

Entreletras

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

Revista de Estudios Literarios
Maturín, Año VIII. No. 15- Enero- Junio 2024



Monagas Literaria

Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del
Instituto Pedagógico de Maturín,
Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Maturín, 2024

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año VIII No. 15. Enero- junio de 2024

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

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

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

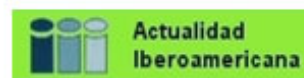
OBJETIVOS

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

La revista está indizada por



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



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



Folio=29252

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



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

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López
Rector

Prof. Doris Pérez
Vicerrector de Docencia

Prof. Moraima Estévez
Vicerrector de Investigación y Postgrado

Prof. María Teresa Centeno
Vicerrector de Extensión

Prof. Nilva Liuval Moreno
Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Neida Montiel
Directora-Decana

Prof. Euderic Linares
Subdirectora de Docencia

Prof. José Acuña Evans
Subdirector de Investigación y Postgrado

Prof. Robin Ascanio
Subdirector de Extensión

Prof. Hernán Ferrer
Secretario

Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña



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

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

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

- 1) estimular el desarrollo profesional del personal académico

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

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

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Director

Celso Medina (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

ORCID 0000-0002-6418-0608

Director Ejecutivo

Jesús Antonio Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Consejo Editorial

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)

Luis Malaver (Universidad de Oriente)

Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Equipo de Arbitraje

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes)

Sol Pérez (Universidad de Oriente)

Noris 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 con ayuda de Bing

Sumario

	Paginas
Editorial	8
Entrevista: Miguel Mendoza Barreto: “En mí concurren simultáneamente la magia de la ciudad y la magia de la ribera”.	9
Conferencia: Los poetas del Guarapiche”. Miguel Mendoza Barreto	14
Ensayo: La crítica: ¿algo más que una mediación cuestionable? Gustavo Luis Carrera	17
Artículos	
Del buen y del mal humor en <i>Salomón</i> de Gustavo Luis Carrera. María del Rosario Jiménez.	24
Lecturas monaguenses. Emilcy Blanco.	30
“Metáforas sobre el mármol: epitafios del cementerio Pedro Juan Luciani, “El cementerio viejo” de Maturín”. Beatriz Level	45
“Reynaldo Pérez Só: Amigo de la brevedad, compañero del silencio”. Francisco Prieto Mindiola	55
Monagas literaria (Homenaje a sus escritores)	
Narrativa monaguense de hoy	
Tres razones. Edgar Colmenares del Valle	60
“El tratamiento del discurso poético en la narrativa de Miguel Mendoza”. Neida Montiel	62
“La noche tramposa de domingo Rogelio León”. Moraima Rojas.	65
La noche marginada: un acercamiento a la narrativa experimental en José Gómez Zuloaga. Amarilis Guilarte	68
“Lo grotesco como amor en la “sagrada familia” de Wiliam Torcàtiz”. Gina Minardo Barrios.	71
Monagas en su crónica. Eugenio Rojas.	74
“Càstula o la presencia de lo sobrenatural”. Yamaris Fernàndez	80
“El carácter vivo de la palabra en la cuentística de Ramón Mendoza”. Luz Marina Cruz.	84
Poetas y poesía de Monagas	
“Breve paseo por los poetas y la poesía del estado Monagas”. Celso Medina	88
“Apuntes acerca del poeta Félix Armando Núñez”. Jesús Rafael Zambrano.	93
“Alarico Gómez: dimensiones de una poética inconclusa”. Víctor Pino.	97
“José Lira Sosa: la palabra es acción”. José Vicente Ramos.	103
Crónica: “Crónica de un olvido culposo”. Eduardo Gasca	106
Reseña: Vestidura insumisa. Paloma leve. Ana Enriqueta Terán. . Juan Joel Linares Simancas	108
Literatura Otra	
De islas y poetas: poesía de las islas francoafricanas	110
De las islas y de las corrientes. Jean-Louis Joubert.	111
Los poetas	
Gilbert Gratiant. Martinica	115
Jacques Romain. Haitì	121
Renè Depestre. Haitì	126
Jean Méttellus . Haitì	132
Jacques Rabemananjara. Madagascar	135
Jean Joseph Rabearivelo. Madagascar	138
Édouard Maunick. Isla Mauricio	143
Edouard Glissant. Martinica	148
Ernest Pépin. Guadalupe	154
Gerty Dambury. Guadalupe	158
Florette Morand. Guadalupe	160
Nicole Cage-Florentiny. Martinica	163
Normas para los autores	169
Normas para los árbitros	270
Autores	173

Editorial

Entreletras se edita en Maturín, capital del estado Monagas. Aquí, desde 1971, existe el Instituto Pedagógico de Maturín, que en 1988 pasó a formar parte de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. La creación de este centro de formación significó un importante impulso para la cultura regional, incluida la literatura, en sus dos vertientes: la recepción y la creación. Las cátedras creadas en el Pedagógico contribuyeron a fomentarla.

En esta oportunidad, nuestra revista quiere rendir homenaje a la literatura monaguense, poniendo de relieve su proceso de gestación, de maduración y las perspectivas que se vislumbran en ella, en el marco de la coyuntura sociocultural que experimenta el mundo moderno. El ímpetu globalizador no debe impedirnos ver esa universalidad desde el territorio en que vivimos nuestra cotidianidad, y hacer las genealogías de nuestras regiones.

Para abrir el camino hacia ese homenaje, entrevistamos a Miguel Mendoza Barreto, poeta y narrador nacido en Caicara de Maturín, región de una excelente producción agrícola de Monagas, pero también generadora de importantes profesionales e intelectuales que han contribuido a forjar la cultura nacional y local. Mendoza Barreto es también un promotor cultural, que ha participado protagónicamente en el desarrollo de la literatura moderna de este estado. Su poesía ha sido objeto de meritorios reconocimientos. Además de su entrevista, también publicamos aquí el texto “Los poetas del Guarapiche”, donde da cuenta de la creación más reciente de la poesía de Monagas.

Ese homenaje a la literatura de Monagas se prolonga con dos conjuntos de textos que la abordan desde el desarrollo de los géneros narrativos y líricos.

En lo que respecta a lo narrativo, se reproduce aquí el resultado de un trabajo académico realizado desde la Maestría en Literatura Latinoamericana por el profesor y e investigador Edgard Colmenares del Valle, quien, en la primera cohorte de esta maestría en Maturín, tuvo a su cargo la cátedra de Investigación Literaria. El resultado fue un folleto contentivo de siete trabajos escritos por los profesores Neida Montiel, Moraima Rojas, Amarilis Guilarte, Gina Minardo Barrios, Yumaris Fernández, Luz Marina Cruz y Eugenio Rojas, quienes analizaron textos narrativos de los monaguenses Miguel Mendoza Barreto, Rogelio León, José Gómez Zuloaga,

William Torcàtiz, Rodolfo Flores y Ramón Mendoza. Rojas estudió la escritura de la crónica en esta región. Ese folleto se mantuvo inédito hasta ahora, y nosotros lo publicamos en el contexto de este homenaje. Se reproduce el texto introductorio del profesor Colmenares.

El área de la poesía monaguense es abordada por Celso Medina, quien ofrece un panorama sobre la historia de la poesía local, Jesús Rafael Zambrano, Víctor Pino y José Vicente Ramos, quienes ofrecen ensayos sobre los poetas Félix Armando Núñez, Alarico Gómez y José Lira Sosa.

Este homenaje se complementa con el artículo de la profesora Emilcy Blanco, quien escribe su texto “Lecturas monaguenses”, que da cuenta de la investigación realizada para elaborar un libro de lecturas para jóvenes y niños con autores de este estado. El trabajo tiene valor no solo en el ámbito de lo literario, sino también en el territorio de lo pedagógico, pues propone criterios valiosos para trabajar con la literatura de los escritores monaguenses.

La sección de artículos nos ofrece también los textos de la profesora del Pedagógico de Maturín, Beatriz Level, quien hace un estudio semiológico de los epitafios del cementerio viejo de Maturín; de María del Rosario Jiménez, quien escribe sobre la relación paradójica del humor y la melancolía en la novela *Salomón*, de Gustavo Luis Carrera; y de Francisco Prieto Mindiola, quien recuerda lo que la crítica literaria ha dicho de la obra del poeta Reynaldo Pérez Só, fallecido en 2023.

La sección de ensayo nos muestra un texto del escritor e investigador literario venezolano Gustavo Luis Carrera, que hace importantes aportes a la consideración de la crítica literaria como mediadora entre la sociedad, el escritor y la institución literaria.

Por su parte, la sección de crónica registra un capítulo testimonial de Eduardo Gasca y su relación con la revista *En Haa*.

Joel Linares Simancas nos reseña el libro *Vestidura insumisa. Paloma leve*, de Ana Enriqueta Terán.

La sección de Literatura Otra convoca esta vez a doce poetas a los que los une una condición: ser nativos de islas que colonizó Francia, en el África insular y el Caribe insular. Para dar un contexto en la historia en la que se producen esos poemas, reproducimos el ensayo “De las islas y de las corrientes”, de Jean-Louis Joubert.

Entrevista

Miguel Mendoza Barreto:

“En mí concurren simultáneamente la magia de la ciudad y la magia de la ribera”



Miguel Mendoza Barreto destacó en la década de los 90 del pasado siglo por ser un poeta y promotor relevante en Maturín, que en esa época fue sede de un importante movimiento cultural: suplementos literarios en los diarios locales, creación de grupos que discutían con entusiasmo la literatura, publicación de plaquettes, libros, revistas, etc. Esta década fue muy enriquecedora para la región”. Nació en Caicara de Maturín, el año 1960. Se destacó como promotor cultural cuando dirigió la librería Kuai-Mare, desde donde impulsó importantes iniciativas para la promoción de la literatura. Se graduó en Cultura de la Universidad Experimental “Simón Rodríguez” y antes había hecho estudios de historia en la Universidad Central de Venezuela”. Actualmente es docente en la Universidad Bolivariana de Maturín y coordinador de la Oficina del Historiador del ayuntamiento de Maturín. Fue presidente del Instituto de Cultura del Estado Monagas durante casi ocho años. También fue director del suplemento literario Canaguaima, que se publicaba en el periódico El Sol de Maturín. Ha recibido varios premios de poesía, entre ellos el Primer Premio Bional Latinoamericana José Rafael Pocatererra (2002), el Primer Premio Bional Literaria Tomás Alfaro Calatrava (2002), el Primer Premio Bional Augusto Sánchez Negrón (2002) y la mención poesía del Premio de Literatura Estefanía Mosca (2021)” Entre sus libros se cuentan: *Cuadro o acaso sombra que me habita* (Cuentos, 1991), *Bajo el Neón* (1997), *Calle Urica N° 81* (1999), *Calle IV N° 14*, *Calle Bolívar N° 63*, Separata dedicada a Susan Sarandon, *Calle de la niña Isabel*, *Calle Piar*, *Final Avenida el Ejército*, *El libro de los amaneceres*, entre otros.

Celso Medina: ¿Cómo vino la poesía a ti? ¿Qué la generó? ¿La generó la lectura de poemas, de otros poetas? ¿La vivencia en tu pueblo de origen? ¿Tu familia? ¿Cómo llegó la poesía a ti?

Miguel Mendoza Barreto: Cuando yo hago memoria

de los que pudieran ser los elementos generadores, constructores de esa inclinación, yo inevitablemente concuro al recuerdo de mi madre, que era una señora analfabeta pero de una enorme imaginación. Ella decía incluso, y creo que es verdad, que estaba emparentada

familiarmente con Julián Padrón, lo cual para ella era un gran orgullo. Pero creo que ella era una de esas pariente marginales, no reconocidas, no aceptadas, vistas, ni reconocidas. En todo caso a ella no le importaba eso. Ella era una señora que contaba muchas historias. Vivíamos en la ribera de un río, o pasábamos gran parte de nuestro tiempo en la ribera de ese río. La relación con ella y con el río y con los habitantes del río, con las presencias del río, creo que generó en mí una inclinación hacia la imaginación, hacia la fantasía, hacia la ficción, hacía la literatura. También en mi niñez conocí a un hombre que se llamaba Leoncio Pérez, que había sido guerrillero y era un hombre que me alimentó mucho la imaginación, porque me hablaba de reuniones con los guerrilleros en el monte y me empezó a regalar libros. Recuerdo que el primero fue un manual de como criar aves de corral. Lo recuerdo, y lo conservé muchísimos años. Y una persona que influyó mucho en mí futura inclinación a la literatura.

C.M: ¿Pero terminaste criando aves de corral?

M.M: No críe aves de corral, pero después me regaló otros libros que contribuyeron a, digamos, a sistematizar un poco la inclinación de uno hacia eso, lo que sí te puedo decir es que desde muy temprano yo tenía la convicción de que ese asunto era vital para mí. Empecé a militar políticamente, relativamente joven, a eso de los dieciséis años. La militancia política me ratificó esa inclinación. Hice de ella una manera de militar y de compartir con algunos compañeros míos. La persona que vive en la orilla de un río, que comparte su tiempo en la orilla de un río, se relaciona de manera vivencial con las más maravillosas fantasías y la más extraordinaria ficción. El que habita en un río nocturno, es decir, quien vive en la orilla de un río en las noches, tiene una relación con cosas, de verdad, que parecieran de otro mundo y eso en la mente de un niño, en las expectativas y perspectivas de un niño, eso creo que tiene dos posibilidades reales: Una, de formar un agricultor comprometido con la producción agrícola y con la alimentación del planeta o generar a un artista. Creo...

CM: ¿Las dos cosas no pueden darse?

MM: Yo estaba intentando las dos cosas y lo que he ido es arruinándome. Lo que digo no es pose, ni cosas que pudieran parecer interesantes, es una cosa totalmente vivencial. Yo creo que los agricultores son poetas, sobre todo, hablo de los agricultores de mi infancia, que no eran tecnificados, o que las técnicas que manejaban eran las técnicas ancestrales. Por ejemplo, un hombre o una mujer, fíjate tú, que se relaciona con las fases de la luna, que explora, que estudia, que está pendiente de la luna, de las estrellas, de los luceros para acometer labores de siembra o de corte de madera o de cortes de vegetación, es decir, es un hombre que está vinculado a una de las más sagradas y ancestrales ideas de relación con aquello que lo sobrepasa, un hombre que lee las cabañuelas, un hombre que lee las

estrellas, que está pendiente de las constelaciones para regir su vida fundamental, es una persona en todo caso que no está vinculada a temas de vulgaridad cotidiana, que hace de la cotidianidad un acto, yo diría, prácticamente sagrado, de relación con aquello que estima trascendente y fundamental. Esa fue mi niñez.

CM: ¿Te acuerdas del primer poema que leíste?

M.M: No, pero sí de un libro de cuentos, creo que era un libro de cuentos, una novelita, eso no lo recuerdo bien porque no he visto más nunca ese libro. Se llamaba, si no me equivoco, *Cuando los guayacanes florecían*, era o es un libro vinculado, creo, no recuerdo muy bien, al proceso de independencia o un proceso político en Guayaquil. Pero el primer poema, no, no lo recuerdo. En la voz de mi madre sí recuerdo haber oído poemas. Y eso en la medida en la que me fui haciendo adulto me maravillaba más, cuando niño me influía, pero como adulto me maravilla. Y es que mi madre, ya te dije al principio, que era una señora analfabeta, nos contaba a mi hermana Morela y a mí muchísimos cuentos, que con el tiempo me maravillaban. Con el tiempo he descubierto que eran clásicos de la literatura infantil, fusionados dos o tres en uno, esa manera de transmitirse los conocimientos, la información en personas que no dominaban, digamos la lectura y escritura formal, pero lo único que les faltaba era la habilidad para escribir. Tenían todo lo demás.

CM: ¿Te acuerdas del primer poema que escribiste?

MM: Sí, sí me acuerdo. Por cierto que en estos días un gran amigo mío me envió el primer libro que yo publiqué mimeografiado, se llamaba *Amor y guerra*. El primer poema que yo escribí fue un poema vinculado precisamente al río, y el primer cuento también lo recuerdo, estudiaba yo primer año de bachillerato y escribí un cuento que aún me sigue pareciendo bueno.

CM: ¿En Caicara?

MM: En Caicara. Yo no sólo he sido pendejo ahorita, yo he sido pendejo toda la vida. Estudié en esos años iniciales, con los que eran los riquitos del pueblo, con los muchachitos y las muchachitas blanquitas entonces. Los indiecitos como yo siempre estábamos relegados a los últimos pupitres de la fila. Recuerdo que escribí ese cuento, trataba de un monstruo que no se veía, pero que un niño corría a través del monte, aterrorizado; a través de la orilla del río, un monstruo que lo perseguía pero que nadie lo veía, sólo él lo percibía. Y hubo una tarea de la cátedra de castellano en la que uno podía presentar un texto y yo presenté ese cuento. Y esa profesora de entonces, a quien no voy a nombrar, me hizo mucho daño, porque no consideró que ese indiecito, que era yo, podía escribirlo. Y cuando los catiritos entregaron su cuento, los felicitó y todo. Cuando me llegó el turno, me preguntó en repetidas y humillantes ocasiones que si ese cuento lo había escrito yo “¿De verdad Barreto? ¿De verdad usted escribió ese

cuento? ¿Ese cuento es suyo?”, y paralelamente se lanzaba un discurso sobre la necesidad de que la gente no dijera que había hecho cosas que no había hecho. Aquello me marcó y creo que frustró durante algunos años mi actividad creativa, que retomé luego, cuando salí del bachillerato.

CM: Ahora, tú dices que comenzaste a escribir muy cercano a tu compromiso político

MM: Yo no he podido escapar de eso; ni de eso ni del río.

CM: Pero lo que he leído, al menos en el área de la poesía, no encuentro ese compromiso. Yo siento una poesía más cargada de...

MM: ¿De amor?

CM: De amor, de existencia, de lirismo, más que de alguna señal política.

MM: Lo panfletario nunca ha sido para mí una inclinación. Probablemente no sea explícito allí pero, te decía, yo tengo por ejemplo, libros mimeografiados, uno que se llama *Amor y guerra* que evidentemente es muy panfletario como su título lo indica y otro que se llamaba, si no me equivoco *Trajinar de palabras*, también con esa característica. Bueno, fueron libros que los dejé allí, no me interesaron más como para seguir trabajándolos en ese orden. Hay cosas de las que de verdad yo no he podido escapar, en el fondo ni quiero escapar. Durante algunos años de mi juventud traté irresponsable e inútilmente de escapar de eso, porque consideraba que había que escapar. En lo que me fui haciendo adulto, no sé si maduro, comprendí que no tenía que escapar, sino más bien que volver a mi raíz, porque allí está lo que yo soy y eso me ha llevado irreductible e inevitablemente al lar nativo, al río, a los pájaros, a los fantasmas, a la orilla del río, a esas presencias de las cuales muchos se ríen, que yo respeto y valoro muy profundamente porque he sido testigo y en algunas oportunidades víctima de esas presencias. Entonces eso se ha dado. Ha sido realmente relevante para mí, mi palabra, para decirlo de alguna manera, ha estado vinculada indefectiblemente a las presencias mágicas de las riberas del río donde nació.

CM: ¿La tradición poética en Monagas te ha ayudado? ¿Qué diálogo estableciste con ella?

