemáticamente en el ámbito de una cultura. Es posible que en otras culturas carezca de estas connotaciones negativas y tenga más bien otras positivas, como acontece por ejemplo con el término "lechuza" al que se le asocian, en nuestra cultura, rasgos negativos como *pájaro de mal agüero*, mientras que, en el mundo apolíneo griego, "lechuza" era símbolo de *luminosidad* (luz en la noche) y, consecuentemente, de *inteligencia* (Atenea, que nació directamente

de la cabeza de Zeus, era "la de ojos de lechuza"). Hablante y oyente comparten este sistema de prejuicios (Cfr. Gadamer, 1963/77; Ricoeur, 1975: 114), en virtud de los cuales adquiere significación la metáfora "lobo" aplicada al hombre, como también se le confiere a "zorro" el sema "astuto", comentado anteriormente.

Pero hay algo más importante todavía: la metáfora adquiere relevancia no solamente porque, al suspender unos rasgos y al acentuar otros en virtud del sistema de prejuicios compartidos por hablante y oyente, permite una comprensión de la complejidad sémica de la misma, sino porque, siendo la metáfora un término denotativo, apunta a una realidad en virtud de que "organiza nuestra visión del hombre", como dice Max Black y comenta Ricoeur (Ib.). En otras palabras, la identificación lobo-hombre no sólo es una estructuración sémica compleja, sino que por eso mismo denota una realidad que pertenece al mundo objetivo, ese ámbito referencial distinto de las subjetividades hablante y oyente. Pero lo hace de una manera diferente a como lo haría cualquier acto verbal aseverativo, cuya proposición puede validarse como verdadera o como falsa, en virtud de una simple correspondencia del contenido proposicional con el estados de cosas del mundo. Porque lo que la metáfora realiza no es meramente *corresponder con*, sino *organizar un nuevo tipo de visión de la realidad*, como en el caso del hombre-lobo, sobre la cual "informa y esclarece como ninguna paráfrasis lo podría hacer" (Ib.). Vale decir, la metáfora no es fundamentalmente un elemento decorativo del discurso, como la retórica lo planteó, sino que es un aspecto informativo cognitivo, pues denota y se refiere a una realidad. No solamente contiene elementos connotativos (afectivos o estéticos), sino también constituye una operación intelectual irreductible: denota. Pero su función no se reduce a la pura mención de objetos y relaciones entre objetos, sino consiste en conferir a lo mencionado referencialmente una "nueva visión". Si la metáfora fuera simple sustitución de un término por otro, el término sustituyente sería igual al sustituido y, por ende, la metáfora no informaría nada nuevo. Sin embargo, lo que distingue a la metáfora del discurso aseverativo es que el modo propio de referencialidad metafórica no es la de describir un estado de cosas, sino la de *redescribir* esa realidad denotada. Sobre esto, volveré más adelante. Lo que importa ahora es señalar la condición referencial de la metáfora.

En el discurso filosófico, la metáfora posee también clara intención referencial, en el marco de la teoría que se está explicando. El último Heidegger trabajó intensamente con el problema del advenimiento del ser en la casa del lenguaje. Su trabajo especulativo luchó por lograr medios lingüísticos que nos introdujeran en las sendas perdidas para encontrar el camino al habla. En este itinerario, tuvo que forjar metáforas cuando el lenguaje puramente especulativo ya no tenía la potencia suficiente para redescribir esa

nueva realidad. Desde “Hölderlin y la esencia de la poesía” (1944/195.8) hasta *Qué significa pensar?* (1958), “Carta sobre el humanismo”, (1948/85), *Sendas perdidas* (1960), *De camino al habla* (1959/87), su reflexión filosófica contiene metáforas como “el habla habla”, “diálogo de casa a casa” (donde “casa” significa culturas particulares), “el ‘señar’ (*Der Wink*) es el mensaje del velamiento esclarecedor” etc. Se trata de un esfuerzo por ostentar el mundo existencial del ser humano (*Dasein*) auténtico y el verdadero lugar que pisa y habita el hombre: el lenguaje. Pero esto ya no es fácilmente señalable como los objetos o hechos del mundo cotidiano; las metáforas tienen que ser más atrevidas y enigmáticas, porque el objeto mismo que se está redescubriendo es enigmático y multidimensional.

Dentro de este mismo marco teórico, se han de entender las metáforas del discurso cotidiano y del discurso práctico (comercial, político, etc.). Cuando en el mundo del Oriente de Venezuela se dice de alguien que está “tibio” o que tiene “tibia” se está caracterizando un estado de la conducta humana colérica al que en el mundo hispánico se tipifica térmicamente como “caliente”. Pero la malicia venezolana redescubrió esa realidad más sofisticadamente, convirtiendo a “tibio” como una escala superior a “caliente”. En el caso de la propaganda del “macho” toyota, se apela al culto machista por el carro; la metáfora es tan rendidora que metaforiza también a las ruedas del toyota *potente*. Se trata de una redescubrición del carro con la finalidad indirecta de apelar al oyente a la compra de algo supuestamente tan valioso.

Otro aspecto que enriquece la explicación pragmatolingüística de la metáfora es su carácter histórico. En efecto, la misma ya no es sólo superposición de palabras, o predicación impertinente en una proposición, sino que es redescubrición reveladora en un discurso. Ahora bien, los discursos son productos históricos cuyo contexto no son sólo los discursos coetáneos ni su contexto extralingüístico sincrónico, sino que el mismo se dimensiona en el pasado histórico. Por ejemplo, la plena comprensión de la metáfora “casa del ser” implica la comprensión de su antecedente histórico, es decir, de la concepción humboldtiana sobre el lenguaje.

Cada lengua -dice Humboldt- encierra una peculiar visión del mundo. Al igual que entre el objeto y el hombre se interpone cada sonido, la lengua entera se interpone entre él y la naturaleza, que influye en él interior y exteriormente. El hombre se rodea de un mundo de sonidos para captar dentro de sí y para elaborar el mundo de los objetos... El hombre convive primordialmente y aun exclusivamente con los objetos tal como el lenguaje se los ofrece, puesto que las sensaciones y acciones dependen de sus representaciones. Por medio de este acto, en virtud del cual teje en

sí mismo la lengua, se encierra él en la misma y cada una traza en torno al pueblo, al cual pertenece, un círculo del cual sólo es posible salir en la medida en que se pasa del círculo de [una a la de] otra distinta (*Über die Verschiedenheit*. Cit. Arens, 1969/75: 280).

Aunque esta concepción difiere de la heideggeriana, su raigambre es ineludible (Cfr. Navia: “Sobre la concepción del lenguaje de W. von Humboldt” (1979).

La dimensión histórica no es exclusiva del discurso filosófico, sino que es propia de todos los discursos, incluso del científico. Como dice acertadamente Michel Foucault, una afirmación como “las especies evolucionan” no se puede decir que forman el mismo enunciado en Darwin o en un neodarwinista como Simpson (*La arqueología del saber*, 185. Cit. Dreyfus-Rabinov, 1988: 66).

Una consecuencia importante de lo anterior es que no basta con una descripción o tipificación de una o más metáforas, sino que se las ha de comprender en relación funcional interna con las metáforas u otros rasgos estilísticos de una obra, del conjunto de obras de un autor y con las obras de una época en relación con sus raíces históricas. Incluso cuando programáticamente se rechaza el uso o supuesto abuso de las metáforas, postulando un grado cero de la escritura, es decir, un uso simple y directo, en oposición al uso tradicionalmente literario, se está estableciendo un nuevo canon estético por oposición contra el pasado histórico. En otras palabras, no basta con reconocer las semejanzas y desemejanzas inscritas en una metáfora, ni tampoco desentrañar cuán sorprendente pueda resultar, ni siquiera captar la redescubrición que logra, sino que es imprescindible insertarla en la cosmovisión que contribuye a crear en la obra de un autor o de una época. Esta exigencia metodológica es relevante, desde luego, sobre todo en el caso del discurso literario, *stricto sensu*.

Lo anterior no es posible sin postular simultáneamente que deben establecerse correlaciones semánticas, primero, y pragmáticas, luego, entre las formas lingüísticas que constituyen la urdimbre de un texto. Un hilo conductor de la búsqueda de las mismas puede ser el concepto de *isotopía* propuesto por Greimas. Para éste, la isotopía de un discurso se relaciona con la estructuración semántica que permite captarlo como un todo significativo, es decir, “con una unidad de sentido” (Greimas, 1966/71: 106). Por ejemplo, en la metáfora de Heidegger, los semas de “casa” (-contable, -concreto, +vivienda, +seguridad, +protección) se repiten en “morada” y en “habita”. Se produce de esta manera una redundancia o isosemia que permite no sólo establecer conexiones semánticas entre los tres términos, sino “trazar una línea de significación o efecto de sentido, llamada ‘isotopía’ sémica, que produce la coherencia de la lectura total, la ‘continuidad temática’” (Pottier, 1974.77, 91.

Cit.: Berinstain, 1982: 139). El hombre en cuanto existente humano habita el lenguaje, habita la casa del ser, es un morador del lenguaje, es un co-morador, juntamente con el ser, del lenguaje.

La isotopía juega un papel decisivo en la comprensión del sentido. Por ejemplo, la desambiguación de la misma permite detectar si el sentido total de c)

- a) El perro ladra.
- b) El comisario ladra.
- c) El perro del comisario ladra.

corresponde con a) o b), pues la isotopía será distinta (¿Quién ladra?) según “perro” sea +humano o -humano.

Resumiendo, toda metáfora viva se basa en la semejanza de semas de dos palabras, pero su explicación rebasa el perímetro de la palabra. En efecto, toda metáfora ha de analizarse como una predicación impertinente en la estructura de una proposición y, como una redescipción de la realidad, en la óptica del discurso. Asimismo, su comprensión implica analizarla en su contexto histórico, diacrónico y sincrónico. Por último, en la estructura sémica de la metáfora se puede hallar el hilo de Ariadna que revele el sistema de interrelaciones semánticas de la misma con las redundancias sémicas de otros elementos del discurso.

La metáfora literaria

Al referirme a literatura, lo haré en el sentido de la teoría literaria contemporánea, sea su caracterización como “belles lettres” (Kayser, 1958), sea como “ficción” (Wellek-Warren), como “literariedad” (estructuralismo francés) o como “sistema de segundo orden” (Lottman, 1970/78, Mignolo, 1978). Dentro de esta circunscripción teórica, la aproximación a la metáfora literaria se enfrenta con una serie de problemas importantes.

Ante todo está el problema de la referencialidad del texto literario y, por ende, de la metáfora literaria. Si continuamos postulando que todo discurso implica hablante, oyente y objetos- relaciones, el texto literario ha de tener su referente. Cuando Jakobson tipifica a la función poética como aquella que tiene su objeto en sí misma, parece que le sustrae toda referencialidad objetiva. Analicemos este problema con el siguiente poema de Juan Ramón Jiménez:

El poniente me invade con sus flores
de oro, mientras, largo y lento, canta
el ruiseñor de todos mis amores,
ahogándose casi en mi garganta.

Al ver este oro entre el pinar sombrío
me he acordado de mi tan dulcemente,
que era más dulce el pensamiento mío
que toda la dulzura del poniente.
Oh dulzura de oro! Campo verde,
corazón con esquilas, humo en calma!

No hay en la vida nada que recuerde
esos dulces ocasos de mi alma

¿Es Juan Ramón Jiménez quien describe a un lector anónimo un paisaje crepuscular? ¿o es más bien un yo poético quien metaforiza el paisaje para referirse a sí mismo? ¿Es un poniente contemplado o son los dulces ocasos de su alma el objeto que mienta el poeta? ¿No serán tal vez los dulces ocasos espirituales de ese yo poético tan ficticios como son también fictos los ocasos naturales mentados en el poema?

Ante todo es necesario aclarar el concepto de mundo objetivo en el modelo triádico de la comunicación. Por mundo objetivo se entiende la referencia de las proposiciones, como algo distinto de la presentación de la subjetividad del hablante y de su alusión a la relación intersubjetiva con el oyente. El hablante se refiere a, mienta, denota algo del mundo objetivo. Pero no se ha de entender por esta referencia sólo a la realidad natural externa al yo y al tú, sino a todo tipo de objetividad, actual o posible, real o imaginaria, natural o cultural. Así, cuando se asevera:

$$2 + 2 = 4$$

se están mentando objetos matemáticos cuya consistencia ontológica no es la de ser objetos reales, sino ideales. La poesía, la literatura, la metáfora, también mientan algo. “La metáfora es ‘un poema en miniatura’...: dice algo sobre alguna cosa” (Ricoeur, Ib.: 279).

Esta intrínseca capacidad referencial es ínsita a todo discurso. Pero el problema permanece, pues se advierte que el modo de referencialidad del discurso literario y, por ende, de la metáfora literaria no es el mismo que el de los otros discursos; más aún, es radicalmente diferente. Esto ha generado una serie de confusiones. Una de las más importantes es la que se deriva de la teoría de las funciones del lenguaje de Jakobson (“Lingüística y poética” (1960)). Según este autor, la función poética, por oposición a las otras funciones (referencial, connotativa, fática y metalingüística), está orientada “hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje” (Ib.: 358). Dejando de lado las críticas que, con mucha justeza, hacen Bakhtine y Coseriu (Cfr. Navia, 1979) al modelo de comunicación de Jakobson y eludiendo el problema que genera su afirmación de que la función poética no es privativa del lenguaje literario sino propia de todo tipo de lenguaje, lo que me interesa resaltar es que, al distinguirla de la función referencial, se puede concluir que la misma, *predominantemente*, es no referencial.

El punto de vista básico de un enfoque pragmlingüístico de la metáfora permite esclarecer, creo yo, este problema. El punto de partida es que “el significado metafórico es siempre el significado de la expresión de un hablante” (Searle, 1980: 77), es decir, que se lo ha de analizar en relación al significado de la intención de un hablante en refe-

rencia al mundo objetivo, de una manera afirmada, en el caso de los actos verbales aseverativos, sólo mencionada, en el caso de los restantes tipos de actos verbales. Por ser más pertinente a la presente discusión, se puede simplificar que, en el caso de los aseverativos, una metáfora está significada de la siguiente manera:

Un hablante dice:

S es P

significando S es R

donde S = Sujeto o tema
y P≠R

Dice :

“Juan es un zorro”,

significando

“Juan es un hombre muy astuto” o algo parecido (⁷).

Volviendo a Jakobson, ¿se puede concluir que, al complicar su modelo de funciones del lenguaje con la distinción antes aludida entre función poética y función referencial, la metáfora no mienta nada? Considero que esta conclusión sería una simple malinterpretación de su teoría. En cambio, decir que la metáfora, al reclamar la atención sobre sí misma *opaca* la representación, sería más acertado. Esto nos conduce a una breve explicación sobre la teoría de la transparencia y la opacidad.

Un signo lingüístico es una cosa, un objeto constituido por sonidos y, en el caso del lenguaje escrito, por grafemas. Ahora bien, este signo mienta, representa algo distinto de él mismo; en esto consiste su función de signo, en significar un objeto mentado (un ocaso, por ejemplo). Si esta significación representativa es directa, es decir, sin interponerse en cuanto cosa lingüística, entonces el signo es transparente; como un vidrio translúcido, no se deja ver, sólo permite ver lo que está detrás de él. Su representación puede ser:

⁷ Searle se plantea la interrogante de cómo funciona una metáfora para el hablante y el oyente, a fin de reconstruir los principios que regulan la interpretación de las metáforas. Se ocupa principalmente de las metáforas del lenguaje cotidiano, más que de las literarias. Sus ocho principios, enunciados al modo de las reglas de conversación de Grice, se pueden reducir a lo siguiente: Cuando se encuentre que una expresión es obviamente defectuosa semánticamente si se la toma en su sentido literal, se ha de operar según el principio de que han de haber algunos significados R cuyos valores sean compatibles o los más compatibles con el significado de P. De hecho su análisis, al reducirse a la comparación entre el significado literal de la oración (*sentece*) y el significado metafórico de la expresión (*utterance*), no le permite analizar el fenómeno en el nivel de la proposición y, por ende, a la metáfora como predicación impertinente. Por otra parte, alguno de sus principios son reductibles a los fundamentos de la teoría aristotélica sobre la metáfora.

X-->Y

En cambio, si atrae la atención en el signo en cuanto cosa, deja de ser el vidrio transparente y el signo se torna *opaco*, pues focaliza la atención y la consideración del oyente o lector en el signo en cuanto cosa. Su fórmula puede ser:

X ↪ Y

De lo anterior se pueden extraer dos conclusiones contrapuestas: 1) cuando el signo es opaco, cuando la función predominante es la poética, entonces la referencialidad al objeto desaparece; o, por el contrario, 2) esa opacidad no destruye la denotación, sino se instaura un nuevo tipo de referencialidad. La primera posición la asume Récanati (1979/81), la segunda Ricoeur. Cito a Récanati:

Considerado como cosa, el signo focaliza sobre sí la “mira del espíritu”, y es objeto propio de la consideración, no “representa” nada sino que se presenta a sí mismo (). Por el contrario, considerado como signo, se oculta a la consideración y desplaza la mira del espíritu, desde sí hasta el objeto que él significa (X-->Y)... Cuando la cosa significada aparece, el signo-como-cosa desaparece, y cuando el signo-como-cosa aparece, es la cosa significada la que desaparece. El signo-como-cosa y la cosa significada son incompatibles uno con la otra (Ib.: 28-9).

Este análisis, heredero de la *Lógica* de Port Royal, es acertado si lo aplicamos a los niveles gramatical o fonético del lenguaje. Si las palabras “El ocaso me invade con sus flores / de oro” son consideradas como cosa gramatical, por ejemplo, y distinguimos las FN, FV y FP con sus respectivas recciones, o como cosa fonética y analizamos los segmentos y suprasegmentos de que están constituidas, desaparece absolutamente lo denotado semánticamente, pues nos quedamos exclusivamente con la *suppositio grammaticalis* y perdemos la referencia. ¿Acontece lo mismo con los niveles semántico y pragmático del lenguaje? o en forma más circunscrita: la metáfora como cosa, es decir, como predicación impertinente, opaca absolutamente la referencia? La respuesta es categóricamente negativa, por cuanto en este caso el objeto mentado no sólo no desaparece, sino que es perceptible, a través de la brumalidad y opacidad de la metáfora, con más relevancia. Más aún, la patencia de lo mentado no acontece en ningún caso de forma más contundente como con la metáfora. La prueba es que ninguna metáfora viva y creadora puede jamás ser parafraseada completamente.

Un ejemplo de uso metafórico, extraído del lenguaje pictórico, puede introducirnos a una fundamentación de esta respuesta. El gris de un cuadro, considerado como cosa, es decir, como sustancias químicas extendidas en

el espacio de una tela que producen un tipo de percepción visual, en cuanto tales, no mencionan nada; pero ese mismo gris como cosa metafórica, tal tipo de gris correlativo con un juego de formas y colores del cuadro, menciona algo, es referencial con respecto a “tristeza” por ejemplo. Los cuadros surrealistas de Magritte, justamente por su sorprendente técnica del absurdo, *revelan* realidades de la existencia humana con más profundidad que muchos otros más transparentes. Los ejemplos se pueden multiplicar, como la interpretación formidable que hace Heidegger del par de botas de campesino, objeto de varios cuadros de Van Gogh. Para ese filósofo, el arte y, por ende, también la poesía, justamente por su potencialidad metafórica, revela la verdad como ninguna otra forma de lenguaje lo puede hacer. Pero aterricemos en la metáfora lingüística.

La chose essentielle que fait le créateur littéraire est d’inventer ou de découvrir un objet -que ce soit un objet matériel, ou une personne, ou une pensée, ou un état de chose, ou un événement- autour duquel il ressemble un ensemble de relations qu’on peut apercevoir en tant que rassemblements grâce à leur intersection dans cet Objet (Beardsley, *Aesthetics*, 1958: 128. Cit. Ricoeur, 1975: 120)⁽⁸⁾

Adviértase que el creador literario *inventa y descubre* un objeto. Lo inventa en el sentido de que ese objeto, esa referencia, emana del sentido mismo de la textualidad de una obra. En literatura, la palabra crea la cosa. El paisaje interior de Juan Ramón Jiménez es obra del poema. Pero esos objetos, poniente, flores, ruiseñor, prados, ese yo con garganta y paisajes interiores, esos dulces estados de ánimo, producto de las palabras, son, simultáneamente, denotados por el poeta, constituyen una referencia. Al ser denotados, son pensados, sentidos, percibidos con metáforas: el poniente invade, las flores y el ruiseñor son de oro, el ruiseñor se ahoga en la garganta del yo poético, el poniente posee dulzura, hay un corazón con esquila y un alma con poniente. Si la metáfora dice “S es P” para significar “S es R”, es decir, si consiste en referirnos a una cosa en términos de otra cosa, lo que se hace simultáneamente es *inventar y descubrir* esa cosa, sea cual fuere la consistencia ontológica de la misma. En eso consiste lo que anteriormente habla designado, con Ricoeur, redescubrir la realidad.

Ahora bien, si es cierto que la metáfora, al significar como predicación impertinente, ha de suspender los semas incompatibles con el argumento tema, también es cierto que, al mismo tiempo, mantiene su significación, es decir, sus semas, para superponerse a la palabra que

⁸ Traducción: “La cosa esencial que hace el creador literario es inventar o descubrir un objeto -sea éste un objeto material, o una persona, o un pensamiento, o un estado de cosas, o un acontecimiento- alrededor del cual él reúne un conjunto de relaciones que se pueden percibir como reunidas gracias a su intersección dentro de ese objeto”.

metaforiza y referirse de esta manera al objeto denotado. En consecuencia, denota al objeto doblemente, con los semas de la palabra que sustituye y con los semas propios. Por así decirlo, la referencia está desdoblada por el doble poder de la metáfora, que mienta algo con dos palabras, la una superpuesta a la otra. En este preciso sentido, se ha de entender la frase de Jakobson: “*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación*”⁽⁹⁾. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia” (Jakobson, 1974/75: 360). En el caso de la metáfora, esta proyección le confiere ese sentido múltiple que la hace opaca e intraducible.

Pero hay algo más: siendo la metáfora una predicación impertinente, sólo se la puede comprender en el contexto de las relaciones semánticas que, al mismo tiempo, distorsiona y reestructura en el seno de la proposición. En este sentido, la metáfora viva convierte a toda la proposición (o enunciado) en una metáfora. Al ser “casa del ser” una metáfora, “lenguaje” también se metaforiza, porque adquiere una significación distinta por el hecho de su correlación sémica con la metáfora que lo predica. Incluso en el lenguaje de la propaganda acontece lo mismo, como con el “toyota” que adquiere nuevo valor significativo por obra de “macho”.

...le sens d’un énoncé métaphorique est suscité par l’échec de l’interprétation littérale de l’énoncé; pour une interprétation littérale, le sens se détruit lui-même. Or cette auto-destruction du sens conditionne à son tour l’effondrement de la référence primaire. Toute la stratégie de la référence poétique se joue en ce point: elle vise à obtenir l’abolition de la référence para l’auto-destruction du sens de énoncés métaphoriques, auto-destruction rendue manifesté par une interprétation littérale impossible. Mais ce n’est là que la première phase ou, plutôt, la contrepartie négative d’une stratégie positive; l’auto destruction du sens, sous le coup de l’impertinence sémantique, est seulement l’envers d’une innovation de sens au niveau de l’énoncé entier, innovation obtenue par la “torsion” du sens littéral des mots. C’est cet-

⁹ La explicación que proporciona Jakobson sobre equivalencia del eje de la selección y combinación es tan clara que prefiero transcribirla in extenso: “¿cuál es el rasgo indispensable inherente en cualquier fragmento poético? Para contestar a esta pregunta, tenemos que invocar los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal, la *selección* y la *combinación*. Supongamos que *niño* sea el tema del mensaje. El hablante elige uno de los nombres disponibles, más o menos semejantes, como *niño*, *rapaz*, *muchacho*, *peque*, todos ellos equivalentes hasta cierto punto; luego, para decir algo de este tema, puede seleccionar uno de los verbos semánticamente emparentados: *duerme*, *dormita*, *cabecea*. Las dos palabras escogidas se combinan en la cadena discursiva. La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y desemejanza, la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. *La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación*. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia”. (Jakobson, 1974/75: 360).

te innovation de sens quie constitue la métaphore vive... l'autre référence, celle que nous cherchons, serait á la nouvelle pertinence sémantique ce que la référence abolie est au sens littéral que l'impertinence sémantique détruit. Au sens métaphorique correspondrait un référence métaphorique, comme au sens littéral imposible correspond un référence imposible (Ricoeur, 290-1). (¹⁰)

Resumiendo y complementando, la metáfora significa algo diferente a su sentido literal en virtud de que la misma es el producto de la expresión de un hablante que tiene un propósito especial al significarla. Este fenómeno es identificable en el uso de una palabra; en este sentido, la metáfora focaliza la atención del oyente en esa palabra de sentido desviante, provocando así efectos perlocutivos cuando éste la interpreta: por ejemplo, una impresión brusca y sorprendente (Bretón). Pero la metáfora no existe sino como parte de una proposición y, en cuanto tal, es una **predicación impertinente**. Es impertinente porque des-¹⁰...el sentido de un enunciado metafórico se suscita por el fracaso de la interpretación literal del enunciado; por una interpretación literal, el sentido se destruye a sí mismo. Ahora bien, esta autodestrucción del sentido condiciona a su turno el derrumbamiento de la referencia primaria. Toda la estrategia de la referencia poética se juega en este punto: se orienta a obtener la abolición de la referencia por la autodestrucción del sentido de enunciados metafóricos, autodestrucción puesta de manifiesto por una interpretación literal imposible. Pero esto no es sino la primera fase, o mejor, la contraparte negativa de una estrategia positiva; la autodestrucción de sentido, bajo el golpe de la impertinencia semántica, es solamente el reverso de una innovación de sentido a nivel del enunciado entero, innovación obtenida por la "torsión" del sentido literal de las palabras. Es esta innovación de sentido la que constituye la metáfora viva... la otra referencia, la que buscamos, sería a la nueva pertinencia semántica lo que la referencia abolida es al sentido literal que la impertinencia semántica destruyó. Al sentido metafórico correspondería una referencia metafórica, como al sentido literal imposible corresponde una referencia imposible".

truye la coherencia sémica entre sus rasgos y el argumento tema que selecciona. Para que la correlación semántica entre predicado-metáfora y argumento-tema se establezca, es preciso suspender momentáneamente los semas incompatibles de la metáfora. Pero esta suspensión no implica la desaparición de los mismos, todo lo contrario, la metáfora, al mismo tiempo que predica impertinentemente, superpone sus semas a los semas de la palabra sustituida y, de esta manera, se refiere a algo en el mundo real o imaginario. En este proceso de superposición, la metáfora adquiere un sentido múltiple y se opaca. Esta opacidad es el resultado de que la misma atrae la atención en sí misma como cosa, pero a diferencia de la opacidad del signo en los niveles gramatical o fonológico, en los niveles semántico y pragmático, el referente no desaparece, sino que, por el contrario, adquiere nuevas tonalidades precisamente en virtud de la opacidad de la metáfora. Esta resulta ser un sistema de filtros ópticos que matizan la perspicuidad del objeto denotado y, de esta manera, lo redesciben. En última instancia, la metáfora confiere una nueva visión de la cosa denotada y, por ende, revela mundo. Para expresarlo con un término usado por Bollnow y Cassirer, la metáfora "acuña" mundo. No creo que sea una exageración afirmar que el mundo de lenguaje al que nacemos y en el que vivimos existencialmente está constituido, en buena parte (¹¹), por un mundo de metáforas vivas que colorean, matizan y sensibilizan la semiósfera en la que existimos. Pero, si bien este sea el efecto último de la metáfora, lo decisivo consiste en descubrir, al analizarla, cuál es ese mundo que acuña (¹²). De esto se deriva que es la hermenéutica la que, en última instancia, tiene la palabra.

¹¹ Es notable la cantidad de metáforas que se efectúan en o constituyen el lenguaje de los deportes, de los juegos, de las reyertas o de las relaciones amorosas, para sólo citar algunos ejemplos. Sin embargo, en el lenguaje cotidiano como específicamente en el literario, son muchos los recursos no metafóricos que contribuyen a la construcción de la red semiótica en la que es posible movernos. Incluso esto mismo acontece con formas estilísticas antimetafóricas.

¹² Aunque concuerdo con la idea de que la metáfora es un recurso del lenguaje con una gran potencialidad para acuñar mundo, estoy igualmente convencido de que ella no es el único medio para lograr dicho efecto. Cuando se lee, por ejemplo, algunas poesías de Fray Luis de León, sorprende cómo su lenguaje, que aparenta en muchos aspectos la sencillez del lenguaje cotidiano, pueda construir también mundo con tanta excelencia poética.