MM: Oye, Celso, yo durante muchas oportunidades me sentí agredido por un lado y valorado por otro; bueno, pero así es la vida ¿Verdad?; yo creo que esa es la vida, pero no porque uno comprenda que así es, no deja de afectar a uno... Cuando empecé digamos a militar responsablemente en la escritura poética o en la literatura digamos, de alguna manera, la situación en Monagas en mi opinión estaba en un proceso de gestación y había creo que una tendencia que privilegiaba una visión y una mirada bastante refinada, elitesca, y yo diría que excluyente. Y yo era, te repito, un joven sin ... ¿Cómo se llama eso? ... sin ningún background, sin nada que me antecediera, ninguna fama que me antecediera y creo que me tocó convertirme en protagonista del hecho

creador no sólo desde la perspectiva de la creación, sino también desde la perspectiva de la promoción. Fundé un papel literario donde en muchas oportunidades fui acusado de darle cabida a gente que supuestamente no se lo merecía. Pero me animaba la buena intención de ayudar a algunas personas para que no sufriera lo que yo había sufrido. Sí yo, es fundamental señalarlo, pude dirigir un papel literario en un periódico. Durante dieciocho años por cierto. Eso alude a un apoyo bastante importante de parte de ese periódico (El diario El Sol de Maturín) a la actividad literaria. Ese papel literario era Canaguaima, y si a eso sumamos que en ese mismo periódico había papeles literarios como Profundidad por ejemplo, hubo también papeles literarios como Selvajismo, tú tuviste varios papeles literarios, el primero se llamaba...

CM: Las formas del fuego

MM: Las formas del fuego... es decir, en el Monagas de entonces, en mi opinión, había una actividad y un activismo hacia la creación literaria bastante significativos. Y me monté allí. Yo creo que contribuía a romper algunas posturas y posiciones que había aquí. Cuando la literatura era vista de una manera un poco ingenua, sin ninguna seriedad. Creo que contribuí, pudiera decirlo de esta manera, a democratizar las oportunidades para los escritores, así como lo hiciste tú, así como lo hizo Rogelio León, así como lo hizo Zoilo Rodríguez, así como lo hizo Domingo Arias, Rodolfo Sifontes. Lo que me tocó fue asumir retos para vencer resistencias y en ese proceso forjé mi personalidad y creo que ayudé a muchas personas.

CM: ¿Cómo alimentó tu trabajo poético la experiencia en la escuela de historia de la UCV?

MM: En mi opinión, mi pasantía por la escuela de historia, desde el punto de vista de la literatura contribuyó a signar mi creación en el sentido de la comprensión de los procesos históricos, y la escuela de historia de la Universidad Central para mí fue capital, porque comprendí, insisto, la importancia de algunas cosas en las cuales yo no reparaba antes. La idea del juicio posterior, la idea de la mirada posterior a lo que uno hace se me estableció allí y sin duda alguna en esa escuela aprendí o adquirí el instrumental teórico y metodológico para la comprensión de mi país y del continente, lo cual me lleva sin duda a reafirmar que contribuyó de manera notable en mi proceso de madurez.

CM: Hay una cosa que se acentúa en *El libro de los amaneceres*, esa existencia tensional entre la ciudad como urbe, como fabricadora de imágenes y la infancia. Por ejemplo ahí está la imagen de Susan Sarandon, pero también está la imagen de Juan Antonio Barreto. Cuando leemos *Bajo el neón* decimos que hay como un animal rural que vive en una relación muy contradictoria con la ciudad.

MM: Sí, yo comparto plenamente la lectura contigo y creo que no tengo una respuesta concreta. Lo que pudiera

inferir es que yo durante muchos años de mi vida me la pasé huyendo de lo que yo era; es decir, yo era un niño campesino hijo de agricultores que quería ir a la ciudad, y fui a la ciudad, y soy un agricultor y un campesino a quien le fascina la ciudad. A mí me fascina la ciudad; pero también me fascina todo lo que tiene que ver fundamentalmente con el río. Me gusta el monte, la montaña, me gusta las riberas del río. Tierra donde no haya río, esa tierra no es conmigo. Entonces yo pienso, insisto, que la ciudad fue para mí como una manera de ratificarme en la huida, es decir, huyendo de lo que era me encontré a mí mismo y eso me llevó a volver a donde estoy, en las riberas del río donde nací

CM: ¿Ahora estás allí?

MM: Ahora estoy allí y probablemente estaré allí hasta que me muera. La ciudad tiene un ciudad secreta, que habría que visibilizarla, pero para visibilizarla se necesita el desarrollo y la profundización de una mirada. Cuando tú ves la ciudad desde esa perspectiva es fascinante, cuando andas por la ciudad dejando que la dinámica cotidiana de la vida te conduzca, tú nunca ves la ciudad. Mira, yo tuve una experiencia fascinante aquí en Maturín cuando ya tenía más de treinta años. Un día iba caminando por el centro, por donde está zapatería La Luna y oí un ruido, en uno de los edificios y miré hacia arriba... chamo, cuando miré hacia arriba descubrí ese montón de edificios, me percaté de que durante muchísimos años que yo había vivido aquí jamás había mirado hacia allá. Ese día descubrí la ciudad de Maturín. No hay una cosa más tramposa, que uno dejarse guiar por lo cotidiano de la ciudad, uno tiene que desarrollar la mirada. Así es en el campo, hay gente que vive allí y no la ves. Te dejas llevar por la cotidiano y no descubres nada. Yo hablo con algunas personas de estas cosas y se ríen de mí, porque dicen que estoy loco... bueno, algunos dicen que yo estoy loco desde chiquito, entonces la ciudad es así.

CM: Seguramente es cierto (risas)

MM: Sí, yo creo. Entonces, la ciudad es así, en la ciudad... y yo estoy seguro de que tú sabes perfectamente de lo que estoy hablando. La ciudad tiene sus secretos, tiene su magia, tiene sus recovecos. Yo incluso lo creo y estoy convicto y confeso en esa locura. En la ciudad se mueven simultáneamente varias dimensiones, es decir, que nosotros estamos aquí y simultáneamente hay otra, hay otra ciudad, otra gente construyendo su vida, construyendo sus misterios, su magia.

CM: Está en cada quien, alguien la ve, otros no la ven

MM: Y otros no la ven.

CM: Alguien que la consume...

MM: En mí concurre simultáneamente la magia de la ciudad y la magia de la ribera del río. Hay múltiples seres en la ciudad pero en la ribera del río, Celso, sólo quien vive, sólo quien ha vivido en la ribera del río sabe de lo que estoy hablando, de la presencia protagónica de seres de distinta naturaleza que uno puede percibir y que aquellos cegados

por los paradigmas de la ciencia occidental se empeñan en negar, pero esa presencia está allí.

CM: Vamos a hablar de tu labor como promotor y difusor de la literatura del estado. ¿Tú lees a los nuevos poetas de Monagas? ¿Cómo los percibes?

MM: Bueno, tengo un problema. ¿Cómo se lee a los poetas nuevos pues? Con la publicaciones periódicas.

CM: Ya no hay...

MM: No hay. Las dificultades de un joven poeta para publicar un libro enfrenta varias circunstancias adversas: una la económica, que siempre ha sido adversa, ahorita es bastante adversa. Y la otra es la fe de lo que pudiera publicar, eso también tú sabes que es complicado.

CM: Sí.

MM: Yo creo de verdad que no hay los niveles de madurez en los nuevos escritores de la región. Ahorita es interesante algunos poetas que están escribiendo, pero yo creo que hubo una mejor, yo creo... que hubo una mejor época. La época en la que estuvimos tú y yo involucrados en el papel justamente de difusores, de promotores, hubo propuestas más interesantes, probablemente porque la conocíamos, porque había varios papeles circulando, varios papeles nuevos circulando. Ahorita no hay, desde el paro petrolero se extinguieron los suplementos literarios aquí. Pero yo me atrevería a decir, que algunos autores que conozco tienen un buen nivel...

CM: ¿Y los libros que has leído?

Poeta: Los libros que he leído me gustan, me gustan.

CM: ¿Y sientes que la región, la vivencia de la ciudad está presente en esos poemas?

MM: Yo creo que no, yo creo que hay un proceso de alienación bastante significativo en que la gente sigue dejándose hipnotizar más por las situaciones, paradigmas y figuras e ideas de otras metrópolis y hasta de otros campos. Porque aquí, por ejemplo, hay gente que cuestiona mucho a los que reivindicán la anécdota campesina en la literatura, pero al mismo tiempo adoran a clásicos de la literatura cuyo desarrollo anecdótico es exactamente lo mismo sólo que en otro lado, sólo que en Europa. Para tratar de no ser irresponsable, diría que hay un proceso de búsqueda importante en los jóvenes, los jóvenes creadores de Monagas, pero creo que no hay desde hace algún tiempo, no ha habido mecanismos, instrumentos por los cuales a esa expresión se le pueda hacer seguimiento para uno tener esa especie de juicio. Yo creo que no estamos en el mejor momento de la creación literaria de Monagas. Creo yo, no sé qué piensas tú

CM: Pero tú no piensas que...

MM: Perdona que te interrumpa... no es lo mismo pensar en una Monagas en la que el centro académico por excelencia que era el Pedagógico de Maturín, estaban por ejemplo en esa academia, profesores como Celso Medina, Carlos López, Yonis Hidalgo, José Natividad Bruzual, Zoilo

Abel Rodríguez... bueno gente que era vital en el proceso de estímulo, de reflexión, y hasta de investigación del estudio literario. El pedagógico desapareció como un ente generador, digamos de espacios para que el hecho creativo se hiciera posible, ¿ves?

CM: No sientes que...

MM: Hoy ¿Qué libros se publican hoy? Hoy se publican pocos libros, yo sí soy vanidoso, yo tuve una gestión aquí en frente de algunas instituciones y tú la tuviste y ambos publicamos libros, se pueden contar los libros, ahí están los libros.

CM: ¿No sientes que los últimos poetas escriben más con la palabra que con la vivencia?

MM: Por eso yo te decía hace unos minutos, que la alienación se ha acentuado y, pese a que en otros ámbitos de la vida pública se ha magnificado y protagoniza el apego a lo nuestro, el apego a la tierra, el apego a lo que somos, la reivindicación de nuestros procesos, en el área de la creación literaria aquí en Monagas, por lo menos no parece evidente. Los autores siguen seducidos aún por realidades de otros lados, lo cual los ciega, no les permite ver lo maravilloso que es donde habitan.

Dos poemas

1
Después de la distancia,
en ese pedazo sagrado
que sólo tú habitas
reposan contigo
llaves de todas las cerraduras.
Con ellas abres ventanas
que secuestran la luna
y cierras en la tarde
los caminos que extravían al sol.
Quitás seguros
que lastiman corceles
y viudas llorantes del arcoíris
abres portales a la lluvia
en ese trabajo de germinación y de semillas.
El silencio se desabrochó
y traza constelaciones en la espalda
por si algún delito se comete
mientras se cuentan los besos
que me adeudas.
Tienes llaves de la distancia
y con los ríos abres puertas de los océanos.
Son tus llaves preferidas los ríos
y los envías a medianoche
a inaugurar rumores
de gente que ama sin amarguras.
Tienes todas las llaves de las nubes
que son algo así
como el despuntar del alba
cuando te pienso.
Tienes llaves, tienes secretos de la Amazonía
y grandes trazos que dibujan el Mediterráneo.
Tienes la llave, ya lo sé.

2

En mi piel
truenan voces de continentes antiguos
y de barcos ahogados en tempestades del Mediterráneo,
naves que avanzaron hacia la Mar Caribe
apuñalando sus aguas
como si fuesen una hoja fracturada,
un intento de noche
rota por constelaciones.
Cuando la noche habla
ninguno de esos asuntos
se acerca con la brisa
que por el contrario los deja caer
como pájaros enloquecidos.
Despega, por favor, como colibrí
que no termina nunca de marcharse,
despega, insisto, hacia nubes de la memoria,
hacia caminos que no concluyeron
y manos que no llegaron nunca
hasta la aventura del talle.
Avanza inversamente y muere a cada instante
aunque no lo entienda la brisa
cuando pronuncia tu nombre,
ni la noche
cuando suelta la carcajada de los abandonados
que es lamento
o mano tendida que nadie toma.
En la fractura renazco a cada instante
germino en medio de la tristeza
y en la exactitud de las tierras áridas
me empeño en ser labio y beso
y pecho para descansar,
pero la brisa,
la reiterada brisa se devuelve
y forma el oleaje
para que te lleven barcos
nunca iluminados por ninguna luna
ni dibujados jamás
en la vecindad de las líneas
del horizonte.

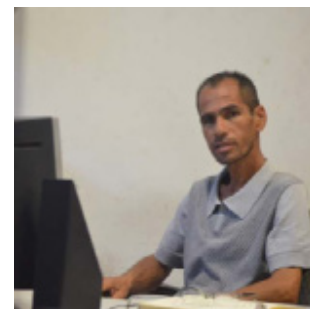
Miguel Mendoza Barreto

LOS POETAS DEL GUARAPICHE*

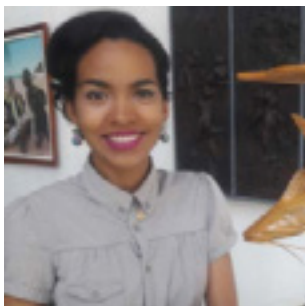
Miguel Mendoza Barreto
Universidad Bolivariana de Venezuela
Maturín



Luis Segundo Renaud



Victor Rojas



Erika Manóche



Omar Velásquez

El título del libro alude a una significativa victoria con relación a los crecientes niveles de desarraigo que se reiteran en la literatura. Los procesos alienatorios intensificados con la llamada globalización, han intentado y logrado con relativo éxito, desarraigar de manera dramática a escritores que se convierten en una especie de ciudadanos de ninguna parte y cuyas preocupaciones no trascienden la más honda individualidad convirtiéndose en sujetos que no se relacionan con su entorno desde perspectivas de amorosa pertenencia y cuyas fijaciones territoriales, cuando existen, se circunscriben a espacios - paisajes-sitios de los centros de hegemonía económica, política y cultural que se posicionan como referentes, multiplicando

la idea de que lo “interesante”, lo “bueno”, y “civilizado” está por allá por los centros de poder occidental que logran de esa manera usar grandes cantidades de escritores como propagandistas del status de tales centros, que agresivamente controlan y convierten en mercado todos los derivados del conocimiento y la cultura. Para ello es necesario aislar e invisibilizar expresiones de nuestra peculiaridad cultural dejando a la gente sin sus entornos propios, particulares y definidos.

La guerra que desarrollan los centros de poder para el cumplimiento de esta tarea es atroz, y para tal fin disponen y usan medios tecnológicos y científicos para el doblegamiento de la voluntad de las personas.

Los centros de poder definen y deciden lo que debe entretenernos, el vestuario a ser usado, los libros a leer y la música que será popular.

* Presentación de la antología *Poetas del Guarapiche*, que circuló a manera de libro en PDF, el año 2018, bajo la reponsabilidad de Luis Segundo Renaud, y con diseño gráfico de Carlos Acuña.

El proceso de concentración de la industria cultural internacional define y decide cuál es la literatura que tiene éxito y cuáles son los libros que deben publicarse en base a temáticas y abordajes previamente establecidos. Hasta la rebeldía y el discurso contra esta visión hegemónica es preconcebido y “vendido” a quienes lo desarrollan, lo portan y lo multiplican. El convertir en mercado lo atinente a nuestra espiritualidad ha engendrado un ejército de ángeles de la autoayuda que avanza por las calles de dios mostrando a la gente las formas de amar y reiterando hasta el desgañamiento que “la felicidad está sólo en ti” estableciendo como santa verdad una alquimia que desprecia condiciones objetivas y subjetivas de la vida y que olímpicamente ignora condiciones materiales, sociales y económicas e insiste en que tal cosa no es importante porque para ser feliz “sólo se necesita querer serlo”. Así camines en medio del incendio, la felicidad es un acto voluntario que desprecia lo contextual y te sume en una condición singular de individualidad prácticamente solipsista.

Hay, o debería haber, una lucha tremenda entre el escritor que defiende sus arraigos y pertenencias, reivindica voces y modos de sus ancestros y es capaz de renombrar con nomenclaturas de su espiritualidad colectiva, las múltiples maneras de asumirse en la construcción de una cultura que enfrente los códigos de dominación que se presentan como globales, no porque incorpore totalidades, sino porque borra con violencia singularidades y especificidades que, en definitiva, son las que históricamente han dialogado con el escritor, signando, estableciendo y pronunciando la poesía. Desde este diálogo surge el arte y surge la certeza de sabernos uno y múltiple.

Por esta razón el título de este libro es una primera victoria cultural que se plantea el reconocimiento de una identidad vinculada a un río que traza diversos territorios, nace en la quebrada Monte Bonito, en el cerro Pabellón, del sistema montañoso del Turimiquire y desemboca en el Caño Francés custodiado por 138 especies de fauna entre las que se cuentan 26 especies de peces, 6 anfibios, 23 clases de reptiles, 68 aves y 15 mamíferos.

Estos poetas, entonces, que se organizan en este libro y reivindican la condición de guarapicheros hacen una interesante contribución en el sentido de reconocerse en y desde esta serpiente fluvial tan generadora de vida, magia y perfiles culturales definidos. Muchos pueblos originarios nuestros, como era de esperarse, hicieron del Guarapiche un gran centro generador de lectura del universo y de la vida: es decir, de la poesía; por ello, en época de tanta tormenta y de tanta victoria de la infamia, reconforta mirar como los poetas asumen una identidad de notable ascendencia en lo artístico y que va mucho más allá de lo territorial asentándose en la espiritualidad y en una develación de las múltiples grafías de la tierra.

Algunos de estos poetas no nacieron cerca de las

márgenes del Guarapiche pero traen su río en el alma y por ello contamos con esos compañeros para el viaje.

El libro, en mi opinión, estructura su unidad en la propia voz interior de los poetas y por ello los reconoce reconociéndose en el ejercicio respetuoso y amoroso de la diversidad. Es una especie de almacén este libro, al que concurren poetas en procesos, perspectivas y expectativas complejas y diferentes. No obstante, cuidadosamente conviven en él y trazan sus perfiles cada uno con la fortaleza que le es intrínseca.

Al decir poetas del Guarapiche nos reconocemos en un padre unificador alrededor del cual conseguimos abrigo y fortaleza identitaria. Saben estos poetas que pertenecen, vienen y son de un ámbito donde resuena con fuerza la poesía de los ancestros. Todo ello constituye y configura una poética, la poética de nuestra pertenencia y de nuestra dignidad.

“es cuestión de principio haber nacido en un campo/ ahora me quedan muchas palabras/ montaña río caballo árbol” dice César Centeno y ratifica además que “..Es tiempo de neblina/ de estaciones que nos nombran/.. donde el canto del pájaro/ me cuenta su olvido”.

Hay una voz, sin duda definitoria de lo que serán y de como establecerán su impronta estos poetas. Dice Carlos Acuña, lleno de soledad, desconuelo e interrogantes que permiten hacer una caracterización de la vida desde los recodos del asombro “... En las horas de tensa calma/ las aves se posan en la puerta sur de la casa..” “..Justo a la hora del falso sol/ gime y desanuda todo..”.

Las perplejidades de la época, la soledad social y la tristeza cultural que nos hace solitarios irremediables se expresa con desespero en Amanda Ramos cuando dice “... Siento que la corriente de mis días se ha secado/ El fin de las voces me miente”. Ella lucha, se sobrepone y le presumo victoriosa “...Me llaman las ganas de seguir siendo yo misma”. “...Tal vez/ mi sequía/ logre el camino hacia el mar.”.

El tiempo persigue a estos poetas, la idea de la finitud atormenta “..la tarde/ paraliza el tic tac/.. es otra altura/ tan baja como tus huellas”. Luego, al final de la noche, o quizá en el umbral de la vigilia el poeta entra en resignación de su suerte irremediable “..esta catedral intemperie/ esta lágrima ancestral/ esta noche de oración..” afirma desde la pesadumbre el poeta Carlos Miranda.

En la búsqueda de la poesía fundan su vida, o quizá tal vez deba decirse que en la búsqueda de certezas vitales tratan de conseguir en la poesía los fundamentos de esa búsqueda y tratan de pescar en lo abisal, pero sólo ven su rostro en la búsqueda. Consuela saber que el rostro reflejado en el agua transitoria, es uno diferente a cada instante. “..Lanzo un anzuelo a la luna /a los astros /al pecho /a un estanque de letras /palabra escurridiza /nada

cerca pero no pica /me mira pero se va". Afirma Christian Maestre, mientras sus "ojos beben araguaney" y le dibujan "un canto de pájaro en el pecho".

Si decimos que son poetas del Guarapiche, asumimos que esas voces tienen que ver con nosotros, y en ellas suponemos la tarea de nombrarnos en nuestra especificidad y suponemos también que seremos mencionados desde las pronunciaciones que fueron borradas por quienes, interesados en clavarnos en la sique sus palabras, se dieron a la tarea de desnudarnos, de dejarnos sin puerto y sin amarra para que nos dedicásemos a pronunciar como nuestro, aquello que les pertenece y con lo cual nos han dominado.

Omar Velásquez ha insistido en una palabra que lo reencuentra con sus propias definiciones de hombre que se sabe de un lugar, de sus periferias y de todas sus connotaciones espirituales y mágicas "Regreso de la nada/ con un puñado de polvo y fuego/sin que el mundo lo sepa/ aprendí la lengua de ese lugar derritiendo cometas/y cavando el aire en busca del vendaval."

La militancia en lo peculiar y en la pertenencia no constituye una apología a las fronteras muros; la especificidad no distancia, no confronta, no enemista sino cuando es usada para la dominación: ".Quiero dejar la ventana abierta/ y dejar pasar la infancia/ y encontrarme a mí mismo."

Contamos con los poetas que saben y se saben interpretes de asuntos no muy bien definidos y peor interpretados por la racionalidad, contamos con los voceros del alma; palabreros de lo inimaginable que traducen lenguas que no entienden pero que necesitamos: ".voz susurrante/ de los que se han callado". Dice Erika Manoche.

La recuperación de la memoria se establece como una tarea vital, por ello Lisandro Palacios con todo un prontuario de vinculación y uso de la palabra desde el oficio de telegrafista – poeta, dice: ".los recuerdos se esfuman/ atropellados por la hendidura / de la noche".

Roxanny Peñalver surge desde la profunda entonación de lo poético y pareciera cultivar un pesimismo aterrador sino fuera al mismo tiempo una palabra dual que parece trágica y parece erótica, develando en esta apuesta múltiple, una sonoridad personal con la que serán anunciadas buenas nuevas: ".navegando más lento / para morir más rápido/corriendo en reversa /esquivando las mordeduras del reloj/ pisoteando luciérnagas /que queman como brasas".

El tiempo, como ya dijimos, atormenta, y ese tormento les hermana: ".Montada / sobre la aguja más grande del reloj/me paseo en cada segundo /de esas horas turbias/el tic tac me da vértigo/veo la tarde caer sobre mí".

Una voz de indiscutible fortaleza es la de Víctor Rojas

y en cada espacio va labrando la grafía de los desesperos y de las estupefacciones, en su voz huele a tierra húmeda sus especulaciones. ".y hemos quedado inexorablemente atónitos/ como altivos representantes de la duda".

María Angélica Pastrano es una poeta que quizá sepa de la luna y sus manguantes y construye referentes amorosos desde los cuales sentirse en casa en la asunción del abrigo: ".A solas me escondo en el bolsillo de tu camisa / desde allí contemplo planetas". ".Este Mar que no termina de secarse/y con él la poesía culpable/de cada árbol esquelético/sin voluntad para el próximo invierno/ de cada piedra convencida/de su verdad".

"El río es algo más que agua en movimiento/es el tiempo que sigue su curso/ la vida que corre hacia el encuentro / los sueños que se abren al viento /la fuerza de lo imposible/ el río somos nosotros fluyendo." Canta Coromoto Renaud y pudiera ser este un estupendo prólogo para este libro. Ella, Coromoto, o Coro como le decimos los del alma, sabe de estas cosas y eterniza lo que es eterno y cotidiano. Ella es una cronista, no de fechas y eventos, sino más bien de lo invariable. Los grandes saltos de tiempo le interesan y por ella o desde ella nos aproximamos a los ríos y al empeño inverosímil del Turimiquire por ser parte del cielo; o por engullirlo. Nunca se sabrá.

Luis segundo Renaud es un legendario registrador espiritual de la poética del Turimiquire, desde hace tiempo es uno de sus dialogantes preferidos y ello nos ha dejado buenos libros y una firme intención de defendernos en lo que somos, de asumirnos en las bellas maneras que nos definen como hijos, hermanos y amantes del Guarapiche y todas sus magníficas periferias.

Luis Segundo ha avanzado irreductible hacia la comprensión de los códigos de la montaña y sus habitantes ".o como esos animales/ que caminan con sus penas / y en el eco de sus cantos/ se reconocen".

Celso Medina: Es un destacado escritor venezolano con una relevante obra literaria que ha hecho contribuciones significativas al panorama de la literatura venezolana. Es un notable ensayista, crítico y académico gracias a cuyo desempeño y rigor intelectual e investigativo muchas de las voces invisibles de la literatura venezolana han sido sumadas al panorama literario nacional.

Su propuesta poética es de gran madurez y es, sin duda, una voz con resonancias y perfiles personales que no pasa desapercibida, justamente porque es una voz fuerte, particular y propia en el contexto de la literatura venezolana. ".Puede que nada seamos / en esta vasta blancura / Pero qué importa / si por ser nada vivimos" ".vastísima herida que nos refunda/ Hendija por donde escapamos ilesos."

ENSAYO

La crítica: ¿algo más que una mediación cuestionable?

Gustavo Luis Carrera
 Universidad Central de Venezuela
 glcarrera@yahoo.com



En cualquiera aproximación analítica a una institución universal de tanto prestigio como la crítica, conviene, y es saludable, actuar con modesta prudencia, y hasta con ingenuidad. En consecuencia, no debe extrañar que para intentar fijar el concepto básico, acudamos a esos reservorios, poco exigentes, es cierto, pero, eso sí: tan elementales como útiles, que son los diccionarios.

¿Cómo define la crítica el Diccionario de la Lengua? De manera muy tajante y decidida: es el “arte de juzgar una obra”. Ahora bien, surge entonces la duda -en el encadenamiento de indeterminaciones que caracteriza a todo diccionario- de qué debemos entender por arte de juzgar. Como es de esperarse, la definición del concepto no aparece en el manual de las palabras. Pero,

nos queda una salida: descomponerlo en sus partes. Y así encontramos: “arte: virtud, disposición e industria para hacer alguna cosa”; y “juzgar: facultad de quien tiene autoridad para ello; condenar”. Evidentemente estos hallazgos no nos permiten avanzar demasiado en el plano conceptual, pues saber que la crítica es la “virtud de deliberar y de condenar” no pasa de ser una tautología, más o menos inútil, como son de inútiles -más o menos- todas las tautologías.

Así las cosas, ya que de ingenuidad se trata, decidimos acudir a una fuente cuya presumible ingenuidad ha de ser más pura e incontaminada, habida cuenta de los tiempos más lejanos a que pertenece. Nos referimos a uno de los padres remotos de los diccionarios de nuestra lengua: el *Tesoro de la lengua castellana o española*, compuesto por el Licenciado Sebastián de Covarrubias, e impreso en 1611. Allí se lee: “Arte: es nombre muy general de las artes liberales y de las mecánicas. Proverbio: “Quien tiene arte, va por toda parte”; “el que sabe oficio, adonde quiera gana la comida”; y se agrega: “Fue costumbre antigua que todos aprendiesen oficio; que hasta los grandes señores aprendiesen algún arte”. Esta idea del arte aprendido y desarrollado es la que nos interesa subrayar. Y más adelante, en la breve sección de la letra jota, se encuentra: “Juzgar. Dar sentencia como juez”, con este añadido que consideramos particularmente significativo para nuestras reflexiones: “Juzgar. Decir uno lo que siente”. Y de este modo surge la aleccionadora sorpresa de haber encontrado más valiosas claves conceptuales en el diccionario primitivo que teníamos a mano, que en el más reciente, realzado por una llamativa impresión a color. Así como el actual Diccionario de la Lengua nos deja en la noria tautológica, Covarrubias nos pone de cara a dos proyecciones de sentido de primera importancia: juzgar es un oficio; y juzgar es decir lo que se siente.

De otra parte, quizás no debe extrañar demasiado que los mecanismos léxicos de Covarrubias sean más expeditos que los del diccionario común con respecto al concepto de crítica, pues el primero queda fuera del manejo propiamente dicho del vocablo en el sentido actual, y al no sentir el peso amenazante de una crítica institucionalizada, puede conceputar con mayor libertad y espontaneidad. En efecto, se habla específicamente de crítica desde el siglo XVIII, aunque haya antecedentes del siglo XVII. Pero, en todo caso, lo que nos interesa destacar es que el concepto mismo de crítica, en el sentido de la existencia de una institución llamada la Crítica, es de nueva formulación.

Tocados, de este modo, aspectos caracterizadores introductorios -y con el haber de sus aportes auspiciosamente polémicos-, pasamos a exponer algunas perspectivas de enfoque de las funciones de la crítica, un poco a la sombra del Licenciado Covarrubias, por el viejo adagio de: “el camino se muestra andando”.

La palabra refleja

Opinar sobre la obra ajena es, a fin de cuentas, comentar el hecho desde el ángulo del desiderátum, de lo tenido como modelo. Es medir con un rasero teórico lo que en el plano fáctico otros van realizando. Esta es, en esencia, la fatalidad innata de la crítica: busca normar lo ya cumplido; trata de conceptualizar un proceso de creación realizado, y fijar pautas para una pretendida mejor comprensión de la producción lograda. O sea que todo su orden conceptual no es más que la teorización de una praxis consumada por otros.

La idea anterior es el fundamento de una comprobación incontrovertible: la crítica vive de la obra producida -lo cual equivale a decir que el crítico vive del creador-; y cuando hablamos de vivir, no hacemos referencia sólo a la sustentación ideológica y profesional, sino que aludimos, por igual, al plano del pane lucrando. Y al final, debemos aceptar que no es fácil librar al crítico de la falsa imagen de creador frustrado. Samuel Coleridge lo dijo en forma explícita: “Generalmente los críticos son individuos que si hubieran podido, habrían sido historiadores o biógrafos; probaron capacidad en una y otra cosa, pero fracasaron, y les llegó el turno de hacerse críticos”. Y Goethe lo sentenció de modo tajante: “¿Quién es el crítico más severo? Un aficionado fracasado”.

Independientemente de posiciones extremosas

-radicales- al respecto, hay un hecho palpable: la palabra crítica es una palabra refleja, sin luz propia, destinada a servir de proyección especular de una palabra real, que es la obra originaria. Por ello, en anterior ocasión, en la perspectiva literaria, nuestras consideraciones se dirigieron a caracterizar la crítica como una especulativa figuración analítica, en estos términos: “El signo teórico y la aproximación crítica se definen como una imagen virtual dentro de un proceso de refracción donde al texto corresponde la condición de imagen real. Esta supremacía textual -evidente en cuanto al carácter primigenio de la obra considerada y a la libre proyección de una esencia a través de la validez de una lectura posible- establece una jerarquía de valores que bien conviene al momento de pensar en ofrecer perspectivas reflexivas y analíticas. Sólo así, reconociendo la categoría siempre privilegiada del texto creativo y la naturaleza fatalmente ancilar de la teoría y de la crítica, es posible entrar en éstas, sin que el rubor del acto omnímodo de la mediación analítica nos paralice en nuestro intento”.

La palabra modélica

Si algo ha caracterizado siempre a la crítica es su empeño en ordenar, y esto en las dos acepciones intrínsecas del verbo: poner orden y dar órdenes. Y en esto también ha pagado las consecuencias de su pecado original. Consciente de su fatal dependencia de las pautas ofrecidas por la obra producida, la crítica ha echado mano del principio de autoridad. No cabe duda de que el criterio del *magister dixit* lo usó por primera vez un crítico para imponer su criterio sobre el público impresionable y, en particular, sobre otro crítico un tanto rebelde. En este sentido, la normativa crítica no es más que el intento de acuñar un modelo, de constituirse en palabra modélica. Y ello dentro de un propósito impositivo que no considera los efectos lamentables de la especulación retórica y la repetición reiterativa de normas y paradigmas; ya que, en última instancia, lo que importa es afianzar un orden jerárquico que pretende invertir los valores, instituyendo una escala aparente que concede la supremacía a las teorizaciones críticas.

Pero, todas estas pretensiones magistrales de autoridad ya han sido tan puestas en duda, que no sabemos qué parte de ellas se mantiene en pie. Grandes cuestionadores de estos poderes absolutos fueron nuestros padres estéticos: los creadores románticos.

Así se evidencia cuando Novalis dice que “la crítica de la poesía es un sinsentido”; y añade que “una teoría de la novela debería ser ella misma una novela”. De su parte, Federico Schlegel comienza por enfrentarse a este criterio extremo del carácter inefable del arte y de la literatura, para terminar aceptándolo, en vista de la incapacidad de los críticos. Sus palabras son las siguientes:

Si algunos amantes místicos del arte, que consideran toda crítica como una disección, y toda disección como una destrucción del placer, pensasen de manera consecuente, “¡caramba!” sería el mejor juicio de arte sobre la obra más estimada. De otra parte, hay críticos que no dicen nada más, pero de manera mucho más extensa.

Ahora bien, por encima de todo propósito modelizador, la crítica está condenada a una falacia insuperable: su terreno de ensayo no es la realidad, sino la superestructura simbólica. Y ello porque toda conceptualización crítica se funda en el uso de la palabra, y toda palabra no es más que el simbolizante de un objeto real. Es el proceso convencional del conocimiento del mundo: la palabra representa; la cosa significa. Y en ese juego inevitable de correspondencias estamos inmersos todos por una limitación cognoscitiva. Ya lo dijo el notable poeta sin verso cumanés José Antonio Ramos Sucre: “El hombre ha inventado el símbolo porque no puede asir directamente la realidad”.

La palabra esotérica

Se ha dicho que los escritores oscuros son lo que toman el aire de ser los más sabios. Otro tanto sucede con la crítica. Y ello es natural, porque el lector, lego y respetuoso de las jerarquías intelectuales, supone que quien asume la función de crítico tiene autoridad para serlo y debe saber cosas muy importantes y profundas, así él, como lector, no entienda mucho de aquellas palabras de sabiduría y prestigio. Este ha sido siempre otro de los ropajes ingeniosos y efectistas de cierta crítica retórica; y fuerza es reconocer que le ha funcionado con pleno éxito: no entender lo que dice el crítico será siempre para el simple consumidor público signo de su propia limitación cultural, y nunca revelación de la escasez conceptual oculta en la oscuridad prefabricada e intencional del crítico,

cuando no proviene de una evidente incapacidad analítica y expresiva. Con relación al campo literario, bien lo destacó el mismo Ramos Sucre, con su habitual agudeza:

En literatura la oscuridad del estilo contribuye a aumentar el número de los admiradores inconscientes, que repiten y consagran con furor la opinión de unos pocos escogidos dotados de criterio o de audacia.

En el dominio de la crítica, esta relación que genera autoridad a partir de la incomunicación, es muy simple: la terminología suplanta el conocimiento: o dicho de otro modo: la retórica toma el lugar de la realidad conceptual. Conocer un código privativo -o hacer creer que se le conoce a través del manejo estratégico de términos bien escogidos aunque no profundizados- es apropiarse de un sistema sólo apto para iniciados. En tal sentido, la palabra crítica pasa a ser una palabra esotérica, reservada a quienes poseen las claves de su comprensión. Y el sistema ha sido tan perfeccionado que no es exagerado decir que hay verdaderos patrones de construcción de juicios críticos, en los cuales, a la manera de las planillas de encuestas o de impuestos, es posible, a partir de términos ya dados, llenar las casillas vacías y producir una crítica musical, pictórica, teatral, arquitectónica o literaria. El grado de perfección del procedimiento es tal que los términos usuales son de probada universalidad: tono, matiz, calidez, textura; actual, contestatario, performance, asistemático; postmodernismo, vanguardia, realismo mágico, barroco intemporal. La lista sería larga; pero no demasiado. Porque la eficacia del mecanismo se basa en el manejo hábil y rápido de un léxico que no puede excederse del número, por ejemplo, que caracteriza a un juego de barajas, conjunto intercambiable que la experiencia humana ha ratificado a través de los siglos. ¿Será exagerado hablar de la baraja crítica de la palabra esotérica? Seguramente sí. Más bien se trataría de una verdad a medias. Pero, no olvidemos que en una medio verdad si bien es falsa una mitad, la otra es necesariamente cierta.

La palabra sustitutiva

Cuando el crítico asume a cabalidad su función de autoridad decisiva y dictaminadora, desaparece la perspectiva del diálogo fructífero entre la visión crítica y el creador o su obra, para reducirse el contacto a un

monólogo, donde el crítico hace de juez y al producto intelectual o artístico le corresponde la condición de sospechoso. Es el momento en que el crítico empieza a considerar seriamente que el creador o su obra no están a la altura requerida para desarrollar una relación de intercambio productivo desde la perspectiva analítica propia de la alta postura crítica. Y que mucho menos tal posibilidad puede darse con referencia al público mayoritario. Surge entonces la opción seductora: ¿por qué no entablar el diálogo con quien pueda sostenerlo en igualdad de magnitudes intelectuales? Es decir, con el crítico. Y así nace la materialización del círculo teleológico: el crítico se tiene a sí mismo -o a su semejante- como receptor del mensaje que origina como emisor (a partir, forzosamente, de una recepción inicial: el texto analizado).

Ahora bien, de ese proceso comunicativo que va de un crítico a otro, no hay más que un paso a la perspectiva más fascinante que pueda concebirse: hacer la crítica de la crítica, con total prescindencia de la obra; es decir: hacer de la palabra crítica la palabra sustitutiva, suplantadora del hecho literario, artístico o intelectual, que se supone que ha de ser analizado o en alguna forma considerado conceptualmente. ¿Parece esta una alternativa extrema, señalada más por especulación tentativa que por constatación específica? Pues, no es así. Es evidente que algunos teóricos de la crítica contemporánea han caído en tan seductora opción. ¿No prescinde del autor como individualidad la crítica sociologista, a la manera de Lucien Goldman, cuando sólo acepta la idea del creador como un exponente privilegiado del grupo social que representa? ¿No llega a la suplantación de la obra la tesis de Roland Barthes, al afirmar que la crítica no descubre, sino recubre; es decir, que la crítica desborda la obra, hasta lograr sustituirla? ¿No proclama la necesidad de llegar a una esencia suplantadora la postura existencialista de Serge Dubrovsky, cuando apunta que la gran crítica es la que reconstruye la modulación interior de la obra, en función del impulso analítico del esfuerzo interpretativo? ¿No hay el riesgo de llegar a sustituir la obra por un ensamblaje de códigos estéticos y sociales, en la aplicación mecánica y poco imaginativa de la visión semiológica?