Bibliografía

- Arens, Hans (1969/75.) *La lingüística. Sus textos y su evolución desde la antigüedad hasta nuestros días*. (2t .). Madrid: Gredos.
- Aristoteles (1959). *Poética*. Buenos Aires: Emecé.
- Beerg Jonathan (1988). "Metaphor, Meaning and Interpretation". *Journal of Pragmatics*, 12, 695-709.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Berinstein, Helena (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Chafe, Wallace L. *Significado v estructura de la lengua*, Barcelona, Planeta, 1970/76.
- Chomsky, Noam (1981). *Lectures on Government and Binding*. Foris: Dordrecht.
- Cassirer, Ernst (1942/72). *Las ciencias de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, Ernst (1963/71). *Filosofía de las formas simbólicas*. 3t. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, Hans-Georg (1966/71.) *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Greimas, A. J (1966/71). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J (1976). "Pour un théorie des Modalités, *Langages*, 43.
- Grice, H. P.(1968). *Logic and Conversation*, (policopiado); un resumen editado en inglés por COLE, Peter - MORGAN, Jerry L., *Syntax and semantics*, vol. *Speech acts*. New York, 1975; versión completa en francés editada por Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales Centre d'Etudes Transdisciplinaires, *La Conversation*. Paris, Seuil, 1979.
- Heidegger, Martin(1948/60). "Carta sobre el Humanismo", SARTRE, J. P. Heidegger, M. *Sobre el humanismo*.
- HHeidegger,, Martin.(1950/60). *Sendas Perdidas*. Buenos Aires: Losada.
- Heidegger, Martin.(1937). *Arte v Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger,, Martin.(1957/87). *De camino al habla*. Barcelona: Serdal
- Guitard.
- Jakobson, Román (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona:
- Se x Barral.
- Lacan, Jacques (1966/71). *Escritos*. México: S. XXI, Ier t.,; II t. 1966/84.
- Navia, Walter. "La tesis de la visión del mundo a través del lenguaje de Wilhelm von Humboldt" (Inédito).
- Navia, Walter (1990). "Comunicación y Paradigma de Diálogo en M. Heidegger", *Filosofía*. 1, , 101-128.
- Palmer, F. R (1979). *Semantics*. Cambridge: Univ. Press.
- Searle, John (1981). "Metaphor", *Expression and Meaning*, *Studies in the theory of speech acts*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Ricoeur, Paul (1975). *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Recanati, Franpois (1979/81). *La transparencia y la enunciación*. Buenos Aires: Hachette.
- Ullmann, Stephen (1962/65). *Semántica*. Madrid: Aguilar.

Cumanà, ciudad de letras



Miguel Arenas

Foto de Miguel Arenas

Bajo un cielo de ternura
el pájaro recoge sus alas
para el reposo en el nido.

El azul estría el sol del alba
En el horizonte la ostra se traga el mar

CUMANÁ

Henri Corbin
Poeta martiniqueño

Josè Silverio Gonzàlez

Tulio Ramòn Badaracco
Cronista de Cumanà
cronista40@hotmail.com

Entre el grupo de jóvenes cumaneses que concurrían a las clases que dictaba el gran educador don José Antonio Ramos, en 1832, se encontraba José Silverio González; y él fue de los primeros alumnos que asistieron a la instalación del glorioso Colegio Nacional de Cumaná, el día 21 de diciembre de 1834, siendo su primer Rector el renombrado hombre de ciencias y letras y político polemista de fama, doctor don Andrés Level de Goda.

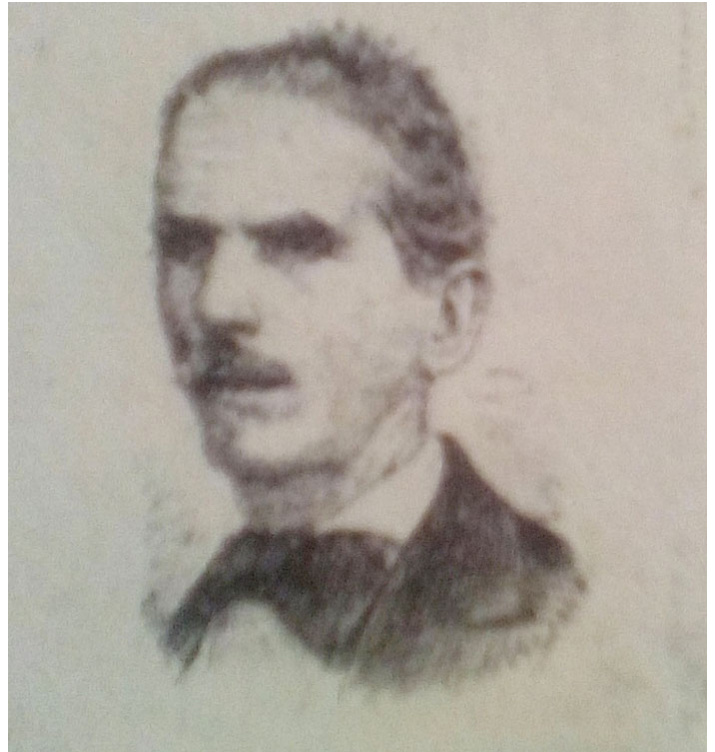
Muy joven entró José Silverio González al servicio de las armas, habiendo estado al lado del ilustre prócer de la Independencia General Francisco Esteban Gómez, y alcanzó el grado de Coronel.

Desde su juventud empieza a destacarse por su ilustración nada común y por su amor al estudio, que harían de él un brillante literato y un sabio educador.

Periodista, estuvo al frente de numerosos voceros, entre los cuales recordamos *El Cumanés*, *La Diana*, y muchos otros, en los cuales escribía, tanto en asuntos de índole política, como en materias culturales. Ya en sus últimos años colaboraba en el importante periódico cumanés “*La Actualidad*”, el cual dirigían y redactaban los hermanos Milá de La Roca.

Todos los géneros literarios los cultivó Don José Silverio González: la poesía, la oratoria, el periodismo, que se honró con su prosa noble y fecunda; habiendo dejado muchas traducciones de obras escritas en otros idiomas, especialmente en francés, que dominaba brillantemente. Grande fue su producción literaria, pues publicó varias obras de enseñanza, como su método *LEXIGRAFÍA*, su texto sobre *Métrica Castellana*, su *Teneduría de Libros*, escrita en colaboración de otro distinguido cumanés, don José Luis Sevillano, y muchos otros trabajos de valía, que desgraciadamente se han perdido, siendo desconocidos de las nuevas generaciones venezolanas, y que bien merecían haberse editado nuevamente como homenaje a su ilustre autor y en bien de nuestra cultura.

Existe un pequeño libro titulado *La Floresta*, donde se



encuentran los principales himnos y canciones patrióticas de Don José Silverio González, y el cual fue editado en Ciudad Bolívar, donde el glorioso coterráneo se encontraba asilado por asuntos de índole política, y dicho libro tiene un prólogo de su hijo, el notable orador, poeta y escritor bachiller Juan Manuel González Varela, quien fue director de la primera Escuela Normal de Cumaná, y falleció en la Capital de la República, cuando representaba a la Provincia nativa en el Congreso Nacional.

En el Congreso de 1850 pidió reiteradamente Don José Silverio González la abolición de la esclavitud. Es decir cuatro años antes del memorable decreto del 24 de marzo de 1854, y las notables intervenciones sobre esta importante materia fueron publicadas en la oportunidad del centenario del natalicio del ilustre prócer General José Gregorio Monagas. Igualmente pidió en ese mismo Congreso la libertad del General José Antonio Páez, quien se encontraba preso en el castillo de San Antonio

de la Eminencia en Cumaná; así como también las clases mayores del Colegio Nacional de Cumaná, las cuales comenzaron el día 1º de septiembre de 1850.

La política ocupó gran parte de la existencia de don José Silverio González, ya que desde su juventud se alistó en las filas liberales, teniendo a su maestro y amigo don Estanislao Rendón, como su mejor guía en las luchas del periodismo y la tribuna. Fue muchas veces diputado al Congreso Nacional; estuvo en las Asambleas Legislativas Provinciales; y en 1858 fue, en unión del doctor Mauricio Berrizbeitia, don Estanislao Rendón, Licenciado Jesús María Morales Marcano y General Francisco Mejía, representante ante la Gran Convención Nacional reunida

en la importante ciudad de Valencia y cuya instalación tuvo lugar el glorioso 5 julio de dicho año. En esta extraordinaria asamblea, donde se reunieron las más destacadas figuras de los partidos Conservador y Liberal, el verbo luminoso de José Silverio González conmovía a las multitudes y prendía fulgores de esperanza en el seno de la patria.

Verdadero apóstol de la enseñanza, fue la instrucción la pasión de su vida y en el Colegio nacional de Cumaná, dictaba diferentes clases, y la rectoría de este secular instituto la desempeñó hasta su muerte ocurrida el día 27 de septiembre de 1886, lo que constituyó para la ciudad del Manzanares un unánime duelo y un hondo pesar.

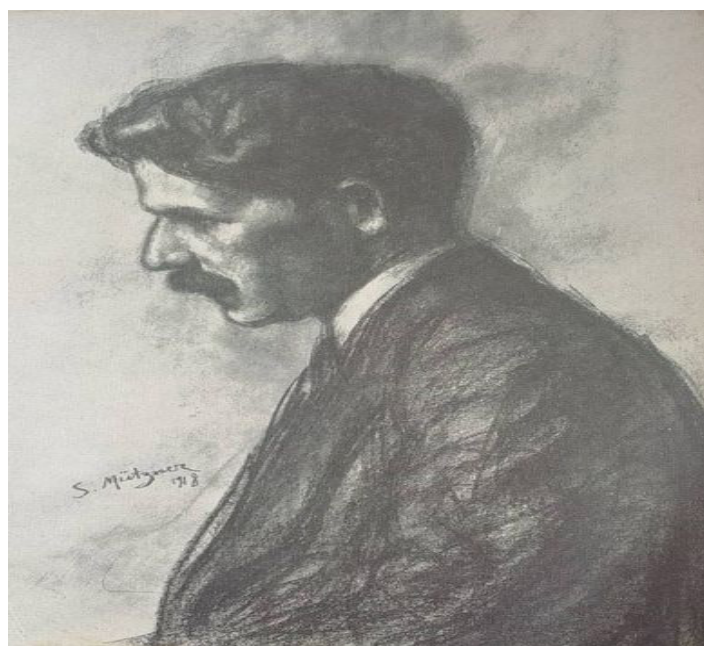
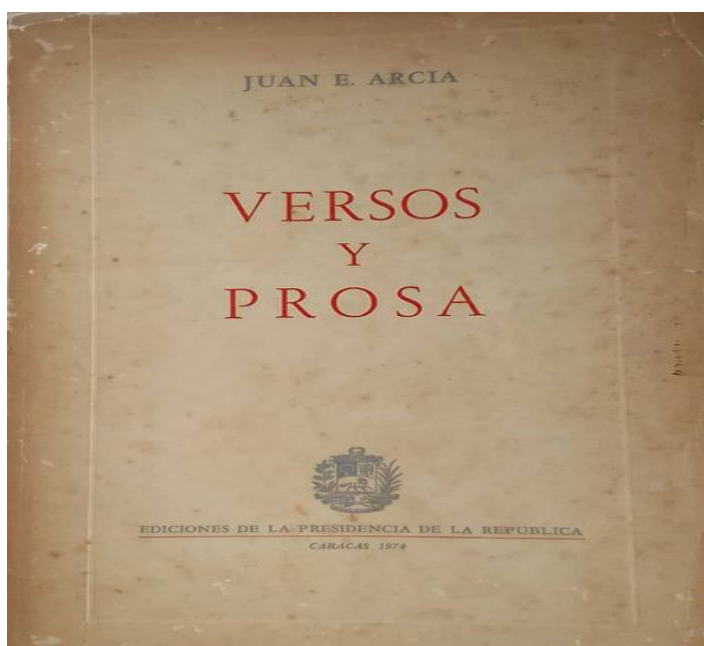
Tres poetas cumaneses

Ramòn Ordaz
Universidad de Oriente
ramonordaz.quijada@gmail.com

JUAN ARCIA: ENTRE LAS BRUMAS DE UN SIGLO

(Cumaná, 1872 - Caracas, 1931)

Retrato del poeta realizado por el pintor rumano Samys Mützner (Bucarest, 1884-1858), quien residió en nuestro país entre 1916 y 1919.



Para quien no conoce la historia de Cumaná, la tantas veces repetida frase de que su solar fue tierra de poetas, le parecerá que se trata de un ardite de apasionados feligreses que, porque aman todo lo suyo y mueren con los claveles de la identidad en el pecho, venden a propios y extraños esa argucia ferial para atraer más clientes a la casa. No necesita Cumaná de tales pregoneros, ya que basta entrar por cualquiera de sus puertas invisibles para cerciorarse de que hay mucho más de lo que la superficie exhibe. Antes que decirlo en pasado, prefiero decirlo en presente: Cumaná es tierra de poetas. Entre los sinuosos cristales de su mar, los sorprendentes

encajes donde un golfo levanta sus prodigios, la vena aorta de su Manzanares y la gloria y espectro de sus cielos irrepitibles, basta poner en pausa la mirada para que ocurra el milagro de esas intraducibles sensaciones, obra de su privilegiado espacio. Tal vez fueron los sismos los que le han dejado ese don mutante. No se requiere de caleidoscopio para ver tantos arabescos de colores que reporta su luz. Una desconocida imantación recorre el cuerpo y de las entrañas luminosas surge la palabra que llega aspirada, respirada y suspirada. Del siglo XIX a nuestros días, la pléyade es altamente significativa. Uso “pléyade” no por fácil préstamo de parnasianismo alguno,

sino porque en mi recuerdo asoma la revista PLÉYADES: tuve la dicha de tener una en mis manos y hacer el paseo de rigor por sus páginas; me refiero a esa publicación que editaban Juan Miguel Alarcón, su director fundador, y el hacendoso baluarte Marco-Tulio Badaracco con las siguientes señas de identidad: Su valor: un cuartillo. Tip. “Comercio”. Cumaná: Año I, 1º de noviembre de 1908 – Nº 8. Creo haber comentado en la revista PODA ese acontecimiento. Sí, fue una luminosa pléyade de escritores la que arribó desde el siglo XIX al XX. Contemporáneo a “Pléyades” estaba el grupo que editaba “Broche de flores”, alrededor de la cual hacían vida quienes predicaban “Surge et ambula”, el bíblico “¡Levántate y anda!”. En esos corros habían quedado las luces aprendidas en su propio terruño de un poeta que había partido antes para Caracas, Juan Arcia (Cumaná, 1872, Caracas, 1931). La vida se le hacía estrecha a los literatos de la provincia, de allí que la mayoría prefiriera el oxígeno de la capital de la República. No hubo en la Caracas decimonónica ni en la del más ventilado siglo veinte, acto literario donde no estuviera esa cohorte de escritores cuya presencia destacaba por las luces que traían de la madre primogénita. Pertenece Arcia más a la finisecularidad de los intelectuales y poetas del diecinueve. Que en 1904 haya publicado en edición limitada su poema “Sangre del trópico” nos dice mucho por donde andaban sus pasos, aunque fue un poeta que siempre se mantuvo a la sordina. Incursionó un tiempo en el servicio diplomático, pero su actividad más palpable tiene que ver con la Academia venezolana. No fue un poeta de saraos ni hizo mucha presencia en los círculos literarios. En la fecunda vida cultural que emprendieron los cumaneses, entrado el siglo XX, su nombre es prácticamente inexistente. Los pocos testimonios tienden a caracterizarlo como alguien alejado por voluntad propia, leyendo, escribiendo y traduciendo autores de su interés en un apartado lugar del Ávila. Fernando Paz Castillo será quien trate de traerlo a la luz y destacar su valor literario que se mueve entre lo neoclásico y el velo romántico del contenido de muchos de sus poemas, así como resaltará las exquisitas versiones de sus traducciones. Por muchos motivos, Juan Arcia es un poeta de excepción entre los pares de su tiempo. Respecto a las formas líricas, incursionó en distintas métricas del verso, innovó en cuanto a romper la vieja muralla del soneto en esa artillería del endecasílabo, se abrió paso con una concepción muy particular del soneto, que lo aliviana, lo recorta de modo que escribe con versos sextasílabos, tetrasílabos, otras veces hace combinaciones de octosílabos con tetrasílabos, buscando en esas fugas musicales la expresión más directa e impactante. Experiencias de su estilo hemos visto en poetas ya muy avanzado el siglo XX. Su largo poema “Sangre en el trópico”, de estrofas más robustas, muy apreciado en sus felices descripciones por Gonzalo Picón Febres; estima nuestro inolvidable Paz castillo que es

digno de estar en una antología de la poesía venezolana, tanto por su neoclasicismo como por una temática que entra en la tradición de las “Silvas” americanas de Andrés Bello y la “Silva criolla” de Francisco Lazo Martí. Están en ese poema un adolorido paisaje, un clamor de la tierra y sus hombres en esa eterna refriega de desconsolado mañana. Todo un drama con sus personajes en la vastedad de una llanura donde es mucha la historia nuestra que ha vaciado su sangre y su impotencia. Otra de su singular experiencia poética son los “Versículos profanos” (1921), parodias de escenas bíblicas en las que corre la sátira y el pesimismo del autor, en las que desvela incómodamente esa historia sagrada que nos contaron. Su “biblia” entra en la cotidianidad de un relato del que se pueden entresacar otras “verdades”. Al parecer de Paz Castillo es esta la más “importante labor” de Arcia; razón que no suscribimos, sin quitarle mérito, por supuesto, a “Versículos profanos”. Comparto en mi lectura personal la trascendencia que tiene “Sangre del trópico” y creo justo destacar un poema que me parece una maravilla de la creación poética “La canción de la bruma”, por lo que tiene de elaboración verbal, por ese fino espíritu que teje en el aire una masa lírica –muy siglo diecinueve ella- que, mientras se esfuma, se apoya en referentes materiales que da la sensación de cómo todo se deshace, hasta la vida misma, para volcarse en esa etereidad adonde vamos irremediamente. Aquí su oficio de poeta romántico se consagra. Sirvan estas palabras como reseña de otro de los excelentes poetas de Cumaná. Para los amantes de la poesía transcribo una muestra significativa de su obra.

De Sangre en el trópico (1904)

I
 ¡Oh, Caín, tu satánica leyenda
 es la leyenda del linaje humano!
 Eres el Crimen-Dios, jamás la ofrenda
 deja el ara rojiza de su culto;
 todos los hombres, tribus y naciones,
 desde el pasado en la tiniebla oculto
 hasta el presente y luminoso día,
 subyugados por míseras pasiones
 y henchido el corazón por tus instintos,
 las fraticidas armas esgrimieron,
 y a los golpes fatídicos cayeron
 nuevos Abeles en la arena extintos!

La canción de bruma (1906)

Para Gabriel E. Muñoz

Yo soy la novia del mar, soy la indecisa,
 misteriosa beldad de tardo vuelo;
 yo despliego mi túnica de plata
 cuando el cansado pescador divisa

en el jardín fantástico del cielo
 gardenias de oro y lirios de escarlata.
 Si mi amado, sultán adormecido,
 me ve como un ensueño en las serenas
 y lejanas regiones del espacio,
 siente celos del sol, lanza un rugido,
 baña la costa, y fingen las arenas
 una inmensa guirnalda de topacio.
 Todo tiembla a la furia del monarca:
 el alga verde que la brisa azota,
 el argentado lino de la barca,
 el moreno plumón de la gaviota,
 y el pelícano amante que en su anhelo
 busca el peñón donde impalpable lluvia
 entumece las carnes del polluelo;
 tan solo yo coqueta caprichosa,
 ante el sultán airado me sonrío,
 y de la luz en la saeta rubia
 una mirada de placer le envío.
 Después la media noche: en fácil vuelo
 el cadencioso viento se desata
 sobre la comba gris; brotan los sonos
 de vago y suspirante violonchelo;
 son sus tristes canciones,
 es su tierna y doliente serenata!...
 Y cedo al fin: cuando la luna arroja
 el tenue rayo de su blanca lumbre
 y traspasa mi túnica flotante,
 me siento herida de mortal congoja,
 abandono la cumbre,
 y al descender sumisa y vacilante,
 soy un lirio de luz que se deshoja
 sobre el trémulo seno de mi amante!
 Muy casta es la caricia: frágil beso
 como de labios de sonriente niño,
 beso fugaz de vaporoso armiño
 sobre una frente de cristal impreso.
 Nada turba el encanto de la cita;
 el alma de la vida, en la serena
 tranquilidad de la silente noche
 es un ave cansada que dormita.
 Si la blanca silueta de un velero
 la cinta gris del horizonte corta,
 y es alado corcel que se abalanza
 por la infinita lámina de acero;
 yo me engarzo en la vela y el cordaje,
 acecho al marinero que tendido
 yace en la tabla húmeda del puente
 y finjo ante sus ojos el paisaje
 de la bahía y del hogar sonriente.
 Huyo después...con mi indeciso velo
 la visión fascinante se retira,
 y el nauta soñador tan solo mira
 un diamante en el ópalo del cielo.

Soy la reina del aire: mi palacio
 es la bóveda azul; tranquilo vaga
 mi trono sideral en el espacio;
 yo soy un viejo mito, soy la maga
 de las vivas leyendas populares;
 soy etérea, radiante epifanía
 que suelta el rayo que la luna envía
 su manto de lucientes alamares.
 Al fin llega la hora; triste hora,
 en que de mi adorado la pupila
 es un cristal que trémulo refleja
 los lirios y gardenias de la aurora:
 La nube es cortinaje que vacila,
 la luna es un esquife que se aleja!...
 ¡Es hora de partir! El beso brota,
 y por la nieve de la onda esfuma
 el deslice de un ala de gaviota
 sobre errantes anémonas de espuma.
 Y tiemblo de dolor: granate en lumbre
 desgarrar el tul del pabellón sombrío;
 y me alejo... y sollozo... y por la cumbre
 desgránanse las perlas del rocío.
 De "Versículos profanos"

JUBAL

1. Y al desconvenirse con Pablo, Bernabé y su primo Marcos se embarcaron para Chipre.
2. Y en la nave iban también Jubal, circunciso que había recibido el Espíritu Santo, y otros más de la Iglesia,
3. Y cuando las tardes eran tranquilas, los hermanos se agrupaban en la proa y con música de salterios, flautas, órganos y címbalos recordaban la tierra de Israel.
4. Y algunos llegaron hasta Atenas. Y el cielo estaba azul, y el sol alumbraba los olivos, naranjos, cipreses y limoneros que bajaban de las colinas a la playa.
5. Y la ciudad tenía la armoniosa sencillez de lo sublime.
6. Y el corazón de los hermanos sintió claridad confusa como el ojo del ciego que se acerca a la luz.
7. Y Jubal entró en tentación y fue al gimnasio, al teatro, al ágora y al estadio.
8. Y oyó oradores cuya imaginación producía más pétalos que simientes.
9. Y percibió música que nació de la danza y originó la tragedia.
10. Y en los juegos y carreras vio mujeres y hombres desnudos; porque los gentiles purificaban la hermosura hasta deificar la más bella de las formas.
11. Y como Apolo y Dionisio lo seducían,

Jubal vistió himación y peregrinó. Y halló mil cortesanas sacerdotisas de Afrodita y contempló a los jóvenes que, con símbolos de procreación, danzaban en honor de los dioses.

12. Y estos se humanaban amando a las mujeres, y los hombres se divinizaban amando a los inmortales. Y había pueblos de estatuas vivientes por el arte. Y el culto coadunaba la deidad con el héroe.

13. Y el circunciso estaba en cadena de idolatría y, alejándose del Señor, renunciaba a los cielos por tristes y lejanos, y buscaba el Olimpo alegre y casi terreno.

14. Y Homero era profeta, y las tragedias escrituras. Y como el nuevo Sinaí y los ritos le atraían, Jubal viajó primero a la Fócida y luego a Tebas.

15. Y fue en tarde de primavera cuando llegó a la fuente Dirce. Y las aguas calmaron su sed y limpiaron sus carnes.

16. Y la luna se elevó sobre los montes. Y el peregrino tuvo piel de cabrío, tirso enramado y guirnalda de hiedra.

17. Y en el bosque sonaron címbalos y tamboriles: las ménades celebraban el thiasos. Y a la luz de las antorchas, la cabeza echada atrás, suelto el cabello y ágiles los pasos, eran como un enjambre que bullía. Y danzando gritaban: ¡Oh Bromio, ven a nosotras! ¡Sin vino no hay placer! ¡Oh, Bromio, tú eres más bello cuando embriagas!

18. Y el peregrino bebió en la escancia donde se encuentra el sueño. Y escondiéndose entre los árboles, corrió por los collados. Y cuando la aurora aparecía, cayó desfalleciente sobre la zarza humedecida.

19. Y los tallos espinosos le ciñeron las carnes. Y; en espíritu de vahído, Jubal se vio inmortal: Deméter lo abrazaba.

Noches

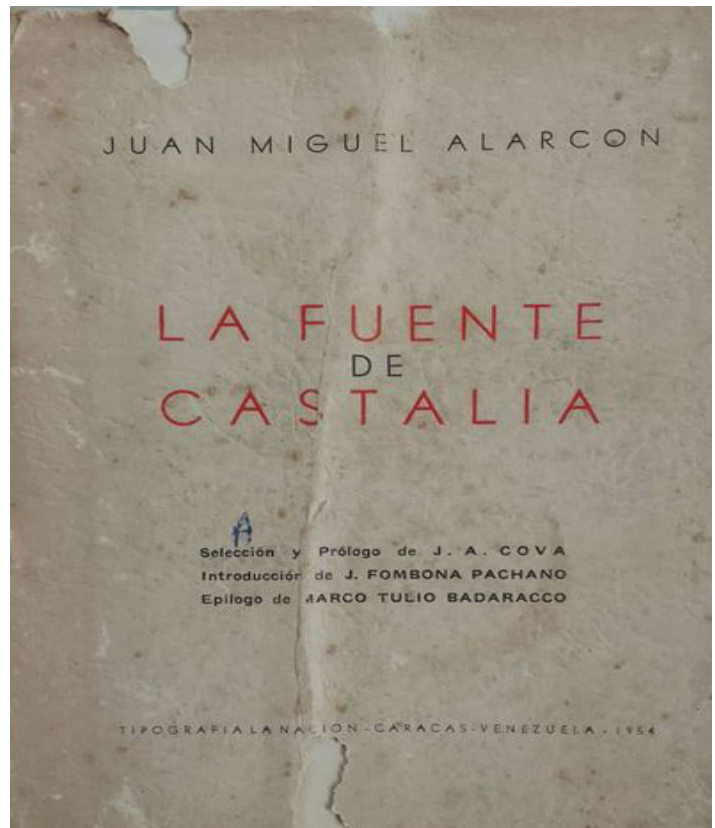
El sol es un incendio que se apaga,
su lánguido destello cerca y riza
con encajes de grana la plumiza
nube que lenta en el espacio vaga.
El aguzado pino es una daga
clavada en un zafiro que agoniza,
y la sombra se alarga y se desliza
cual sierpe en una túnica de maga.
Ya no hay trovas de amor en el follaje,
ya no hay flechas de luz ni blanca niebla,
ya perdió sus contornos el paisaje;
la sola oscuridad el mundo puebla
¡Oh, duda, tú naciste en un celaje
Y hoy eres más que sombra; eres tiniebla.

Ren

“In nihilum recidere” – Cicerón.
Al Dr. Elías Rodríguez
Me preguntas por qué espero
silencioso
el reposo
venidero,
Te respondo: calma quiero
soy añoso
y dichoso
porque muero.
Viejo el árbol, se derrumba;
gris la nube,
se deshace.
Muerto el hombre, de la tumba
nada sube:
todo yace.

JUAN MIGUEL ALARCÓN. CAUTIVO DEL PASADO

(Cumaná, 1882 - Caracas, 1932)



Un poeta auténtico siempre deja tras de sí huellas indelebiles. Más allá de las posibles calificaciones, de los grados de una consagración, su oficio y su manifiesta actitud ante el mundo, su énfasis, repujará en la conciencia de sus contemporáneos esa distinción que le haría trascender en la órbita de luz donde puso a circular su presencia. Ningún ser humano es inferior a otro; solo las jerarquías que imponen las élites etiquetan a sus semejantes y le otorgan ese lugar de cercanía o lejanía en una ficciosa pirámide, esa necia geometría del ridículo, cuando el mundo es una esfera. El poeta Juan Miguel Alarcón (Cumaná 1882-1932) se granjeó inolvidables méritos en la Cumaná de esa primera década del siglo veinte. De la tierra emigró a Caracas, en 1908, cual Cyrano de Bergerac a conquistar los territorios de la imaginación. Fue un hombre monolítico, de una sola pieza, negado a experimentar las novedades del siglo en ciernes. Respiraba en el pasado, no en el presente. Consideró que con la cultura heredada era suficiente para ocupar plaza entre

sus iguales, cuando la realidad pasaba avasallante a su lado. Un lustro, dos lustros, marcan la diferencia, aunque el impasible tiempo nos haga ver lo contrario. Su encaje emocional echó raíces y luces a expensas de un turbio siglo XIX y más atrás, mientras que dos figuras relevantes de la poesía de Cumaná madrugaban en ese oficio de las letras, aunque con talla diferente, similares en esa tarea de escanciar el vino de las uvas de un mismo tiempo. No hay sucesión posible, aunque Andrés Eloy Blanco podría estar más próximo a su oficio de poeta decimonónico, mientras que José Antonio Ramos Sucre violenta cualquier marca temporal, no tanto por la forma como por su concepción de una filosofía de la historia, en la que, en resumida cuenta tampoco creía. Su obra rebasa cualquier cronología, mientras que la de Alarcón tiene improntas muy marcadas en una tradición romántica de tímidos coqueteos con el modernismo que adelantaba Rubén Darío desde su primera obra, Azul (1888). Por esos predios fijaba su ruta Alarcón con el escaso recurso romántico que haya podido absolver de Charles Baudelaire y la bohemia que

iba en curso en su trayectoria vital. Ciertamente que el grueso de su obra quedó disperso en periódicos y revistas y que lo que editaron sus amigos bajo el título “La fuente de Castalia” (1954), es, al parecer, la selección que tenían a la mano. Creo que la idea de la edición fue obra de su amigo el historiador José Antonio Cova, al que sin duda secundaba el periodista y editor Marco-Tulio Badaracco, cumaneses ambos. El momento más significativo de su vida literaria vendría signado cuando Rubén Darío en la revista que editaba en París, *Mundial Magazine* (1911-1914), le publicó el poema “Rimas de oro”, dedicado al intemperante Rufino Blanco Fombona. Que el pontífice del modernismo le diera ese espaldarazo tenía su dorremifasol para cantarlo a voz en cuello ese modesto y comedido hombre de provincia, el bardo Juan Miguel Alarcón. Entre los bienes concebidos por él hay registro en la prensa y podríamos resumirlos en dos hechos relevantes para la literatura de Cumaná: creó la revista “Broches de flores” y dio nombre al grupo de avanzada que buscaba superar el letargo y la molición local, “Surge et ambula” (levántate y anda), bajo cuya divisa los profesionales y escritores emergentes encararon un presente que tenían que superar, y no fueron pocos los de esa camada que se abrieron a nuevos horizontes. Lo otro fue la publicación de la revista “Pléyades”, al frente de la cual estuvo hasta entregar la dirección, una vez decidida su residencia en Caracas por razones de trabajo, a su fraterno y consecuente Marco-Tulio Badaracco. En la carta dirigida a Marco-Tulio (Revista *Pléyades*, 1908), expresaba su despedida de la revista y de Cumaná. Entre otras cosas, señalaba: “No haya debilidad, compañero. ‘De la parroquia se sale en asno y se vuelve en mármol’, dice un brillante escritor, Sepamos luchar fuerte y vencer pronto. El mármol, que en este caso es símbolo de victorias, no faltará ni los asnos tampoco”. Vivió sus pequeñas glorias Alarcón. Jacinto Fombona Pachano, que fue su amigo y lo admiraba, ofrece el testimonio de que José Santos Chocano, José Juan Tablada y Francisco Villaespesa durante sus estancias en Caracas les expresaron sus elogios de la poesía de Juan Miguel Alarcón. Ocurría que Alarcón publicaba con frecuencia sus poemas en los periódicos y revistas de la época y con seguridad su proverbial facundia y gracejo cautivaba a las élites intelectuales de entonces. Hay que suponerlo en esas noches de bohemia transitando de una botillería a otra, de La Donzella a La Iberia, de La Iberia a La India, y no hay por qué dudar que entre la neblina nocturna pudiera haberse cruzado con ese otro olvidado, poeta y bohemio, Ramón Hurtado, quien moriría también el mismo año de la muerte de Alarcón. Fombona Pachano refiere cómo se lamentaba de que se hubieran conocido en tiempos donde no existían los caballeros y cómo se comparaba con el valiente rey de los belgas, Alberto I. Las siguientes palabras de Fombona Pachano bien podrían ser el compendio

de su vida: “Pasó y se fue puro. Antes que genuflexo fue desdeñoso. Antípoda de la lisonja fue su orgullo. Solo vivió para soñar. Puede decirse que su existencia no fue sino un largo sueño irrealizable”.

Sus poemas son hoy hojas mustias, y si algunas de esas hojas fueron destinadas a permanecer aprisionadas entre las páginas de un libro, tan solo queda el esqueleto de las hojas, a las que el tiempo ha restado la majestad de sus colores y el perfume. Sus formas arcaicas son parte del prontuario de nuestra poesía y sus cantos patrióticos son otro arcaísmo más de nuestra enrevesada historia. Esas gestas y esas patrias murieron hace mucho tiempo. Memorable la “Canción de noviembre”, poema que da cuenta de la muerte de José María Milá de la Roca Díaz (Cumaná, 1878-1911) y que, si apuramos un poco el tono de la elegía, hay mucho de su vida personal en ella. Sí, Ramón Badaracco, le debemos el mármol al bardo de tantas penurias y penumbras.

Canción de noviembre

(En la muerte del poeta J.M. Milá de la Roca Díaz)

A este poema le puso música para canto y piano el compositor cumanés Joaquín Silva Díaz*, y fue publicado en Alemania por la firma Gebrüder Hug, de Leipzig.

Era lluviosa la mañana,
estaba triste la sabana
y a lo lejos gemía el mar,
cuando el poeta cuyo anhelo
no era de aquí sino del cielo,
se lo llevaron a enterrar.
Y lo llevaron cuatro amigos
de toscas blusas, los testigos,
del infortunio de su amor,
y allí dejaron en la fosa
al fiel amigo de la rosa,
del verso de oro y del dolor.
¡Una solemne campanada,
luego el caer de una palada
de húmeda tierra en su ataúd!
Únicos salmos que el destino
cantó a la vera del camino,
¡de aquella infausta juventud!
El nunca tuvo hada madrina
que le arrancara aquella espina
que hincó en su alma una mujer;
por ella todo le fue duro,
le sumió en sombras el futuro
y en amarguras el ayer.
Hoy en un túmulo cercano,

sacude el viento del verano
un rudo espino punzador,
a cuya ráfaga salvaje
clava su tétrico ramaje
¡en el sepulcro del cantor!

Joaquín Silva Díaz (Cumaná, 1894-Caracas, 1977) . Músico (pianista) y compositor que destacó internacionalmente. Se inició como poeta junto con su hermano Agustín Silva Díaz, pero lo relevante de su obra está en el campo de la música. Tuvo una exitosa carrera como concertista que lo llevó a recorrer buena parte de los países europeos y Estados Unidos. En conversaciones que sostuve con el padre Basilio Tejedor (†) le pregunté si podía ubicarme el soneto que escribió Manuel Machado, hermano de Antonio, en homenaje al concierto que Silva Díaz había ofrecido en España. Me prometió investigarlo y el resultado fue la ponencia “Manuel Machado y su soneto preterido al concertista venezolano Joaquín Silva Díaz”.

Lo transcribo para despejar las dudas de una leyenda:

Joaquín Silva Díaz, tu música latina
trajo a la vieja Europa un dulzor tropical,
y son tus cantos como la cordillera andina
que va uniendo países en la América Austral.

Evocaste los llanos bajo el claro de luna
y al vaivén de las palmas a la orilla del mar.
Si París te dio lauros, Venezuela es tu cuna,
y te dio el mar Caribe el afán de cantar.

Cual banda de turpiales volarán tus canciones
desde Méjico al Plata, llevando a las regiones
de la América hispana el hispano color.

¡Músico de la raza mi entusiasmo te aclama!
Y (esta) España, la abuela, con orgullo te llama
de Albéniz y Granados el hermano menor.

Manuel Machado (Sevilla, 1874-Madrid, 1947)

ANDRÉS ELOY BLANCO. JUAN BIMBA



Un año más de ese fresco y galante juglar de Cumaná, Andrés Eloy Blanco. Su obra fue nuestro primer encuentro con la poesía en esta vida. Iniciábamos el bachillerato cuando ya viajaban en nuestra memoria “La renuncia”, “La hilandera”, “La loca Luz Caraballo”, “Coplas del amor viajero”, “Canto a los hijos” y muchos otros que ya eran de libre curso en las rondas estudiantiles y familiares. En la distancia, hoy, su figura se agiganta; no nos queda la menor duda de que su presencia intelectual y lírica en la Venezuela que emergía de las montoneras, gamonales y caudillos, fue excepcional. Supo interpretar el momento histórico que le tocó vivir y sus aportes están en la superficie de nuestras letras. Se le ha atribuido, tal vez a consecuencia de la política de un partido, la creación de Juan Bimba, el que otros estiman de origen cumanes. Quienes hemos hecho seguimiento a la crónica en la ciudad, en ningún momento hemos advertido referencia alguna al personaje, por lo que otorgamos la razón al poeta Luis Beltrán Mago cuando a sus cien años de existencia desconoce la procedencia cumanesa de Juan Bimba.

Nos parece iluminador el dato que ofrece Horacio Biord Castillo cuando destaca la referencia que hace de Juan Bimba Samuel Darío Maldonado en su novela “Tierra nuestra” (1919). Hacia atrás, todo parece indicar que son vapores de la fantasía. En cuanto a la parte gráfica sí parece obra ceñida a Mariano Medina Febres (Barinas, 1912- Caracas, 1976), quien popularizó el símbolo que luego sería parte de los íconos políticos de nuestro país. Lo cierto es que sí fue Andrés Eloy quien le dio estatura y dimensión lírica, psicológica y antropológica a Juan Bimba, y para ello están los “argumentos” donde le confiere voz al desvalido, al olvidado e invisibilizado, a esa errante alma llanera, campesina, saturada de ingenuidad, buena intención y presta a dejarse llevar por los fuegos de un progreso que nunca llega. A trazos cortos, fragmentarios, Juan Bimba adquiere nueva vida en los poemas de “Baedeker 2000”, textos que surgieron durante ese tráfago carcelario que padeció el poeta desde las postrimerías de los años veinte e inicios de la década del 30. Es mucho lo que pudiéramos añadir de esa investidura que le otorga Andrés Eloy Blanco: “Va por las calles y los campos/ en una tierra enferma de heroísmo, / viendo estatuas, / saludando con su media sonrisa/ a los generales de bronce, / a los coroneles de mármol”. Contundente sátira de aquella Venezuela, y de la actual también, porque el militarismo siempre ha sido una plaga, ese infatuado engreimiento del hombre de uniforme que se reproduce como mala hierba. Antes, en el mismo poema, nos ha dicho “Pelea por un hombre a quien no ha visto nunca” (“La casa, la novia y Juan. Juan Bimba”. *Baedeker*). De uno de sus sainetes, “El vergonzoso en palacio”, es el siguiente diálogo:

BIMBA
(con timidez de campesino)
Señor, yo quiero trabajo,
un terrón donde fajarme,
agua y pan para mis hijos,
libertad para expresarme.
MUJICA
Todo eso lo tendrás,
si votas por quien te mande.
BIMBA
Me da vergüenza venderme.
¿Y a usted no le da comprarme?
(La Juanbimbada)

Nada ha cambiado desde entonces: ese Bimba está allí para la oferta y la demanda de demagogos y electoreros.

Triste que no haya alcanzado la ciudadanía deseable. Sé que hay matices que arrojan mayor profundidad a la hora de dar cuenta de ese Juan Bimba que pasa insomne por las páginas de Andrés Eloy Blanco. Es algo que han olvidado quienes deberían poner la lupa en esa intrahistoria nuestra. El personaje, acosado por tanta modernidad postiza, se ha diluido, difuminado en una masa

indiferente, siempre cruel. Con seguridad parte de sus accesorios existenciales deja oír los gemidos de un pasado tan terrible como el presente. Cierro estas breves notas con un poema que escribí hará cuatro o cinco años bajo el fragor de una actualidad cada vez más incierta y donde no sabemos si Juan Bimba respira todavía.

RADIOGRAFÍA DE JUAN BIMBA

a A. E. B. in memoriam

Nos queda el hueso;
el hueso de pleamar
y de no ser;
sincopado de carne,
arrítmico,
tocándole tambora al corazón;
el hueso heurístico,
más temple
y cuchitril en sus axilas;
su inflada perorata en los axones;
su apariencia de hueso,
su hidalguía de hueco
en la ergástula pobre
de su cuerpo,
en su nada oprimida,
en la tabula rasa de su abscisa:
menos cero, menos artesa
y coma porque no alcanza el pan,
menos el punto y coma;
nos queda el hueso,
hueco parlante en su ostracismo,
en su flaco destino de argonauta
que se olvidó del Vellochino de oro;
nos queda el ebrio,
el hueco hueso
y su encumbrada sombra
conservada en alcohol:
errabundo, desterrado alcohol
en su hueco esperando;
nos queda el hueso,

lo que farfulla y lo decrece,
estirando el cartílago insumiso,
que no cede en sus mialgias
y sus otitis,
sus fiebres y atrabilis,
su calambre orgulloso,
hierático, tozudo,
mientras en leve sismo
crujen el isquion, la apófisis,
la clavícula izquierda
y un esternón que hunde
su peto arquetipal en retaguardia;
nos queda el hueso,
mordido por distancias implacables,
oyendo voces en el socavón;
el hueso sacro,
inerte hueco que denuncia el hambre
al dar un paso,
nada marcial en la retreta
de sus carpos agrónomos
y dromómanos tarsos,
el hueso, el puro hueco
hidalgo que trajeron mis padres
una tarde de sombras,
una tarde de lluvias
para traerle aliento
al hueco hueso de la noche.

Ramón Ordaz

Las cumanesinas de Santiago Pedroarena

Celso Medina

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

medinacelso@gmail.com

Orcid 0000-0002-6418-0608



Santiago Pedroarena es un navarro aquerenciado en Venezuela. Graduado en Filosofía y Letras después de haber querido ser sacerdote, enseñó Lenguaje en el Núcleo de la UDO de Margarita antes de residenciarse en Cumaná, donde siguió trabajando con esta universidad, en el Departamento de Filosofía y Letras, del que fue su Jefe. Dio clases de Lengua española, Literatura española medie-

val e Introducción al Latín a los alumnos de la Especialidad de Castellano y Literatura. Vasco, Santiago quiso sumar “una otra” identidad y consiguió en Cumaná un motivo de gran peso. No solo ha vivido en ella, también ha querido comprender su historia, escudriñar sus espacios emblemáticos, leer a sus escritores, ahondar en el alma de sus personajes. Para dar fe de esa dedicación, nos ofrece un libro bien singular: *Bajo fuego de blanca luz*, texto que pretende ser una ofrenda a la ciudad que lo adoptó.

Si en la presentación de *Hagiónimos en juego* (2017), el primer libro de Santiago Pedroarena, Eduardo Gasca pilló al autor “convicto y confeso” en su prestidigitación de las palabras, ahora aquí observamos a un reo totalmente cómodo en sus reincidencias, pero con eutropelias que cambian de rumbo. Ya no son los tacos de los almanaques tradicionales los que incitan al prestidigitador, sino Cumaná, gracias a *Fuego de Blanca Luz*, la primera antología poética cumanesa, compilada y presentada por Marco Tulio Badaracco, editada por la Universidad de Oriente en 1967.

La fiesta verbal a la que nos convoca el autor ahora tiene como invitados a los poetas cumaneses, que Pedroarena glosa y desglosa en un verdadero ejercicio de topología, donde el espacio juega con repliegues gozosos.

Santiago Pedroarena utiliza la antología de Badaracco como un palimpsesto. En él raspa la superficie, para tramar 358 cumanesinas, definidas como “mirada risueña a un ramillete de palabras (nombres, apellidos, títulos de textos y otras) identificativas de o vinculadas con” los 72 poetas recogidos por el antólogo. La palabra “raspar” es aquí muy pertinente. Recordemos que el palimpsesto, según el Diccionario de la Lengua Española, es una “Tablilla antigua en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir” o “Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior que fue borrada”. El crítico francés Gérard Génette hace de este texto una metáfora para teorizar la intertextualidad en la literatura. El acto de leer un palimpsesto tiene como punto de partida un “raspado” sobre la superficie para escudriñar qué hay detrás de los trazos superficiales, pero

también un palimpsesto no solo se debe leer, también hay que reescribirlo. Y lo reescrito es un texto hecho no de líneas, sino de magmas, capas donde se mixtura lo leído con lo creado.

Marco Tulio Badaracco fue poeta y líder cultural de Cumaná. Dirigió revistas, periódicos, creó grupos literarios, participó activamente en la gestación de la cultura artística cumanesa. Y desde esa experiencia se dedicó a recoger poemas que revelaran el “alma” de la ciudad que vivió con intensidad. Pide prestada una imagen al poeta cumanés Dionisio López Orihuela, que localiza en el primer verso del último terceto de su soneto “El fiel color”. “Fuego de blanca luz en él se anida”, dice textualmente ese verso. Badaracco en la pequeña introducción de su antología afirma: “Nacido yo en este pueblo, y de acendrado amor a mi tierra, volviendo sobre sus merecimientos, para confirmar el aserto, me di al afán de recoger algunas composiciones de personajes cumaneses, rebuscando en viejos periódicos, en revistas aquí editadas, en hojas volantes de antigua data”. De modo que no son “poetas” los que interesan a Badaracco, sino “personajes” que ofrezcan con mayor autenticidad el alma buscada de la ciudad natal.

¿Qué hace Santiago Pedroarena con esa antología? La convierte en un texto total, sobre el cual levanta sus cumanesinas. La glosa y la desglosa. La hace hablar y habla con ella. Y crea su ornitorrinco literario (esa idea es de Eduardo Gasca). Es decir, un género que tiene muchísimos elementos, donde lector y escritor se funden.

Bajo fuego de blanca luz está tramado por un recorrido que Pedroarena realiza sobre la selección de Badaracco; su texto es un libro que va sumando cumanesinas, género poético-exegético, con el que el autor lee, anota, evoca personajes de otras latitudes geográficas y textuales, ironiza y recrea las situaciones yuxtaponiendo las capas de un magma imaginario. Se juega con importantes ecos: los nombres, títulos de textos, topónimos cumaneses gestan una escena ecoica, donde los signos danzan en su eutrapelia. La cumanesina 3 es ejemplo de eso: “Tres Picos no conoció / el sombrero de tres picos / y El sombrero de tres picos / nadie en Tres Picos leyó”. El llamado pie de página está siempre presente, para orientar al lector (¿o para divertirlo?). En su accionar filológico, Pedroarena “frota” las palabras, para

que estas liberen sus ecos. Por ello “Tres Picos” es, a la vez, un pueblo campesino de Cumaná y una obra narrativa del autor español Pedro Antonio de Alarcón. Ese autor tiene el mismo apellido de un poeta cumanés, que escribió el soneto “Cruz” (Juan Miguel Alarcón) y su apellido provoca el juego ecoico, del cual formará parte también la palabra “cruz” en la cumanesina 5, que dice: “Pinta el poeta Alarcón / Cruz de encanto, cruz preciosa, / capaz de trocar en rosa / la cruz de Cruz Salmerón”.

El género literario que inventa Santiago Pedroarena es una pieza “filologizada”; es decir, es un producto de la exégesis: se genera a partir de un trabajo crítico-interpretativo, pero el reporte del filólogo no se atiende solo a “interpretar”; también crea, y su resultado es otro género en el que el autor echa mano a su pulsión irónica y a su goce con las palabras, manejando con asombrosa eficacia los anagramas, de modo que las palabras se convierten en risueños camaleones. Leamos estas cumanesinas: “Los versos de Conjunction / no narran copulación” (15), “Hacen tus ojos / mejor que abrojos / abrir los ojos” (22). Pero no solo las palabras liberan sus ecos para generar la eutrapelia de Pedroarena. También hay otro juego eficiente con la rima y el ritmo; con eufonía y cacofonía, las palabras no se hacen presentes solo con letras, suenan y más que leerlas, hay que oírlas. Estas cumanesinas pudieran confirmar nuestro argumento:

166. Pateando Santa Inés / más Caigüire y Altagracia, / sin recurrir a farmacia / desaparece el estrés.
167. En Cantarrana / canta la rana.
168. En Boca de la Sabana, colita de rana sana o no sana.
169. La boca de la sabana, abierta.
170. No muere por la boca la sabana.
171. Por Camino Nuevo no anda Río Viejo.

Para tramar sus cumanesinas Santiago Pedroarena no solo se atiende al libro de Badaracco. En el telón de fondo de ellas, flota un saber sobre Cumaná; sobre sus poetas, su historia, sus personajes, sus espacios... y también sobre los saberes culturales universales. El palimpsesto trabajado se construye sobre la ciudad que el autor ha venido “experimentando”. Una ciudad que vive permanentemente fundándose en un lúcido y sensible habitante que tuvo que inventarse un género literario para dar cuenta de su lectura existencial.

*Visión de su ciudad nativa: Cumana, en la obra poética de José Antonio Ramos Sucre**

Oswaldo Larrazábal Henríquez (+)
Universidad Central de Venezuela

Foto: Narciso Pérez García



Coincidente con el mejor espíritu del romanticismo, y de acuerdo a los particulares estados de ánimo que, a menudo, se sucedían y lo caracterizaban, el poeta José Antonio Ramos Sucre logró traducir su apreciación del paisaje natal, refiriéndolo, en múltiples ocasiones y en diversas manifestaciones, a su ciudad de Cumaná.

La constante interferencia de un estado rememorativo nostálgico, pero de una nostalgia condicionada por “espectros”, le permite expresar la variedad de significaciones que esa ciudad y el tiempo de vida en ella, o alrededor de ella, determinaron en el carácter adusto y melancólico del escritor. Ese carácter, moldeado en una especial condición de renuncias y de adquisiciones, ambas aprendidas en los más severos rigores—, lo determinan en una muy personal forma crítica para la apreciación y juicio de esa ciudad que tanto rememoró y a la que siempre estuvo unido por el mejor de los vínculos: el de la nostalgia grande, la nostalgia positiva, la nostalgia del afecto.



Ramos Sucre vivió, y en las menciones a su ciudad esto es evidente, la contradicción existencial del gran romanticismo; y es destacable el hecho de que ya desde sus años adolescentes esta característica le fuera apreciada y develada por uno de sus más entrañables compañeros de generación. En efecto, Cruz María Salmerón Acosta en el poema “Cielo y mar”, que dedicó, ya desde sus años adolescentes esta característica le fuera apreciada y develada por uno de sus más entrañables compañeros de generación. En efecto, Cruz María Salmerón Acosta en el poema “Cielo y mar”, que dedicó, especialmente, a “su hermano” José Antonio Ramos Sucre, delinea con premonitora exactitud lo que sería signo y determinación en ambos poetas, y así dice:

Al extinguirse el último celaje
 copio en mi alma el alma del paisaje
 azul de ensueño y verde de añoranza;
 y pienso con oscuro pesimismo,
 que mi ilusión está sobre un abismo
 y cerca de otro abismo mi esperanza.

queriendo decir y adelantándose a lo que uniría las más dispares distancias que hay entre la alegría y la nostalgia; entre la queja y la exaltación.

En el penúltimo párrafo de una carta enviada a José Silverio González Valera, fechada en Caracas el 20 de diciembre de 1920, Ramos Sucre expresa: “Yo anhelo visitar a Cumaná, a donde haré trasladar mis huesos el día que muera, y por cuyo bienestar sacrificaría con orgullo mi reposo.” A partir de esta actitud definitoria, se puede, a la vez definir —en sujeción a los textos—, la postura emocional de Ramos Sucre con respecto a su ciudad. Actitud que siempre tendrá visos de contradicción, en las aparentes evidencias, pero que sin lugar a dudas es producto de su afecto, de una concepción vital reflexionada y, sobre todo, de la imborrable nostalgia por su tierra.

Si bien su deseo es preciso y conminatorio, las diferentes ocasiones en que hace referencia a su ciudad, están impregnadas por una especie de desconsuelo existencial que lo impulsa a exigir, denunciando la realidad, una transformación que debería propender hacia el vitalismo y la creadora actividad humana. Las ideas están, en este sentido, dirigidas por un romántico pesimismo, indudable reacción del choque espiritual que producía en una mente superior la evidencia de una inamovible certeza: “La aldea en donde pasé mi infancia no llegaba a crecer y a convertirse en ciudad.”¹, dice, recalando, en dolorosa expresión, el sentimiento de algo que retrocedía, siendo producto de un estado general donde se inmolaban las más sencillas formas del progreso, diluyéndose en una apesumbrada rutina que mortificó al poeta y le hizo proclamar la preocupación que aquello significaba: “Había dejado de visitar la ciudad

vecina en donde nací. Me lastimaba la imagen continua de su decadencia.”² Insistente pensamiento que tiene su origen y asidero en otro de mayor contundencia: “mi ciudad nativa, lejana del progreso, asentada en una comarca apática y neutral.”³ Frase explicativa de gran parte de su conducta posterior y de su alejamiento hacia horizontes más acordes con la plenitud de su espíritu.

No obstante, muy dentro de él existía el secreto deseo del afecto, y la queja permanente por lo que consideraba una derivación destinista: “Yo no intentaba salir de la ciudad de contorno infecundo, anegada en la arena del litoral.”⁴; asumiendo una tácita analogía entre ese “contorno infecundo”—de tan vasta simbología—, con la imagen reiterativa y agobiadora de su casa, restricción de juventud y recuerdo culposo de sus años fecundos: “Yo no podía sufrir la vivienda lóbrega y discurría por la vega de la ciudad”⁵. Y en esa casa, y en esa ciudad, se fomentaron infinitos sueños que, a través de una vida internamente impetuosa, pero vivencialmente disciplinada y estricta, se empezaron a forjar en fantasmas de la rememoración y del anhelo; que ya no lo abandonarían jamás. Espejismos, como en el título del poema “La ciudad de los espejismos”; invisibilidad de las cosas objetivas y oscuridad absorbente, ingredientes del obsesivo pensamiento que le recuerda la etapa infantil: “Yo cultivo las memorias de mi niñez meditabunda. Un campanario invisible, perdido en la oscuridad.”⁶

Ámbito humano y realidad circundante son factores que irán a determinar lo que después desarrolló conformándolo, el espíritu del poeta: “Yo disfrutaba de la soledad montado sobre un asno y me detenía en presencia de un río sereno.”⁷ Soledad que iba acentuando determinada por “una aridez penitencial” de la que adolecía “El país de mi infancia”⁸. Preocupación principal que recompuso, retrospectivamente hacia tiempos de grandeza original—origen de raza indómita—, y remembranza de grandezas libertarias que recapitulan en la palabra-queja y en la definición contemporánea que habla de su ciudad y la llama “mía”, estableciéndola como “capital de un reino abolido”⁹, donde los habitantes “empezaron a hablar de espantajos y maravillas,”¹⁰; poblando la “más antigua ciudad oriental”¹¹, “lejana del progreso, asentada en una comarca apática y neutral.”¹²

Luego; lejano, nostálgico, amparado por sombras y

²“Edad de plata”. En *El cielo de esmalte*.

³“La vida del maldito”. En *Las formas del fuego*.

⁴“El cautivo de una sombra”. En *El cielo de esmalte*.

⁵“El asno”. En *El cielo de esmalte*.

⁶“La ciudad de los espejismos”. En *El cielo de esmalte*.

⁷“El asno”. En *El cielo de esmalte*.

⁸“La zarza de los médanos”. En *El cielo de esmalte*.

⁹“El familiar”. En *La Torre de Timón*.

¹⁰“El familiar”. En *La Torre de Timón*.

¹¹“El familiar”. En *La Torre de Timón*.

¹²“La vida del maldito”. En *Las formas del fuego*.

¹El presidiario”. En *Las formas del fuego*.

también por sonrisas de satisfacción íntima, siente: “asomado a la ventana, la imagen asidua de la patria” 13, y toda la patria se convierte en paisaje y en recuerdos afectuosos. Es el río sereno”14, y el “delgado río de tinta, sustraído de la luz por la espesura de los árboles crecidos, 15; paisaje acondicionado al sentimiento instantáneo que lo mortifica, aunque luego, y en diálogo animado con su más profundo recuerdo, rememore que él, y todos los suyos “Reposaban en un valle, al pie de cerros tapizados de vegetación menuda, donde la luz y el aire se divertían con variaciones de terciopelo verde”. 16 Memorias, imágenes: “El castillo (que surge a la orilla del mar”, la “luna pálida”, “El vuelo brusco y momentáneo de la brisa”, “el paisaje límpido.”17 Memorias e imágenes que lo conllevan al recuento definitorio de sus primeros años, cuando “Había dejado la ciudad nativa y su alegre ensenada” 18, para ir a constreñirse en una disciplina inusitada de estudios y privaciones existenciales, vaciando en moldes severos los “días vacantes de mi

juventud,”19

Distancias infinitas —no sólo mensurables en espacio— lo separan de la sencillez del origen y del quebrado deseo de haber asumido una vida menos severa y más participativa, en medio de lo que llama “nuestra tierra”, que, “Además es bendita (...), y por ello recibe el homenaje de los días espléndidos y de las noches solemnes.” 20; y a donde, por voluntad expresa “haré trasladar mis huesos el día que muera”, porque así se cumplirá el regreso a la tierra, a su ciudad, a esa tierra y esa ciudad que orgullosamente es “nuestra más antigua ciudad oriental”21, volviendo de esa manera “al pueblo de mi nacimiento, situado en medio de una vegetación lozana,”22

13“El episodio del nostálgico”. En *La Torre de Timón*.

14“El asno”. En *El cielo de esmalte*.

15“La vida del maldito”. En *Las formas del fuego*.

16“El familiar”. En *La Torre de Timón*.

17“La balada del transeúnte”. En *La Torre de Timón*.

18“El avènement de Sagitario”. En *La Torre de Timón*.

***Intervención en el VI Simposio de Docentes e Investigadores de la literatura Venezolana, Cumaná 1980.**

19“La vida del maldito”. En *Las formas del fuego*.

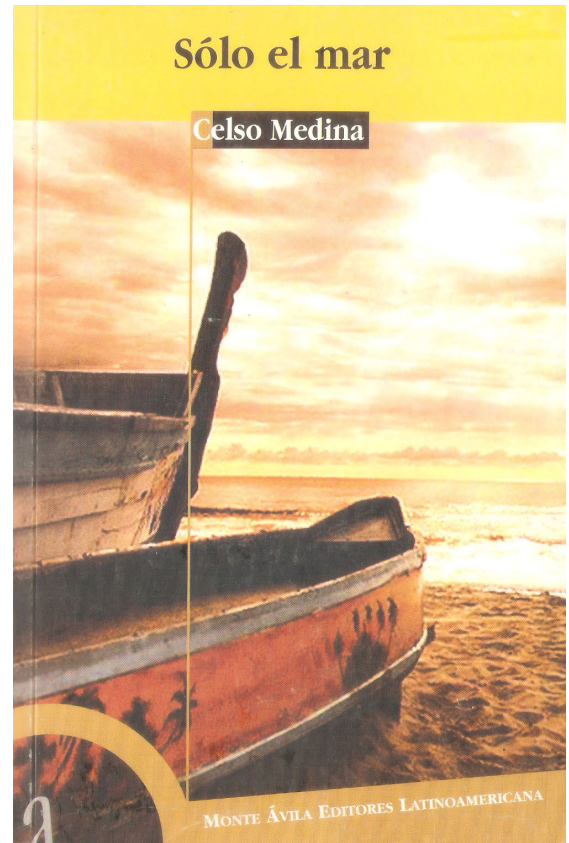
20“Al pie del cipo”. En *La Torre de Timón*.