Estas son riesgosas realidades que subrayan la base de nuestro planteamiento: la sustitución del creador y de la obra por el aparato crítico es una tentación actuante, visible en no pocos congresos de docentes

especialistas y en encuentros de cultores de la crítica. Perspectiva de manifiesta abstracción con respecto al hecho estético, que tendría la enorme ventaja, al no haber ni autor ni obra en juego, de hacer innecesaria la tarea valorativa. Tarea, por otra parte, quizás inútil, pues, como dice Aldous Huxley:

La única diferencia existente entre la crítica hostil y la favorable consiste en que la una dice brutalmente con muchas palabras lo que la otra lleva implícito en una lisonja con aire de protección.

La palabra axiomática

El escritor propone su texto; el crítico caracteriza y valora. Es un proceso de identificación y de calificación, donde el analista es juez y jurado en una sola pieza; mientras el proponente aguarda el dictamen en el más absoluto estado de indefensión. El veredicto es, de hecho, inapelable. Si es adverso, resultaría un acto de inútil vanidad oponérsele; y si es elogioso, sería una sospechosa congratulación destacarlo. (Algunos han calificado de “sociedad del bombo mutuo” a los grupos literarios y barras de amigos donde se aplica el viejo principio de “si me alabas, te alabo”).

La capacidad destructiva o glorificante de la crítica es tal que su decisión impone o borra significaciones y prestigios con extraordinaria eficacia. Autores descartados o zaheridos por la crítica y que, posteriormente, una vez revaluados, han ocupado el sitio relevante que les corresponde, abundan de manera notable. Traigamos al punto dos ejemplos notables: Edgar Allan Poe y Arthur Rimbaud. Detrás de lo cual se proyecta el señalamiento de Lord Byron, que satiriza, con acritud, la condición del oficiante de la crítica: “Para todos los oficios, excepto el de crítico, es menester un aprendizaje; los críticos están hechos de antemano”.

La circunstancia concreta es que la voz imponderable de la crítica actúa como el fallo del magistrado o el lápiz rojo de la censura, a partir de una doble fuente de autoridad: el canon normativo establecido por la Academia y la percepción vulgarizada de la opinión pública. En cuyo caso, la crítica se funda en dos develados prejuicios: el lugar común de la institución oficializada y la perspectiva manipulable de un público improvisado, sin capacidad interpretativa propia. Un buen ejemplo del poder de la palabra axiomática de

la crítica lo hemos tenido, no ha mucho tiempo, en el llamado “boom” de la novelística hispanoamericana -a partir del sexto decenio del siglo XX-, donde confluyeron el peso del magister dixit de una crítica apologética prefabricada y los intereses económicos de las casas editoriales. En el repudio al tribunal crítico, es tajante “Anton Chéjov: “¡Escribir para los críticos es tiempo perdido! Es como ofrecer el aroma de una flor a un hombre víctima de un resfriado”.

Las metodologías críticas varían en el devenir histórico, a través de una diversificada panoplia que, en los tiempos modernos, va de la crítica positivista a la impresionista, hasta llegar a la estructuralista, la deconstructiva y la estética de la recepción. Pero, el proceso analítico y la sentencia derivada en consecuencia, son de similar condición. De hecho, el crítico, ungido como juez, recurre al principio de autoridad y establece un criterio fundado en el alcance de su haber intelectual y en las posibilidades de su capacidad expresiva. Es un proceso donde el prestigio se impone indefectiblemente: quien ya detenta la función crítica ante el público lector deviene en mago retórico que concede o niega trascendencia. A fin de cuentas, nada es más parecido a un juicio público, donde el juez es la medida de la cosas, que el fallo crítico axiomático.

La palabra mediadora

Los propios creadores de la crítica moderna, los teóricos románticos, fueron los primeros en dudar de la validez del acto crítico. Al postular que no es posible traducir a palabras lo que constituye un valor esencial que sólo puede percibirse a través de la sensibilidad estética, estaban proclamando la ineficacia de la crítica analítica y del análisis poético. A propósito del comentario crítico musical, subrayando evidencias, asienta Wilhelm Wackenroder que no es posible “fundir en las palabras lo que desprecia las palabras”. Esto, que puede parecer un menosprecio del acceso, a través de la retórica de las palabras, al arte de los sonidos armónicos, es una reivindicación romántica de la especificidad estética de cada uno de los predios artísticos.

De otra parte, son tan numerosos los ejemplos de desacierto crítico, que fuerza es reconocer que la deformación ha sido otro vicio del arte de juzgar. Deformación por soberbia desmedida o por crasa

ignorancia. Deformación por preconcepciones finalistas de carácter filosófico o político; o en última instancia, por intransigentes prejuicios estéticos o morales. Baste recordar al respecto el dramático caso de Charles Baudelaire, víctima del ensañamiento aniquilador de feroces comentarios críticos que, a partir de criterios moralistas, alejaron al poeta del público y llegaron a infundirle verdadera amargura. Su desquite, dirigido a quienes criticaban su supuesta inmoralidad, fue este párrafo satírico:

Todos los imbéciles [...] que pronuncian sin cesar las palabras ‘inmoral, inmoralidad, moralidad en el arte’ y otras idioteces semejantes, me recuerdan a Louise Villedieu, puta de a cinco francos, quien, al acompañarme una vez al Louvre, adonde nunca había ido, comenzó a enrojecer, a cubrirse el rostro con las manos, y halándome a cada momento por la manga, me preguntaba, ante las estatuas y los cuadros inmortales, cómo se podía mostrar públicamente semejantes indecencias.

Pero, más allá de las limitaciones del alcance expresivo de las palabras ante la esencia inefable del arte, y por encima de los excesos deformantes, que siempre constituyen un riesgo, quizás donde la crítica encuentra su alternativa más valedera es como palabra mediadora. En efecto, la crítica, en su mejor función, es mediación; es la ruta interpuesta que va de la obra al público, o al propio autor, en este último caso en una especie de productivo retorno que puede rendir resultados de autoclarificación en la sensibilidad del creador. Esta mediación es algo así como el más encomiable y útil servicio social de la suprema y casi incommovible institución crítica. Ejemplos conocidos evidencian tal función. Así, Nicolás Boileau, en la segunda mitad del siglo XVII, en el ámbito de la estética literaria clásica, ofrece las claves interpretativas de los creadores de la época en Francia, conceptualizando y jerarquizando lo que las obras producidas ostentaban como novedad artística e ideológica. Así, los grandes teóricos del romanticismo alemán llegan a desarrollos prospectivos -casi más propios de épocas posteriores que de la contemporánea de ellos-, revelando la esencia profunda de esa gran escuela filosófica y estética. Así, saltando a un ejemplo concreto más cercano a nosotros, el crítico Julio Planchart refuerza conceptualmente, en temprano respaldo público mediador, la obra de su joven compañero de generación, Rómulo Gallegos.

Pero, ante cada actitud mediadora de la crítica, surge el cuestionamiento de la función cumplida. Con relación a nuestros ejemplos, bastaría con recordar a quienes ven a Boileau como un simple recolector, a posteriori, de propuestas estéticas ajenas; a quienes ven la teoría del romanticismo como un arte poética de retazos cosidos por la crítica posterior, empeñada en ocultar contradicciones profundas; a quienes, anti-galleguianos decididos, consideran un esfuerzo intrascendente el del joven crítico caraqueño.

¿Qué tenemos al final? Cabe decirlo en unas líneas de conclusión tentativa.

La palabra virtual

En última instancia, no es excesivo afirmar que la crítica se nos aparece como una palabra virtual. Veamos el recuento posible. La crítica es dependiente (resulta de un producto dado, que es la obra); es decir, que es refleja. La crítica trata de normar, de establecer pretendidas, y hasta dudosas, reglas de conducta conceptual; es decir, que es modélica. La crítica opta por el velo retórico, por el ropaje efectista terminológico, reservado para entendidos; es decir, que es subrepticamente esotérica. La crítica pretende suplantar la obra que le da sentido y vida; es decir que es usurpadoramente sustitutiva. Y si además, su existencia es convencional (sometida a un juego de autoridades socialmente aceptadas); temporal (atenida a los cambios del gusto y de los patrones transitorios de valoración); subjetiva (referida a las parcializaciones de las apreciaciones personales del analista); y sistémica (limitada a un sistema cultural, en función del manejo

de códigos establecidos y acopios informativos dentro de un período histórico); ¿qué nos queda?

Respecto a la condición dependiente de la crítica, sin duda resulta excesiva la sarcástica alusión de Francis Bacon, cuando dice: “Los críticos son como esos que cepillan los vestidos a los aristócratas”. No parece este el camino de justas reflexiones finales. Lo que nos queda, realmente, es la tentación de decir que la crítica, al carecer de luz propia, originaria, es una ficción: sencillamente es palabra virtual; no existe de manera autónoma ostensible. Sin embargo, esa sería una salida retórica, y hasta efectista.

Coda

Al final, es absolutamente necesario volver a la pregunta que da título a nuestras reflexiones, y nos corresponde, en puridad, decir que la crítica no es más que eso: una mediación cuestionable, es cierto; pero igualmente indispensable en el establecimiento de una historia, una estética y una valoración de los hechos, los autores y las obras que conforman esa vieja y a la vez siempre lozana y seductora institución social que llamamos la literatura. Es decir, que más que la evaluación casualista de las obras literarias en sí, sobresale en la tarea funcional de la crítica su responsabilidad de mayor relieve y trascendencia: la progresiva estructuración permanente de una Teoría Literaria y el acopio documental básico para una Historia de la Literatura. Y esa significación, por más incierta que parezca a los cuestionadores de oficio, no es, sin duda, poca cosa.

Glc. 2023

Artículos

Del buen y del mal humor en *Salomón de Gustavo Luis Carrera*

María del Rosario Jiménez
 Universidad Central de Venezuela

Fecha de envío: 3 de octubre de 2023

Fecha de aprobación: 13 de noviembre de 2023

Resumen

Este texto aborda la complejidad que genera el modelo de narración oral en la novela *Salomón*, de Gustavo Luis Carrera, publicada en 1993. El humor es clave en ella. Por ello, partimos de un esquivo esquema del chiste que inserta Greimas en su Semántica Estructural y de la poética del efecto dirigido al receptor que Poe elaboró en "La Filosofía de la composición". Esta novela tiene como marco un velorio, locación y situación narrativa central. Explora las emociones ambivalentes del duelo. Está ambientada en el velatorio del compadre del protagonista, Basilio. Se representa un momento de tristeza y melancolía, pero también de celebración de la vida y de la memoria del difunto. El narrador de la novela, *Salomón*, es un contador de oficio. Sus relatos, que a menudo son humorísticos, ayudan a crear un ambiente de alegría y esperanza en medio de la tristeza. El humor, en esta novela, es un mecanismo de defensa que ayuda a los dolientes a enfrentar la pérdida y a recordar al difunto con cariño. Sin embargo, el humor no es el único elemento presente en la novela. La novela explora la tensión entre estos dos elementos, el humor y la melancolía, para ofrecer una visión compleja y matizada del duelo. *Salomón* es una novela que ofrece una mirada profunda y conmovedora al duelo. A través de la narración oral, la novela explora las emociones ambivalentes de este proceso, mostrando cómo el humor y la melancolía pueden coexistir y complementarse.

Palabras claves: humor, melancolía, el chiste, el cuento oral

Of Sense of humor and mood in *Salomón*, by Gustavo Luis Carrera Abstract

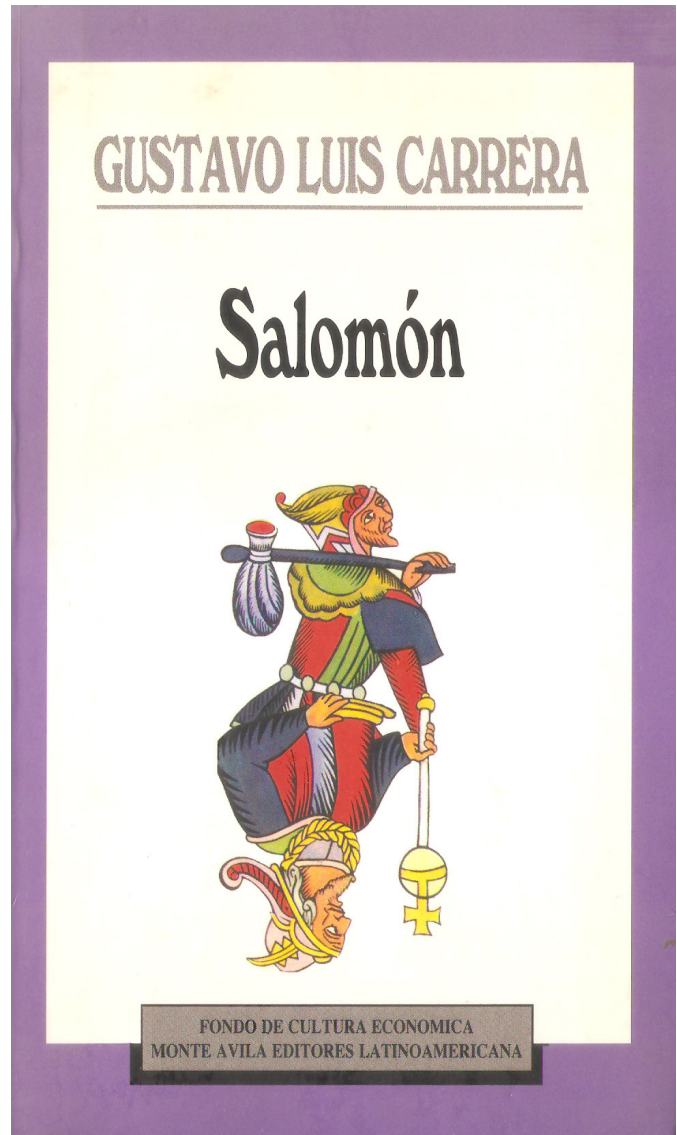
This text deals with the complexities generated by the oral narrative model of the novel *Salomón*, by Gustavo Luis Carrera, published in 1993. Humor is key in this work. For that reason, we part from a succinct scheme of the joke, coined by Greimas in his Structural Semantics, and from the poetics of the effect aimed to the receiver proposed by Poe in *The Philosophy of Composition*. This novel takes place in a wake, which is the central location and narrative of the story. It explores the ambivalent emotions of mourning. It is set in the wake of the main character's compadre, Basilio. A moment of sadness and melancholy is represented, but also one of celebration of the life and memory of the deceased. The narrator of the Novel, *Salomón*, is a storyteller by trade. His tales, which are often humorous, help to create an ambient of happiness and hope in the midst of sadness. Humor in this novel is a defense mechanism that helps the mourners to face the lost and to remember the deceased with affection. However, humor is not the only element present in the novel. It also explores the tension between both elements, humor and melancholy, in order to portray a complex and nuanced vision of mourning. *Salomón* is a novel that offers a deep and moving perspective of mourning. Through oral narration, the novel explores the ambivalent emotions of this process, exposing how humor and melancholy can coexist and complement each other.

Keywords: Humor, Melancholy, Joke, Oral Tale.

Introducción anti-académica por presumir de personal

En "Anticuento para una anti-novela. De cómo conocí a *Salomón*" (Carrera, 1996: 23), el autor biográfico narra cómo fue tentado por el sereno secreto de *Salomón Rivas*, referente extraliterario epónimo de su producción narrativa:

Allí me esperaba, sin proponérselo, sentado frente al mar, bajo una mata de ponsigué, con un vaso de agua de coco fortalecida, al viento



de sus cabellos blancos, vestido con un kimono japonés, contemplando la distancia. Lo veo y le digo a mi esposa: "Así quisiera pasar yo las tardes después de mi jubilación". Eso me obligó a conocerlo; para saber el secreto que le permitía entregar, risueño, sus tardes a la contemplación del mar, señalado por la sorpresa de una extraña vestimenta.

Me reveló su secreto; y yo me dije: "Ya hay novela".

El secreto, según deduzco del resto del anti-cuento referido y de toda la anti-novela que nos proponemos enfocar, estaba en “las más remotas fuentes orales de eternidad del ingenio” (ibíd.: 25) que, textualizadas en el género literario de la narración tradicional, constituyeron para Salomón un lúdico, didáctico y radiante código de convivencia y de supervivencia. Quien se ha ganado la vida “por lo menos” como “albañil, panadero, dependiente de tienda, ayudante de farmacia, pintor, billetero y jugador”, respira “llevando la vida en la punta de la lengua”, porque narrar bien no es la profesión alternativa, sino la profesión que posibilita negociar un cuento a cambio de una nutritiva enseñanza según los términos contractuales del maestro cocinero Marcel, que encalló para siempre en La Guaira: “Salomón, échame un cuento y te enseño a hacer plato” (Carrera, 1993: 52, 14 y 125).

Los alumnos del mismo autor biográfico tuvimos no sólo el privilegio de conocer hace más de quince años el secreto del Salomón histórico cuya comprobada existencia comienza en Cumaná hacia 1916, sino su proceso de transfiguración en instancia narradora y narrativa durante uno de esos fines de semestre con los que El Profesor (con mayúscula) solía endulzar por anticipado sus rigurosas correcciones del trabajo final. En ese grato intercambio de ideas en torno a la *tabula* de una *cathedra* informal, Gustavo Luis Carrera nos refirió con ojos chispeantes la seductora personalidad “no de un pícaro, sino de un sobreviviente por la palabra y la risa: destino de pueblo y fe de vida” que por aplicarse a sí mismo el sentido colectivo de los cuentos que echaba, es decir, que por vivir del cuento y dentro del cuento para resolver con éxito cualquier situación límite, merecía un lugar dentro de la serie narrativa escrita. Total

Dicen que la primera conversación entre un hombre y otro fue contar un cuento. El primero necesitaba contarle al segundo lo que le acababa de ocurrir. Y el segundo ganó dos cosas: se hizo dueño del cuento que le contó el primero y comprendió que sus experiencias también eran cuentos para ser contados (167).

Será por eso que el autor implícito de *Salomón* siempre pide respetuosamente permiso: “si tú me lo contaste, yo puedo contarlo” (73).

Además, no sólo nos refirió en ese fin de semestre la función de “exemplum” medieval que los relatos experimentados y recreados tenían para Salomón también supimos del miedo ante el tropiezo con fenómenos racionalmente inexplicables que su apacible conocido podía vencer interpretándolos como pautas para el mejor tránsito del hombre en esta vida real. De ahí que el encuentro tormen-

tosamente radiante con El Rey Sabio en la perspectiva legendaria donde se juntan el mar y el arcoiris, fuera tratado en la novela como un simbólico modelo especular que le permitió al personaje Salomón, en trascendente dialógica de relatos tradicionales, asimilar la astuta equidad del soberano para desenvolverse en el reino de este mundo. Y será por eso que dicha sabiduría también mereció la escritura en un misterioso volumen de tapas negras y lomo rojo, pero menos tangible y más inaccesible que la edición de Monte Avila; *El Libro de los Libros* (del Rey Salomón).