21“El familiar”. En *La Torre de Timón*.

22“Los celos del fantasma”. En *Las formas del fuego*.

Poética y escritura de Celso Medina*

Carmen Ruiz Barrionuevo
Universidad de Salamanca



Al revisar ahora la trayectoria creativa de Celso Medina se observa una doble vertiente, la de la poesía lírica y la del ensayo creativo. Por un lado ha continuado escribiendo en verso consolidando su producción poética, y por otro, se ha volcado con acierto en el aspecto analítico que implica la prosa ensayística. Ambas facetas, imbricadas en su trayectoria, constituirían el haz y el envés de una dedicación constante y en cuyo último rasgo reside un esfuerzo reflexivo muy personal acerca de la poesía y de la obra de los poetas. Es evidente que estas elaboraciones redundan también en su labor académica, y que las dos actividades escriturales, la poesía y la exploración ensayística, repercuten y canalizan una única actividad en la que lo sentimos dominador de sus estrategias.

Por eso para presentarlo esta tarde, dentro de las actividades de la Cátedra José Antonio Ramos Sucre de

la Universidad de Salamanca, vamos a trazar las dos vertientes. En el apartado poético su obra da comienzo con *Oleaje* (1977), continúa luego con *Misterios gozosos* (1979) y *Epígrafes para el ave de la sed* (1994). *Solo el mar* en 2008 reúne y amplía su obra poética e incorpora otro libro, *Mar encallado y otros naufragios*, que contiene sus poemas de 1997 a 2002 y que significa la madurez de su trayectoria. A estas entregas ahora se suma otro título, *Rubor*, por ahora inédito. También hay que tener muy en cuenta un texto aparecido este mismo año, se trata de la traducción de *El cementerio marino* (2016) de Paul Valéry que incorpora una meditación y una propuesta de lectura del poema del autor francés.

Acerca de sus primeros libros Rafael Rattia supo ver que la poesía de *Misterios gozosos* “es una recreación memoriosa de una infancia recuperada por la palabra que vuelve a fundar, por [esa misma] palabra [...] el reino perdido del origen” y en los poemas de *Oleaje* percibió que dentro de la

economía sintáctica de su lirismo se podría encontrar una persistencia en la ontologización de los objetos y también una acentuada línea marina que persevera en poemarios posteriores, como *Epígrafes para el ave de la sed*, donde asoman temas fundamentales y obsesivos como el mar o el agua, el paisaje y la tierra, el hombre y su transcurso. La pertenencia marina se marca bien en este último libro citado donde el primer poema, “Animal marino”, alcanza una intencionada propuesta en la que la poesía explora el nacimiento de la memoria mediante un sujeto que se aferra a un medio líquido y en el que se valora la productividad resistente bajo el fondo marino. Así establece algunas salientes comparaciones, tal es el caso de este verso: “Como algas abriéndose a la boca del pez voy”, convocando un residuo productivo que aúna la memoria y la muerte: “Nado con la muerte encima / Zorro pez liebre / Una flecha irrumpe en algas” (16). Estas y otras imágenes confirman la búsqueda y se traducen en un mundo fragmentario que formula gérmenes de preguntas y respuestas, que solo alcanzan a concretarse en balbucientes comunicaciones al explorar el ser de ese animal marino poseído de múltiples y contradictorias posibilidades, siempre en el lindero de la muerte pero a la vez con una exigencia de vida: “Dime / Dónde zarpó tu cuerpo / Qué huesos urdieron el velamen / Qué sirena te sedujo (17).

Si abordamos otro de sus libros, *Mar encallado y otros naufragios*, se observa que su trayectoria poética ha logrado una amplia consolidación. No en vano Carlos Brito señaló en 2005 que si algo le da cuerpo a este conjunto “es su sagrada alianza con la memoria” y su empeño en querer librarse de “las tenazas del olvido”. Un libro signado por la memoria en el que “la escritura se vuelve un inventario de las iniciales sensaciones: el mar, la piedra, el pez, el ave, la luz, la sal y el cielo dejan de ser simples presencias de una realidad cercana para convertirse en las afirmaciones que sólo el estupor logra rescatar”. Por mi parte aprecié en ese libro, inédito entonces, “un cambio de tono asegurado por el juego temporal pasado-presente, y también por la inserción de un sujeto poético en gozosa y conflictiva relación con su entorno”, aunque actúe en las mismas constantes que en el libro precedente. Se aprecia en él una mayor objetivación de los motivos como es visible en el emotivo y magnífico poema “Saludos a la calle de greda”, en el que los lugares concretos y tangibles bordean la figura del amigo y los espacios recuperados del tiempo infantil:

Amigo Pedro

Saludos. Tus manos abanicán el tiempo
en la duermevela de una tarde húmeda
y aún piensas que el porvenir
es la misma brisa
el mismo estallido de un sol que apedrea
el rostro de hombres muriendo en sus ritos.

Saludos. Esta carta no tiene más pretensión
que la de alabar tu estoicismo
envidiar tu impavidez
Saludos.

Como hice notar en otra ocasión, en un poema como “Cerro ocre”, la tierra y el mar se identifican con el paraíso perdido, del que brotan anécdotas que combinan la nostalgia y el sentimiento de lo irrecuperable, porque sin duda en la poética de Medina el hombre remite a su origen marino, es el desterrado de las fértiles praderas oceánicas y está condenado al recodo estéril de una tierra sedienta y agrietada. Pero a la vez, asumido su destierro en el inevitable carácter terrenal, tierra, piedra y seres vivos se constituyen en preguntas urgentes, desasosegantes. Otro poema de la misma temática que destaqué también entonces, el titulado “El mar”, expresa parecida sensación ante el agua, asumido por el ejercicio de la natación, y por el contacto físico y sensible que sin embargo contamina el entorno, una contaminación que ha de entenderse de forma ecológica pero también como simple esfuerzo de pervivencia en un itinerario en el que los mapas no existen y los trazos, inestables, se borran. Y sin embargo esos elementos naturales dependen de ese sujeto que los nombra, deben confiar en el cuerpo que los limita y en la mente que los organiza. Porque ese sujeto experimenta una responsabilidad radical ante el entorno en el que surge, consciente de su lucha, de su inagotable caminar, pero también de su final, en el encallamiento terreno del ser que emergió del mar.

El poemario que nos entrega por primera vez, *Rubor*, continúa la nueva etapa del libro precedente, sin embargo se percibe un nuevo giro, la búsqueda del ser en el asedio de las definiciones, así en el inicial “El gallo posmoderno”, en “Un tren”, y “El sin cara”, que penetra en la simbología del espejo, o también “Un poema de amor” exploración de la palabra y sus posibilidades de decir, o “Somos”. Les siguen una serie de poemas que se instauran en la espacialidad de las calles (“Una historia empedrada”), y en el mar, motivo recurrente en su poesía (“El mar solo el mar / Vientre cómodo / donde aún respiro”) o el destacado poema que lleva el título del libro “Rubor”. Se percibe también una expansión del cuerpo de los poemas que alcanzan mayor dimensión, y la incorporación de motivos clásicos como Sísifo en “Fábulas”, y Narciso en “Diario de Narciso”, hasta alcanzar la formación de un poema dramático en “Los sueños del Minotauro”. No es posible extenderme más en este libro que sin duda significa mucho en su trayectoria de poeta. Esperamos su publicación.

Hay que sumar a esta labor poética directa, la traducción de *El cementerio marino* (1923) de Paul Valéry, un reto de importancia ya que exige primero interpretar la poética del poeta que se traduce, por lo que establece en el preámbulo

una serie de consideraciones previas que resultan indispensables: “El poema es una conjura de ideas que se da cita en un espacio metafísico” (13) y cómo abundando en la poética del poeta francés, Valéry concibe la poesía como “hacer” frente a la prosa que practica el “decir”, por lo que la poesía no será nunca esclava de la realidad como resulta ser la prosa. Celso Medina destaca la importancia de las imágenes en el poema traducido, y ello es resaltado en la introducción trazando aproximaciones a Ramos Sucre y José Lezama Lima, así como también procede a procesar algunas fundamentales interpretaciones críticas, como la de Gustave Cohen, por ejemplo. Pero no olvidemos que esta es la reflexión previa con la que todo traductor se enfrenta ante un autor de otro idioma, porque “Traducir no es trasladar, porque cada idioma tiene su propia literalidad y no se traduce llevando significados de un idioma a otro. Incluso en nuestras mismas lenguas, leer un poema siempre implica una traducción, porque el poema es una máquina metafórica esencialmente” (20).

La traducción de Celso Medina se suma a otras precedentes que él mismo señala, la de Jorge Guillén (1929), la de Mariano Brull (1930) y la de Néstor Ibarra (1931) y en Venezuela, la de Alí Lameda (Caracas: Imagen, N° 110, enero-junio, 1977) y recientemente la de Manuel Cabeza en la revista digital Letralia. Recuerda Medina al respecto: “Cada traductor es un músico que toca la partitura del poema. Yo también quise tocar esa poética que sugiere Paul Valéry. Las notas no pueden ser seguidas atendiendo al juego que dice haber hecho con sus decasílabos ni con sus rimas, porque los mismos son intraducibles. La música tiene un lenguaje transversal. Procuré ir a ese lenguaje, poniéndole mi plus subjetivo y existencial” (20).

Si en el ámbito de la poesía la obra de Celso Medina ha crecido en estos años, en el apartado del ensayo creativo, su obra tiene ahora mayor relieve. En una pasada ocasión comenté el interés que tenía el ensayo de “La poesía en el desierto posmoderno” de 1999 donde reflexionaba sobre la exaltación del presente en la lírica mediante una urdimbre de imágenes, ahora contamos con una serie de ensayos reunidos en un libro *El poeta y su epopeya ética* (2013) en el que podemos observar los registros de su trabajo. Es este un libro que consta de tres apartados bien distribuidos en los que aborda, en el primero, el tema de la poesía desde diversas facetas de comprensión, en el segundo recoge artículos sobre poetas de diversas procedencias con el predominio de los de lengua española y en el tercer apartado se refiere a algunos poetas venezolanos. En general el libro tiene interés porque se observa el dominio de alguien que ha reflexionado mucho sobre la poesía y también ha leído con acierto y profundidad.

La primera parte es, por definirla de alguna manera, la más teórica, contiene ensayos como los titulados, “La poesía ese duro oficio de vivir”, “La ética de Sherezada”, “El poema

y su escritura”, “Sobre el amor y la poesía”. Me referiré a algunas de las ideas que expone en el primero de los títulos donde parte de la total exposición del poeta en su oficio, en el que debe comprometer todas sus funciones vitales. Si por un lado nos ofrece el gesto de Rilke como poeta, por otro se aferra al ejemplo de uno de los mayores poetas venezolanos, José Antonio Ramos Sucre, queriendo vivir “entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos” (12). La eticidad de la poesía se resguarda, para el ensayista, en el decir de Víctor Valera Mora, “ético es el paso del poeta por el mundo”, ese sentido que hace que su destino constituya un peso en su vida, porque “la poesía es ideológicamente antimoderna; prefiere el caos, se inclina por un incesante trastrocamiento del orden, para construir desconstruyendo. Es esa la razón por la cual la poesía devino oficio de hombres que sobrellevan con resignación su duro vivir” (13). Una conclusión se impone, “si el lector quiere acompañar al poeta, debe abandonar el afán de las certezas y proseguir el oficio de los enigmas” (14). Es pertinente recordar ahora a Hilde Domin que afirmaba que “La lírica solo da la esencia de lo que le acontece al hombre. Ella nos une otra vez con la parte de nuestro ser que no ha sido rozada por los compromisos, con nuestra infancia, con la frescura de nuestras reacciones”. La “comunicación de lo no –o apenas- comunicable” (¿Para qué la lírica hoy?, 21). Esta idea de Domin también subyace en las reflexiones de Celso Medina.

Otros temas se suman en estos ensayos como el de la libertad que trata en “La ética de Sherezada”, donde parangona el oficio de la incansable contadora de cuentos con el del escritor porque “Su oficio es una responsabilidad, pero a la vez es un modo de asumir la libertad. Ella decide voluntariamente enfrentar al Sultán, a través de su encantatorio don de relatar” (17). Gran interés tiene el ensayo titulado “El poema y su escritura” (24), donde discurre sobre la entraña misma del poema como un caos cifrado, un espacio “pleno de enigmas, que demanda del lector una atenta lectura” (24) o “lo que es lo mismo: un espacio en el que la realidad circula al margen de toda lógica lineal” (25). Estas elucubraciones lo conducen a explicar el poema «Animal Marino», que apareció en el poemario Epígrafes para el ave de la sed (27).

El segundo apartado del libro se ocupa de autores del presente y del pasado. Podemos recordar aquí que TS Eliot, al que justamente presenta en el primero de los trabajos, escribió que “si carecemos de literatura viva nos volveremos cada vez más ajenos a la literatura del pasado; a menos que mantengamos la continuidad, nuestra literatura pasada se nos volverá más y más remota hasta que nos resulte tan extraña como la de un pueblo extranjero” (Sobre poesía y poetas, 17). Así aborda con gran perspicacia el tema del poeta en *Azul...* de Rubén Darío, donde percibe el tema “del marginamiento del poeta, que no es nuevo en la literatura

moderna; ya en los simbolistas franceses se aprecia, y el mismo configura un modo de concebir el oficio del artista en la sociedad burguesa” para añadir que “Los simbolistas heredan esa preocupación del Romanticismo” (65). Luego se suman en la compilación interesantes análisis de la etapa creacionista de Huidobro (“De Ecuatorial a Altazor” 75), la poesía de Neruda, de Antonio Colinas y de Antonio Machado. Una tercera parte aproxima el análisis a la poesía de autores venezolanos como “Ana Enriqueta Terán o la plenitud del vacío”, “Tradición poética y mito en la poesía de Elí Galindo”, “Gustavo Pereira, oír al indio” y “Víctor Valera Mora o el paso ético del poeta”. Todos estos trabajos merecerían mayor comentario por nuestra parte y nos certifican las excelentes lecturas de los poetas en una rigurosa trabazón de los temas, lo que hace del libro un interesante trabajo para el conocimiento de la poesía de nuestra época.

Obras citadas

Brito, Carlos, “Viaje a la memoria originaria”, [sin datos de publicación].

Domin, Hilde, *¿Para qué la lírica hoy?*, traducción Juan Faber, Barcelona, Editorial Alfa, 1986.

Eliot, TS, *Sobre poesía y poetas*, traducción Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria Editorial, 1992.

Medina Celso, *El cementerio marino*. Traducción

y estudios del poema de Paul Valéry. Fundarte-Alcaldía de Caracas, 2016.

Medina, Celso: *Epígrafes para el ave de la sed*, Caracas, Coedición Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre y Dirección de Literatura del CONAC, 1994.

Medina, Celso: *Mar encallado y otros naufragios en Sólo el mar*, Caracas, Monte Ávila, 2008, pp. 107-157.

Medina, Celso, *Misterios gozosos*. Editorial Carlos Aponte, 1979.

Medina, *Oleaje*, Editorial Cara o Sello, Cumaná, 1977.

Medina, Celso, de 1999, “La poesía en el desierto posmoderno” en *Espéculo*, número 11, 1999; http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/des_post.

Medina, Celso, *El poeta y su epopeya ética*. Caracas, Editorial Fundarte, 2013.

Medina, Celso, *Solo el mar*. Monte Ávila, Caracas. 2008.

Rattia, Rafael, “Los misterios gozosos de Celso Medina”. [sin datos de publicación]

+

*** Texto leído en Salamanca, con motivo del XXII Encuentro de Escritores Venezolanos Cátedra José Antonio Ramos Sucre, 28 de noviembre de 2016.**

Gustavo Luis Carrera. Ajuste de cuentas sobre los cuentos de un “palabrero”*

Luis Barrera Linares
Universidad Simón Bolívar
ORCID 0000-0002-5654-0394
barreralinares@gmail.com



En el año de 1994 la editorial Fundarte de Caracas editó una antología de relatos venezolanos del período 1960-1990 e intitulada *Re-cuento*. Yo había sido coordinador del equipo que en la Universidad Simón Bolívar se encargó durante dos años y medio de la selección de los textos que la integran y en tal sentido me correspondió explicar en la introducción los criterios que habían servido de base a la misma y los motivos que me habían llevado a proponer una clasificación de los narradores incluidos que diera cuenta de sus distintas tendencias y orientaciones narrativas. La antología trajo consigo los usuales comentarios que esta clase de trabajo suele acarrear, pero uno de los aspectos que más atención y más reclamos generó fue precisamente la ubicación de los distintos escritores en grupos que intentaban mostrarlos por afinidades estéticas desde la perspectiva del humor (al que por cierto son tan ajenos la mayoría de los escritores venezolanos) y con unos rótulos que en algunos casos llegaron hasta el reclamo personal. Se habla allí de cuatro grupos de narradores que son los siguientes: los “textores” (o constructores de textos), los “surrealeros” (cercaos a mundos fantásticos), los “palabrerros” (con una preocupación fundamental por el lenguaje del cuento) y los “anec-

dotos” (a quienes mas allá de cualquier otro experimento verbal, les interesa fundamentalmente la historia que se cuenta).

Del grupo de los “palabrerros” se dice en el prólogo de la antología que tienen predilección por el juego con la palabra y una tendencia a dar mucha más relevancia a la forma de narrar que a lo narrado, sin descuidar, por supuesto esto último. Se acercan al humor sin llegar a banalizarlo, son cultores irrenunciables del lenguaje y curiosamente algunos de ellos sienten especial atractivo por los ambientes marginales o marginados y por los personajes populares, al tiempo que se pasean por todo el espectro social contemporáneo, a veces con un recurrente tono de crítica social. En este grupo se ubico precisamente la cuentística de Gustavo Luis Carrera de quien se incluyó el cuento “La partida del Aurora”.

Aunque varias veces Carrera ha reconocido públicamente aquella osadía de atrevernos a clasificar a los autores de tan particular manera, destacándolo como un hecho riesgoso pero positivo, nunca supe qué habría sentido como narrador al verse integrado a un grupo al que se denominaba “Palabrerros”, término que pudiera ser interpretado como despectivo, si nos atenemos al sufijo en que termina.

Para el común de las personas “palabrero” puede sonar a “cuentero adicto al palabrerío”.

Y qué pensarían los que leyeren las dos definiciones que del vocablo “palabrero” ofrece la última edición del Diccionario de la R A E: 1. “Que habla mucho”, 2 “Que ofrece fácilmente y sin reparo, no cumpliendo nada”.

Nada más lejos de aquella categorización que hiciéramos, aunque si teníamos el propósito de bromear en serio.

Por si acaso, espero que los alcances del vocablo en el sentido en que lo utilizáramos se vaya aclarando más en la medida en que ofrezca algunas ideas sobre los cuentos Gustavo Luis Carrera, pero de todos modos, inmerso yo mismo en mi “duda melódica”, y por tratarse esta vez de un homenaje a su obra, me atrevo a afirmar que, si bien su narrativa en general ha atribuido un valor muy especial al problema específico de lenguaje, a la creación de atmósferas sugerentes y los cruces recurrentes de planos, cine años después creo que buena parte de los narradores integrantes de aquella antología han escrito algo que se puede ubicar dentro de varias de las categorías mencionadas.

En alguna medida muchos de ellos son, han sido o pueden llegar a ser “cuenteros- textores- palabrerros- anecdoteos- surrealeros”. Y Carrera no ha sido la excepción porque como escritor que busca permanentemente no repetirse, ha recorrido muchas de las posibilidades de la narrativa latinoamericana del siglo que culmina. Véase, si no, la diferencia temática, lingüística y formal existente entre las novelas *Viaje inverso* (1977) y *Salomón* (1993) e igualmente, la distinta intencionalidad y tono entre los cuentos de *Almena de sal* (1972) y *La partida del Aurora* (1980), por ejemplo. Pero aún así, cada día ratifico más su culto por la plasticidad de la palabra y su interés por hacer del lenguaje y de la estructura formal los pivotes principales de todas sus narraciones.

Reitero además lo que en otros trabajos anteriores he propuesto como propio de la estética narrativa de Gustavo Luis Carrera: independientemente de ciertas modas y tendencias predominantes en el ambiente literario latinoamericano y venezolano, se trata de un verdadero cultor de la polifonía, aun desde sus textos iniciales. Cada personaje suyo es una voz distinta, cada cuento es una amalgama de diversas tonalidades verbales. El autor tiene la virtud de distanciar suficientemente las palabras de los personajes y de los distintos narradores de sus cuentos y novelas, lo cual por muy obvio que parezca es un logro al que sólo se llega con el oficio permanente de la escritura y con la conciencia de que la literatura es un reto permanente con el lenguaje y una obsesiva propuesta de formas nuevas para los lectores.

Lo que no deja de asombrarnos y nos mueve a la admiración es el modo como puede administrar su tiempo un hombre de la literatura que ha multiplicado y dividido su vida por un delta de caminos diversos, todos productivos: hoy es profesor, luego investigador, mañana rector, después conferencista y más tarde promotor del libro, guía de talleres literarios o consejero de importantes instituciones culturales como el CONAC y Monte Ávila Editores. Pero, por encima de todo y con la mayor tenacidad, siempre

escritor. Y dentro de esta última actividad, habría que decomisarle la pluma, la máquina o el procesador (dependiendo de los tiempos), para no verlo dedicado a las distintas posibilidades que ofrece la literatura como oficio. Aparte de la poesía, ámbito en el que no le conocemos todavía sus pecados, puede decirse que no ha dejado género literario en el que no haya incursionado: quién no recuerda su excelente abordaje crítico en *La novela del petróleo* (1971, Premio Municipal del Distrito Federal y referencia inevitable cada vez que hayamos de conversar algo sobre la historia y la temática de la novela venezolana), aparte de las interesantes propuestas ensayísticas presentes en *Imagen virtual* (1984). Hasta puede decirse que ha tocado con éxito ese extraño e híbrido género que es el testimonio, cuando se acerca a la indagación y reflexión íntima, y casi familiar, sobre *La muerte discreta* (1982). Ya hemos mencionado sus dos novelas editadas hasta la fecha (*Viaje inverso y Salomón*), ambas coincidentalmente también destacadas con el Premio Municipal del Distrito Federal, en 1977, la primera y en 1994, la segunda, que además acaba de resultar con mención especial en el Premio “Pegaso” de Literatura Venezolana, importante certamen auspiciado por única vez en Venezuela por la empresa Mobil.

Su primer libro de cuentos, *La palabra opuesta*, sale al público en 1962, bajo el sello editorial de un importante grupo del que formó parte su autor, junto con otros importantes escritores e intelectuales venezolanos: *Crítica contemporánea*. Algunos de los cuentos de esa primera colección llegan a conocer la traducción al ruso, en tanto que la revista *Cuadernos* (de París) y la Asociación de Escritores Venezolanos le conceden en 1965 el premio único de cuento por su texto “Ven Nazareno” (incluido más adelante en un segundo volumen de relatos, *Almena de sal* (1972).

También en el cultivo del cuento ostenta Gustavo Luis Carrera al interesantísimo y envidiable “abuso” de quedarse tres veces con el Concurso del diario *El Nacional* (1963, 1968, 1973), mérito que comparte con Antonio Márquez Salas (1947, 1952, 1964) y que, a decir, verdad, no ha sido lo suficientemente apreciado por la crítica, sobre todo cuando se trata de un certamen a través del cual se puede escribir con muchos aciertos buena parte de la historia de la narrativa venezolana de la segunda mitad del presente siglo. Así, aparte de haber sido destacado en 1961, por el juicio halagador de Guillermo Meneses, con el cuento “Pobre de solemnidad”, se hace merecedor del primer premio de ese certamen en 1963 con “Las cuatro falacias”, en 1968, con “Almena de sal” (compartido con Orlando Araujo) y en 1973 con “La Partida del Aurora” (que dará título al tercer volumen, editado en 1980). Puede decirse que esos cuatro cuentos destacados en el certamen de *EL Nacional* representan, a su vez, cuatro periodos distintos de la narrativa del autor y que, igualmente, obedecen a momentos cruciales de desarrollo de la narrativa nacional:

El primero (“Pobre de solemnidad”), explorador de la oralidad y las estrategias de la comunicación coloquial, aparte de detenerse en la transparencia de la historia, re-

presenta el acercamiento a los personajes populares y su curioso destino, marcado por la paradójica situación de un sepulturero de profesión para quien no hay ataúd a la hora de su propio deceso y debe ser enterrado en uno prestado por la iglesia como acto de caridad. Recurro a algunos fragmentos del comienzo del cuento, a fin de precisar más mis percepciones:

Sobre sus pies anda la urna por el medio del monte. En la mañanita, hacia el cementerio. Pasos lentos de hombres en silencio. Detrás, un niño que arrastra con esfuerzo una alpargata abombada que se le sale del talón. Las primeras luces amanecen en la frescura del aire secreto de sabor marino.

Mientras a un lado el pueblo semeja una casa vacía, la urna maraacha sobre seis pies, trepando entre matorrales. Paso duro en la subida, encima de las piedras. Paso seco en la bajada, sobre las hojas y los tallos. Paso diestro siempre, para llevar en tres hombros aquella caja de cuatro esquinas, como una mesa incompleta, como un perro impedido.

El segundo cuento (“Las cuatro falacias”) alude a la particular actitud de sapiencia y fabulación de un personaje, fusión de loco, sabio y filósofo, llamado Juan Obispo, y a la extraña atmósfera de un sueño; en el mismo se entrecruzan los planos y se muestran varias tomas casi cinematográficas de distintos ambientes de un pueblo que celebra en tono de feria las festividades de una semana santa:

Poco más allá se agitaron las voces (cinco; una muy joven y sonreída) ante la llegada de Juan Obispo. Rompieron palabras burlonas: sin duda se notaba en el acento y en las mismas actitudes mezquinas. Sólo una boca versada de viejo mantuvo la gravedad.

-Sí, aquí estoy, con las cuatro falacias, como tú dices. ¡Búrlense! Las burlas son palabras sin ninguna luz. Gritos de insensatos... Sí, cuatro falacias; pero, ¿Cuánta gente hay por aquí sin recursos para sacarle algo de cosecha a la tierra? Sí, cuatro falacias; pero el pueblo sigue en la misma ruina y en los mismos abusos. Y ustedes ¿Qué dicen? ¿Nada? Tú, que estás en el gobierno Tú, que eres hombre rico. Tú, que no eres loco como yo. ¿Nada?... Cuatro falacias. ¿Cuatro? ¿Nada más?...

Por otra parte, “Almena de sal” es un cuento que, como diría cierta crítica que se autodenomina “postmoderna”, juega a autorreferenciarse. El relato principal aparece bosquejado entre un manojo de papeles que porta un personaje mítico llamado Pedro Lázaro, retomados por el narrador para dar cuenta de la historia que a su vez

está relatando y de la cual él mismo forma parte. Es un cuento en el que el autor ya no se detiene en la oralidad y espontaneidad verbal de los primeros relatos, sino que da paso a la sugerencia lírica, a la imagen creciente que va desde el título, alusivo a las salinas de Araya, hasta las atmósferas propias de esos espacios. Un castillo, las montañas de sal, el mar en movimiento, la playa, un bar como escenarios magistralmente descritos para dar coherencia a la historia que Pedro Lázaro lleva entre sus papeles. Cito el pasaje inicial del texto, aludido por el narrador de los papeles de Lázaro, que siempre me ha impresionado y no me harto de repetir, principalmente por el impacto para lograr en el lector una imagen imborrable en la parece pasar todo sin ocurrir nada:

El sol sin tregua. Aunque bajo la brisa se diluía el calor: hacia el mar, hacia la otra costa, azulosa a la distancia y al mediodía.

Las pirámides de sal como pórticos de un mundo propio y desconocido (Era inevitable el paralelo: Egipto y otras pocas cosas aprendidas en libros y estampas. Sin embargo, aquella blancura fantasmal...).

Por cada rendija, por cada orificio, se colaba el mismo sol que plenaba los espacios abiertos. Sólo techos y paredes podían con la carga de luz y brasa.

Del ejercicio breve del cuento, este mismo ambiente y su(s) personaje(s) pasará(n) después a plenar las páginas de la primera novela (*Viaje inverso*).

En cuanto a “La partida del Aurora”, y en tiempos en que -con ciertas excepciones como la de Guillermo Meneses y Salvador Garmendia- estos espacios todavía no habían entrado de lleno en la narrativa venezolana, el autor pasa a la temática de los ambientes de bar y de prostitución, tomando como escenario un botiquín que es idealizado por el personaje principal, Shula, y convertido imaginariamente en un barco. Juega igualmente con una multiplicidad de voces que se despliegan por todo el relato, sin descuidar la amenidad de la historia, y salpicado por los recursos de humor o el juego con el lenguaje, rasgos éstos que (en ese mismo proceso de continuidad y ampliación), y aunque ahora con personajes diferentes, más adelante le darán corporeidad a ese fabuloso cuentacuentos que será el protagonista de la novela *Salomón*. No puedo dejar de mencionar un pasaje de ese último cuento a fin de que puedan apreciarse las notables diferencias con los cuentos anteriores:

Shula, se va el Aurora, siéntate, agárrate de aquí /Cálmate, mujer/ Shula, lo que te venía diciendo, se va el Aurora / ¿Tú estás bebida o Martín te dio un pito? / El capitán es Frasquito: **el Aurora no es un bar, es un barco, la barra es el puesto de mando y el reloj el timón**, ¡y sabes dónde va el viejo? ¿a qué no sabes dónde? /

Espérate que te voy a llevar para la casa / El viejo es el maquinista, ¿no te parece buena la vaina?, que le toque por una vez el humo y el calor y la hediondez, ¡ah! Y tiene que estar a la orden para servir todas las cervezas que le pidan -mi amor, siéntate- con tus labios morados- bésame suavemente- riéndose y sin comer porque ya son las tres del domingo y el pescado se quemó en la fritería /¿Y Freddy? ¿Tú vienes de la casa? / No hay más pasajeros, Shula, porque tocó salir a medianoche: las luces y los gritos, la música, el mar tranquilo pasando esta calle y la otra, ¡adonde él quiera ir!

Y el Auroa entró en aquellas aguas que lo habían esperado desde entonces hasta hoy en la noche.

Cuatro cuentos y cuatro procesos distintos de indagación. La ejemplificación muy bien pudiera hacerse con muchos otros textos, pero espero que queden claros sus propósitos de exploración y búsqueda permanente dentro de la narrativa venezolana. Se trata de un escritor que salta cómoda y positivamente de un modelo narrativo a otro, como si cada una de sus voces buscara una cadencia diferente, lo que a su vez implicaría la particularidad de que no se trata de un cuentista monocorde. Aparte de la expansión de algunos personajes e historias de los cuentos hacia lo que posteriormente serán sus novelas, no hay en la cuentística de Carrera dos relatos que se parezcan, como suele pasar con otros autores, y se aprecia además una clara tendencia a identificar a los personajes por la particularidad de su lenguaje, de sus palabras. Dos aspectos (polifonía e individualidad lingüística) que resultan fundamentales dentro de las más conocidas aproximaciones teóricas al género (cfr. Pacheco y Barrera, 1997).

Y esta actitud hacia la creación puede evidenciarse también en la reflexión teórica del autor, respecto de estos y otros temas. En su trabajo "Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento" (Pacheco y Barrera, 1993: 43-54) ha dejado clara, por ejemplo, la existencia de tres ejes que a su juicio, serían esenciales para una conceptualización de tan difuso y variado género: espacio, estructura y símbolo. Tres ejes que sin duda han sido la guía fundamental de sus propias obras en distintos momentos de la labor creativa, que se funden en buena parte de sus historias breves y que, extrapoladas hacia la novela, darán cohesión a esa cantera de cuentos de todas las categorías recogida en *Salomón*, como suma total, sobre la cual quisiera agregar apenas una idea final.

Con la aparición de esta última novela, estamos todavía en presencia de un cuentista, pero de un cuentista conocedor de las intimidades teóricas del género que, a sabiendas de eso, propone un matrimonio, una fusión, un intergénero, usualmente negado por la historia y la crítica literarias tradicionales, entre el cuento y la novela, muy propio de la contemporaneidad literaria. Un intergénero en el que las formas clásicas y canónicas de algunas variantes del

relato breve (cuento, minicuento, fábula, chiste, apólogo, estampa, etc), salidas todas de la jornada velatoria en la que participa el personaje principal, abren paso a la fusión de un conjunto de historias paralelas (la del Rey Salomón por ejemplo) que, en torno de ese personaje común que relata algunas y vive otras, sirven de soporte principal para la organización de la novela.

Para redondear este apurado ajuste de cuentas sobre la trayectoria de Gustavo Luis Carrera como cuentista, sólo me resta añadir que, en su incesante integración entre la labor pública, el oficio docente, la investigación y la creación literaria, andamos a la espera de un cuarto volumen de relatos suyos en el que, según confesión en una entrevista que le hiciera para mis investigaciones, versaría sobre aspectos como el erotismo, el terror, el misterio, la temática policial y el universo de la ciencia ficción. Estamos entonces a la expectativa de la reincidencia de este salomónico narrador cuya "palabra opuesta" a ciertas tradiciones descansa sobre los espacios, estructuras y símbolos de una "almena de sal" ubicada en la costa paralela a la de "la novela del petróleo" y decorada con "imágenes virtuales" que no cesan ni siquiera ante la inminente "partida del Aurora" imaginario ni temen a las adversidades de "la muerte discreta" de las viejas formas de contar.

Referencias

- Barrera Linares, Luis (1994, coord). *Re-cuento. Antología del relato breve venezolano* (1960-1990). Caracas: Fundarte
- Carrera, Gustavo Luis (1962). *La palabra opuesta*. Caracas: Crítica contemporánea.
- Carrera, Gustavo Luis (1972). *La novela del petróleo*. Caracas: Concejo Municipal. Carrera. Gustavo Luis (1972). *Almena de sal*. Caracas: Monte Ávila.
- Carrera. Gustavo Luis (1977). *Viaje inverso*. Madrid: Seix Barral.
- Carrera. Gustavo Luis (1980). *La partida del Aurora*. Mérida: ULA.
- Carrera. Gustavo Luis (1982). *La muerte discreta*. Cumaná: UDO.
- Carrera Gustavo Luis (1984). *Imagen virtual*. Mérida: LILA
- Carrera, Gustavo Luis (1992). *Cuentos* Caracas: Monte Ávila.
- Carrera, Gustavo Luis (1993). *Salomón*. Caracas: Monte Ávila-Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (1993,1997, comps). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas Monte Ávila.

*** Texto leído en Encuentro "La Lejana Cercanía". Encuentro en Cumaná, en homenaje a Gustavo Luis Carrera, celebrado con el auspicio de la Universidad Nacional Abierta, de Venezuela, editada por esta universidad en 1999. pp. 31-41.**

Visión poliédrica de la ciudad en **También la mar se queda seca**

Dilia Martínez de Traid
Universidad Pedagógica Experimental Libertador



Enrique Pérez Luna



Si las obras estudiadas anteriormente¹ ofrecen una visión de Cumaná a través del juego de la memoria, la novela de Enrique Pérez Luna *También la mar se queda seca* (1982), se acerca a

este espacio desde distintos ángulos proponiendo otra(s) lectura(s) de la ciudad.

Señala Milagros Mata Gil (1994: 29) que “una ciudad tiene naturaleza teatral y por eso sus desenvolvimientos corresponden a una poética del drama. En este sentido, en *También la mar se queda seca*, el escritor va presentando en “escena” los distintos fragmentos que componen una imagen poliédrica de Cumaná, el origen y fundación de la ciudad, el sustrato intrahistórico, sus símbolos: el

¹ Este texto es el capítulo IV del libro *Cumaná en el espejo de la Narrativa Contemporánea*, publicado por el Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre”, el año 2000. Analiza la visión de Cumaná en obras *Angelaciones* (Alfredo Armas Alfonzo), *La muerte discreta* (Gustavo Luis Carrera), *Sueños en El Paralelo 38* (Ramón Delgado) y *También la mar se queda seca* (Enrique Pérez Luna)

mar, el río Manzanares, El Cariaco, el barco anclado en la bahía de Caigüire. En el texto vamos “presenciando” cómo el narrador va armando un universo-ciudad donde la historia, los recuerdos, las vivencias anteriores de ciertos habitantes de Cumaná le dan forma a su imaginario. El narrador va a recrear la ciudad otorgándole la voz a la historia silenciada u olvidada, que le permitirá adueñarse de todos los elementos que servirán de soporte a una visión más amplia y profunda, pues partirá de la fundación o génesis de este universo.

Afirma Mircea Eliade (1978: 22) que el conocimiento de los orígenes es el único medio para aprehender un lugar, para reproducirlo y multiplicarlo a voluntad. No se pueden establecer rituales si se ignoran los orígenes; el escritor de *También la mar se queda seca* se muestra consciente de ello, de tal forma que por una parte reconstruye una visión histórica de la ciudad, desconstruyendo el espacio, disolviendo el tiempo y la historia para recrear con esos trozos, el imaginario que la sustenta como cosmos íntimo, sagrado, espacio de comunión, que es rearmado partiendo de una copia textual de fragmentos del Diario del descubridor de América, Cristóbal Colón; los cuales se proponen en la obra como un acercamiento a los orígenes de esta tierra:

(...) Y mandé a levantar las anclas y corrí estas costas hasta el cabo de ésta tierra y allí a un río surgió y luego vino mucha gente, y me dijeron cómo llaman a ésta tierra Paría y que allí más al Poniente era poblado, y andando ocho lenguas más al poniente (...) hallé unas tierras las más hermosas del mundo muy pobladas (...) llamé a este lugar jardines, porque así conforman por el hombre, y todos me enseñaban una tierra frontera de líos al poniente, que era muy alta, más no lejos (...) (Pérez L., 1983: 10, 19).

A lo largo de todo el texto se van interpolando estos fragmentos del diario de Colón, en cierto modo el primer cronista de la región, quien describe con agradable prosa la exuberancia de los paisajes que tiene ante sí. Aquí el empleo de la metaficción historiográfica, a través de la cita textual de fragmentos del Diario del descubridor, permite alcanzar una visión más compleja que lo que articula explícitamente el autor. En tal sentido, en el empleo de la transtextualidad hay una búsqueda de cuestionamiento, de revisión de esa historia a fin de evitar una lectura unívoca del imaginario de la ciudad que se propone en esta obra. Con la utilización de este recurso se intenta fomentar además un diálogo entre el presente y el pasado que se disuelve y reconfigura en el texto.

Ramón Ordaz (1998: 10) valora también la importancia del conocimiento de la historia de Cumaná para la configuración de su imaginario, cuando señala:

Cumaná en su historia remota guarda correspondencias con lo inextricable inescrutable del cosmos. En su territorio se han conjurado muchas cartas, marítimas, celestes y terrestres. Sobre las esperanzas, el azar y lo precario se imponen, ayuntados a la vendimia de lo incierto, mientras una racha de posibilidades proyecta al infinito el espejismo de lo mágico que aguarda hasta por el más profano de los hombres que se interne en su larga y penitente historia. Entre la esperanza y el desahucio madura el fruto de lo inesperado.

En este intento de reconfigurar ese pasado, el narrador continuará exponiéndonos retazos de la historia original, que van acercándose más el nacimiento de Cumaná como “centro urbano civilizado”^{*} No obstante, no es el objetivo del escritor hacer historia, pues la historia siempre es la historia de cómo el hombre puebla y ocupa los espacios, los coloniza y los devasta. La “otra” historia, la que se elabora en la obra, es la que intenta interpretar la ciudad, leer en sus signos, describir su territorio, recorrerla instalándose en su seno, habitarla a fin de aprehenderla y elaborar una poética a partir de ella.

Una ciudad fundada y vuelta a fundar

Habitamos una ciudad que ha muerto y renacido varias veces. En cuál de sus crucifixiones, resurrecciones o fundaciones estamos, poco importa. Vivimos en ella, somos de ella, somos ella...

Ramón Ordaz.
Los Jardines de Colón

Una ciudad es un espacio donde se establece un diálogo entre dos vertientes distintas, pero tácitamente inseparables: el de la naturaleza y el de la civilización. Un diálogo sobre dos tiempos inseparables: el de la destrucción y la ruina, el de la creación y el deseo, entre el presente y el pasado. Es así, con una mirada desde el presente hacia el pasado, como el narrador de *También la mar se queda seca* continúa proponiéndonos su visión de Cumaná:

La historia fue así. El origen más remoto fue en 1515 cuando se formó el primer núcleo población de América. No se pudo consolidar, los abusos cometidos por los buscadores de perlas contra la población indígena no lo permitió. (...) En 1520, el Capitán Gonzalo de Ocampo refundó el sitio bautizándolo con el nombre de Nueva Toledo. En 1523 Jácome de Castellón comerciante de esclavos, vuelve a bautizar el sitio con el nombre de Nueva

Córdoba (...) Finalmente en el año 1569 Diego Fernández de Zerpa lideriza una misión y funda la provincia de la Nueva Andalucía cuya capital fue Cumaná. (Pérez. L., 1983:)

La creación de Cumaná como espacio vital se inicia con sus repetidas fundaciones por parte de los colonizadores españoles, que en su propósito por domeñar el “caos” existente y conformar un “cosmos”, de acuerdo a la imagen que tenían de la urbe europea, repiten el acto fundacional fin de “hacer realidad” la existencia de la ciudad, porque cualquier lugar que se ocupa con el propósito de ser habitado, primero tiene que ser transformado de “caos” a cosmos”, pues por medio del ritual de fundación se le da una forma que lo convierte en real.

Mircea Eliade (1972: 20) afirma que los innumerables actos de consagración de los espacios, de los objetos, de los hombres, etc. revelan la obsesión de lo real, la sed del primitivo por el ser”, por lo tanto en las fundaciones y refundaciones de Cumaná se observa una afirmación y negación constante en la creación y la existencia de un universo-ciudad, la cual se pone de manifiesto a través de la empresa de los conquistadores-fundadores y la resistencia indígena ante a ese hecho, que con mucho acierto el autor focaliza en el relato donde describe la rebelión del Cacique Maragüey², quien destruye con su gente el poblado de Cumaná fundado entre 1515 y 1516 por misioneros Dominicos y Franciscanos:

Dominicos y Franciscanos han logrado desarrollar un núcleo poblacional Maragüey reunió a su gente desde hace una semana, la noche anterior se acordó que el alzamiento sería durante la misa (...) El ataque es sorpresivo, el pánico se apodera de los presentes (...) Son muchos los muertos, uno de ellos el comerciante español que ayer arribó con la intención de capturar indios (...) todo ha sido destruido. El primer intento de fundar una ciudad cerca de un río en el nuevo continente ha fracasado (Pérez L., 1984: 82).

El origen y las fundaciones de Cumaná aparecen aquí como una reflexión sobre la historia del país y del

continente. En este sentido, es relevante lo que señala Unamuno (1968:40) “Al comprender el presente como un momento de la serie toda del pasado, se empieza a comprender lo vivo de lo eterno (...) y es buscar la razón de ser del ‘presente momento histórico’”.

Una ciudad fundada y vuelta a fundar “larga historia de fundaciones. De bautizos y rebautizos. Es la historia de la ciudad”, nos señala el narrador (Pérez L., 1983: 44). Esta ciudad nacida de la problemática historia occidental hace 500 años y cuya imagen del pasado ha sido tantas veces y de tantas maneras mutilada, empobreciéndose de tal forma sus recuerdos, que a veces parecen inexistentes o en peligro de perderse por completo, es el motivo para que el autor se empeñe en reconstruir su imaginario partiendo de su génesis. Enfrentando los hechos y otorgándole a la palabra el poder para dialogar desde el presente con el pasado, venciendo así los obstáculos que silencian e impiden acercarse a la verdadera imagen-identidad de Cumaná.

Cada fragmento histórico apuntado por el narrador va engrosando un cosmos imaginario que obliga a remirar aspectos trascendentes de la realidad de esta ciudad y devela, al mismo tiempo, el valor trágico y la ingenuidad de sus primeros habitantes en un universo que se resiste a ser recreado (sometido) por unos hombres extranjeros, ajenos, venidos por los caminos de la mar, símbolo íntimamente ligado al origen de Cumaná, porque por esa mar comenzó su nueva historia:

Diego Fernández Je Zerpa organizó su viaje para partir del puerto de Santa María la semana santa Je 1569 (...) se echó a la mar definitivamente, en agosto del mismo año (...) a Cumaná arribó el trece de octubre y encontró que los aborígenes bajaron a reconocer a los visitantes. Ocho días bastaron para poblar la Nueva Córdoba (...) (Pérez L., 1983: 26).

Por esa mar de Cumaná entró la violencia y también la esperanza de una transformación, de una bonanza añorada, “Tañe por la ciudad un tiempo antiguo camino de la mar”. (Ordaz 1998: 12). Esa mar tutora de los sueños, leyendas e historias, es mar femenina, así la presenta el narrador, porque así la ven los habitantes de la ciudad quienes viven en ella y de ella, es “leche nutricia y elemento acuñador”, como diría Bachelard (1993: 99) donde reposa el soñador, donde éste se adormece y es devuelto al origen. Por los caminos de esa mar tiene sus inicios la historia que no ha concluido porque todavía rueda en la memoria de sus pobladores, a quienes el narrador, como soñador, convoca a través de la mar porque ella “nos invita al viaje imaginario”. En este sentido la obra ofrece una visión de Cumaná a través del hombre de esta tierra, como ser inmerso en su historia y enfrentado a la vez a ella. Cuando

2 Según los cronistas de indias la rebelión del Cacique Maragüey, acaecida en septiembre de 1520, puso fin al primer poblado establecido en Cumaná por misioneros franciscanos. Señala el padre Las Casas que un residente de la isla La Española, apellidado Hojeda, organizó una expedición con el fin de realizar operaciones comerciales con los nativos de Maracapana, pero urde una trampa para tomarlos como esclavos, provocando así la rebelión, a la que se unieron los indígenas de Cumaná, guiados por los caciques Gil González y Maragüey; sobre este último, refiere Las Casas que junto a su gente “quemaron luego el Monasterio y cuanto había (...) venida la relación a la Audiencia se ordenó castigar y despoblar a aquella tierra trayendo a su gente como esclavos” (Las Casas, 1951: Cap. L.XI). Citado por José M. Gómez. (1992: 91-93).

el escritor trae el pasado por medio de los datos de archivo, de fechas y de crónicas para propiciar ese encuentro con la historia, con los orígenes, nos permite escuchar con renovada actualidad el diálogo entre esas dos culturas, por un lado la del conquistador español y por el otro la del aborigen, que darán inicio a esta ciudad como todas las de América, surgida de la violencia y de las lágrimas, del choque y del abrazo:

Codicia de oro, crueldad del conquistador.
Caseríos enteros arrasados a cuchillos, a punta de lanza. Arrancarle el pescuezo a un indio para sacar un cordón de oro, tomar la cabeza por los cabellos y al son de una risa chocante lanzarla al espacio mientras en el suelo el resto de un cuerpo aún palpita con vida (...) nunca antes el mundo había conocido mayor barbarie contra seres indefensos: todo en nombre de la civilización.
(Pérez L., 1983: 64).

Por otro lado, el narrador propone una visión de la ciudad a través de un relato elaborado con la voz de la intrahistoria, en sentido unamuniano, la historia de la gente que vive y respira esa mar de Cumaná testigo y presencia de todos los siglos y muchas historias. En la obra hay esa búsqueda de la tradición eterna en el presente, que como afirma Unamuno (1968:33) “es intrahistórica más bien que histórica”, porque “la historia del pasado sólo sirve en cuanto nos lleva a la revelación del presente”. En *También la mar se queda seca* hay un narrador que relata su historia personal, así como la de Bernabé, la de El Griego, gran contador de relatos, la de Arístides, la de Luis Adolfo y otros que comparten con él las experiencias en este espacio marino:

El abuelo negro de pelo blanco llegó una tarde en busca de trabajo y se quedó hasta la muerte contando historias a la orilla del mar. ¡Aquellos años! La plaza, la botica, la iglesia, el barco que se hunde sin hundirse (...) No es posible olvidar historias contadas con tantos detalles a la orilla del mar (...) Cuando la manifestación Arístides no estaba, habían allanado su casa la noche anterior y el único que conocía donde estaba era Alexander. Pasaron unos cuantos meses, casi un año, desde la manifestación, cuando el cadáver de Arístides apareció sobre la cuneta. (Pérez L., 1983: 11, 16).

El narrador nos trae al presente para relatarnos fragmentos de vida, de historias de seres que se desenvuelven dentro de la cotidianidad de la ciudad, y nos los va presentando progresivamente desde sus sueños y aventuras infantiles cerca del mar, hasta sus logros y frustraciones como hombres de esta ciudad cercada de

infinitas limitaciones.

La ciudad en *También la mar se queda seca* es presentada como un espectro, una virtualidad entretejida de grandes y pequeñas historias, que conforman el animus intrahistórico, que según Miguel de Unamuno (1968: 27, 28) no es más que el tejido de acontecimientos nimios que dan cuerpo a su existencia. El escritor rescata ese mundo intrahistórico adherido a las mañanas y a los atardeceres, escuchando el susurro del tiempo en algún paisaje de la ciudad, rescatando anécdotas en la desolada oquedad del olvido. Señala el narrador:

Allí estás parado frente al atardecer, detrás el cuadro marino con el barco cerca del horizonte que, según la vieja, se hunde desde el siglo pasado. Sé que estás porque escucho tu voz clara contando lo de la aparición del cometa que rozó la cola con la tierra sin que nada sucediera, a pesar de que la humanidad creía que el mundo se iba a acabar. Estás contando historias de tesoros enterrados, de piratas, de conquistadores, la que más nos gusta era la de los indios (...) señalas al mar lo llamas con su nombre que nadie sabe de dónde lo sacaste y qué no has querido jamás descifrar y era verdad que el mar se enfurecía y las olas se picaban (...) (Pérez L., 1983: 90, 91).

En esta obra los personajes experimentan la permanencia e inmanencia del pasado que les da a sí mismo una visión de futuro. La imagen de Cumaná que propone el narrador modifica y amplía el horizonte de referencialidad que orienta al hombre y su ciudad en el mar insondable del tiempo que le ha tocado vivir. Su manera de sentirse parte de ésta tierra está signada por su historia o por sus historias. A propósito señala Ordaz (1998: 13):

Por mucho futurismo que invada la conciencia actual, cualquiera de nosotros da aldabonazos a las puertas del pasado. Hacia el pasado o hacia el futuro, la actitud es la misma. Un mundo que se oculta, las máscaras del tiempo, la piel y el aliento de ¡a otredad, se cruzan ineluctables en la ciénaga del presente (...) Habitamos una Ciudad que ha muerto y renacido varias veces (...) Vivimos en ella, somos de ella, somos ella.

La imagen de Cumaná se define por sus habitantes del ayer o del ahora y además por la memoria hecha de las referencias, de las fisuras que marcan el antes y el después. Al final el futuro está hecho pasado. Irrebatible opción.

Un barco que se hunde y no se hunde...

A la historia del origen de la ciudad de descubridores y fundadores se une la historia de El Cariaco, el barco que se hunde y no se hunde, que en la novela *También la mar se queda seca* aparece como parte de la vida de El Griego y Bernabé, el abuelo negro de pelo blanco, pero también es parte del “yo” que narra, de Pedro Alexis, de Guareque, el ebrio estibador descifrador de la lluvia y de Arístides, joven víctima de la violencia urbana.

Alrededor de la imagen de éste barco, “El Cariaco”, que durante muchos años permaneció a medio hundirse enclavado en la bahía de Caigüire y sobre el cual los habitantes de Cumaná tejieron incontables historias, se gestan los sueños del narrador y de los demás personajes del relato:

No se sabe quién inventó la historia. Dicen que a la media noche lo ven saltar desde la proa gritando horriblemente y en el agua mueve los brazos agitando todo el cuerpo. ¡Son tantos los comentarios que se han dicho y se pueden decir! (...) el barco se mueve ligeramente y sólo estamos él y yo (...) El barco es testigo de todo. De cerca es llamativo, claro que es puro hierros oxidados y está muy sucio, (...) ¿Cuántas cosas habrá contado Bernabé sobre el barco? (Pérez. L., 1983: 54, 60),

Todos los personajes de la obra se encuentran íntimamente ligados a El Cariaco que lamentablemente se deshace en la playa:

Los muchachos volaron haciendo un círculo gigante (...) Nadaron rápidamente hasta los restos de hierros retorcidos. Registrarlo todo, desde la proa hasta la popa, sentirse marinero o tal vez capitán, el capitán Pedro Alexis (...) José Ricardo grita que bajar hasta el fondo da miedo, todo está oxidado (...) pasamos más de un susto pero el barco siempre resistía. (Pérez, L. 198.V 22).

Sumido de alguna manera en la decadencia, en el deterioro de su estructura cruelmente castigada por el tiempo en medio del nostálgico remanso de la bahía de Caigüire, el barco aparece como gran reactivador de la memoria y la fantasía de El Griego, quien como Sherezade relata “sus exageradas historias por mares infinitos (...) historias sobre tempestades que no terminan nunca, sobre naufragios...”, historias que permanecen en el recuerdo del narrador:

(...) todas las noches lo escuchábamos, lo puedo recordar, la camisa doblada hasta los codos, la gorra sobre la cabeza casi calva, el lento caminar, el tabaco despidiendo el humo grisáceo, la voz algo ronca. Anoche soñé con él y pude verlo sobre la proa divisando el horizonte, diciéndome cosas

(...) allí estarás sobre la misma piedra, la mirada fija en el esqueleto de hierros retorcidos (...) (Pérez L., 1983: 29).

Por otra parte, El Cariaco como un universo cargado de memorias que necesitan ser rescatadas, insinúa relatos extraordinarios “que Bernabé no tenía ningún apuro en contar”, a la manera del aeda que congrega ante sí un público que desea escuchar su palabra para rememorar la esencia primordial... “el tiempo pasaba, y sorprendía a los reunidos en la playa (...) mientras en el fondo el barco, negro por la noche, se hunde cargado de historias” (Pérez, L., 1983: 26).

El recuerdo es una forma de sobrevivencia y en esta obra se aprecia la necesidad de rescatar la memoria de la ciudad, de su gente, y el barco es el motivo. El Cariaco y Cumaná están unidos simbólicamente, enfrentados ambos al paso inexorable del tiempo, sus historias develan la traslúcida sencillez de personajes anónimos como El Griego, Bernabé, Arístides y otros cuya vida es herencia de un pasado que el autor intenta escudriñar a través de estas pequeñas historias de la ciudad:

El barco era negro, y el resto estaba pintado de blanco o plateado, no recuerdo exactamente. Al verlo me sentía contento, su paso siempre lento, silencioso de frente al atardecer, cortando las aguas que se velan azules y se perdía allá, arriba, penetrando en el crepúsculo, viendo morir la tarde o llevándosela en la cubierta (...) Claro que ahora uno se pone a pensar esas cosas y siente mucha nostalgia. (...) un barco que se hunde y a lo mejor lo hará cuando ninguno de nosotros exista. ¡Aquellos tiempos! (Pérez L., 1983: 5)

No hay duda que “El Cariaco” sirve para canalizar una gran memoria de ensueño que rescata el pasado y sirve de reflexión al presente.

Señala Bachelard (1993: 200) que este tipo de ensoñación, ensoñación en la barca, posee “una intimidad de extraña hondura”, intimidad que en *También la mar se queda seca* reconcilia el pasado con el presente, lo fantástico y maravilloso con la realidad, a veces dura, de los personajes del relato quienes también son habitantes de Cumaná:

Un olor a mar se extiende por todo el ambiente y comienza a sentirse desde la callecita de tierra que está al borde del manglar (...) miro hacia la orilla y veo a Bernabé que me sonríe y hace señas con el bastón. Desde el agua lo observo y no deja de sonreír, está complacido de vernos a todos jugar y zambullirnos una y otra vez, se llena la mano de arena y la empuña, la mirada está ahora fija hacia los cerros de la otra costa, deja caer la

arena sobre las piedras (...) El cielo brilla por el resplandor del sol. El barco es testigo de todo. (Pérez, L. 1983: 59, 60).

“En la arena hay historias que ruedan”, nos señala el narrador, y esas historias parecen atesorarse en El Cariaco, el barco que se hunde y no se hunde, especie de matriuska que las ha ido guardando a través del tiempo para luego echarlas a rodar en “esa mar”, alrededor de la cual el escritor nos convoca porque “el agua nos invita al viaje imaginario”. (Bachelard, 1993: 201).

También la mar se queda seca es una obra integrada por varios discursos: el de la historia, el de la intrahistoria y el de la memoria -que presentan varias perspectivas de encuentros que se dan entre dos tiempos, pasado y presente-, y está dirigida hacia una reflexión sobre Cumaná y su verdadera esencia, de allí el intento del escritor en profundizar sus percepciones sobre la ciudad, ampliando las perspectivas, las miradas.

En *También la mar se queda seca* conseguimos una Cumaná poliédrica que es representada a través de miradas que se entrecruzan, que se esquivan y coinciden para establecer una estrecha relación entre la historia, los hechos nimios del diario transcurrir y la memoria, donde la visión del narrador va focalizando esas coincidencias para revelar la ciudad desde diferentes ángulos.

También la mar se queda seca es, como toda novela, un intento de competencia con la realidad. Pero la realidad que se trata de ofrecer es la de una ciudad viviente con su gente y su historia. En su intento Pérez Luna recurre al simbolismo, a la historia, a la crónica diaria, a la leyenda, a la fantasía creadora y a los recuerdos para lograr con este acopio de medios, un sucedáneo literario representativo de Cumaná.

El narrador ofrece una visión de la ciudad partiendo de una historia de continuos despojos. Su mirada nos pasea por fragmentos de “historia” de la ciudad y de los habitantes del pasado y los del presente, para entregarnos una obra donde pudo enlazar episodios históricos, que van desde el encuentro entre el aborigen y el descubridor-conquistador, hasta la historia del presente actual de la ciudad y la gente que en ella vive, y que sobrevive en un marco ancestral, dentro de una cultura y una tradición, pero que busca una vía para defender su autenticidad como seres humanos.

Por otro lado, nos presenta una imagen poética de Cumaná donde nos muestra que la memoria puede ser esencial, donde hombre y ciudad se imbrican en sus respectivas historias para descubrirnos que el pasado no debe exiliarse de la memoria del presente, y que él forma parte de la comprensión de un tiempo proyectado en algunos símbolos de la ciudad: el mar, el barco que se hunde cerca de la orilla a merced de los elementos

destructores del tiempo, como mudo testigo de múltiples historias y a la vez objeto él de tanta curiosidad ajena, la arena que rueda testigo de diversidad de historias que van y vienen de generación en generación.