Introducción académica por presumir de aparato crítico

La novela de polifonía extra e intertextual llamada *Salomón* potencia (y de hecho ya ha generado) suficientes enfoques críticos, sobre todo en lo que respecta a su discurso, inseparable del juego jerárquico de narradores; pero por lo pronto tan sólo nos aproximaremos a “la vivencia de la gracia y de la risa adoptadas en tanto formas de ratificación de la defensa de la vida como camino abierto” (Carrera, 1996: 25), en cuanto forma literaria de superar el trabajo mental de duelo para que no derive en el estado patológico de la melancolía (Freud, 1981, II: 2091 y sig.). Porque el siguiente axioma existencial dictado por Salomón entre dos relatos humorísticos contados en el velorio de un amigo entrañable resume una colectiva posición ante la vida desde la cual el humor no solo contrarresta, sino que neutraliza y supera los estados depresivos:

Contar cuentos en los velorios es encontrar la manera de no estar hablando todo el tiempo de la muerte, o más bien de mentarla distrayéndose, sin pensar mucho en ella y sin que ella piense mucho en uno. Si te pones a ver, la muerte se respeta porque sí, y burlarse de ella es el modo de aceptar su miedo (61).

Por lo tanto, el objetivo de nuestra texto consistirá en indagar cómo se manifiestan en la novela *Salomón* los estados de ánimo que los significados etimológicos de *umorem* (cualquier líquido del cuerpo) y de (*bilis* negra) fueron adquiriendo en Occidente para designar las naturalezas opuestas del temperamento de cada individuo y las respectivas reacciones ante las correspondientes percepciones del mundo: “buen humor” y “mal humor”, si consideramos que la “propensión a la tristeza” o la “tristeza nostálgica y suave”, como los diccionarios definen actualmente “melancolía”, se atribuían a un humor del cuerpo tan negativo como la “bilis negra”, causante, además, de la cólera, el resentimiento y el rencor. Desde el siglo XVI se empleaba en Inglaterra la palabra “humor” para calificar “la especial alegría que produce en el espíritu el observar el mundo y

la humanidad desde un punto de vista estrictamente personal y pretendidamente objetivo”, y un siglo más tarde, en Francia, la acepción positiva de “humor” (“buen humor”) convivía con el antónimo peyorativo de “mal humor” (*Enciclopedia Larousse*, 1969, 5: 850).

En una versión más contemporánea, Pedro León Zapata nos ha proporcionado (desde su particular discurso iconoclasta y efectista, por lo tanto, humorístico) algún marco teórico para valorar esta dicotomía perceptiva:

El humorismo es una forma de pensar; hay gente que piensa de ese modo, como hay gente que piensa de un modo catastrófico, hay gente que piensa de un modo apocalíptico, hay gente que es absolutamente seria, es decir, que casi no piensa, y hay gente que tiene ese modo especial de enfocar la realidad, distorsionado, seguramente equivocado, paradójico, inexplicable, indefinible, que se llama humorismo. (3-8-1985).

Fundamentados en Freud, una sola objeción le haríamos a esta polaridad: “ese modo especial de enfocar la realidad” no es “distorsionado” ni “equivocado, pues ante la pérdida de un “ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.”, la reacción natural del duelo evita su tendencia patológica respondiendo con un “alegre estado de ánimo, por los signos de descarga de la alegría y por una intensa disposición a la actividad, caracteres (...) que constituyen la antítesis de la depresión e inhibición, propias de la melancolía” (1981, II: 2091 y 2098). Sin embargo, y porque llegamos a Freud transitando las trochas abiertas por el referente literario Salomón, suscribimos con Zapata que la gente seria no piensa, ya que la elaboración de un relato humorístico requiere, desde el ángulo literario, tanto gasto psíquico como lo necesita el trabajo del duelo desde el ángulo afectivo, aunque la transición “al estado de alegría” represente una compensación económica de dicho gasto. Sucede generalmente que el que elabora, recrea o narra una situación humorística para distraer o bloquear la melancolía, le está ahorrando un dispendio psicológico a sus receptores afectados por el mismo duelo. En este sentido. *Salomón* es una novela bien seria y bien pensada: de los cuarenta y seis relatos orales, tradicionales o contingentes que pudimos “encuadrar” dentro del texto del narrador escritural, veintitrés contienen algún efecto humorístico, aunque sea muy diluido entre sus otros posibles sentidos evidentes. Salomón no sólo asumió el trabajo del duelo; como receptor re-cre-a-ti-vo de una narración oral colectiva, le ahorró el gasto psíquico (Freud: 1973) al amplio espectro de sus narrarios.

Entonces, desde la estructura y la luminosidad semiótica que estos veintitrés cuentos humorísticos irradian para eclipsar parcialmente “el sol negro” de la depresión y la

melancolía, estableceremos, entre todas las posibles, dos de las isotopías que consideramos más importantes en la novela. Para ello nos basaremos, por una parte, sobre el escueto esquema del chiste que inserta Greimas en su *Semántica Estructural* (1976: 107-109 y 139-142) y sobre la poética del efecto dirigido al receptor que Poe elaboró en “La Filosofía de la composición” (1970: 1463 y sig.), por la otra.

Las pérdidas de Salomón y sus “cargas verbales”

El comienzo de la novela nos descubre las primeras pérdidas relativas que al nacer enfrenta el protagonista: la del padre y la del sustento básico:

Mi mamá contaba que cuando yo vine al mundo la familia no era familia ni era nada, porque papá no se sabía dónde andaba y ella no trabajaba sino lavando ropa de la calle y haciendo conserva de coco y delicada de guayaba que yo salía a vender.

“-Eso era una pobreza demasiada...” (13).

Sin embargo, la novela está instalada en el velorio, a la vez marco, locación y situación narrativa central. Pero no es el velorio de cualquiera: “Basilio y yo fuimos como hermanos y eso es lo que importa” (15), aunque más adelante Salomón le comente a su interlocutor-narrador: “Como te digo, mi mamá no se murió de repente, pero ese golpe creo que ha sido la mayor desgracia que he vivido hasta ahora” (53-54). Estas y las pérdidas de Sara y de Isolina (27 y sig.; 229 y sig.) parecen ser las más decisivas, tanto en los afectos inconscientes como uno en la memoria verbal (consciente) del protagonista.

Retomemos ahora la definición y las posibles consecuencias del duelo descritas por Freud:

El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. Bajo estas mismas influencias surge en algunas personas, a las que por lo mismo atribuimos una predisposición morbosa, la melancolía en lugar del duelo. Es también muy notable que jamás se nos ocurra considerar el duelo como un estado patológico y someter al sujeto a un tratamiento médico, aunque se trata de un estado que le impone considerables desviaciones de su conducta normal (1981, II: 2091).

Uno de los factores que genera estados melancólicos en el doliente con predisposición morbosa es el no saber exactamente qué es lo que se ha perdido o, si logra definir “a quién ha perdido” no reconocer “lo que con él ha perdido”

(Ibid: 2092. sub del autor). Atendiendo a la significación macrotextual de algunos relatos humorísticos recreados precisamente en el velorio, y alterando el proceso sistemático para demostrar nuestro objetivo, podríamos decir que los protagonistas del “Cuento del Hombre que se puso de Luto Durante Quince Años por la Muerte de su Perrito” (27) y del “Cuento del Gato llamado Mundo y de los Chicharrones Comprados en el Mercado” (61-63) sí supieron lo que habían perdido con el difunto: en el primer cuento, el cazador “cerraíto de negro”, con el perro perdió la caza y los billetes que el animal también solía atrapar; en el segundo, la viuda no lloraba por la muerte de su esposo, sino porque el Gato de cósmico nombre robaba los chicharrones recién comprados: “-¡Ah Mundo, que te los vas llevando de uno en uno!”.

Ahora bien, si el duelo no deriva en melancolía, es porque el paciente no puede desplazar saludablemente su pérdida (la “libido libre”, dice textualmente el psiquiatra de Viena) hacia otro objeto, en vez de retrotraerla al “yo”, como sucede en la melancolía. En este estado patológico, además, la identificación del yo con el “objeto abandonado” ocasiona que el propio sujeto se bifurque y se juzgue a sí mismo como el ser perdido y devaluado. En consecuencia, la pérdida de la autoestima es sintomática (1981, II: 2093-2095).

Pero lo que más nos interesa en la novela *Salomón* es el proceso de sustitución drenado a través de la carga verbal. En el proceso melancólico inconsciente, “o sea, en el reino de las huellas némicas de las cosas” se desarrollan “combates aislados”, es decir, contradicciones para “desligar la libido del objeto” mediante el odio y, a su vez, para evitar esta ruptura mediante el amor. Pero el trabajo de desligamiento que ejerce el duelo accede a la conciencia por “el camino normal a través del sistema *Preconsciente*” y facilita las cargas verbales expresivas del dolor, donde se puede racionalizar la pérdida comunicándola a los demás (ibíd: 2099. sub. del autor)

De hecho, mientras que Freud considera que “el duelo intenso” ocasiona además de la extrema minoración del yo, el “apartamiento de toda actividad no conectada con la memoria del ser querido” (ibíd: 2092), el velorio del compadre Basilio según Salomón potencia en equivalentes proporciones tanto la intensa memoria de sí mismo (en muchas jornadas y estancias “apartada” de la del ser querido), como la extensa (des)carga verbal (la novela tiene más de 350 páginas, si se cuenta el “Índice-resumen” que facilita la labor del crítico). Es decir, el duelo provoca en el protagonista una especie de profundo y amplio egocentrismo narrativo, que viene siendo para nosotros la definición psiquiátrica más acertada de toda autobiografía literaria.

Las pérdidas relativas del padre y del sustento fueron superadas desde pequeño por los innumerables “trabajos”

informales (y hasta ilegales, como el juego) que constituyen gran parte de las contingencias narradas, ya que en la medida en que solventaban la carencia económica, condujeron al personaje, por la vía de la de la responsabilidad afectiva, a sustituir el primer objeto perdido mediante su papel de proveedor y cabeza de familia. Y en esta positiva capacidad de supervivencia tienen mucho que ver las astutas pero francas soluciones textualizadas en los relatos orales.

También el sentido de estos relatos facilitan la sustitución de las mujeres “perdidas”, porque el efecto humorístico común a muchos de ellos se basa en la astucia de la infidelidad femenina. En *Salomón* se recrean, entre otros, “El Caso de una mujer y su marido, que eran morcilleros” (31-32) y “Zalahora” (51), que generan por parte del narrador oral resignados comentarios arquetípicos:

... ¿tú sabes lo que son las mujeres?; ¡las mujeres son seres perdidos! Mira, si una mujer dice “Voy a hacer esto”; más te vale prepararte para las consecuencias. La mujer, chico, es como el sapo: la pared no se quita de en medio, pero el sapo sigue dándole cabezazos. Lo que pasa es que ¿cómo hace uno en la vida sin esos seres perdidos? (27. sub. nuestro).

Lo que hacía Salomón era contar chistes sobre lo que las mujeres inventan, porque “¡Lo que las mujeres no inventan, no lo inventa nadie!” (51), además de drenar su duelo a través de pausas advertidas y comprendidas por el interlocutor-narrador, como sucede en el episodio de Sara, y elegir el género adecuado para el evento afectivo: “Lo que te voy a contar no es un cuento; es Isolina” (229). En este último evento, el trabajo de duelo sustituyó la pérdida del objeto amado por una hermosa elegía en prosa. Por lo demás, y en afirmativa reacción ante la mala conducta que las mujeres modelan en los cuentos, no perdió oportunidad de “encuerarse” con cuanto chiste le pasó por delante.

Pero en la novela es la pérdida del Compadre Basilio el eje que centrifuga el positivo impulso vital con que el mismo Salomón aborda su evocación biográfica. En este sentido, el texto de la novela opone el duelo a la melancolía, cuando enfrenta y narra las consecuencias de las dos perspectivas dicotómicas: Basilio, curandero de espectaculares aciertos, muere de melancolía después de haber sido difamado por un representante de la medicina oficial, mientras que Salomón conduce saludablemente su trabajo de duelo reprochándose el no haber proporcionado a su amigo los consejos más idóneos.

<<-La tristeza no es buena amiga: ni siquiera te oye, ella es la única que habla >>. La cogió por ahí el compadre Basilio. Hasta llegó a decirme

que no lo visitara tanto, porque se me podía pegar su pena: < < Hombre en pena, es como muerto en pena: para nada bueno se le ve >>. Y le dio por estar solo, diciendo que la soledad podía ayudarlo a llegar a la verdad (208).

Los efectos, las isotopías y los narradores intradieгéticos

Para conseguir el “efecto de belleza” en “El Cuervo”, Poe eligió el tono que según la experiencia (¿su experiencia?) consideró como el más apropiado: tono de tristeza. “La belleza de cualquier clase, en su supremo desarrollo, invariablemente es motivo de lágrimas en el alma sensible. La melancolía convierte de este modo en el más adecuado de todos los tonos poéticos” (1970: 1468). Desde el punto de vista formal, parte de este efecto se conseguiría por un musical estribillo que reiterara en el receptor el melancólico tono del “never more”, pero la dificultad estribaba para el poeta en encontrar el automático emisor ficcional:

Entonces, casi de inmediato surge la idea de una criatura no razonable, pero capaz de hablar. En primer lugar, y del modo más natural, pensé en un loro, que sin dilación reemplacé por un cuervo, animal que siendo igualmente capaz de hablar iba más en consonancia con el tono elegido (1470).

En términos de disyunción isotópica, si usted coloca un cuervo graznando obsesivamente la pérdida de un objeto amado sobre el busto de Atenea, logra un efecto de tristeza; si coloca un loro gruñendo sobre un ataúd escatológicos irrepetibles, obtiene un efecto humorístico.

La estructura del chiste y de todo relato humorístico, apenas esbozada por Greimas, no difiere en nada del brusco contraste icónico y semántico que si le pudo presentar a Poe imaginándose a un loro cumpliendo las funciones de “El Cuervo”: a la primera isotopía del “relato-presentación” se le opone sorpresivamente una segunda en “el diálogo” que incorpora al relato un “término conectador común” para conjuntar y disyuntar simultáneamente las discordancias semánticas planteadas (1976: 107 y sig.).

Desde nuestro enfoque, resulta obvio entonces que en *Salomón* el “término conectador común” de su sintaxis narrativa es el velorio, pues éste, mediante apropiados efectos discursivos, conjunta y disyunta los semas del buen y del mal humor, es decir, las isotopías opuestas de la alegría y de la melancolía. Y el “Cuento del Gato llamado Mundo y de los Chicharrones Comprados en el Mercado”, (“cuento ele velorio” como narración intertextualizada pero fácilmente “encuadernable” por el lector), representa este término conectador, articulando las dos isotopías. Podríamos pensar incluso que la novela *Salomón* viene

siendo la “expansión”, del cuento, o éste la “condensación” de la novela, si consideramos con Greimas que “el principio de equivalencia de unidades desiguales” (...) “ilumina el aspecto metalingüístico del funcionamiento el discurso, que parece ser desde entonces no menos importante que su aspecto propiamente lingüístico” (ibid: 111). Y dicho “aspecto metalingüístico” en el texto narrativo consiste en la significación global que inferimos gracias a la disposición estructural de sus unidades específicas según las convenciones que la competencia literaria del narrador necesite implementar.

Por otra parte, desde el punto de vista de la semiótica cultural, la anécdota del cuento citado remite a la esencia ancestral y ambivalente de la risa popular manifestada en la plaza pública (y los velorios de muerto son un acontecimiento que la comunidad lleva a la plaza) tal cual como la concibe Mijail Bajtin:

... en las etapas primitivas, dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir, “oficiales”. Este rasgo persiste a veces en algunos ritos de épocas posteriores. Así, por ejemplo, en la Roma antigua (...) durante los funerales se lloraba (o celebraba) y se ridiculizaba al difunto (1971: 11-12).

La risa que en el velorio del compadre Basilio produce este cuento no es más que el residuo del placer proporcionado por la participación no mediatizada con el ciclo de absorción y renovación de la naturaleza, textualizado literariamente en una “concepción estética de la vida práctica” caracterizada por imágenes corporales y materiales. Como principio, esta concepción es “universal y popular” y se opone “a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*. Absorción que la tierra hace del difunto, resurrección celebrada por la fecundidad de la tierra que “descompone” un cuerpo humano para transformarlo en el alimento cotidiano de los chicharrones que Mundo le roba a la viuda en el descuido inherente al “trabajo de duelo”. Estética “cósmica y universal” creada por “un pueblo que en su evolución crece y se renueva constantemente” (ibíd.: 23-24. sub. del autor). Moraleja de supervivencia: isotopía de la muerte, isotopía de la vida; isotopías disyuntas conjuntadas en la concepción estética de un Mundo llamado Gato.

Y el efecto discursivo más apropiado, tratándose de la

recreación literaria de un histórico echador de cuentos, no podía ser otro que la dialógica entre los discursos del narrador escritural y del narrador oral. La novela se emite desde las voces de dos interlocutores-narradores intradieгéticos moderados por un autor implícito que, como “la más alta instancia que interviene en toda obra literaria” (Márchese y Forradellas, 1986: 279) conoce no sólo la sintaxis sino el sentido y la significación simbólica que en “la plaza pública” se le otorga a la narración oral. Salomón, cuentero de oficio, evita contar en el velorio de su compadre chistes de loros porque éstos no están “en consonancia con el mía elegido” para el efecto ancestral y ambivalente que se busca producir.

Bibliografía

ALMOINA DE CARRERA, Pilar. El héroe en el relato oral venezolana. Caracas. Monte Ávila Editores, 1990.

BAJTIN, Mijail (1971) . La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Barcelona. Barral Editores.

CARRERA, Gustavo Luis (1993). Salomón. Caracas. Monte Ávila Editor Latinoamericana, 1993.

.(1996). “Anti-cuento para una anti-novela. De cómo conocí a Salomón. Anuario 7-8. Teoría de la novela venezolana. Caracas. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias. 1996. p. 23-26.

FREUD, Sigmund (1981). “Duelo y Melancolía”. Obras Completas. Tomo II Madrid: Biblioteca Nueva.

GREIMAS, A.J. (1970). Semántica estructural. Madrid. Editorial Credos.

MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín. (1980). Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona. Editorial Ariel.

POE, Edgar Allan (1970). “La filosofía de la composición”. Obras inmortales. Madrid; Edaf. Ediciones..

ZAPATA, Pedro León. “Humorismo”. El Nacional 42 Aniversario. 3 de Agosto de 1985 (Vía Internet. Sin más datos).



Lecturas monaguenses

Fecha de envío: 13 de julio de 2023

Fecha de aprobación: 13 de octubre de 2023

Resumen

Este artículo comparte los resultados de una investigación que nos sirvió para elaborar una antología de lecturas de textos literarios destinados a niños y jóvenes. Aunque ya existen antologías importantes a nivel internacional y nacional, nuestra misión se enfocó en visibilizar un sector crucial en la cultura regional, que contiene su creación literaria, tomando en consideración que lo universal sólo puede expresarse a partir de una referencia que vincule a los seres humanos con sus espacios de arraigo. Nos inspiró la idea de imaginar a un maestro como un verdadero promotor de lectura, que pueda encontrar en esta selección, y a su disposición, escritos de tres géneros (cuento, poesía, drama) para apoyar su labor educativa. También reflexionamos sobre el impacto valioso de la literatura en la educación, y procuramos detenernos en los conceptos literatura infantil y juvenil, influyendo así en los criterios que guiaron la creación de nuestra antología. Nos planteamos la necesidad de valorar el texto literario como un objeto cultural que tiene valor en sí mismo. Y, en ese sentido, llamamos la atención de que buena parte e la literatura para niños y jóvenes no se creó exclusivamente para ellos. Por lo tanto, nuestra selección fue cuidadosa y guiada por un espíritu indagador, tanto desde una perspectiva literaria como desde una intencionalidad educativa y formativa del lector. Al final del texto, junto a la bibliografía teórica referida a la educación y a la literatura, figura el registro de los autores, sus textos y su relevancia en la literatura regional y nacional.