En consecuencia, para el autor escribir la ciudad es salvarla definitivamente del curso del tiempo, fijar su imaginario es el rito que consigue hacer evocar y repetir, que convoca el retorno de esa ciudad que atraviesa el tiempo, que horada el ser para hacerse eterna por medio de la escritura.

Una poética de Cumaná

A través de las obras: *Angelaciones* (Alfredo Armas Alfonzo), *La muerte discreta* (Gustavo Luis Carrera), *Sueños en El Paralelo 38* (Ramón Delgado) y *También la mar se queda seca* (Enrique Pérez Luna) pudimos determinar que en la narrativa venezolana actual la ciudad no es representada como un escenario de fondo para el despliegue anecdótico del relato, o para la escenificación de episodios de costumbres, por el contrario, la ciudad se revela como un universo infinito lleno de signos, que muchas veces se resiste a ser aprehendido en su totalidad, pero que los narradores tratan de sustraer representando por medio de la escritura ese imaginario cuya materialidad es recreado a través de diferentes miradas, la de la memoria, la de la historia, la de la intrahistoria y la de los símbolos.

Desde esta narrativa, con una mirada escindida que asiste fascinada ante la presencia de Cumaná, en épocas más recientes, otros escritores continúan recreando el imaginario de esta ciudad, plasmándolo en sus obras, entre las que podemos señalar *Voces* (1992), de Luis Aristimuño; *Me estoy tranquilo* (1992), de Carlos Acosta; *Máscaras rostros y fetiches* (1991), *El imperio de los duendes* (1997), ambas de Antonio Lanza; *Los sagrados rostros de mi padre* (1996), de Pedro Bastardo; *Chronica falsa* (1997), de Fortunato Malán y *Partir* (1998), de Rubi Guerra. En estas recientes creaciones los narradores interpretan la ciudad, leen en ella a través de sus símbolos, de su historia, de las historias de sus habitantes y de las suyas propias a la luz de todos los tiempos. En ellas percibimos el efecto que Cumaná produce en la mirada de éstos nuevos escritores: mirada conmovida y crítica que transita desde el espacio de la memoria, de lo mítico cosmogónico hasta lo urbano contemporáneo.

Para esta nueva narrativa, la ciudad de Cumaná está configurada por los signos que la anuncian y sobreviven a través de la palabra, en ella la ciudad se describe a sí misma en su existencia como espacio transitado, habitado, recordado, cuyo imaginario se hincha de signos y se duplica para ser salvado definitivamente del curso del tiempo, fijándolo, invocándolo, evocándolo, repitiéndolo en la escritura hasta crear su propia geo-poética, una poética de Cumaná.

Referencias

Bachelard, Gaston (1993). *El agua y los sueños*. Bogotá:

Fondo de Cultura Económica.

Eliade, Mircea (1978). *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama.

Gómez, José M (1992). *Historia de los orígenes de Cumanà*.

Cumanà: Alcaldía de Cumanà.

Mata Gil, Milagros (1994). *Eclipse de una ciudad sin nombre*.

Caracas: Fundarte.

Ordaz, Ramón (1998). *En los jardines de Colón*. Cumanà:

Comisión Regional Macuro 500 años.

Pérez Luna, Enrique (1983). *También la mar se queda seca*.

Cumanà: Fondo Editorial Carlos Aponte.

Unamuno (1968). *En torno al casticismo*. Madrid: Editorial

Austral.

Hestiario o de las ofrendas a la diosa crisis: fragmentos de la memoria histórico-literaria de Cumaná

Carolina Lista
Universidad de Oriente
cadevaliz8@gmail.com

Doris Poreda



Hestiario o de las ofrendas a la diosa crisis, de la escritora venezolana Doris Poreda (2011) da cuenta del acervo histórico-literario de la ciudad de Cumaná por cuanto recoge la experiencia cotidiana hecha palabra impresa en la prensa local cumanesa “Semana de Oriente” entre 1986 y 1996.

Es importante resaltar que, si bien nuestra ciudad ha figurado como motivo y personaje literario en la narrativa oriental, también es cierto que el discurso literario que ha fungido como corpus de investigaciones anteriores ha soslayado el formato de los géneros discursivos considerados menores como los son las publicaciones periódicas, sean éstas crónicas o artículos periodísticos. En este sentido, cabe mencionar como antecedentes las valiosas contribuciones de autores tales como Alfredo Armas Alfonso, Gustavo Luis Carrera, Enrique Pérez Luna y Ramón Delgado, todos ellos estudiados por Dilia Martínez de Traid en “Cumaná en el espejo de la Narrativa Contemporánea” (2000).

Ahora bien, la selección de *Hestiario* como corpus de estudio obedece a una particularidad metodológica por cuanto abordar el estudio de la memoria histórica desde los textos periodístico-literarios o publicaciones periódicas, me permite reflexionar en torno a categorías afines tanto a la historia como a la literatura como lo es, por ejemplo, la memoria y; ésta última, vista como principio constitutivo de los pueblos por cuanto las narrativas personales configuran relatos identitarios mediante la suma de fragmentos

memorísticos de lo vivido, es decir, la memoria como intrahistoria (Unamuno, 1968). Vale decir, **Hestiario** es intrahistoria. En este sentido, el trabajo de archivo y documentación previo realizado por la escritora Doris Poreda, evidencia un propósito y una sensibilidad: el rescate de lo vivido en la palabra que forma y conforma conciencia histórica, individual y colectiva, simultáneamente. En suma, es una voluntad de reconstrucción histórica de lo vivido. Hay una ciudad que no sólo es pretexto o argumento de un texto literario sino también una voz que va aunando fragmentos de memoria cotidiana.

Esta voz es una voz declarativa, que formula la interrogante: ¿por qué hago esto? Y responde: “me hacía esta pregunta cuando releía los textos publicados en aquel tiempo (1986-1996). Las fui encontrando de a poco, dadas por los mismos temas que entonces me movieron: una persistente fijación láctea del público desde mediados de los 80 por las dificultades de abastecimiento de los artículos de alimentación básicos, la ausencia de un orden mínimo para la convivencia, el mercantilismo como norma de vida, la presión ejercida por los medios, el consumo desaforado y muchos otros... Debe haber algo rescatable en ello, que reivindica esa temeridad de publicar

Hestiario ahora (2011) en esa mirada ingenua, oblicua, cuando la debilidad se abstiene de hacer proclamas y se divierte en alianzas a un nivel estético superior”.

Así pues, la autora manifiesta una voluntad de rescate de lo vivido, un relato hilvanado de experiencias cotidianas que es intrahistoria, puesto que es la Cumaná de Hestia, que siendo la ciudad de muchos, sin embargo, es la memoria personal de Poreda. He allí su riqueza como testimonio de lo vivido. (Córdova, 1995). Sobre lo vivido, nos plantea Córdova que, surge de lo relacional, y desde una mirada cualitativa que, bien puede convocar al historiador, al escritor, al cronista, todos lectores de subjetividades, se trata de considerar los diversos escenarios que se encuentran implicados en toda actividad humana, las mediaciones simbólicas en los discursos sociales y los lenguajes cotidianos quedan cuenta de la realidad social. Así, resulta de vital importancia entender la realidad social como una construcción compleja a partir de la cual es factible generar espacios de reflexividad y acción humanas. En este sentido, las crónicas recogidas en *Hestiario* nos brindan estampas de Cumaná cotidiana: Santa Inés, Altigracia, La redoma del Indio, personajes y costumbres devenidos relato y memoria.

Leemos en “Consejero Lisboa, digno y estimado amigo...”:

El cielo de Cumaná aún es puro y la luna es más clara que el sol de Londres y Nápoles juntos. Contra ello nada ha podido hacer el progreso [...] es cierto que el río divide aún la ciudad en dos parroquias y se llaman como entonces: Altigracia, la del mar; Santa Inés, la de la tierra. Solo Dios sabe por cuanto tiempo más, puesto que las aguas que las separan languidecen a los ojos de todos y pronto no será más que un recuerdo en crónicas como la suya. [...] Estamos finalizando este siglo tan atrás de todo, 135 años después de que Usted izara la bandera brasileña en El Salado. Y si volviese ahora, consejero, no le será difícil reconocer la ciudad por aquello que Dios le dio y que ni los terremotos ni el vil hombre han podido destruir” (112).

La esencia cumanesa, hecha río, parroquia, recuerdo permanece incólume al paso del tiempo, lo intemporal es una cualidad cumanesa que rescata la autora con melancolía y reclamo por la suerte de esas aguas amenazadas de extinción desde siempre. Es una mirada cosmopolita que ha visto Nápoles y Londres y compara, y como tal le concede cierta textura narrativa a este testimonio histórico que deberá ser comprendido como el tejido de subjetividades, como complejidad de las historias vividas, como el conjunto de relatos y correlatos de la realidad social. La complejidad en la literatura alude siempre a un clima de permanente constitución, a escenarios

de recursividad sempiterna. De allí que la tramasimbólica de los discursos literarios convoca al mundo como texto y habrá de pulsar la experiencia de apropiación personal de la autora de Hestiarío.

Otro ejemplo lo tenemos en “Desde santa Inés de Aguas Negras”:

Desde hace muchos soles, en santa Inés de Aguas Negras no se conoce el agua clara ni el mirar de frente. Más y más negras se hicieron las aguas mientras los santaineros amasaban nuevas noticias con viejas astucias [...] Ciudad plagada de babilonios, haraganes, blasfemos, paseadores y malhumorados. Pasan el día sentados en plazas y esquinas, o bien detrás de ventanas vendiendo loterías de animales y números. Se sitúan en aceras ocupando lo poco que queda al caminante, ofreciendo bingos de leche en polvo y aceite rancio.

La cita anterior da cuenta de una experiencia, de una apropiación del mundo que se fundamenta en la voluntad de narrarse a sí mismo, de encontrarse en ese relato con los otros, de la emergencia de subjetividades obvias pero también las inusitadas, es decir, aquellas que pueden ser en la medida en que es posible leerse en los otros que acontecen al ser humano como subjetividades pero también median su constitución. Cumaná acontece a la autora de Hestiarío, y en este acontecer se constituye memoria y acervo de nuestra cultura. A propósito de ello, y ya para concluir, me voy a permitir leer Refundación, crónica literaria que sigue tan vigente hoy en día lo fue en el año 87: (pág. 69).

CRÓNICA

Cruz Quinal en el inefable vuelo del colibrí

Alexander Lugo Rodríguez
Universidad Pedagógica Experimental Libertador
ORCID 0000-0002-5963-4900
Musicalex2021@gmail.com



Decir Cruz Quinal en Venezuela es sacudir un enjambre de multicolores abejas que liban el dulzor de la cayena, el cundeamor y las trinitarias para devolverlo en tramados plumeos de exquisitas sonoridades, en giros melódicos y sensuales cadencias que conquistaron la intimidad de aquellos campos olorosos a café y a cañaveral, y esparcieron por aquellos cielos las virtutas del corazón del cedro, trabajado en las manos del inspirado cultor, para florecer en una música que

no precisaba del mundo y procedía por adivinaciones. O mejor decir, que ese nombre pone a volar multitud de tucusitos, arrendajos y cristosfué, todas las aves cantoras y alados duendes trocados en colibríes, que a su alrededor trinaban, alejando embrujos y donde espantados demonios se rendían al encanto de sus silbos.

Cruz Quinal pertenece a ese grupo de iluminados que nos visitan de cuando en cuando, para ayudarnos a entender que la vida es más que una vorágine terrible que

nos acosa a diario y que nos precipita a jugar un inevitable juego, con un cambiante y descomunal adversario, quien conoce todas las reglas y trucos del vivir y del morir, aquello que a nosotros nos toma la vida entera procurar comprender. Sus existencias suelen ser intensas y breves, y estos seres “alados”, conocen su destino, y sobre todo su misión:

“Si la enfermedad me sigue más yo he pensado es en la música, porque la música es la que me ha dado los ideales principales, por eso fue que conseguí vida, sino ya estuviera fracasado”, refirió en alguna ocasión mientras daba forma a una bandola.

De sus manos mágicas de artesano de la madera brotarán los innumerables “Cuatros” sonoros, (se estiman que fabricó más de 10 mil en su corta vida), bandolines, bandolas y su obra maestra: “El Bandolín Morocho”; instrumento bicéfalo de características únicas y que permite facilitar la modulación armónica, -sobre todo en el contexto y época en que vivió Cruz Quinal- recurso musical y compositivo que rompe las fronteras de la esfera tonal y abre el espacio a lo impredecible; y que su talante de excelso ejecutante y compositor, precisaba.

Nació Cruz Alejandro un tres de mayo de 1934 en el caserío “Botucal” perteneciente al pintoresco pueblo de *San Lorenzo Mártir de Caranapuey*, hermoso valle que se anuncia sonoramente desde muy lejos por el melódico canto de sus múltiples aves, situado a unos quince minutos de Cumanacoa, estado Sucre. Cruz era conocido como “El Rey del Bandolín”, por sus destrezas en el *Joropo estribillao*, también fue un gran ejecutante de la Bandola oriental y fino e inspirado compositor de “Golpes y Estribillos”

De su amplio repertorio podemos mencionar: “El Panecillo”, “El Quin-Quin”, “El Garrapatero”, “Quebrada Seca”, “Los Dos Amigos”, “San Lorenzo”, “San Salvador” y su tema emblemático: “El Bandolín Morocho”, que lo identificaba plenamente:

¿Pa’ onde te vas Cruz Quinal

Pa’ onde vas que no me llevas?

Yo quisiera ir contigo

A todas partes que fueras.

Cruz Quinal era la tradición en toda su expresión, como músico, artesano y constructor de instrumentos, y particularmente, por la forma como vivió y murió. En un bello documental que le realizaran tres años antes de partir en volandas, junto con sus inseparables pájaros cantores, sentenció profético:

Yo a veces me comparo... la iglesia esa –en ruinas- con mi folklore, con mi cultura, con mi tradición, porque propiamente esa es una iglesia que está abandonada, esa iglesia está abandonada igual que está abandonado el folklore aquí, porque el folklore no quiere surgir, últimamente no quiere caminar, no quieren hacer gestiones para que esto salga adelante como en épocas pasadas, y yo digo siempre... que quisiera verla reparada, pero la gente no quiere hacer nada porque está abandonado, esa es una tradición que tenemos ahí, igual que estoy yo, porque yo lo que tengo en la mente es pura tradición.

Pura tradición contenía el espíritu de luz y melodías de aquel ser encantado y encantador, que le tocaba sus fiestas a toda la comunidad, allí todos aprendían de él, y tenía todo un grupo de cantantes a su alrededor:

Allá viene Cruz Quinal

Con su bandolín morocho

Es el hijo e’ Juan de Elvira

Y su hermano “el boxeador”

Regresábamos de visitarlo ya bastante enfermo, sin embargo esa mañana conversó con todo su ánimo y hasta agarró el bandolín pulsando aquel diapason, hechura de sus propias manos, para tañer en su consumada ejecución, un estribillo de despedida. La izquierda se demora en los trastes y en la diestra plumea sedosa la púa de carey.

Ya en vía a Cumanacoa, saliendo de San Lorenzo, se ennegreció el cielo con todas las nubes que se apiñaban para ocultarnos la luz del sol, ráfagas de viento alborotaron el camino y varios pájaros espantados, se estrellaron en nuestro “parabrisas”. Debimos detenernos un rato, y luego retornar al pueblo, entrando, ya corría la noticia velozmente como las brisadas: “acaba de morirse Cruz”.

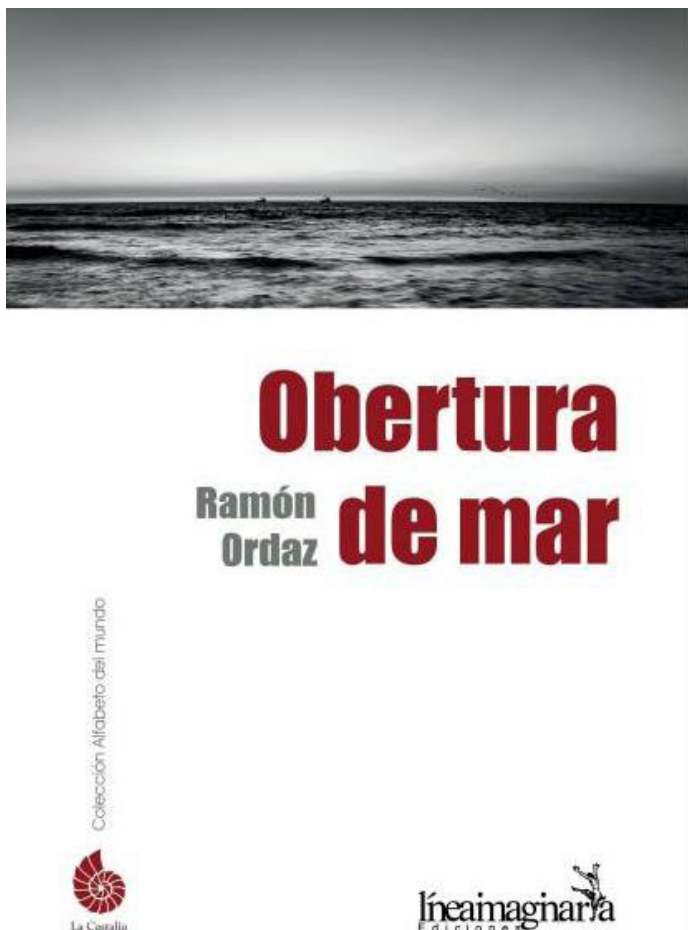
Era un atardecer del 17 de julio de 1987. Y aquella estrofa de “El Bandolín Morocho” y su aire dando vueltas incesante: *¿Pa’ onde te vas Cruz Quinal / Pa’ onde vas que no me llevas? / Yo quisiera ir contigo / A todas partes que fueras.*

RESEÑA

Obertura de mar

Lineaimaginaria Ediciones, 2022

Narciso Pèrez García
Narart@hotmail.com



En uno de sus magistrales cuentos de cuchilleros, Borges nos refiere el impacto de su visión en el hombre de la pampa: “Quién les hubiera dicho lo que es el mar y su gente”. Llegar hasta el por primera vez supone una revelación, un momento especial; morir sin conocerlo, agrega una pena más a la desgracia de la partida. Obertura del mar, la última publicación del poeta Ramón Ordaz, no es un poemario sobre el mar, pero revela su gran deuda. Para alguien nacido en la Meseta de Guanipa y a las puertas de la Guayana, no es de extrañar que sus barcos, oleajes y sal, las aves que transitan su cielo azul, la pesada ancla y el resto de los objetos que lo visten, se tornen en

motivación para crear este hermoso libro, trayéndonos una voz honda, acuciosa en la tarea de enfrentarse a la inmensidad de su horizonte, mostrándonos un mundo que produce alborozo, pero también reflexión sobre la vida, el infinito y lo insondable. Borges nos advertía del descubrimiento que supone su encuentro y esa primera huella que deja en quienes no nacimos al lado de sus aromas, sus colores y faenas, sus paseos por orillas de arenas doradas.

Los poemas y versos que contiene, se recrean en la contemplación y sosiego de su naturaleza acuosa llena de lunas seductoras, pero también es viaje y figuración en el impredecible tiempo, convirtiendo el

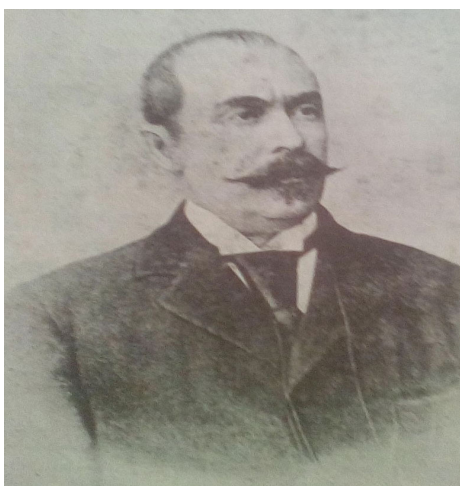
mar en un ser que vive y cambia tanto como nosotros, transmutándose en palabras cargada de añejos trasiegos que nos regresan a Ulises y al magnífico Eneas en su travesía hacia la Hesperia; un periplo no ausente de los misterios de la derrota y la muerte: “Estamos hechos de naufragios”, nos dice, pasando a señalarnos lo impredecible de las llegadas y los puertos. En uno de estos, Cumaná, la ciudad artesonada de historia y convertida en su nueva casa, encuentra la alegría y los frutos que traen la familia y los amigos, un sitio especial donde “El cielo escancia el oro de la tarde”. Son los versos de la gran parábola de la vida y el destino, del asombro frente al cosmos y una geografía deslumbrante, de una ilusión que nombra las cosas y contiene sus emociones por momentos cercanas, luchando contra un horizonte impredecible por su lejanía, su memoria borrosa y “las sombras que no podemos alcanzar”. “Obertura del mar” es un libro trasfundido por la esperanza: no se escribe poesía sin ella, no adquiere el verso la emoción que estremece, sin el deseo de un mundo menos miserable. Una ilusión convertida en palabra pura, liviana, que grafía con libertad la página en blanco, trayéndonos el

vuelo de sus aves, sus perlas níveas, recordándonos a Saint-John Perse y Paul Valery.

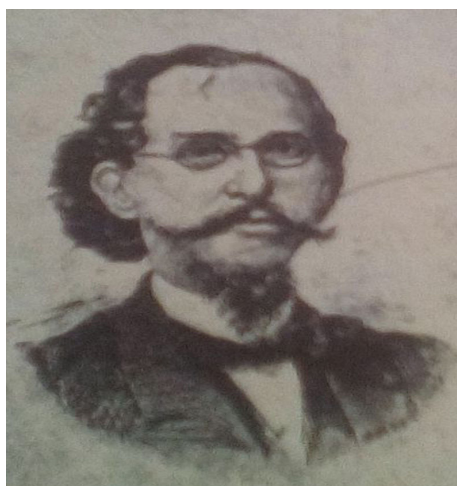
He estado siguiendo con placer las crónicas y breves ensayos publicados en su muro de Facebook; especialmente, sobre escritores sucrenses, un tema que Ramón Ordaz maneja con propiedad; y sin embargo, este libro me sorprendió por su esmerada construcción y logros, y aunque el motivo central es el mar, como lo señala su título, Cumaná y su gente lo transversa. Afortunadamente no hace mención a la piratería y el saqueo, un componente oscuro del Caribe al que pertenece nuestro golfo; tampoco a la grandeza y dignidad de sus guerreros sobre los que se han descerrajado tantas loas militaristas; pero honra a la ciudad. Quizás la provinciana capital merecía estos versos que la engalanan, requería de un poeta que por encima de su deteriorado presente, nos recordara el jubiloso trasiego de sus no tan lejanos tiempos, su acuosa y salitrosa geografía, sin melancolía frente el recuerdo, pero con el brillo y la lucidez de una gran pluma.

La Literatura Otra

Traductores cumaneses



Jacinto Gutiérrez Coll
(1835 —1901)



Jesùs María Morales Marcano
(1829-1888)



Josè Antonio Ramos Sucre
(1890 —1930)

Sonia García, en una conferencia que publicamos en este número de *Entreletras*, nos ofrece un aspecto peculiar de la tradición cultural de la Cumaná del siglo XIX, que bien puede servir de contexto para explicar las traducciones que brindamos a continuación.

Los tres traductores que presentamos aquí son hijos de un riquísimo movimiento intelectual de una ciudad luminosa, cuya irradiación le debe mucho al Colegio Nacional de Cumaná, por donde circularon alumnos y profesores muy comprometidos con forjar la identidad de lo que muchos entusiastas cumanesistas llamaron “La Atenas de América”. Los tres fueron también poetas.

Latín, francés y alemán son los idiomas de los que parten para entablar ese diálogo con “La Literatura Otra”. Estos autores, a través de sus traducciones, sirven de mediadores entre poetas de otras épocas y geografías y sus lectores contemporáneos. Se expresan desde una “ciudad nativa, lejana del progreso, asentada en una comarca apática y neutral”, de la que habla Ramos Sucre.

El latín junto al francés fueron lenguas de mucha presencia en la Cumaná de finales XVIII y comienzos del siglo XX. El seminario del Convento de San Francisco, fundado en 1574, fue el primer espacio donde se estudiaron

estas lenguas. Ese convento se registra como el primer centro religioso español en tierra firme, creado con fines evangelizadores. Vivió varios avatares que pusieron en peligro su subsistencia: la primera edificación fue destruida por los indígenas, “por las tropelías de Ojeda y de otros capitanes hispanos” (Luis Herrera García¹). Se refundó en 1638. Padejó varios terremotos.

En 1834 fue fundado, bajo la rectoría de Andrés Level de Goda, el Colegio Federal de Cumaná, llegando a ser el instituto educacional de oriente venezolano con mayor cantidad de estudiantes. La historia de este colegio no fue ajeno a los vaivenes de la convulsa historia del siglo XIX venezolano. Su sede fue el Convento de San Francisco, hasta 1853, cuando un terremoto destruyó su edificio. En abril de 1864 se recuperó, y se mudó varias veces de lugar. El decreto del general Saturno Acosta, Presidente Interino del estado Sucre, que lo reactivó, señala:

Se restablece el Colegio del Estado con la clase de gramática castellana, y con la del idioma

¹ Los colegios nacionales, con especial referencia al de Cumaná. Revista de la Historia de la Sociedad Venezolana de la historia de la Medicina. V. 57. N.º 1-2.2008

latino; a reserva de abrir más adelante las dos cátedras de ciencias filosóficas, cuando haya alumnos y rentas con que sostenerlos”. (Cfr. Herrera García, 2007).

Esto es un indicador de la relevancia que aún tenía el latín en la formación de los jóvenes cumaneses del siglo XIX, de la que se valió Jesús Morales Marcano (1829-1888) para traducir la obra poética de los latinos, en especial la de Horacio. En el prólogo a *Poesía Sucrense* (1970), Pedro Pablo Barnola dedica esta reseña a Jesús Morales Marcano:

Por entonces también alcanza merecido renombre de orador Jesús María Marcano (1929-1888); escritor de sólida formación clásica, que hacía honor a la cultura nacional. Si bien la historia literaria no nos lo presenta como poeta original, debemos incluir aquí su nombre por haber sido un aventajado traductor en verso castellano, de las difíciles *Odas* de Horacio. Es necesario recoger para la posteridad, antes de que las olvidemos, esas versiones, de las cuales traemos aquí varios ejemplos. Al mérito de traducir en verso a un poeta de expresión tan original como Horacio, debe añadirse lo mucho de propia creación que un buen traductor hace al verterlo en buen castellano. De esas traducciones tomó buena cuenta el sabio Menéndez Pelayo en su eruditísima monografía en dos tomos sobre los traductores castellanos de aquel poeta latino. Las consideró de estilo “fácil y agradable”. Y en la preciosa colección, que al propio Menéndez Pelayo se le encomendó

seleccionar de cada una de las mejores *Odas* de Horacio traducidas o imitadas por autores castellanos, así como incluyó como la mejor Oda XIV del Libro Primero, la imitación hecha por Andrés Bello; así también al tratarse de la Oda XXXI del mismo libro, seleccionó la traducida por Morales Marcano. Esto prueba que apreciaba de veras aquellas traducciones de nuestro poeta. Y de la buena labor de éste como traductor en verso castellano, podríamos deducir que seguramente también debió ejercitarse en componer poesías originales; pero desafortunadamente no hemos visto ninguna referencia respecto de algunas que se hubieran publicado. (p.13)

El padre de Jacinto Gutiérrez Coll (Jacinto Gutiérrez) estuvo en el equipo de profesores que fundó el Colegio Federal de Cumaná, en 1834; ocupó muchos cargos políticos en el país, y ejerció la diplomacia, lo que le obligó a desplazarse por muchos países. Su hijo, Jacinto Gutiérrez Coll (1835—1901), siguió la misma senda de la diplomacia y de la carrera pública, lo que lo convirtió en un hombre cosmopolita. En 1858 tuvo que asilarse junto a su padre en Trinidad, donde comenzó sus aprendizajes de idiomas. Al inglés le seguiría luego el aprendizaje del francés, del italiano, entre otras lenguas. Luego de su regreso al país, ocupó funciones relevantes: ministro de Relaciones Exteriores (dos veces), secretario de la Legación de Venezuela en Roma, encargado de negocios en París, director general de Instrucción Pública y cónsul de Venezuela en Nueva York. Poeta, su obra se alimentó de los creadores parnasianos. Pero también traduce poesía, en especial se dedica a los poetas franceses, sobre todo a Víctor Hugo y a Théophile Gautier. Participó como redactor de *La Entregada Literaria* (Caracas, 1882), colaborador de *El Cojo Ilustrado*. (Cfr. Elke Nieschulz de Stockhausen²). Gutiérrez Coll tensiona en este poema que mostramos la paradoja que Paul Valéry utiliza para definir la compleja tarea del traductor de poesía. Para el poeta francés en el traductor “la fidelidad restringida al sentido es una manera de traición”³. El poeta cumanés se mantuvo fiel al trabajo rítmico-métrico del poema original, reproduciendo fielmente los versos dodecasílabos, poco comunes tanto en la poesía francesa como en la poesía española. Su poema traducido repite las estrofas de diez y cuatro versos, formados por dos cuartetos separados por pareados⁴, con rimas ABBA. La misma medida, las mismas

Ruinas del Convento de San Francisco en Cumaná



² *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: Fundación Polar, Tomo II. p. 619.

³ «la fidélité restrinte au sens est une manière de trahison». Cita de Paola Massau. “¿En qué medida puede traducirse la poesía? Estudio realizado a partir de cinco traducciones al castellano del poema le cimetièrre mari de Paul Valery”. En *La didáctica de la traducción en Europa e Hispanoamérica*. Albaladejo Martínez y otros (2007). Alicante: Universidad de Alicante.