Descriptor: Literatura infantil y juvenil, literatura y educación, literatura monaguense

Readings from Monagas Abstract

This article shows the results of a research that led to the creation of an anthology of literary texts intended for children and youngsters. Although there are already important anthologies, both, nationally and internationally, our mission was to make an important sector of our regional culture visible, which contains its literary creation, taking into account that the universal can only be expressed parting from a reference that connect human beings with their roots. We were inspired by the idea of imagining a teacher as a true reading promoter, that could find in the aforementioned selection texts from three different genres (short stories, poetry, and drama) that could support his or her educational work. We also reflect on the valuable impact of literature over education, and we try to linger on the concepts of children and juvenile literature, which are our guiding criteria for the selection of our anthology. We claim the necessity of regarding the literary text as a cultural object that has intrinsic value. And, in that sense, we point out the fact that an important amount of the children and juvenile literature was not exclusively created for them. Therefore, our selection was meticulous and guided by an inquiring spirit, both, from a literary perspective, and from an educational and formative intention toward readers. At the end of the text, in addition to the theoretical bibliography that makes reference to education and literature, there is a register of the authors, their works, and their relevance within the national and international literature.

Keywords: Children and Juvenile Literature, Literature and Education, Literature from Monagas.



Félix Antonio Calderón



Benito Raül Losada



Luisa Teresa Sosa



Rafael Zavala

Introducción

Toda investigación arranca, como es natural, de la infatigable y necesaria duda; desde allí pueden tejerse amplios o estrechos caminos según sea el caso a investigar; sin embargo, habían dos ideas seguras cuando comenzamos este trabajo: la primera, que se tomarían los textos de escritores monaguenses para hacer una selección, y la

segunda, que esta compilación se emprendería con el propósito de que se le ofreciera a los niños y a los jóvenes.

La primera intención no partió de una visión exclusivamente regionalista; dentro de la labor de la investigación literaria sabemos que el trabajo de mucha gente de estimable valor se queda sin proyección por las dificultades que se hacen patentes para la publicación de un libro en formato tradicional. Seguido a eso, y ubicándonos inmediatamente en el contexto escolar (en el amplio sentido del término), está el hecho de que, contando con tener el libro publicado, su promoción puede convertirse en una verdadera hazaña, si no se forma parte de los programas académicos como recurso para ejemplificar los contenidos que sugiera el programa, o de otro modo, si el autor no es un afortunado y afamado escritor que lo haga apetecible para el “selecto” público lector. Así mismo, no podemos perder de vista que actualmente en la escuela o el liceo, el asunto de la lectura ha pasado a ser una moda lejana con poquísimos seguidores. Y, en el caso de los jóvenes, los pocos lectores que solemos encontrar tienden a ver en las famosas sagas juveniles su refugio predilecto justamente contra el tedio de la lectura. Ahora ¿Puede ser esto cuestionable? De ninguna manera lo vemos así en tanto puedan estos textos presentarse como un recurso que incite a cultivar el hábito de la lectura. La tarea del promotor de lectura, y por supuesto que estamos hablando del maestro, consiste en aprovechar que el horno esté encendido para calentar en ese mágico espacio los más suculentos manjares y hacer que los niños y los jóvenes pueden deleitarse con un menú variadísimo e interesante de disfrutar. Con esta

investigación, se pone en la mesa una selección de variados ingredientes para cocinar al gusto.

El promotor de lectura encontrará en esta selección, y a su disposición, tres géneros de la literatura para apoyar su tarea. Textos que han sido cuidadosamente escogidos para este fin. Así mismo verá, que la compilación está estructurada en diversas secciones, a modo de proveer una organización no solo genérica desde la tipología textual, sino cronológica, atendiendo a la división entre niños y jóvenes. Aspecto éste que incita a una revisión pausada de aquellos aspectos teóricos que dan soporte a estas ideas, junto a los criterios de selección que acompañaron a esta investigación.

1.- Sobre la lectura literaria y lecturas para niños y jóvenes.

Lectura literaria

I. La lectura es, naturalmente, un sistema de comunicación. Esta comunicación puede orientarse hacia uno de estos dos propósitos: la información (categoría habitual en el lenguaje común, cotidiano; de lo que pudiéramos decir un pragmatismo funcional); o el conocimiento (donde la información trasciende del hecho mismo de informar y constituye una base primaria del saber o se suma al acervo ya existente). El proceso del acto de la lectura puede, a grandes rasgos, resumirse de este modo: organizo para entender; entiendo para asimilar; y asimilo para proveerme de conocimiento. Es

Alarico Gòmez



Pez de plata #7

Año 01 Maturán 21 de Marzo 2010

Entravio a Milagros

Entre todas esas piedras de la calle rodaba mi mirada. En mi cabeza trepó una música muy suave, al estilo de David Bowie trepó con espíritu hablaba de una febre que quemaba. Se siente como si el mundo está en llamas.

Rosel Botello

Noche de milanesa italiana que atravesó discos estirados tras los pasapagos inmensables sobre reportajes conturbados desorientados por los ventos de costado y leyendas adaltradas por los legítimos.

Cero que una foto y otra noticia como ésta augurará el entravio de sus penas.

Isabelle | Giuseppe

XVII

Pedra de un dolor apuro, un escudo de nortico, un seligioso de aperturas.

Me habito un capitan embaudo enfermo de progreso malo no daide su caso de balizas, el habito regie de los guacureros, la fuerza preda su vavero el Nante marcando los mares.

Helena Ponce

I Bienal Literaria "Julían Padrón"

fundación **primare**

www.fundacionprimare.org

www.pezdeplata.com.ve

José Segundo **ARISTIMUÑO**

POETAS DEL ESTADO MONAGAS

decir, tres fases que son subsecuentes: 1^o) organización de los sentidos dispersos que aportan las palabras; 2^{do}) comprensión de los elementos significativos, organizados a través de un acto cognitivo; 3^o) asimilación de lo comprendido para traducirlo y fijarlo como conocimiento, que es archivado en la memoria intelectual.

II. La literatura se proyecta en un ámbito sensible y anímico que resulta de fácil acceso y manejo de parte del lector. Por supuesto, estaríamos planteándolo desde un plano donde se cultive la lectura literaria. Es tal esta vinculación directa, que permite --y casi exige-- un proceso interactivo. El autor propone y el lector dispone, podría decirse, parafraseando un viejo adagio popular.

En el campo educativo, de interés particular en esta investigación, pueden destacarse estas dos potencialidades de la lectura literaria: en primer lugar, la posibilidad de la comunicación directa, procesable y adquirible como forma de conocimiento --primario o secundario--, sin forzosa intermediación; y en segundo lugar, la natural e indispensable interacción, suma participativa que se cumple, de por sí, en el acto de la lectura: un mensaje no es tal si, además de un emisor, no hay un receptor. Debemos recordar aquí que la literatura es un fenómeno social: sólo se cumple en la sensibilidad estimulada y receptiva del otro, de quien recibe el envío del autor. Si no hay receptor, el acto literario se frustra, y no pasa de ser un producto autocomplaciente, sin trascendencia; de hecho, inexistente. La obra literaria que sólo dialogase con su autor, sería una virtualidad, una entelequia, no identificable, ni incorporable a la institución social que es la literatura. Este hecho conlleva la forzosa interacción creativa --que propongo destacar-- en el cumplimiento del acto de la lectura literaria.

Esta facultad interactiva de la literatura ha de ser de especial beneficio y provecho en el campo educativo. Y ello puede enfatizarse de este modo: 1^o) la lectura literaria es la única forma de posible adquisición de conocimiento de manera directa, inmediata, y sin forzosa intermediación; y ello porque habla a la sensibilidad y a la experiencia cotidiana de todo ser humano; 2^o) la necesaria y culminante interacción --diálogo entre emisor y receptor--, que es connatural con el acto de la lectura literaria, es la virtud más gratificante, enriquecedora anímica e intelectualmente, del adecuado acceso a la literatura en la dimensión educativa. Y esta adecuación se traduce en la necesaria correspondencia de niveles comprensivos entre lector y obra; es decir, el equilibrio que debe considerarse en la fijación de estamentos o etapas de incentivación de la lectura literaria.

III. La lectura literaria es tan necesaria y útil como la lectura científica o la lectura filosófica. Así como éstas dotan de conocimiento en sus respectivos campos, del saber deductivo y de la especulación reflexiva, la lectura literaria amplía y enriquece la dimensión básica de la experiencia humana de lo cotidiano, de lo cercano y de lo vivencial. Y es así, porque el dominio propio de la literatura es la ubicación del ser humano en su relación con su entorno físico, anímico y social; aspectos que constituyen su esencia como arte de la vida por la vida. Es decir: la vía de la comprensión --o al menos, la delimitación-- de los enigmas existenciales, poniendo a vivir personajes y situaciones en el reflejo del devenir cotidiano, a la vez próximo y trascendente; ya que en lo inmediato se esconde la clave de lo permanente. Y este ámbito, enriquecedor y revelador de mundos subjetivos que se proyectan como patrones colectivos de pensamiento y de conducta, no puede ser omitido en el proceso educativo.

El hábito de la lectura literaria es el resultado de una experiencia positiva. Sencillamente, se hace necesario aquello de lo cual se deriva satisfacción y utilidad. Por ello, es indispensable instrumentar un proceso que conduzca a esa conclusión: en la lectura literaria lo agradable va unido a lo útil.

En consideración de lo anterior, no es de extrañar que la doctrina literaria clásica se fundamente en dicha concepción. El renombrado poeta latino Horacio, reconocido como creador y como modelo, enfatizó este planteamiento afirmando que la poesía -- es decir, la literatura, en el concepto clásico-- hermana "lo dulce y lo útil". O sea: lo placentero y lo funcional. Pero, ambos sustentos esenciales resultan de una praxis, de una experiencia; no se dan de forma espontánea, intuitiva. De allí, que el estímulo de la lectura literaria requiera de una adecuación progresiva en el proceso de formación de un lector.

Leer no es sólo un acto comprensivo de grafías, sino la suma de ideas en orden conectivo. Si no, serían imposibles la continuidad sistemática de la comprensión y la consecuente captación concluyente. La ilación y la conclusión son indispensables en la lectura productiva y estimulante.

Podría condensarse el valor particular de la lectura literaria en la afirmación de que estimula la "creatividad" del niño en una doble vía: actúa como un mecanismo natural para el descubrimiento de su entorno por parte del niño, dentro de la tesis de Jean Piaget; y es sustento del desarrollo imaginativo-intuitivo y del florecimiento de la fantasía en el niño y en el joven. Todo lo cual adquiere su

sentido legítimo si se tiene como premisa que el niño no es un adulto pequeño, ni un ser en estado larval. El niño vive su condición natural, su estatus existencial, como cosa propia, con características y facultades que es necesario definir y respetar.

IV. El estímulo de la lectura literaria, como todo proceso inductivo, ha de tener un plan de progresiva incorporación, a nivel de la enseñanza, a través de una estrategia educativa. Al igual que en toda progresión estimulante, la lectura literaria ha de seguir un plan de desarrollo por estancias o estamentos. De tal modo que cabe plantear la lectura apropiada para niños y jóvenes.

Decía Simón Rodríguez que hay “en la lectura un CEBO para sacar del pozo de la ignorancia los millares de pececillos de que se alimenta el fanatismo” (1990: 287); y ello en pro de una “Educación Popular”. Señalamiento que afirma, sutilmente, el valor de la lectura como atractivo iniciático hacia el desarrollo de una formación cultural; valorando en particular el papel que en ello puede desempeñar la escuela.

La educación literaria

La educación literaria se orienta, por un lado, hacia la formación de una cultura histórica, destinada a proporcionar guías fenomenológicas dentro del inmenso mundo de las obras y los autores a través del tiempo. Ello, dentro de los parámetros establecidos por los períodos literarios y en consideración de los distintos ámbitos universales. Es decir, la apertura formal del camino del establecimiento de los fundamentos históricos de la institución social y estética que es la literatura. Esta es la parte que frecuentemente aborda la educación.

La otra vertiente de la educación literaria es fundamental en la consolidación del hábito de la lectura de la literatura: despertar en el alumno la capacidad comprensiva y sensible necesaria para la recepción, disfrute y asimilación de las obras literarias. Se trata de una estrategia activa y dúctil capaz de estimular la sensibilidad estética indispensable para entrar con placer y provecho en el sustrato metafórico y ficcional de la literatura. Para esto es de particular importancia el acto mismo de la lectura. Ahora, a la pregunta: ¿es posible enseñar literatura? podría responderse: es posible enseñar la historia de la literatura; es posible enseñar a leer la literatura; es posible compartir la lectura de un texto literario. En consecuencia, la educación literaria es la enseñanza destinada a despertar la aptitud consecuente con la captación, a través del conocimiento y la sensibilidad, del fenómeno filosófico, histórico, social y estético que es la literatura.

Esencia de lo literario

Por contraste, se considera que el lenguaje literario se determina al compararse con el lenguaje común o cotidiano. En efecto, así como el lenguaje común es un instrumento comunicativo directo, eficaz en su inmediatez, el lenguaje literario es indirecto, referido a un proceso sugerente que se desarrolla y culmina en un proceso acumulativo posterior al momento de su expresión. Es decir que en tanto que el lenguaje común se circunscribe a sí mismo, a su inmanencia; el lenguaje literario es acumulativo, trascendente en su significación.

Quizás esta proposición caracterizadora del lenguaje literario se precisa de modo más concreto, al incorporar la idea de la *sugerencia*. En efecto, sugerir es significar indirectamente, por debajo --o por encima-- de la palabra presentada. Pero, también, por definición usual, como consta en el diccionario, es provocar una idea, o insinuar una conexión mental o una acción derivada, o evocar a través de la memoria o de la imaginación desatada. Y en suma, el lenguaje literario, para permanecer en el ámbito lexicográfico del idioma, provoca ideas, insinúa relaciones conceptuales y promueve la evocación a través del recuerdo o el vuelo imaginativo en aras de la fantasía.

Sin embargo, no cabe pensar que la creación literaria pertenece a un ámbito irreal o meramente ficticio. Por el contrario, la literatura es un derivativo de la realidad.

Fundamento realista de lo literario

¿Por qué la realidad es determinante en la creación literaria? Porque el escritor sólo dispone de una fuente de suministro de elementos para la elaboración de su obra: la realidad que lo circunda y la realidad que él intuye o conoce indirectamente a través de la información. En primer lugar, la realidad que lo rodea es la que se le ofrece natural y certeramente a su experiencia, a su capacidad empírica. La realidad que intuye es la que se deriva como consecuencia o proyección de la inmediata que lo bordea. La realidad que es conocida por un modo informativo es la que se presupone o se sospecha en una proyección imaginativa. Pero, en todas estas formas fenomenológicas la realidad está presente como la piedra de toque de la creación literaria.

En literatura “lo particular, lo concreto, público o privado, es una ventana abierta a lo universal”, afirma Aldous Huxley (*Literatura y ciencia*. 1964. p. 13). Y esta aseveración resulta de particular interés por venir de un renombrado científico. Lo cierto es, de acuerdo con lo dicho por nuestro autor, que así como la ciencia busca esencias universales a través de la decantación del conocimiento o de especulaciones filosóficas, la literatura

se funda en la concreción de lo inmediato, proyectándolo hacia la universalidad significativa. De hecho, la realidad inmediata nutre la sensibilidad creadora del escritor, que transforma en lenguaje puro lo que se traduciría en lenguaje vulgar en lo cotidiano. Y es así como el lenguaje logra el milagro de la proyección de la realidad circundante hacia el ámbito trascendente de lo universal.

Los cambios evolutivos de la realidad exigen nuevas respuestas literarias; por eso se trata de una dinámica estética inagotable, eterna. Podría decirse que la realidad nunca revela todos sus enigmas y sus claves significativas; y el creador literario, de todos los tiempos, se plantea el reto inevitable, incontrovertible, de intentar develar las incógnitas de la vida material y del espíritu. Esta dialéctica, estructurada entre revelación y ocultamiento, no cesa en la motivación del arte literario.

La delimitación de lecturas para niños y jóvenes

De entrada, cabe señalar la complejidad funcional representada por el propósito de delimitar un apartado de lecturas para niños y jóvenes. En primer lugar, es necesario dar por sentado el principio de la posibilidad de sectorializar la lectura según sus usuarios. Quizás no es evidente la necesidad de argumentar a favor de esta diferenciación; para justificarla bastaría con enunciar las veces que ha sido cumplida por exponentes destacados de la cultura y las letras. Inclusive, es de señalar que siempre ha sido ésta una preocupación --y a la vez un objetivo-- presente entre educadores y promotores culturales. No es necesario ir muy lejos para hacer referencia a ejemplos activos al respecto: la bibliografía específica venezolana es muy amplia y conocida; siendo perfectamente detectable a partir de quien es, quizás, su primer exponente: el historiador y escritor Amenodoro Urdaneta (1829-1905), hijo del prócer Rafael Urdaneta, autor de *El libro de la infancia* (1865) y *Fábulas para los niños* (1874). En el siglo XX el proceso difusor de textos literarios para niños y jóvenes se va consolidando en nuestro país. Una antología que fue emblemática de este propósito correspondió a un escritor muy destacado, Mario Briceño Iragorry, quien reunió su selección con el título de *Lecturas venezolanas* (Ediciones Edime. Madrid-Caracas. 1953) y el añadido explicativo de "Colección de páginas literarias de escritores nacionales, antiguos y modernos". La buena recepción de este libro se hizo patente en la realización de sucesivas reediciones, difundidas con el aval del Ministerio de Educación. Posteriormente, es un hecho conocido el desarrollo de una abundante bibliografía nacional tanto de poesía como de cuentos para niños. Inclusive se incorporan otras expresiones literarias o paraliterarias, con el mismo fin educativo y de entretenimiento: adivinanzas, juegos con parlamentos, paremiología. En este último acápite, con

activa presencia de la oralidad popular.

El concepto de "literatura infantil":

La idea misma de la existencia de una *literatura infantil* conlleva una problemática de difícil resolución. ¿Sólo es *literatura infantil* la que está dirigida, intencionalmente, como propósito manifiesto, a los niños? De ser así, quedarían fuera de esta categoría múltiples obras que no se gestaron con ese propósito y que se aplican, con éxito, a los fines de la lectura de parte de los niños de distintas edades, inclusive de jóvenes adolescentes. Bastaría con citar, como conocido ejemplo, el de la novela de aventuras *Los viajes de Gulliver* (1726), escrita por Jonathan Swift como sátira y enjuiciamiento de la sociedad de su época; y difundida como atractiva lectura juvenil. Y todo ello sin cerrar la posibilidad de textos para niños escritos por los propios niños. Respecto del planteamiento anterior, es bien válido asimilar, por su sentido realista y práctico, un criterio funcional, que ha sido aceptado por los críticos y teóricos de estas tertulias: la literatura que los niños y los jóvenes asumen como opciones de lectura, las disfrutan y las asimilan, es *literatura infantil* o *literatura para niños y jóvenes*. Es decir, que más allá de un debate conceptual donde, por cierto, quedan fuera los usuarios del caso, lo sensato y legítimo es aceptar que ellos cumplan el juicio de valor y de funcionalidad: la *literatura infantil* adquiere tal categoría no a partir de una teoría polémica, sino en respuesta a un uso y un aprovechamiento anímico y espiritual. El proceso histórico de aparición y consolidación de una *literatura infantil* --aceptando esta denominación por su validación tradicional-- responde a una proyección sustanciada a partir de una extraordinaria antigüedad. Ya sea o no un personaje mítico, las referencias clásicas a Esopo y sus fábulas son suficientes para considerar que allí radica una señal concreta de la creación de cuentos destinados al sector humano de la primera edad. Y es del caso advertir que estas fábulas, que instituyen un género literario dirigido a difundir una filosofía práctica y moralista, con la antropomorfización de animales, no sólo son opciones de lectura para los niños, sino que por igual son de beneficio emblemático de parte de los adultos. Este exponente, documentado históricamente, es una lógica señal de una vertiente inagotable y permanente de narraciones populares, conservadas oralmente, a través de milenios; vía de afirmación cultural de particular importancia en todo un largo tiempo histórico donde prevaleció el analfabetismo y la absoluta ausencia de libros al alcance colectivo. Y esa tradición oral popular va a ser la fuente originaria de las primeras recopilaciones de cuentos para niños publicadas en el mundo occidental.

En función de lo anterior, cabe reiterar que antes de

la popularización de la literatura y del libro --fenómeno que se consolida en el siglo XIX, con el romanticismo y la socialización ideológica--, era el reino de la literatura oral; territorio éste que permanece y permanecerá, junto a la presencia familiar en el ámbito narrativo infantil.

Proceso histórico

Esopo y sus *fábulas* más que un punto de partida, como se acepta comúnmente, son un símbolo de la eternidad del mundo del cuento popular para niños. Esopo es casi una leyenda; aunque se le supone un esclavo de la antigüedad griega, quizás situado en el siglo VII o VI a. C., que se destacó justamente por su capacidad singular para contar, para difundir fábulas divertidas, en lo formal, y aleccionadoras, en su enseñanza. En todo caso, se documenta su conocimiento desde finales del siglo V a. C.; siendo extraordinaria su influencia hasta la actualidad. Pero, aparentemente, será necesario esperar hasta finales del siglo XVII para que se produzca la publicación de la posible primera colección de cuentos tradicionales para niños, con *Cuentos* (1697) de Charles Perrault. Y ya a mediados del siglo XVIII, Jeanne Marie Leprince de Beaumont da a conocer cuentos para jóvenes, con *La Bella y la Bestia* (1758). A estos autores franceses, se suman, en el mismo siglo XVIII, los fabulistas españoles Félix María de Samaniego y Tomás de Iriarte. Y de su parte, de autores ingleses, sobresalen dos libros de aventuras, no propiamente escritos para niños y jóvenes, pero incorporados a la bibliografía de lecturas para esta edad: *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe y *Los viajes de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift.

Donde coinciden todos los analistas es en proclamar el siglo XIX como el *Siglo de Oro de la Literatura Infantil*. Y hay razones para ello: surgen cuentos poemas y novelas para niños y jóvenes en una pródiga abundancia y en destacada calidad. Sobresalen las colecciones de cuentos populares tradicionales reescritos por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm (*Cuentos infantiles y del hogar*, 1812), Hans Christian Andersen (*Cuentos*, desde 1835), la Condesa de Ségur (*Memorias de un asno*, 1860); así como textos poéticos y narrativos de Oscar Wilde y Saturnino Calleja; y novelas muy difundidas: *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll; *La isla del tesoro*, de Robert L. Stevenson; *El libro de la selva*, de Rudyard Kipling; *Pinocchio*, de Carlo Collodi; *Las aventuras de Tom Sawyer* y *Las aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain; y la prestigiosa colección de novelas de Julio Verne.

Ya en el siglo XX, el incremento de las publicaciones de poemas y cuentos para niños y jóvenes es manifiesto en la dimensión mundial. Y Venezuela no ha sido una excepción, como lo demuestra la amplia bibliografía

existente al respecto. Diversos estudiosos han tratado el tema en tiempos recientes. Suelen citarse como referencias de significativa capacidad orientadora a dos analistas franceses: Marc Soriano y Daniel Pennac. Soriano, pensador y escritor, fue un especialista en los cuentos de Perrault y en las novelas de Julio Verne; en 1968 publicó *Los cuentos de Perrault, cultura sabia y tradición popular*; pero su proyección teórica se hace patente en su citada *Guía de literatura para jóvenes*, cuya primera edición la hizo en París la editorial Flammarion, en 1975. Pennac, autor de varios títulos para niños, sobresale en su dedicación al tema con *Como una novela*, texto difundido en español en 1993 (editorial Norma, Bogotá).

Mención especial, en Venezuela, merece el Banco del Libro, fundado en Caracas, en 1960. Se creó como un centro de intercambio de libros nuevos y usados; de donde deriva su nombre. Surgió como un organismo, sin fines de lucro, para promover la lectura; pero, prontamente se convirtió en la primera y más importante editorial de textos para niños, tanto de autores extranjeros como nacionales.

2.- Sobre la literatura monaguense: Breve panorama.

Lo que ha ocurrido en Monagas con la literatura es lo mismo que ha venido aconteciendo con el resto de los asuntos de orden social que conciernen al Estado, es decir ha sido gradual su desarrollo. Monagas es, en palabras del escritor Domingo Rogelio León, una niña todavía. Y esta mirada mantiene su sustento si establecemos órdenes comparativos desde el ángulo cronológico. Si la equiparamos con el resto de las ciudades coloniales que fueron fundadas a comienzos del siglo XVI, Monagas es aún muy joven. Más de doscientos años separan a ciudades como Cumaná, Coro, Barquisimeto, La Asunción, Maracaibo, Mérida, entre otras, de Maturín, desde que se fundara en el bien avanzado siglo XVIII, como pueblo de misión de los indígenas guaraos.

Para el tema de la trascendencia literaria queda la formación educativa que recibieron los intelectuales monaguenses como un elemento de especial valor. Y, sin adentrarnos en las especificidades del caso, por la naturaleza de esta investigación, esto no puede soslayarse si advertimos como frágil los albores de la literatura que se produjo en el Estado. Indicaremos raudamente que el Estado Monagas no ofreció a sus habitantes un escenario educativo de alcance regular sino hasta mediados del siglo XX. Todo aquel que pretendiera formarse, debía hacerlo de manera autodidacta o por la vía menos común: emigrando de su tierra. Así, vamos a encontrar que los intelectuales que llegaron a consolidarse como tal lo hicieron estableciéndose donde se lo impusieran

las exiguas alternativas de estudio, con la impertinente objeción de que tendrían que hacerlo lejos de sus lares. Cumaná y Caracas serían por mucho tiempo los pináculos aconsejables para que remozaran los ideales concebidos. Pero el letargo cultural que se impusiera en la región durante un largo periodo no impediría que el ímpetu creador de sus literatos acechara a la palabra desde sus vitales instintos. Serían las breves revistas, los semanarios o periódicos, que se editaban en Maturín y en las ciudades vecinas, los que se empeñaron en darle vida a la literatura de la región.

Ahora, desde que comenzaran con sus primeros brotes literarios, en el siglo XIX, los escritores monaguenses privilegiaron a la poesía. Y estos brotes, que fueron muy escasos en sus comienzos, continuarían con un desarrollo sosegado durante buena parte del siglo XX como consecuencia de una realidad política y económica que se impuso inexorablemente. Será con este género que Monagas obtenga en 1953 el único Premio Nacional de Literatura, que hasta ahora haya alcanzado, de la mano de su poeta más reconocido: Félix Armando Núñez. Por su parte, en la tradición literaria de estos dos siglos serán pocos los intelectuales que participen como creadores de la narrativa. Sin embargo este género se verá premiado tempranamente con la pluma de su más destacado narrador: Julián Padrón, quien además logró desplazarse entre los distintos géneros literarios con reconocida solidez, y no dudamos de la ingente labor literaria que este escritor pudo haber desarrollado para la literatura nacional si la vida le hubiese concedido más tiempo. Junto a Padrón queremos distinguir a otro de los más prolíficos intelectuales que también se fue demasiado pronto, pero que desplegó una acrisolada producción literaria en sus diversas manifestaciones, que ha quedado como un tesoro para los anales de la literatura monaguense, nos referimos a Alarico Gómez.

Junto a estos importantes escritores, otras figuras han trabajado para abonar el terreno de las letras en el Estado. Muchos lo hicieron desde la ventana del periodismo y en colaboraciones ocasionales aparecidas, sobre todo con prevalencia del género poético, en revistas comerciales de comienzos del siglo XX (las fechas destacadas fueron tomadas por los registros de publicación de algunos textos): Alborada (1923), Horizontes (1925-45), Acción Maturinesa (1942), El Guácharo (1948), Sagitario (1952), Surcos (1953), Moriche (1954), Comercial Maturín (1955), Casa Monagas (1965), El Semanario (1967). Pero el hecho coyuntural que permitió la apertura de una cultura literaria en Monagas se produjo a partir de la diáspora que llegó a su capital con la creación, en 1971, del Instituto Pedagógico de Maturín. A partir de entonces se comenzará a configurar una fecunda actividad creadora y difusora,

desde distintas plataformas, que demarcarían nuevos y más firmes trazos en el mapa de la producción literaria que se gestaría en el Estado. Producto de este movimiento es la creación, en 1980, del suplemento literario *Profundidad*, que se publicó semanalmente por veintidós años de manera ininterrumpida en el periódico El Sol de Maturín, inaugurado por Pedro (Perucho) Aguirre, Domingo Rogelio León, Juan Frontado y Luis González. Después de *Profundidad*, llegarían: *Canaguaima*, *Sabana*, *Las formas del fuego*, *Rocinante*, *Raíces*, *Piedras abiertas*, *La carreta*, *El espejo y el agua*, y muchos otros papeles literarios animados por la creciente demanda de espacio difusor de parte de los creadores.

La literatura para niños y jóvenes en el Estado Monagas

Los escritores que en el Estado Monagas han producido obras determinadas para niños y jóvenes son: Alarico Gómez (poesía, cuentos y teatro para niños), Luisa Teresa Sosa (poesía), Ligia Elena Rojas (cuentos), Paulita Ortiz de González (nacida en el Estado Sucre, pero considerada como caripera; poesía), Elba Rosa Albertini (nacida en el Estado Sucre, pero tenida como monaguense; poesía), Mercedes Franco (narrativa); y algunos otros poetas que ocasionalmente publicaron poemas sueltos, más bien con el ánimo de educar a través de un mensaje.

Pero, además de quienes realizaron producciones literarias caracterizadas por ellos mismos como literatura para niños, es decir: obras que son calificadas por sus propios autores, o por las características evidentes de los textos, como tales; existe todo un vasto conjunto de importantes autores de cuya obra pueden destacarse muestras aptas para ser incluidas en una selección de lecturas para niños y jóvenes. Y ello ratifica lo que hemos señalado: en buena parte la literatura para niños y jóvenes deriva de textos no escritos con ese propósito. Siendo allí donde actúa el sentido selectivo y el espíritu indagador del autor de dicha selección, tanto desde una perspectiva literaria como desde una intencionalidad educativa y formativa del lector.

En suma, en autores monaguenses fluye una vertiente apta para la identificación de una sutil literatura infantil, válida en su logro estético y en su derivada proyección --de formal y funcional utilidad-- como basamento de una totalidad: el corpus de una selección de textos literarios para niños y jóvenes.

3.- Sobre los criterios de selección.

Ordenación cronológica

Siendo intrincada la selección de unos textos que en su mayoría, como en el caso que nos ocupa, no han sido

escritos para ser dirigidos a los niños y a los jóvenes, y aun cuando su producción no se ha distinguido como prolífica, resultó pertinente la compilación, a partir de un principio cronológico, para acometer un conveniente ordenamiento desde esta pauta. Partimos entonces del criterio de escoger textos cuyos autores hayan nacido entre los años 1800 y 1950, ambos inclusive.

Hemos comenzado nuestra compilación con Idelfonso Núñez Mares, nacido en 1838, autor de la letra del himno del estado Monagas; y cerramos con el poeta y cronista Ángel Rafael García (1949-2015).

Sentido identificador de lo regional

Hablar de *lo universal*, implica la presencia de *lo nacional*. Y en la dimensión de lo nacional, se presupone la determinación de *lo regional*. El proceso es claro y expedito.

La existencia de una realidad regional es un hecho axiomático. La realidad regional es el medio, es el ámbito inmediato que rodea al escritor y determina cuantitativa y cualitativamente sus experiencias. El entorno físico y humano que se ofrece a la inmediatez de la percepción de quien pertenece a él, es una medida humana y espiritual determinante. Allí surge la sensación de una pertenencia, de una contingencia existencial, casi como una praxis vivencial.

La regionalidad no es, en modo alguno óbice para que se dé la universalidad. Un aleccionador ejemplo al respecto es la del reconocido como el más universal de los libros en lengua española. En efecto, el *Quijote* o *Don Quijote de la Mancha*, no sólo es obra esencialmente española, sino regional: su íntima relación con La Mancha se expresa en los usos y las costumbres que la novela refleja, así como en el habla, el mundo imaginario y los sustratos populares del territorio particular al que se refiere. Y al final, una novela esencialmente regional, casi local, deviene en un libro de indiscutible universalidad. De hecho, su sincera adscripción a lo regional es el fundamento de su autenticidad, requisito indispensable en la trascendencia incluyente, universal, de un texto literario.

De igual modo, lo regional puede adquirir proyección significativa de alcance nacional. La novelística de Rómulo Gallegos es una elocuente demostración en tal sentido. Él despliega su panorama novelesco en función de diversas regionalidades del país, y lo hace con tal intensidad y capacidad identificadora que termina por simbolizar un país: una conjunción de situaciones particulares de diversas regiones para delinear un rostro nacional. Nadie niega que sus escenarios narrativos, perfectamente ajustados a cada región específica, conforman el cuerpo histórico, social y costumbrista de un país.

Ahora bien, en función de los ejemplos citados, cuando hablamos de literatura monaguense aludimos a una necesaria y representativa regionalidad. Manejamos el criterio de que se es monaguense en función de la pertenencia al Estado Monagas; pero, no se trata de una simple relación de territorialidad, por igual es la incorporación de la materialidad y la espiritualidad de una región. Destacado exponente de esta particularidad emblemática es la obra narrativa de Julián Padrón. Su elocuencia regional y su calidad literaria general resultan, realmente, indiscutibles. Y en consecuencia, es de absoluta pertinencia situarlo como perteneciente a una literatura monaguense.

La minoración denominativa

Como *minoración denominativa* podemos calificar la extendida tendencia, en la literatura --y sobre todo en la poesía-- escrita para niños, al uso sistemático del diminutivo (“la *gotica* de lluvia”, “los *ojitos* que me miraban”), con el propósito, muy consciente, de llegar mejor al ánimo infantil. Esta tendencia diminutivista ha llegado a ser casi axiomática: quienes la cultivan consideran imposible llegar al “alma” del niño, si no se reducen las proporciones de los objetos, de las personas y de las acciones vertiéndolas en su forma reductiva del diminutivo.

Consideramos este criterio como un falso pragmatismo, como una supuesta estrategia para el logro comunicacional. Parecería que quienes así piensan conciben al niño como un ser reducido, limitado a una visión no plena del entorno; es decir, la idea de que se trata de una mente minusválida, o al menos tan incipiente que no es capaz de mirar y captar las cosas en su dimensión real. Un pájaro es un pájaro, no es forzosamente un “pajarito”; la luna es la luna, no es forzosamente la “lunita”; y allí discrepamos de la radical tendencia diminutivista: una cosa es utilizar racional y justificadamente el diminutivo y otra es creer que su presencia dominante es garantía de acceso al público lector infantil.

No olvidamos que diversos autores, algunos de verdadero renombre (Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, José Martí), han cedido a la imantada tentación del diminutivo. Con ello seguramente han creído alcanzar su propósito de penetración real en el ánimo infantil. Y tal vez sea materia de abierta e interminable discusión; pero, creemos que ese reduccionismo diminutivista es un espejismo conceptual y formal, y que su incorporación no garantiza efecto comunicacional en el alma infantil, y menos aún en la juvenil.

Pensamos que, al hacer un ejercicio de crítica, quien

debe resolver esta discordia es el propio consumidor, el propio juez: el niño. Al observar cuáles lecturas son más de la consideración y empatía del niño y cuál es la incidencia del diminutivo en ellas, estaremos en la vía práctica y elocuente de constatar el resultado perceptible de las bondades o los vicios del uso indiscriminado del diminutivo en la literatura infantil.

El efecto atemorizante

Una viva polémica se ha desarrollado acerca del tema del efecto atemorizante de los cuentos populares conservados a través de los siglos y de los cuentos realistas de los últimos tiempos. Una posición tradicional es la de considerar que esos cuentos, que son “los cuentos de siempre”, deben conservarse y difundirse en su forma plena, porque no esconden realidades posibles, aunque éstas pareciesen crueles o sustentadas en el miedo. Los revisionistas de esta tradición propugnan por la eliminación de los extremos “atemorizantes” de dichos relatos, que, en su opinión, excitan el temor en el niño.

Inclusive, sicólogos y pedagogos de esta nueva onda reformuladora han llegado al extremo de recomendar cambiar el final, o las situaciones crueles, de cuentos universales que ya son algo así como puntos de referencia o muestras emblemáticas de los cuentos para niños: Caperucita Roja, Blanca Nieves, Le Bella Durmiente, La Cenicienta; y tantos otros. La pregunta en consecuencias es: ¿en relatos y pequeños cuentos donde juegan un papel central el peligro y el miedo, quitarles este elemento básico no es amputarlos hasta el punto de debilitarlos y desnaturalizarlos? Modificarlos, edulcorándolos, es un acto de despotismo ideológico; y eliminarlos es una discriminación autoritaria.

Parecería que los cuentos tradicionales o se conservan tal y como son o no tiene lugar deformarlos. Además, hay una pregunta crucial de parte de quienes promueven --promovemos-- la conservación de los cuentos infantiles en su versión original y legítima: ¿si los cuentos tradicionales, que nos contaron y que leímos en nuestra infancia, auspiciaron promociones de seres que no son ni aberrantes ni sicópatas, por qué de pronto causarían tales daños? En esto el pragmatismo es de un valor incontestable: si el efecto no ha sido jamás perverso, ¿por qué ha de serlo en generaciones inclusive mejor armadas científica y tecnológicamente?

La moraleja

De costumbre, se considera que todo texto para niños y jóvenes conlleva una moraleja. El Diccionario de la Lengua (de la Real Academia Española) la define de este modo: “Lección o enseñanza que se deduce de un cuento,

fábula, ejemplo, anécdota, etc.”. Y en efecto, es habitual que de cada lectura literaria el niño y el joven deriven una enseñanza, un consejo, una advertencia. Y ello hasta el extremo que algunos autores, sobre todo de fábulas, incorporen al final la explicitación de la enseñanza bajo el rótulo de: Moraleja. Es decir, que no confían en que aquélla se desprenda del texto, y proceden a destacarla, subrayándola en líneas aparte. Pero, es pertinente preguntarse si todo texto literario no lleva implícita una moraleja, en el sentido de ser un ejemplo para el aprendizaje. Y en esta generalización cabrían cuentos, poemas y novelas, que de alguna manera muestran experiencias, avatares y pruebas existenciales que, lógicamente, ilustran, instruyen y hasta educan. De hecho, en este sentido, la moraleja estaría implícita en toda narración o exposición narrativa que se intercambie entre las personas. Y esa enseñanza es parte sustancial, como derivativo natural, de toda obra literaria.