⁴ Agradecemos el análisis métrico y rítmico que nos proporcionó el poeta Tarcisio García.

consonantes, las mismas estrofas indican cierta fidelidad con el poema originario, pero la “traición” deviene cuando el traductor-poeta tiene que fundir esa forma poética en las palabras de su idioma español. Allí surge el trabajo creativo poético; las imágenes y las metáforas se nutren de otros argumentos.

José Antonio Ramos Sucre en los primeros años de su formación contó con la tutoría del maestro Jacinto Alarcón. Luego estudia en Carúpano, conducido por Jesús Martínez Mata. Regresa a su ciudad natal y estudia en el Colegio Nacional de Cumaná. Por iniciativa propia aprende latín, francés, italiano y alemán. En 1910 se graduó en ese colegio de Bachiller en Filosofía. Luego va Caracas en el 1913, cursa estudios en la Universidad Central, y en 1917 se gradúa de doctor en ciencias políticas. En Caracas agrega al dominio de los idiomas ya mencionados el griego, el danés, el sueco y el holandés. Esa condición de políglota

le valió la entrada a la Cancillería como intérprete y traductor, responsabilidad que cumplió de 1915 a 1929, año en el que pasa a ser Cónsul de Venezuela en Ginebra, ciudad en donde se suicida, en 1930. Aconsejado por Lisandro Alvarado publicó una traducción del historiador italiano Girolamo Benzoni en *El Cojo Ilustrado* en 1911. La producción de traductor literario de Ramos Sucre ha podido ser extensa. Pero muy pocas traducciones se le conocen. Estos dos poemas de Ludwig Uhland aparecieron junto a otros dos, en la revista *Renovación*, n° 3 en Caracas, el 20 de mayo de 1916. No pareciera gratuita la afinidad con este autor alemán, miembro de lo que podría llamarse el romanticismo gótico. Ramos Sucre prosifica los versos del escritor, captando una atmósfera de agria melancolía, muy parecida a la que circula en la mayoría de las prosas poéticas del escritor cumanés.

Destino del poeta

FONCTION DU POÈTE

Del libro *Les Rayons et les Ombres*, publicado en 1840.

Victor Hugo

**TRADUCCIÒN DE JACINTO GUTIÉRREZ
COLL (POETA CUMANÈS, 1835-1901)**



Victor Hugo

I
¿Por qué dejas tu espléndida cumbre
Y te acercas al vulgo ¡oh poeta!
A tu alma ¿qué dicen inquieta
Los partidos, abismos sin lumbre?
En su ambiente que atrista y enoja,
De los cantos la flor se deshoja:
Ese soplo tu incienso extravía;
Y serás en la brega villana
Como el césped que vió la mañana
Y marchito del hombre en la vía.

¿Cómo crecen gigantes no escuchas
En ingentes nublosas ciudades,
Cual fragor en que van tempestades,
De tribunos y reyes las luchas?
De esos odios al son repetido,

I
Pourquoi t'exiler, ô poète,
Dans la foule où nous te voyons?
Que sont pour ton âme inquiète
Les partis, chaos sans rayons?
Dans leur atmosphère souillée
Meurt ta poésie effeuillée ;
Leur souffle égare ton encens.
Ton coeur, dans leurs luttes serviles,
Est comme ces gazons des villes
Rongés par les pieds des passants.

Dans les brumeuses capitales
N'entends-tu pas avec effroi,
Comme deux puissances fatales,
Se heurter le peuple et le roi?
De ces haines que tout réveille

¿Para qué lo recibe tu oído?
Tú, que plantas del bien la semilla,
No figures al par de esos hombres,
Y en olvido poniendo sus nombres
Canta al Dios que en tu espíritu brilla!

Vé a cantar al tranquilo concierto...
Regocíjate ¡oh lirio sagrado!
Noble y puro, jamás maculado,
A la luz de los astros abierto.
Soñador, a quietud sin testigo
Pide suave reposo y abrigo
Para hallar del amor la alegría;
Y la voz entendiendo que mora
En la augusta región brilladora,
Ya verás cuán hermoso es tu día!

Vé a las playas y ve a los alcores,
tus cantigas dulces consueña
Con la onda que gime en la arena
la brisa que vuela en las flores.
Dios te espera en la paz solitaria...
Dios no alienta en la turba voltaria
Ser ingrato del hombre es destino.
En los campos todo ama y suspira:
La creación es la mágica lira,
el poeta es el plectro divino!

Sabio, sal de la obscura tormenta
En que el mundo cual mísera nave,
Sin timón y sin norte no sabe
Resistir a la ola violenta.
Tú el vigía serás que en la playa
Con la noche se ve de atalaya;
Mientras pasa del noto al gemido
del piélagos ronco en el tumbo,
Como negro fantasma sin rumbo,
El bajel con el mástil caído!

II
¡Ay! responde cantando el poeta:
Yo amo el bosque y la linfa sonora,
el matiz virginal de la aurora:
Sus encantos mi voz interpreta.

À quoi bon emplir ton oreille,
Ô Poète, ô maître, ô semeur?
Tout entier au Dieu que tu nommes,
Ne te mêle pas à ces hommes
Qui vivent dans une rumeur!

Va résonner, âme épurée,
Dans le pacifique concert!
Va t'épanouir, fleur sacrée,
Sous les larges cieux du désert!
Ô rêveur, cherche les retraites,
Les abris, les grottes discrètes,
Et l'oubli pour trouver l'amour,
Et le silence, afin d'entendre
La voix d'en haut, sévère et tendre,
Et l'ombre, afin de voir le jour!

Va dans les bois! va sur les plages!
Compose tes chants inspirés
Avec la chanson des feuillages
Et l'hymne des flots azurés!
Dieu t'attend dans les solitudes ;
Dieu n'est pas dans les multitudes ;
L'homme est petit, ingrat et vain.
Dans les champs tout vibre et soupire.
La nature est la grande lyre,
Le poète est l'archet divin!

Sors de nos tempêtes, ô sage!
Que pour toi l'empire en travail,
Qui fait son périlleux passage
Sans boussole et sans gouvernail,
Soit comme un vaisseau qu'en décembre
Le pêcheur, du fond de sa chambre
Où pendent les filets séchés,
Entend la nuit passer dans l'ombre
Avec un bruit sinistre et sombre
De mâts frissonnants et penchés!

II
Hélas! hélas! dit le poète,
J'ai l'amour des eaux et des bois ;
Ma meilleure pensée est faite
De ce que murmure leur voix.

Cuanto existe a la luz se dilata
Sin cadena opresora que mata;
La campiña es risueña y es grande;
Rosas miro del cielo en la altura;
mi ser, que radiante fulgura,
En inmenso horizonte se expande.

¡Oh Universo, gloriosa morada!
Yo en tu seno fundirme querría;
Mas quien sueña, y soñando confía,
Debe al hombre su entera jornada.
Toda idea es poder soberano.
¡Para el ave hizo Dios rubio grano,
Para el campo raudal transparente,
Para el éter azul opalino,
Para el labio los besos y el vino...
Y al cantor para el alma y la mente!

En edad de crüel desconcierto,
Cada humano le sirva al humano:
Infeliz de quien dice a su hermano:
«Yo al retiro me voy del desierto.»
Desgraciado de aquel que se aleja,
Cuando el pueblo en desdicha se queja
Al rigor de maldades traidoras;
Y vergüenza al cantor que rendido
Silencioso se vuelve al olvido,
La quietud a buscar de sus horas!

El poeta en los tiempos de duda
Es heraldo de tiempos mejores;
De otros días previendo esplendores,
A las débiles almas escuda.
Con vigor semejante al atleta,
Inspirado cual divo profeta,
Entre lauros o espinas seguro,
En su mano, que abarca la vida,
Como antorcha por él sacudida,
Debe hacer irradiar lo futuro!

Cuando el pueblo se aduerme liviano,
Él con himnos de amor y ternura,
Es crepúsculo vago que augura
Cuanto encierra de ignoto lo arcano.

La création est sans haine.
Là, point d'obstacle et point de chaîne.
Les prés, les monts, sont bienfaisants ;
Les soleils m'expliquent les roses ;
Dans la sérénité des choses
Mon âme rayonne en tous sens.

Je vous aime, ô sainte nature!
Je voudrais m'absorber en vous ;
Mais, dans ce siècle d'aventure,
Chacun, hélas! se doit à tous.
Toute pensée est une force.
Dieu fit la sève pour l'écorce,
Pour l'oiseau les rameaux fleuris,
Le ruisseau pour l'herbe des plaines,
Pour les bouches, les coupes pleines,
Et le penseur pour les esprits!

Dieu le veut, dans les temps contraires,
Chacun travaille et chacun sert.
Malheur à qui dit à ses frères :
Je retourne dans le désert!
Malheur à qui prend des sandales
Quand les haines et les scandales
Tourmentent le peuple agité ;
Honte au penseur qui se mutile,
Et s'en va, chanteur inutile,
Par la porte de la cité!

Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies ;
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
C'est lui qui sur toutes les têtes,
En tout temps, pareil aux prophètes,
Dans sa main, où tout peut tenir,
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Comme une torche qu'il secoue,
Faire flamboyer l'avenir!

Il voit, quand les peuples végètent!
Ses rêves, toujours pleins d'amour,
Sont faits des ombres que lui jettent
Les choses qui seront un jour.

Si le burlan ¿qué importa? Él medita.
Más de un alma en silencio se agita
A esa voz que la turba desdeña:
Más de un sabio mentido que ríe,
Y al aplauso del mundo se engríe,
A sus solas, oyéndola, sueña.

Muchedumbre que recios torrentes
Nos arrojas de burlas ingrata,
Como el mar que en la roca desata
El clamor de sus olas hirvientes,
La esperada recóndita idea
Todavía sin luz balbucea,
Pero en ella la vida se acopia:
La simiente que oculta germina,
En el tiempo será fuerte encina,
Alma cuna lo que hoy es utopia!

De esa cuna, el brillar los instantes,
Miraréis sin afán y sin penas
Resurgir sociedades serenas
Para pechos más nobles y amantes:
La justicia en que el bien se atesora;
El derecho, la fe triunfadora;
Y las mansas costumbres que viven
Como lazos de amor en el mundo,
Y que luego su timbre fecundo
De las leyes y el orden reciben.

Mas ¿qué piden propicios los hados
Cuando yacen los pechos inertes?
Corazones altivos y fuertes
Por la luz divinal penetrados.
Sin nauclero la nave zozobra:
Es preciso que Dios en la obra,
Para hender ese golfo insereno
En que flota el espíritu impío,
Ponga el remo que boga con brío,
En la mano robusta del bueno.

¡Oh vosotras de paz y de alianza
Suspiradas eternas teorías!
Apartad a esas gentes sombrías
Sin recuerdos, ni amor, ni esperanza.

On le raille. Qu'importe? il pense.
Plus d'une âme inscrit en silence
Ce que la foule n'entend pas.
Il plaint ses contempteurs frivoles ;
Et maint faux sage à ses paroles
Rit tout haut et songe tout bas!

Foule qui répands sur nos rêves
Le doute et l'ironie à flots,
Comme l'océan sur les grèves
Répand son râle et ses sanglots,
L'idée auguste qui t'égaie
À cette heure encore bégaie ;
Mais de la vie elle a le sceau!
Ève contient la race humaine,
Un oeuf l'aiglon, un gland le chêne!
Une utopie est un berceau!

De ce berceau, quand viendra l'heure,
Vous verrez sortir, éblouis,
Une société meilleure
Pour des coeurs mieux épanouis,
Le devoir que le droit enfante,
L'ordre saint, la foi triomphante,
Et les moeurs, ce groupe mouvant
Qui toujours, joyeux ou morose,
Sur ses pas sème quelque chose
Que la loi récolte en rêvant!

Mais, pour couvrir ces puissants germes,
Il faut tous les coeurs inspirés,
Tous les coeurs purs, tous les coeurs fermes,
De rayons divins pénétrés.
Sans matelots la nef chavire ;
Et, comme aux deux flancs d'un navire,
Il faut que Dieu, de tous compris,
Pour fendre la foule insensée,
Aux deux côtés de sa pensée
Fasse ramer de grands esprits!

Loin de vous, saintes théories,
Codes promis à l'avenir,
Ce rhéteur aux lèvres flétries,
Sans espoir et sans souvenir,

Hubo un tiempo en que hipócritas ellas
Os loaban con pláticas bellas;
Mas, después, arrancándose el velo,
Sin pudor, cual la vil prostituta,
Devoraron ansiosas la fruta
De ambición y codicia en el suelo:

Renegados sin ley ni decoro
Que fingiendo del sabio la ciencia,
Sólo tienen por alma y conciencia
La gaveta en que guardan su oro.
Al señor, de bajeza en alarde,
Ya ofrendaron sonrisa cobarde;
Y entretanto que el pueblo suspira,
Ellos van, con la faz indolente,
A la fiesta en que baila insolente
Junto al crimen audaz la mentira.

Apartad al escriba que lleno
Del licor que en la crápula apura,
A la infiel cortesana murmura:
«Acariciáme, ven a mi seno.»
Y que al alba, con labio que ruega,
Al santuario divino se llega,
Aun del vicio mostrando el afeite.
¡Ante el ara se humilla cercano
Cuando aun guarda en la impúdica mano
El perfume que exhala el deleite.

Apartad a esos vanos doctores,
Monumentos de torpe falsía,
Que comparan a vil mercancía
El poder, la virtud, los honores.
Mohatrereros que abriga una secta,
De los pueblos voráGINE infecta,
Se les ve, de riquezas colmados,
La plegaria turbar del creyente,
Y sus autos mostrar a la gente
En los muros del templo colgados!

Apartad a ese joven caído
Que en sus noches de infaustos placeres,
Compra el beso de hambrientas mujeres,
Del honor y piedad en olvido.

Qui jadis suivait votre étoile,
Mais qui, depuis, jetant le voile
Où s'abrite l'illusion,
A laissé violer son âme
Par tout ce qu'ont de plus infâme
L'avarice et l'ambition!

Géant d'orgueil à l'âme naine,
Dissipateur du vrai trésor,
Qui, repu de science humaine,
A voulu se repaître d'or,
Et, portant des valets au maître
Son faux sourire d'ancien prêtre
Qui vendit sa divinité,
S'enivre, à l'heure où d'autres pensent,
Dans cette orgie impure où dansent
Les abus au rire effronté!

Loin ces scribes au coeur sordide,
Qui dans l'ombre ont dit sans effroi
À la corruption splendide :
Courtisane, caresse-moi!
Et qui parfois, dans leur ivresse,
Du temple où rêva leur jeunesse
Osent reprendre les chemins,
Et, leurs faces encor fardées,
Approcher les chastes idées,
L'odeur de la débauche aux mains!

Loin ces docteurs dont se défie
Le sage, sévère à regret!
Qui font de la philosophie
Une échoppe à leur intérêt!
Marchands vils qu'une église abrite!
Qu'on voit, noire engeance hypocrite,
De sacs d'or gonfler leur manteau,
Troubler le prêtre qui contemple,
Et sur les colonnes du temple
Clouer leur immonde écriteau!

Loin de vous ces jeunes infâmes
Dont les jours, comptés par la nuit,
Se passent à flétrir des femmes
Que la faim aux antres conduit!

Insensato, a quien falta severa
Una voz que decirle pudiera:
«La infeliz que te sigue a despecho
A la orgía en que al fin te derrumbas,
Sólo tiene en la vida dos tumbas:
El suicidio espantable o tu lecho.»

Apartad a esa turba que insana
Al tumulto en las plazas convida;
Si aguardáis, la veréis convertida
En rabiosos chacales mañana.
¿Sabe acaso en el ciego combate
Si es verdad o es error lo que abate?
Su pendón es fatídica tea;
Y no tiene, en sus ímpetus dura,
De candor una lágrima pura,
Ni de un Dios de justicia la idea!

Si en el mundo tan sólo falacia
Cuenta el hombre y fatal villanía,
El poeta ¡oh dolor! clamaría:
«¡Para siempre baldón y desgracia!»
Y le vieran, en tétrico llanto,
Cuando tiende la noche su manto,
Cuando está la ciudad sin acentos,
Cuando todo rumor se ha dormido,
De su hogar por la noche extinguido
Esparcir la ceniza a los vientos.

Como buitres en negro nublado,
Llegarían cantando victoria
Los poetas de musa irrisoria:
Aristófanes, cínico airado.
Con Petronio vibrara el estilo
Punzador del sarcasmo tranquilo.
Con Arquíloco, infando maestro
De la sátira horrenda que escalda,
Nuestro siglo sintiera en su espalda
El azote del yambo siniestro.

Pero Dios con piedad siempre mira:
Esa ardiente magnífica llama
Que infinitas auroras derrama,
Por completo jamás se retira.

Lâches à qui, dans leur délire,
Une voix secrète doit dire :
Cette femme que l'or salit,
Que souille l'orgie où tu tombes,
N'eut qu'à choisir entre deux tombes :
La morgue hideuse ou ton lit!

Loin de vous les vaines colères
Qui s'agitent au carrefour!
Loin de vous ces chats populaires
Qui seront tigres quelque jour!
Les flatteurs du peuple ou du trône!
L'égoïste qui de sa zone
Se fait le centre et le milieu!
Et tous ceux qui, tisons sans flamme,
N'ont pas dans leur poitrine une âme,
Et n'ont pas dans leur âme un Dieu!

Si nous n'avions que de tels hommes,
Juste Dieu! comme avec douleur
Le poète au siècle où nous sommes
Irait criant : Malheur! malheur!
On le verrait voiler sa face ;
Et, pleurant le jour qui s'efface,
Debout au seuil de sa maison,
Devant la nuit prête à descendre,
Sinistre, jeter de la cendre
Aux quatre points de l'horizon!

Tels que l'autour dans les nuées,
On entendrait rire, vainqueurs,
Les noirs poètes des huées,
Les Aristophanes moqueurs.
Pour flétrir nos hontes sans nombre,
Pétrone, réveillé dans l'ombre,
Saisirait son stylet romain.
Autour de notre infâme époque
L'iambe boiteux d'Archiloque
Bondirait, le fouet à la main!

Mais Dieu jamais ne se retire.
Non! jamais, par les monts caché,
Ce soleil, vers qui tout aspire,
Ne s'est complètement couché!

¡Viva siempre, a la opaca llanura,
A las almas que están sin ventura,
Al que el vicio en su pecho consiente,
Ella ofrece, como albo horizonte,
Algún rayo en la cima de un monte,
Algún foco en la paz de una frente!

—

Valor, pues, corazones heridos
Por congojas y vagos deseos,
Algún día tendréis los trofeos;
En plegaria cambiad los gemidos.

Almas tristes y puras, ¡arriba!
Que la suerte os brindó la existencia
Cuando el viento con rauda inclemencia
Los frondosos ramajes derriba.

Cuando ansiosa la duda va errante,
Ilusoria, buscando en su empeño
Percibir la verdad de su sueño
En las nieblas que mira delante...

¡Pensador que con mente discorde,
Mas con santo pavor de ti mismo,
De tu anhelo al tocar el abismo
Te suspendes temblando en el borde!

¡Viajador que en la náufraga playa
Sin abrigo, y en llanto y tristeza,
Aun mantienes la viva pureza
De la fe que ante el mal no desmaya!

¡Sabio ingenuo que vas a los campos
Cuando el alba risueña convida,
Y retornas con tu alma encendida
En fulgores de célicos lampos!

¡Luchador que sin miedo te nombras
Con la faz ante el sol levantada!
¡Soñador que con quieta mirada
Te confundes de todo en las sombras!

¡Alma buena que en arduo camino,

Toujours, pour les mornes vallées,
Pour les âmes d'ombre aveuillées,
Pour les coeurs que l'orgueil corrompt,
Il laisse au-dessus de l'abîme,
Quelques rayons sur une cime,
Quelques vérités sur un front!

Courage donc! esprit, pensées,
Cerveaux d'anxiétés rongés,
Coeurs malades, âmes blessées,
Vous qui priez, vous qui songez!

Ô générations! courage!
Vous qui venez comme à regret,
Avec le bruit que fait l'orage
Dans les arbres de la forêt!

Douteurs errants sans but ni trêve,
Qui croyez, étendant la main,
Voir les formes de votre rêve
Dans les ténèbres du chemin!

Philosophes dont l'esprit souffre,
Et qui, pleins d'un effroi divin,
Vous cramponnez au bord du gouffre,
Pendus aux ronces du ravin!

Naufragés de tous les systèmes,
Qui de ce flot triste et vainqueur
Sortez tremblants et de vous-mêmes
N'avez sauvé que votre coeur!

Sages qui voyez l'aube éclore
Tous les matins parmi les fleurs,
Et qui revenez de l'aurore,
Trem pés de célestes lueurs!

Lutteurs qui pour laver vos membres
Avant le jour êtes debout!
Rêveurs qui rêvez dans vos chambres,
L'oeil perdu dans l'ombre de tout!

Vous, hommes de persévérance,

Y de espinas punzadas las sienas,
A la dulce esperanza te tienes,
Esa orla del manto divino!

¡Fiel pastor que aunque solo te halles
A la guarda perenne te aprestas,
Para todos, valor en las cuestas,
Para todos, valor en los valles!

Ya que todos con alma sencilla
Contempléis, y el espíritu atento,
Si sois nubes, a Dios en el viento,
Si sois olas, a Dios en la orilla.

Ya que todos, en paz y cariño,
Reposéis un instante siquiera
La mirada benigna y sincera
En la flor, en la estrella, en el niño.

Ya que todos, felice o adverso
Fuere el hado que inmóvil os dirige,
Escuchéis esa nota que rige
La armonía del grande universo.

Valor, pues; tras tinieblas y estigma
El objeto vendrá sin tardanza:
El mortal que perdió la esperanza,
No es palabra, no es luz: es enigma.

De tristeza y dolor ya es bastante;
Larga ha sido la noche de enojos;
¡Levantad a la altura los ojos!
En la altura está Dios: ¡adelante!

—
Escuchad al poeta ferviente,
Con amor escuchad al ungido;
Que en el ámbito ya obscurecido
Sólo él lleva luz en la frente.
Entre tantas desdichas y dolor,
De los tiempos futuros él solo
Ve del germen oculto el asiento:
En su pecho respira la calma;
Y Dios habla muy quedo a su alma,
Como al mar, a la selva y al viento.

Qui voulez toujours le bonheur,
Et tenez encor l'espérance,
Ce pan du manteau du Seigneur!

Chercheurs qu'une lampe accompagne!
Pasteurs armés de l'aiguillon!
Courage à tous sur la montagne!
Courage à tous dans le vallon!

Pourvu que chacun de vous suive
Un sentier ou bien un sillon ;
Que, flot sombre, il ait Dieu pour rive,
Et, nuage, pour aquilon ;

Pourvu qu'il ait sa foi qu'il garde,
Et qu'en sa joie ou sa douleur
Parfois doucement il regarde
Un enfant, un astre, une fleur ;

Pourvu qu'il sente, esclave ou libre,
Tenant à tout par un côté,
Vibrer en lui par quelque fibre
L'universelle humanité ;

Courage! Dans l'ombre et l'écume
Le but apparaîtra bientôt!
Le genre humain dans une brume,
C'est l'énigme et non pas le mot!

Assez de nuit et de tempête
A passé sur vos fronts penchés.
Levez les yeux! levez la tête!
La lumière est là-haut! marchez!

Peuples! écoutez le poète!
Écoutez le rêveur sacré!
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé.
Des temps futurs perçants les ombres,
Lui seul distingue en leurs flancs sombres
Le germe qui n'est pas éclos.
Homme, il est doux comme une femme.
Dieu parle à voix basse à son âme
Comme aux forêts et comme aux flots.

¿Qué le importan envidias ni asombros?
Sin temor a pasiones mezquinas
Mueve el polvo que cubre las ruinas
Por alzar el pasado en sus hombros.
Cuanto el tiempo voluble deshace,
Del pasado solemne renace.
Toda idea, divina o humana,
Si ha de erguirse triunfante en la tierra
Es raíz que al pasado se aferra
Para el árbol prender del mañana.

El poeta, cual sol que se encumbra,
Y despide sin fin claridades,
Con el verbo de austeras verdades
En el labio glorioso, relumbra:
Con fulgores miríficos baña
El palacio, la pobre cabaña,
Las fastuosas, las míseras greyes;
Que la excelsa inmortal poesía
Es la estrella radiosa que guía
Hacia Dios a pastores y reyes.
1894

C'est lui qui, malgré les épines,
L'envie et la dérision,
Marche, courbé dans vos ruines,
Ramassant la tradition.
De la tradition féconde
Sort tout ce qui couvre le monde,
Tout ce que le ciel peut bénir,
Toute idée, humaine ou divine,
Qui prend le passé pour racine
A pour feuillage l'avenir.

Peuples! écoutez le poète!
Écoutez le rêveur sacré!
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé!
Des temps futurs perçant les ombres,
Lui seul distingue en leurs flancs sombres
Le germe qui n'est pas éclos.
Homme, il est doux comme une femme.
Dieu parle à voix basse à son âme
Comme aux forêts et comme aux flots!

**C'est lui qui, malgré les épines,
L'envie et la dérision,
Marche, courbé dans vos ruines,
Ramassant la tradition.
De la tradition féconde
Sort tout ce qui couvre le monde,
Tout ce que le ciel peut bénir.
Toute idée, humaine ou divine,
Qui prend le passé pour racine
A pour feuillage l'avenir.**

Il rayonne! il jette sa flamme
Sur l'éternelle vérité!
Il la fait resplendir pour l'âme
D'une merveilleuse clarté.
Il inonde de sa lumière
Ville et désert, Louvre et chaumière,
Et les plaines et les hauteurs ;
À tous d'en haut il la dévoile ;
Car la poésie est l'étoile
Qui mène à Dieu rois et pasteurs!

ODAS DE HORACIO



**TRADUCCIÒN DE JESÙS MARÌA MORALES
MARCANO (POETA CUMANÈS, 1829-1888)**

ODA XXXI, 1. 1.
A APOLO

¿ Qué le pides á Apolo
Hoy, vate, el fausto día
Que el templo se inaugura
Que en su honor se dedica ?
¿ Qué demandarle intentas,
Cuando tu mano pía
Derrame el licor nuevo
Con que á estrenar sus sacrosantas aras
En libación profusa te preparas ?
De la feraz Cerdeña
No las mieses opimas,
Ni cuantas pingües greyes
Calabria ardiente cría,
Ni el oro y los marfiles
De las comarcas índicas,
Ni los famosos campos
Que el taciturno Liris blandamente
Baña y fecunda en plácida corriente.
Aquel á quien fortuna

ODE XXXI.
AD APOLLINEM.

Quid dedicatum poscit Apollinem
Vates? quid orat de paterâ novum
Fundens liquorem? Non opimæ
Sardinise segetes feraces;
Non aestuosæ grata Calabrise
Armenta; non aurum, aut ebur Indicum;
Non rura, quæ Liris quietâ
Mordet aquâ, taciturnus amnis.
Premant Galenâ falce quibus dedit
Fortuna vitem: di ves et aureis
Mercator exsiccet culullis
Vina Syrâ reparata merce,
Dis charus ipsis, quippe ter et quater
Anno revisens aequor Atlanticum
Impunè. Me pascunt olivæ,
Me cichorea levesque malvæ.
Frui paratis, et valido mihi,
Latoë. dones, et precor integrâ
Cum mente; nec turpem senectam
Degere, nec citharâ carentem.

Dióle copiosas viñas,
 En ellas sus calenas
 Podaderas esgrime ;
 Y el rico mercadante
 Que á Deidades amigas
 Debe el surcar incólume
 Una vez y otra el temeroso seno
 Del Atlántico piélagos insereno.
 Ese en buen hora apure
 Aureas copas henchidas
 De los vinos que cambia
 Por especias en Siria :
 A mí la suave malva,
 La malva salutífera,
 La cicorínea planta,
 La succulenta oliva, con preciado
 Sustento me regalan no envidiado.
 De mis logrados bienes
 Gozar en paz cumplida,
 Dios , hijo de Latona, Concédeme la dicha;
 Con mi salud lozana , Con mis potencias
 /integras ,
 Que á los seniles años
 Llegar con honra tu poeta aspira ,
 Pulsando en tu loor su acorde lira.»

Tomado de *Horacio en España. Traductores castellanos de Horacio Maracelino Menéndez Pelayo*.
 Madrid, tomo 1. 1885. P.p.212-213

ODA V
 A PIRRA

¿Quién es, Pirra, el esbelto adolescente,
 Que, de aromas y esencias perfumado,
 A tu seno se estrecha, en apartado
 Sitio en que reina voluptuoso ambiente?

¿Tu cabello, por quién, rubio y luciente,
 Con llaneza gentil llevas trenzado
 Ay! cuántas veces llorará el cuitado
 En breve tu falacia, ante el potente

Dios del Amor; ya indócil a su ruego!

ODE V.
 AD PYRRHAM.

Quis multâ gracilis te puer in rosâ
 Perfusus liquidis urget odoribus
 Grato, Pyrrha, sub antro?
 Cui flavam religas comam ,

Simplex munditiis ? Heu! quoties fidem
 Mutatosque Deos flebit, et aspera
 Nigris aequora ventis
 Emirabitur insolens;

Qui nunc te fruitur credulus aureâ;

¡Con cuánto asombro encontrará bravia
La mar que hoy surca plácida, él, que ignora

Las perfidias del viento y que en tí fía
Extasiado en tu amor!... Ay del que ciego
Se rinde a tu beldad deslumbradora!

Yo náufrago, a Neptuno agradecido,
Votivo cuadro suspendí en su templo
Y en ofrenda de incautos para ejemplo,
Suspendí al par mojado mi vestido.

De *Poesìa Sucrense* (Pedro Pablo Barnola). 1970.
p. 51.