Sin embargo, debe reconocerse que siempre se ha puesto especial atención a la moraleja en la literatura para niños y jóvenes; y ello sin duda porque se supone que a esa edad se requiere con mayor urgencia y propiedad la orientación práctica, la lección viviente, de una moraleja.

A través de la historia la moraleja ha acompañado permanentemente a los cuentos y a las fábulas para niños. El punto de partida representado por Esopo es una clara muestra de ello. Cada una de sus fábulas implica la conclusión en una ilustrativa moraleja. Inclusive se suponen estas fábulas en número de 365, es decir una para cada día. ¡Y en verdad no es desdeñable la oportunidad de tener a la mano una enseñanza para cada amanecer!

Como el vocablo moraleja emana etimológicamente del latín *moralis*, relativo a la moral, se ha considerado que se trata, propiamente, de un adoctrinamiento moral. O sea que, en consecuencia, la moraleja es una lección compendiada de tipo moral, de difusión intencional de reglas morales. Pero, si nos aproximamos de manera desprejuiciada al caso, veremos que no se trata de la divulgación de principios morales --es decir de las pautas reglamentarias establecidas por una moral social--, sino de valores éticos, o sea de principios fundamentales y de prácticas existenciales que están en la base del pensamiento positivo y la conducta respetuosa del principio de la convivencia humana. Son los valores que el ser humano posee en profundidad, por adopción natural y voluntaria; no las imposiciones ineludibles de un código moral.

En todo caso, llámese moraleja, enseñanza, ejemplo o demostración, no es posible ignorar que ese bien pragmático y espiritual emana de los textos literarios para

niños y jóvenes.

Sobre el corpus seleccionado

El corpus estudiado se realizó, tomando en cuenta los elementos que se han descrito en esta introducción. Hemos partido de una selección de textos que consideramos literarios, cuyos autores nacieron, en su gran mayoría, en el estado Monagas; solo hubo dos casos singulares: el de Paulita Ortiz de González y el de Elba Rosa Albertini, quienes desarrollaron toda su obra familiar, laboral y literaria en Caripe, el pueblo que las adoptó como hijas de excepción. El resto de los autores monaguenses fue incorporado gracias a su producción literaria, la cual fue considerada adecuada para el propósito que nos hemos planteado. Como ya advertimos, en esta búsqueda nos encontramos con un reducido cuerpo de escritores que dirigieron sus escritos intencionalmente para el público infantil y juvenil, y por tanto tuvimos que recurrir a aquellos escritores que, según nuestro criterio, podían ofrecer, con sus poemas y cuentos, una posibilidad de abrir el camino para que nuestros niños y jóvenes se acercaran a la lectura literaria.

Nos toca a todos los involucrados en la formación de una cultura literaria ofrecer las propuestas que se realicen con el ánimo de aportar elementos para la promoción de la lectura literaria, para que finalmente sea el receptor del texto el que determine si lo acepta o no.

4.- Consideraciones finales

Este trabajo de textos literarios monaguenses para niños y jóvenes, como toda selección, tiene forzosamente un carácter antológico: es una proposición escogida conscientemente dentro de su naturaleza prospectiva. Y en ello radica su justificación: el intento calificador y valorativo propio de una subjetividad puede servir de estímulo para que otros investigadores presenten su propuestas en este campo específico. Si *Lecturas monaguenses. Selección de textos literarios para niños y jóvenes* logra ese efecto multiplicador, ya con ello se justificaría por demás su propósito emblemático. Sin embargo, también queremos acentuar el interés de visibilizar el trabajo literario de los autores monaguenses, por medio de los espacios tecnológicos que la comunicación actualmente ofrece; es por ello que a la par de destacar en esta selección sus obras por medio de la valoración investigativa, tenemos la intención de conducir esta selección hacia su publicación digital, para incentivar la promoción y difusión de nuestra literatura.

FUENTES PARA LA LECTURA DE LA LITERATURA DEL ESTADO MONAGAS

SOBRE LOS AUTORES De 1800 a 1899

1830-40

IDELFONSO NÚÑEZ MARES: Maturín. Profesor. Autor de la letra del himno del Estado Monagas. Publicó varios poemas en el periódico "El Industrial", de Maturín.

1880

DONATO RODRÍGUEZ: San Antonio de Maturín. Fue agricultor y lúcido cantador de la Cruz de Mayo. No llegó a publicar ninguno de los versos que compuso pero Pedro Aristimuño pudo recoger de su viva voz alguno de los que recordaba a sus 80 años y que forman parte de esta compilación.

1890-1923

FÉLIX ANTONIO CALDERÓN: Caripe, 1980- Aragua de Maturín 1923. Poeta, docente, político, agricultor. La mayoría de sus versos los publicó en periódicos y revistas del Estado Monagas.

OBRA POÉTICA: Félix Antonio Calderón: 1890-1923 (1954, 1953); Lirio Salvaje (1983) Ediciones Amón.

1892-

JESÚS MARÍA GÓMEZ GARCÍA: Maturín. Poeta. En 1921 fundó, junto a Alfredo Rigual, el periódico La Aurora. Su producción poética quedó reseñada en revistas y periódicos de la zona.

1893

ANTONIO CILIBERTO PÉREZ: Guanaguana. Poeta y narrador. Agricultor de vocación. Fue en la década del 40 diputado suplente en el Congreso Nacional por el Estado Monagas. Fue fundador del Semanario "Oriente". Tiene el mérito de haber publicado la primera novela del Estado Monagas. Su producción poética fue publicada en algunos semanarios y revistas del país.

OBRA NARRATIVA: Los Chaimas (Novela) (1936).

De 1900 a 1950

1910-1954

JULIÁN PADRÓN: San Antonio de Maturín. Narrador, ensayista y dramaturgo. Abogado (UCV), Doctor en Ciencias Políticas (UCV, 1935), Licenciado en Diplomacia (Ministerio de relaciones Exteriores, 1944). Intelectual

de una intensa actividad periodística en *Élite*, *Billiken*, *El Herald*, y *Fantoches*, entre otras, destacándose la de su trabajo permanente en el diario *El Universal*, donde mantuvo durante años una columna titulada “*Gestos*” y luego otra de nombre “*Crónicas*

Espirituales”. En 1935 fundó la página literaria *El Ingenioso Hidalgo*, junto a Arturo Uslar Pietri, Pedro Sotillo y Bruno Pla; al año siguiente funda el diario *La Unidad Nacional*, donde mantuvo una columna permanente. Perteneció al grupo literario “*Viernes*”. En dos oportunidades fue presidente de la Asociación de Escritores Venezolanos, donde participó como co-redactor de sus estatutos. En 1941 fue designado Secretario General de Gobierno del Estado Monagas. En 1979 Manuel García Barreto, gobernador del Estado, convirtió el Salón de Lecturas de Maturín en la Biblioteca Pública Central del Estado Monagas “*Dr. Julián Padrón*”. Cuando murió era el director de la revista *Shell*.

ESTUDIOS MONOGRÁFICOS Y ENSAYOS: *Crónicas espirituales de Caracas* (1980).

OBRA COMPILATORIA: *Antología del cuento moderno venezolano* (1940, 2 v., coaut.); *Cuentistas modernos* (1945).

OBRA COMPLETA: *Obras completas* (1957).

OBRA NARRATIVA: *La guaricha* (1934, 1957, 1972, 1984, novela); *Manrufo* (1935, cuento); *Candelas de verano* (1937, cuentos); *Madrugada* (1939, 1957, 1974, novela); *Clamor campesino* (1945, 1957, novela); *Primavera nocturna* (1950, 1957, 1972, novela); *Este mundo desolado* (1954, 1957, 1979); *Obras de Julián Padrón* (1971, cuentos).

OBRA TEATRAL: *Fogata. Farsa en tres actos* (1938, 1988); *Parásitas negras; sainete en tres actos y siete cuadros* (1939).

REPORTAJE: *Una entrevista y su refutación* (1936).

1912

CARLOS SALAZAR LICCIONI: San Antonio de Maturín. Poeta. Periodista. Telegrafista. Fue Director de Política y Secretario General de Gobierno del Estado Monagas. Como poeta publicó sus primeros versos en la revista “*Helios*”. Fundó un periódico titulado “*El Propulsor*”. Desde temprana edad fue un intenso colaborador de los periódicos y revistas de diferentes Estados del país. También cultivó el humorismo.

OBRA POÉTICA: *Nota sosegada* (1947).

1912- 1971

LUIS CONDE CABALERO: Barrancas. Telegrafista, político, periodista y poeta. En 1934 fue fundador junto a Ramón Zaragoza del semanario *Sagitario* publicado en Maturín; y en Cumaná fundaría más tarde el semanario *Horizonte*. Muchos de sus poemas fueron divulgados en estos semanarios.

1913-1983

JESÚS MÉRIDA DOMÍNGUEZ: Aragua de Maturín. Autodidacta, telegrafista, oficinista, comerciante y poeta. Logró publicar algunos de sus poemas en periódicos de Maturín, el resto quedó inédito.

1917

PAULITA ORTIZ DE GONZÁLEZ: Nacida en Cumanacoa, Estado Sucre; pero su vida transcurrió desde su infancia en Caripe. Maestra y poeta. Publicó sus poemas en los diarios *El Nacional*, *El Universal*, *El Aragüeño* y *El Mensajero*. **DISTINCIONES:** Premio especial en el concurso sobre la obra del poeta Félix Antonio Calderón, con su libro infantil *Rondas*. Mención Especial, con motivo del Día Internacional de la Mujer, por su poemario *Con Palabras*.

OBRA POÉTICA: *Rondas* (1981); *Canciones y paisajes infantiles* (1992); *Paulita Ortiz* (2014).

1918- 1981

RAFAEL TOBIÁS BALÁN: Guanaguana. Poeta, docente. Tuvo una prolífica producción poética; sin embargo, fue escasamente difundida. Algunos de sus poemas fueron publicados en periódicos y revistas como *Agencia Comercial*, de Carúpano, *Revista Comercial y Sagitario*, de Maturín.

OBRA POÉTICA: *Poemas (Colectivo)* (¿1949?)

1922-1955

ALARICO GÓMEZ: Barrancas, 1922- Caracas, 1955. Poeta, novelista, biógrafo y dramaturgo. Fundador del grupo literario “*Aureoguayanos*” junto a Jean Aristigueta. Colaboró con la prensa capitalina. Fue redactor de la revista *Tricolor*. Utilizó el seudónimo de “*Martín Pulgar*”.

OBRA BIOGRÁFICA: *Fernando Peñalver, gran ciudadano* (1955); *Miranda periodista* (s.f.).

OBRA COMPLETA: *Obras completas* (1963).

OBRA POÉTICA: *Júbilo del regreso* (1946); *Poema para inmigrantes y turistas* (1949); *Unidad hacia la rosa*

(estrofas a Valencia) (1950, 1963); Antología poética (1955); Los dominios visuales (1956); Girasoles de mi sombra (s.d.); Bruma y tono menor (sonetos) (s.d.); Breviario de ternura (s.d.); Sinfonía de la séptima soledad (); El coche de Isidro (s.d.).

OBRA TEATRAL: LA fuentecita encantada (1968).

1923

LUISA TERESA SOSA: Teresén, Caripe. Maestra y poeta. Publicó sus escritos en los diarios locales Sagitario, Yarúa, Motivo, Moriche, y en las revistas del ministerio de Educación Tricolor y Educación. Su trabajo abarca crónicas históricas, poesías, ensayos, teatro infantil, cuentos, libretos radiales.

En 1969 fue nombrada Secretaria de Educación del Estado Monagas, puesto que ejerció hasta 1973 y en el que se encargó 23 veces de la gobernación del Estado.

OBRA POÉTICA: Descalzo y andariego (1988).

CRÓNICAS: Valores femeninos de Monagas (s/f).

Pendiente con el resto de las publicaciones

1923

BENITO RAÚL LOSADA: Maturín. Poeta. Perteneció a la Generación del 40. Economista. Doctor en Ciencias Políticas (UCV, 1946). Fue Ministro de Hacienda y Director del Banco Central de Venezuela. Fue profesor en la UCV y la USM. **DISTINCIONES:** Premio en el Concurso Internacional de Poesía de la revista Páginas (1954). Mención Honorífica Especial del Premio Municipal de Poesía del Distrito Federal (1954) con Campanada hacia el alba. Mención de Honor en el Premio Internacional "Simón Bolívar" (Siena, Italia, 1995) con Nacerán los caminos. Premio Municipal de Poesía del Distrito Federal (1958) con Más allá del relámpago.

OBRA BIOGRÁFICA: Juan Germán Roscio (1953, 2000).

ESTUDIOS MONOGRÁFICOS Y ENSAYOS: 1958. Tránsito de la dictadura a la democracia en Venezuela (1978, co-aut); Félix Antonio Calderón visto por tres monaguenses (1982); Todo Úslar (2001, co-aut).

OBRA POÉTICA: Casimba (1943); Soledad y angustia (1945); Canciones y luz menor (1952); Primera antología (1953); Campanada hacia el alba (1945); Nacerán los caminos (1955); Mas allá del relámpago (1960); Poemas (1960); Poesía (1964); Los espejos baldíos (1980); Dentro y fuera del hombre (1982); Lebab o los despojos (1983); Por la redoma azul (1987); Testimonios y Apolo 11 (1988); A

fondo perdido (1988); Tiempo transitado (1989) Ediciones Amón; La magia desnuda (1991); Momentos y vestigio (1993) Editorial Ex Libris Caracas; El rostro sumergido (1994); Imagen de la imagen (1994); Hoja para la poesía (1994); Cinco afluentes y un rumbo (2000); Andén del crepúsculo (2003).

1925

ELBA ROSA ALBERTINI: Santa Cruz (Sucre). Poetisa. Docente. Buena parte de su infancia y juventud transcurrieron en Caripe.

OBRA POÉTICA: Pétalos al viento; Espigas del silencio; En alas de los sueños (2011).

1931

LIGIA ELENA ROJAS: Punceres. Poeta, narradora y ensayista. Maestra normalista y profesora (Instituto Pedagógico Universitario de Caracas 1962). Hasta 1970 fue directora del Instituto "La Ciencia", "Nuestra Señora del Valle", de Caracas. Perteneció a AVELIJ (Asociación Venezolana de Escritores de Literatura Infantil y Juvenil). Ha escrito para algunos diarios de Monagas y para el semanario Claridad, de San Juan de Puerto Rico. Ha dictado cursos dentro y fuera del país.

DISTINCIONES: Orden "27 de junio", en Segunda Clase.

OBRA POÉTICA: Espacios del silencio (1983); Íntima lejanía (Formato plaquette); Errancia (s.d.); Miel en los ojos (s.d.).

OBRA NARRATIVA: Caminos y rostros del ayer (1987, cuentos y narraciones); Cerca del ayer (1999, memorias noveladas) Infinita nostalgia y una larga ausencia (2003, novela); Se busca un papá y los colmillos del tigre (2005, cuentos)

ESTUDIOS MONOGRÁFICOS Y ENSAYOS: Manuela, mujer republicana (1994).

1931

FRANCISCO PEÑALVER GÓMEZ: San Antonio de Maturín. Poeta. OBRA POÉTICA: Hojarasca (s/f).

OBRA NARRATIVA: Las peripecias de un traslado (novela inédita).

1931-1995

JOSÉ LIRA SOSA: Maturín. Poeta, dramaturgo. Periodista. Estudió Letras en la Universidad de París. Fue un colaborador activo con los periódicos y revistas

nacionales e internacionales. Ejerció la docencia en la Educación Media. Perteneció al Grupo Sardo y fue miembro fundador de la revista Trópico Uno (1964).
DISTINCIONES: Premio de Poesía “José Ramón del Valle Laveaux” de la Dirección de Cultura del Estado Bolívar (1984) con Enseres y atavíos.

CRÓNICA: Granos de sal (1998).

OBRA NARRATIVA: Cuentos y balizas (1996, cuantos y crónicas).

OBRA POÉTICA: Fiat lux y otros poemas (1964); A la gran aventura (1960); Vicio s ceremoniales (1965); Por mi cuenta y riesgo (1965); Oscuro ceremonial (1967); Vicios ceremoniales (1967, antología); Contraseña (1981); Enseres y atavíos (1989); Con la palabra en la boca (1994); Poesía (1998).

1932

J.M. VILLARROEL PARÍS: San Antonio de Maturín. Poeta. Abogado (Universidad de Carabobo). De intensa actividad periodística.

DISTINCIONES: Premio Bienal de Literatura “José Rafael Pocatererra” (Ateneo de Valencia 1960) con Cantos; Premio “Alfredo Arvelo Larriva, Municipal de poesía (1970) con Pájaros, pájaros; Mención de Honor al Premio Estatal de Periodismo “Enrique Bernardo Núñez” (1969); Premio como columnista cultural (Universidad de Carabobo 1974).

OBRA POÉTICA: Cantos (1955), La orilla jubilosa (1958); El arquero de la nada (1969); Pájaros, pájaros (1972); Poemas (1972); Campo de fuego (1974); Kerygma (1974); Dos elegías (1975); De un pueblo y sus visiones (1979).

1935

DOMINGO ROGELIO LEÓN: El Perú de Caripe. Poeta, narrador. Educador jubilado. Fue miembro del grupo literario “Casa”. Dirigió el suplemento cultural del diario El Sol de Maturín. Director de la Casa de la Cultura de Maturín. Director general de la REDBIM (Red de Bibliotecas e Información del Estado Monagas).
DISTINCIONES: Primer Premio de la X Bienal de Literatura “José Antonio Ramos Sucre” en la Mención Testimonio (1990).

CRÓNICA: Caripe, historia cotidiana y oralidad (1997).

ESTUDIOS, MONOGRAFÍAS Y ENSAYOS: La difícil tarea (1973); Verde olivo (1976); Los hijos de Fidel (1980); Tradiciones escénicas populares y folklóricas del estado Monagas (2003, 2007,

OBRA POÉTICA: Kara Marú y otros poemas (1961); Poemas y cuentos (1982);

Alicascos (1997); Seis cantos para acompañar a Casandra (*)

1936

OSWALDO FEBRES: Caicara de Maturín. Comunicador social, docente universitario. Siendo estudiante de bachillerato fue fundador del periódico Sucre, junto a varios de sus compañeros. Se desempeñó como director de la revista Mensaje. Colaborador en las revistas: Tiempo real, Atlántida y Argos, y columnista del diario El Nacional. Como profesor de la Universidad Simón Bolívar fue fundador de la cátedra de Comunicación Social en 1971, y años más tarde Director de Cultura de esta misma casa de estudios.

Su obra poética fue publicada en algunas revistas bajo el seudónimo de Febril. ESTUDIOS, MONOGRAFÍAS: Los medios de comunicación social en la Sociedad Contemporánea (1976).

Estudio sobre modelos de enseñanza en Ciencias Sociales en universidades norteamericanas y venezolanas.

1937

JESÚS GUEVARA FEBRES: Caicara de Maturín. Maestro, Cronista, telegrafista, narrador, investigador.

CRÓNICA: El anecdotario folklórico (s.d).

NARRATIVA: Ánima de Taguapire (1988), también incluye poemas; El comisario (2106).

1938

CONCHITA ABREU RESCARNIERE: Maturín. Poetisa. OBRA POÉTICA: Astillas de mi horizonte (1975).

1948

MERCEDES FRANCO: El Tejero. Narradora, poetisa, biógrafa, compiladora. Estudió Letras (UCV, 1973). Docente universitaria. Columnista de El Nacional. DISTINCIONES: Accésit en el Premio “Miguel Otero Silva” de la Editorial Planeta (1991).

Segundo lugar de la I