ODA XXXVIII A SU CRIADO

Detesto, niño,
La pompa asiática;
No más coronas
Quiero anudadas
Con la del tejo
Sutil algara;
Ni ya solícito
Buscando vayas,
En qué verjeles
Las tan preciadas
Rosas tardías
Moran lozanas!
De hoy más apréstame
Por toda gala Fresco arrayán;
Sólo me agradan
Del verde mirto
Simples guirnaldas,
De mirto, paje,
Que a entrambos cuadra,
A tí que añejo
Vino me escancias,
Y a mí que apuro
Copas colmadas
Bajo la sombra
De espesa parra.

De *Poesìa Sucrense* (Pedro Pablo Barnola). 1970. p. 52.

Qui semper vacuum, semper amabilem
Sperat, nescius auree
Fallacis! Miseri, quibus

Intentata nites! Me tabulâ sacer
Votivâ paries indicat uvida
Suspendisse potenti
Vestimenta maris Deo.

CARMEN XXXVIII. AD PUERUM

Pérsicos odi, puer, apparatus,
Displícet nexæ philyra coronæ ;
Mitte sectari, rosa quo locorum
Sera moretur.
Simplici myrto nihil allabores,
Sedululus curæ : neque te ministrum
Dedecet myrtus neque me sub aretâ
Vite bibentem.

ODA II DEL EPODON

Feliz quien de negocios alejado ,
 Cual fue de los mortales
 La gente primitiva,
 Con sus bueyes cultiva,
 De usura ageno y de usureros libre,
 El campo de sus padres heredado!
 One ni le altera con su cruel tañido
 El clarín de la guerra; ni le espanta
 el mar embravecido;
 Y el foro evita y no del potentado
 En el soberbio umbral pone la planta;
 Màs, contento en su rústica tarea,
 Une el álamo erguido
 Con la vid en fecundo maridaje;
 Y de inútil ramaje
 El àrbol poda y vástagos mejores
 Ingiere; o bien desde la loma otea
 De mugidoras vacas su rebaño
 Que en el sinuoso valle pace errante;
 O en ànforas aseadas
 Guarda la miel que del panal destila;
 O bien l oveja desmedrada esquila.

”Y cuando Otoño en frutas sazonadas
 La sien ceñida ostenta
 En la alegre campiña, ¡cuál va ufano
 Peras ingertas recogiendo y uvas
 En matiz de la púrpura rivales!
 Primicial oblación que a ti presenta,
 !Oh Príapo! y a ti, sacro Silvano,
 Guarda fiel de los límites rurales.
 O a la sombra tal vez de añosa encina,
 Ociando se reclina,
 O en la mullida grama,
 Do, con fragor, de altos manantiales
 Vividas linfas el raudal derrama
 Y el ave en la espesura
 Sus trinos melancólicos apura
 O entre guijas la fuente alza escondida
 Blando murmurio que a dormir convida.

ODE II. EPODON

BEATUS ille, qui procul negotiis,
 Ut prisca gens mortalium,
 Paterna rura bobus exercet suis,
 Solutus omni fœnore ;
 Nec excitatur classico miles truci,
 Nec horret iratum mare ;
 Forumque vitat, et superba civium
 Potentiorum limina.
 Ergo aut adulta vitium propagine
 Altas maritat populos ;
 Inutilesque falce ramos amputans,
 Feliciores inserit;
 Aut in reductâ valle mugientium
 Prospectat errantes greges ;
 Aut pressa puris mella condit amphoris ;
 Aut tondet infirmas oves.
 Vel, cùm decorum mitibus pomis caput
 Autumnus arvis extulit,
 Ut gaudet insitiva decerpens pyra,
 Certantem et uvam purpuræ,
 Quâ muneretur te, Priape, et te, pater
 Silvane, tutor finium !
 jacere modo sub antiquâ ilice,
 Modo in tenaci gramine ;
 Labuntur altis interim rivis aquæ;
 Queruntur in silvis aves ;
 Fontesque lymphis obstrepunt manantibus,
 Somnos quod invitet leves.
 At cum tonantis annus hibernus Jovis
 Imbres nivesque comparat;
 Aut trudit acres hiñc et hinc multâ cane
 Apros in obstantes plagas ;
 Aut arnite levi rara tendit retia,
 Turdis edacihus dolos;
 Pavidumque leporem, et advenam laqueo
 Jucunda captat præmia gruem.
 Quis non malarum quas amor curas habet,
 Hæe ínter obliviscitur ?
 Quod si pudica mulier in partem juret
 Domum atque dulces liberos.
 (Sabina qualis, aut perusta solibus
 Pernicis uxor Appui)

"Mas cuando ya de truenos y de nieve
 Y recio viento y lluvia tempestuosa
 El Invierno su séquito remueve,
 Ora rigiendo innúmera jauría
 Al jabalí feroz lanza y acosa
 En redes que a su fuga oponen valla;
 Ora en ligeras pértigas extiende
 Trampa a voraces tordos, fina malla;
 Y la grulla errabunda en lazos prende
 Y la tímida liebre; y satisfecho,
 Con òpimo botín vuelve a su techo.

" ¿Quién, de vida tan pura
 En medio a tanta plácida faena,
 No se olvida y abjura
 De tus males ¡oh Amor! y tu cadena?
 Pues si la esposa en providente celo
 Divide entre domésticas labores
 Y la dulce pro genie su desvelo,
 Cual la eficaz sabina,
 o, atezada del sol a los rigores,
 La del ágil pullés consorte honesta,
 Y al divisar que lento se encamina,
 De su ruda jornada fatigado,
 A sus tranquilos lares el marido,
 Atenta a su regalo, con gran fiesta
 Aviva del hogar el sacro fuego;
 Y el alegre ganado
 De ovejas entre zarzos aprisiona
 Y el lácteo licor apetecido
 A sus henchidas ubres roba luego;
 Y en fresco vino de gustosa cuba
 Limpío cántaro llena
 Y adereza y sazona
 Con no compradas viandas grata cena:
 ¿Què mí entonces el regalo peregrino
 De las preciadas ostras de Lucrino;
 Ni opíparos manjares, como el raro
 Rodaballo exquisito, el rico escaro,
 Si de las procelosas de Levante
 Lanzado a nuestra mar alguno arriba?
 Ni fuéranme más plácido sustento
 El ave de Numidia o succulento
 El francolin de Jonia, que la oliva

Sacrum vetustis exstruat lignis focum,
 Lassi sub adventuin viri ;
 Claudensque textis cratibus lætum pecus,
 Distenta siccet ubera;
 Et horna dulcí vinapromens dolio,
 Dapes inemtas apparet :
 Non me Lucrina juverint conchyliã,
 Magisve rhombus, aut scari,
 Si quos Eois intonata fluctibus
 Hiems ad hoc vertar mare;
 Non Afra avis descendat in ventrem meum,
 Non attagen Ionicus
 Jucundior, quam lecta de pinguissimis
 Oliva ramis arborum,
 Aut herba lapathi prata amantis, et gravi
 Malvæ salubres corpori,
 Vel agna festis cæsa Terminalibus,
 Vel hædus ereptus lupo.
 Has ínter epulas ut juvat pastas oves
 Videre properantes domum !
 Videre fessos vomerem inversum boves
 Collo trahentes languido !
 Positosque vernas ditis examen domus,
 Circum renidentes Lares!
 Hæc ubi locutus fosnerator Alphius,
 Jam jam futurus rusticus,
 Omnem relegit Idibus pecuniam ;
 Quærit Calendis ponere.

De ramos fecundísimos colgante
Une yo mismo en los árboles cogiera;
O la salubre malva; o la acedera,
De los prados amante;
O cebada cordera
A Término en sus fiestas inmolada;
O cabrito arrancado aún palpitante
De fiero lobo al sanguinario diente.

“Y en medio a tal festín ;cuánto no agrada
Mirar cómo regresa diligente,
Repasada, al redil la alegre oveja;
Y el cansado buey, que trae paciente
En lánguida cerviz con mansedumbre
Del arado al revés vuelta la reja;
Y de esclavos mirar la muchedumbre,
Que, en la opulenta habitación nativa,
Del refulgente hogar cercan la lumbre!..”

Así discurre y su designio aviva
De hacerse labrador Alfio el logrero;
Y su eficacia en consumarlo activa,
Recoge por los idus su dinero:
Mas luego a las kalendas con premura
De nuevo emprende colocarlo a usura.

De *Poesìa Sucrense* (Pedro Pablo Barnola). 1970.
pp. 45-48.

ODA VII DEL EPODON AL PUEBLO ROMANO

¿Adónde, a dónde os despeñáis impíos?
¿Por qué la diestra airada,
A empuñar vuelve la depuesta espada?
¿No ya bastante nuestros patrios ríos
Tiñò en sangre latina infanda guerra?
Y tiñò el mar y y enrojació la tierra?

¿Y qué tan cruenta lid? No a que el Britano,
Antes jamás vencido,
La vía Sacra descendiese uncido
Al triunfal carro de adalid romano;

ODE VII. EPODOM AD POPOLUM ROMANUM

Quò, quò scelesti ruitis ? aut cur dexteris
Aptantur enses conditi ?
Parumne campis atque Neptuno super
Fusum est Latini sanguinis ?
Non ut superbas invidæ Carthaginis
Romanus arces ureret :
Intactus aut Britannus ut descenderet
Sacrà catenatus viâ;

Ni soberbios ¡Cartago! en pavorosa
Hoguera a hundir tus muros ¡envidiosa!

Mas ¡Oh dolor! con parricida acero
A consumir la ruina
Con que imprecarte osó, Roma divina,
El odio de los Partos agorero.
No así ni el lobo, en saña fiera,
Su propia razaa extirpan carnicera.

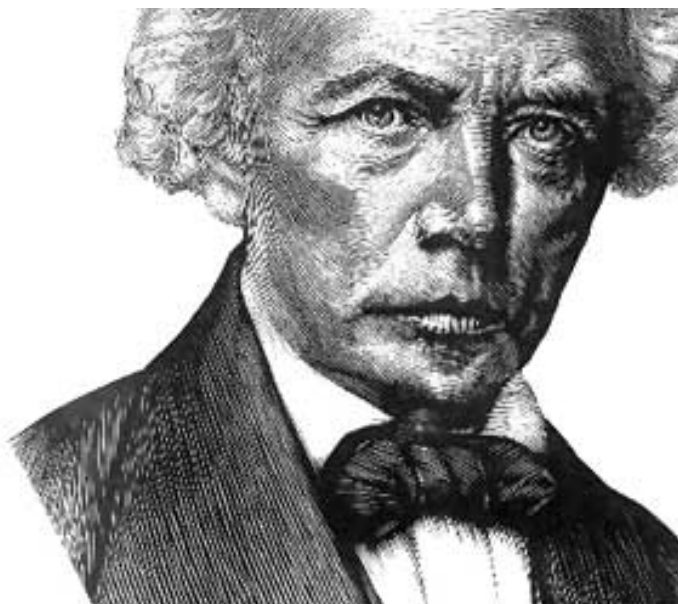
¿Qué furor os arrastra? ¿A qué influencia
Fatal rendís tributo?
¡O de un crimen quizá cogéis el fruto!...
Calláis ... vuestros rostros la conciencia
Acusadora palidez asoma,
Vuestro estupor os vende, hijos de Roma!

De Remo vengadores irritados,
¡Oh pueblo de Quirino!
Penan en ti con mísero destino
Su fratricidio los Supremos Hados;
Que a esa sangre fatal cuanto inocente
Debes larga expiación, romúlea gente!

De *Poesía Sucrense* (Pedro Pablo Barnola). 1970.
pp. 49-50.

Sed ut, secundùm vota Parthorum, suâ
Urbs hæc periret dexterâ.
Neque hic lupis mos, nec fuit leonibus
Nunquam, nisi in dispar, feris.
Furorne cæcus, an rapit vis acrior,
An culpa ? responsum date.
Tacent: et ora pallor albus inficit,
Mentesque percussæ stupent.
Sic est: acerba fata Romanos agunt,
Scelusque fraternæ necis;
Ut immerentis fluxit in terram Remi
Sacer nepotibus cruor.

POEMAS DE LUDWIG UHLAND (1787-1862)



**TRADUCCIÓN DE JOSÉ ANTONIO RAMOS
SUCRE (POETA CUMANÈS, 1890-1930)**

La serenata

¿ Para qué me despiertas con dulces sonidos?
¡Oh madre, ve quién puede ser a hora tan
avanzada!

—Yo nada oigo, yo nada veo, vuelve a dormir
hija. Nadie te trae serenatas nocturnas, por-
que eres miserable y enferma.

— Siento que no son músicas terrenas las que
turban ahora mi sueño, me llaman con cánti-
cos celestes los ángeles. ¡Oh madre, adiós!

Das Ständchen

Was wecken aus dem Schlummer mich
Für süße Klänge doch?

O Mutter, sieh! wer mag es seyn,
In später Stunde noch?

*

Ich höre nichts, ich sehe nichts,
O schlummre fort so lind!
Man bringt dir keine Ständchen jetzt,
Du armes, krankes Kind!“

*

Es ist nicht irdische Musik,
Was mich so freudig macht;
Mich rufen Engel mit Gesang.
O Mutter, gute Nacht!

El ramillete

Como las flores tienen propios significados, y así el mirto indica el amor, el laurel la fama, el ciprés el dolor y el no-me-olvides la fidelidad; y como, por otra parte, los colores simbolizan las pasiones humanas, de tal modo que el orgullo y la envidia tienen su emblema en el amarillo y la esperanza en el verde; yo hago irrupción en mi jardín y cojo flores de todas especies y colores para ofrendártelas en silvestre ramillete. Con él te habré hecho la mejor ofrenda, habré puesto en tus manos la fama y la esperanza, los dolores y las pasiones que constituyen mi vida.

Der Blumenstrauß

Wenn Sträuchen, Blumen manche Deutung eigen,
Wenn in den Rosen Liebe sich entzündet,
Jergißmeinnicht im Namen schon sich kündet,
Lorbeere Ruhm, Cypressen Trauer zeigen;
Wenn, wo die andern Zeichen alle schweigen,
Man doch in Farben zarten Sinn ergründet,
Wenn Stolz und Neid dem Gelben sich verbündet,
Wenn Hoffnung flattert in den grünen Zweigen:
So brach ich wohl mit Grund in meinem Garten
Die Blumen aller Farben, aller Arten
Und bring' sie dir, zu wildem Strauß gereihet.
Dir ist ja meine Lust, mein Hoffen, Leiden,
Mein Lieben, meine Treu, mein Ruhm, mein Neiden,
Dir ist mein Leben, dir mein Tod geweiht.

Normas para los Autores:

Los autores interesados en publicar en la revista *Entreletras* deberán enviar al Comité Editorial lo siguiente: Solicitud de evaluación y publicación en la cual se indique: nombre, dirección, teléfono y correo electrónico; así como grado académico, institución u organismo académico donde labora.

En el marco de las secciones o áreas temáticas contempladas para la publicación de textos en *Entreletras*, los textos enviados pueden ubicarse dentro de los siguientes renglones:

Artículos investigación: Espacio donde se recogen los resultados de investigaciones concluidas o en proceso, en formato de artículos, evaluados por un jurado *ad hoc* con el método de doble ciego.

Entrevistas: Sección para interpelar a escritores o investigadores de la literatura, realizada por nuestro equipo editor o por terceros.

Ensayos: Sección destinada a la reflexión subjetiva y libre acerca de los problemas literarios, filosóficos y culturales.

Traducciones: Destinadas a propiciar el intercambio cultural con las regiones latinoamericanas y caribeñas. Acompañadas de estudios contextualizadores de las obras y autores traducidos.

Crónicas: Sección dedicada a la difusión de este género, respetando su singularidad y procurando mostrar los temas palpitantes de la región latinoamericana y caribeña.

Conferencias: Espacio para difundir las conferencias promovidas por el CILLAC, así como aquellas que se consideren de interés para el conocimiento de nuestra cultura latinoamericana y caribeña.

Reseñas: Espacio dedicado a la visibilización de las obras literarias y estudios literarios que circulan como libros en la región latinoamericana y caribeña.

Se enviará el trabajo en formato Word –con los datos del autor concentrados en la primera página– a la siguiente dirección electrónica: entreltras@gmail.com

En la primera página del texto debe incluirse: título del trabajo, nombres y apellidos del autor, nombre de la institución a la que pertenece y dirección electrónica.

Todo trabajo debe incluir una breve reseña de la trayectoria profesional del autor, la cual no debe exceder las 200 palabras.

Es indispensable anexar un resumen en español e inglés del artículo que no exceda las 250 palabras e incluir palabras clave.

La familia de letras a utilizar será: Times New Roman, 12 puntos. En ningún caso se utilizarán negritas o subrayados para destacar una o varias palabras del texto; para ello se recomienda utilizar las cursivas. Se utilizará cursivas también para el caso de palabras en idioma distinto al español. El cuerpo del texto debe ir a un interlineado de 1,5 líneas. Toda propuesta de publicación debe tener una extensión aproximada entre 8 y 25 páginas. La extensión de las reseñas oscila entre 3 y 7 páginas aproximadamente.

Si la cita tiene menos de cuarenta palabras, va en el texto, entre comillas. Las citas de más de cuarenta palabras, deben ir en un párrafo aparte, sangrado desde el margen izquierdo y derecho a 1 1/2 cms, en un bloque interlineado a un espacio.

Los títulos y subtítulos deben destacarse con negritas y nunca deben ir en mayúsculas todas sus letras. Cuando se presenta el caso de un subpunto, debe ir acompañado de su respectiva numeración (1, 1.2, 1.2.3,...).

Las siglas van sin puntos.

Las notas serán incluidas al final de los textos, antes de las Referencias Bibliográficas, y no al pie de página; deben ser numeradas secuencialmente usando números arábigos.

Todos los trabajos mencionados en el texto deben aparecer en la lista de Referencias Bibliográficas.

Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del Manual de Tesis de Trabajo de Grado y Tesis de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial. Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición. Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas. Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica. En el caso de reseñas, se recomienda encabezarla con los datos completos de la obra, incluyendo editorial, número de páginas, depósito legal e ISBN o ISSN

Normas para los Árbitros

Para la selección de los árbitros, se escogerán especialista en el tema tratado por los textos participantes, sus valores éticos y su actitud voluntaria para la realización del arbitraje.

El Comité Editor ofrece y garantiza discreción en cuanto a la identificación y evaluación realizada por el árbitro.

El Comité Editor, asume ante el árbitro, la responsabilidad de que el artículo solo se publicará si el autor acata las observaciones y sugerencias realizadas por parte de los especialistas, sirviendo de intermediario a los fines de realizar las aclaratorias pertinentes.

El Director de la Revista *Entreletras* remitirá a los especialistas además de la propuesta de publicación, una planilla que recogerá la opinión del árbitro, y un resumen de las normas a los autores.

Una vez remitido el texto a los correspondientes árbitros, se esperará por su dictamen durante un mes. Si al término de este no se obtiene respuesta de los árbitros, será enviado nuevamente al arbitraje con otros especialistas.

Los textos serán enviados a los árbitros y se protegerá la identidad de su autor o autores.

Una vez recibida la propuesta de publicación, se remite a consideración de los editores de *Entreletras* que revisan que el tema abordado corresponda a algunos de la Revista y constatan que tenga la extensión y el formato exigidos. En caso de no cumplir con estos requisitos se notifica a los autores sobre la situación, indicándoles si deben adaptarlo a las condiciones especificadas o bien enviarlo a otra revista, según el caso.

Si se cumplen las normas antes mencionadas se notifica a los autores la recepción de la propuesta de publicación, al tiempo que se envía a dos árbitros anónimos para su evaluación. Los árbitros seleccionados revisan en detalle todos los aspectos relativos a la forma y el fondo de los artículos, indicando en el formato correspondiente las observaciones y calificaciones que consideren pertinentes. Una vez arbitrado, se devolverá el texto con la correspondiente planilla de evaluación a los editores.

Existen cuatro tipos de dictámenes que pueden resultar del arbitraje: i) publicado sin modificación alguna; ii) publicado si se efectúan las modificaciones indicadas por los árbitros; y iii) modificado sustancialmente y sometido nuevamente a arbitraje; iv) rechazado.

En el primer caso la propuesta de publicación ya arbitrada se remite al corrector de estilo para modificarlo según las especificaciones requeridas para su posterior diagramación. En el segundo caso, siempre que las correcciones sean de forma, los editores se encargarán de incorporarlas y adaptarlas para su diagramación. En caso de que las correcciones sean de contenido, aunque pocas, la propuesta de publicación se devuelve a los autores, quienes deberán modificarlo atendiendo a las recomendaciones de los árbitros. Hechas las correcciones los autores deberán remitir las propuestas de publicación modificadas a los editores, los que se cerciorarán de que se corresponda con las observaciones recibidas del arbitraje. Si es así se procede de inmediato como en el caso i). Finalmente, en el último caso, el o los autores son notificados de inmediato sobre el resultado del arbitraje, indicándosele(s) expresamente la necesidad de rehacer la propuesta de publicación. Cuando esto sucede, podrán reenviarlo a los editores, en cuyo caso es sometido a un nuevo arbitraje.

Cuando el artículo arbitrado corresponde a las calificaciones i) o ii) los autores reciben de parte de los editores una carta de aceptación formal en la que se indica además en qué volumen será publicado su texto. Normalmente esta carta se envía a través del correo electrónico

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

Libros:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). Título de la obra en cursivas. Lugar de edición: editorial. Así, por ejemplo: MILANCA GUZMÁN, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Capítulos de libros: Se citará en el orden que se indica: APELLIDO (S), Nombre (s) del autor. (Año). “Título del capítulo” entre comillas, en: APELLIDO (S), Nombre (s) del compilado (si lo hay), Título de la obra en cursivas, lugar de la edición, editorial, páginas. Por ejemplo: WALTER, Benjamin. (1989). “La obra de arte en la época de su 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](http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i) (recuperado el 16 de enero de 2009 a las 10:45 a.m.). VALLESPÍR, Jordi. “Interculturalismo e identidad cultural”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 36 (1999), pp. 45-46, en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432 (recuperado el 3 de diciembre 1999 a las 3:30 p.m.). En caso de que el autor deba hacer una autocita, en el archivo destinado a referato la hará como si fuese cita a una tercera persona, de manera tal que se garantice el anonimato.

8. Normas de citas y referencias.

Las citas serán numeradas consecutivamente en números arábigos y puestos a pie de página y deberán figurar en el texto en su lugar correspondiente en número superíndice.

Textos citados varias veces:

- Ibid. (Ibidem): “En la misma obra”. Se usa cuando es necesario citar la misma obra referenciada inmediatamente antes. Ibid (si es la misma obra en la misma pág.)- Ibid, p. (si es la misma obra en otra pág.)
- Id. (Idem): “Del mismo autor”. Se emplea para citar un autor al que se ha hecho referencia.
- Op. cit: en la obra ya citada del mismo autor. -Si la misma fuente ha sido citada en pies de páginas anteriores (no el inmediatamente anterior), se pone el autor y se agrega luego Op. cit., indicando luego el número de página. Cuando la llamada se refiera exclusivamente a un concepto o última palabra del texto citado se colocará el número volado o superíndice antes del signo de puntuación, si lo hubiere. Cuando la llamada haga referencia a un texto completo, el número volado o superíndice se escribirá tras las comillas de cierre y el signo de puntuación correspondiente. Se usará en la referencia el mismo formato previsto para la bibliografía, (para libros o revistas), a excepción del nombre y apellido del autor(es), que se escriben en su orden normal, es decir primero el nombre y después el apellido, dejando solo la primera letra en mayúscula y el resto en minúscula. La referencia completa debe aparecer en la lista de referencias al final del trabajo.

Citas textuales:

Cortas o menores de 40 palabras: Van dentro del párrafo u oración, en letra normal y se les añaden comillas al principio y al final, y se hace la referencia al texto donde se encuentran originalmente. Textuales largas o de 40 palabras o más: Se ponen en párrafo aparte, sin comillas y con sangría de ambos lados, justificado. Deberán ir separadas del texto por dos líneas en blanco, una antes y otra después. El cuerpo del texto se reducirá de 12 a 11. El uso de comillas no es necesario, puesto que el sangrado indica que se trata de una cita.

9. Al final del texto deberá ponerse la fecha de elaboración del artículo.

10. Los artículos deben ir acompañados de un resumen en español y en inglés (Abstract), de no más de 200 palabras y de tres palabras clave (keywords). En caso de que el trabajo esté en otra lengua que no sea español, señalará las palabras clave en la lengua en que esté escrito y en inglés.

11. Los gráficos deben ser numerados con sus correspondientes leyendas. Las fotografías deben ser originales y de calidad (mínimo 300 píxeles) para su publicación con los créditos correspondientes. Ambos deben ser entregados con el texto acompañado de una leyenda con sus indicaciones acerca de su colocación en el artículo. El equipo editorial de la revista se reserva el derecho de no incluir imágenes cuando éstas sean de una calidad muy deficiente.

12. Las opiniones y afirmaciones que aparecen en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

·
Contactos

Dirección de Entreletras:

Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Maturín. Subdirección de Investigación y Posgrado. Tlf.: 0291-6418042.

Correos electrónicos:

entreletras@gmail.com

upelentreletras@gmail.com

Consejo de Redacción:

* Director-Celso Medina / medinacelso@gmail.com

* Coordinador Editorial- Jesús Antonio Medina Guilarte/ jamg22051986@hotmail.com

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

Autores

Celso Medina. Poeta, crítico y profesor universitario. Director de la revista *Entreletras*. Doctor en Filología Hispánica, egresado de la Universidad de Salamanca. Profesor de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

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

Dilia Martínez de Traid. Docente e investigadora de la literatura cumanesa. Profesora de Castellano y Literatura –UPEL Maracay–, también es Magíster en Literatura Venezolana –Universidad de Carabobo–. Autora del libro *Cumaná en el espejo de la narrativa contemporánea*.

Gustavo Luis Carrera. Narrador, ensayista y crítico sobre temas de literatura, de tradiciones populares y de educación. Doctor en Letras por la Universidad Central de Venezuela. Profesor titular de la Universidad Central de Venezuela donde fue director-fundador del Instituto de Investigaciones Literarias. Rector de la Universidad Nacional Abierta. Director-fundador de la Fundación del libro (Fundalibro) y creador del Sistema Nacional de Simposios de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua.

Ramón Ordaz. Poeta, crítico y editor de revistas. Dirigió las revistas *En Ancas*, *Trizas de Papel* y *Poda*. Profesor de la Universidad de Oriente. Magíster en Literatura, egresado de la Universidad de los Andes.

José Malavé. Poeta y profesor universitario, de la Universidad de Oriente, en su núcleo de Sucre. Magíster en Literatura Venezolana, egresado de la Universidad de Carabobo.

Narciso Pérez García. Sociólogo, especializado en artesanía, cronista.

Nelson Guzmán. Poeta, ensayista y novelista venezolano. Es doctor en filosofía (Universidad de París 8) y doctor en ciencias sociales (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales), profesor asociado del doctorado en Ciencias Sociales y coordinador de la Unidad de Investigación sobre Hermenéutica y Filosofía del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Central de Venezuela (UCV).

Ramón Badaracco. Poeta, abogado e historiador. Cronista de Cumaná.

Diego Córdova. Miembro de la generación de intelectuales formados en el Colegio Nacional de Cumaná. Escritor cumanés, nacido en 1891. Poeta, historiador y cronista.

Walter Navia. Ensayista y literato. Estudió Letras en la Universidad de Córdoba (Argentina) y Filosofía y Letras en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Realizó una especialización en Lingüística Descriptiva en el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá (1961). Además, obtuvo una maestría y un doctorado en Letras (Lingüística Hispánica), títulos otorgados por la Universidad Nacional Autónoma de México (en 1982 y 1990). Profesor emérito de la Universidad de Oriente.

Osvaldo Larrazábal Henríquez. Médico. Profesor de la UCV. Estudió Letras en la Universidad Central de Venezuela, donde también realizó el postgrado en Literatura Venezolana. Tiene una abundante obra crítica sobre la literatura venezolana, en especial la creada en el siglo XIX. Desarrolló una importante tarea para visibilizar la vida y obra del poeta sucrense Cruz Salmerón Acosta y otros escritores de Cumaná. Murió en 2011.

Henri Corbin. Poeta y dramaturgo, nacido en Martinica en 1935. Murió en 2015.

Carmen Ruiz Barrionuevo. Investigadora española, catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Fundadora de la Cátedra “Ramos Sucre”, en esa universidad. Ha realizado importantes investigaciones sobre la literatura venezolana.

Sonia García. Investigadora de la cultura popular y de la literatura venezolana, con especial énfasis en la creación cultural del siglo XIX. Ha desarrollado una importante indagación sobre la historia y la cultura de Cumaná. Profesora de la Universidad Simón Bolívar, de Venezuela.

Carolina Lista. Investigadora y docente de la Universidad de Oriente. Doctora en Educación, egresada de la Universidad de Oriente.

Alexander Lugo Rodríguez. Compositor. MSc. en Educación. Dr. en Cultura y Arte. Profesor universitario, Investigador del Instituto Pedagógico de Caracas (Universidad Pedagógica Experimental Libertador).

Luis Barrera Linares. Escritor. Profesor de Castellano y Literatura, Especialista en Investigación Literaria, Magíster en Lingüística y Doctor en Letras. Profesor Titular de la Universidad Simón Bolívar, de la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas, Venezuela) y de la Universidad Católica Silva Henríquez (Santiago de Chile). Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua.

Miguel Arenas. Sociólogo y Fotógrafo. Investigador de la cultura popular.

Efraín Chaim Villarroel. Docente universitario y artista plástico. Doctor Honoris causa de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

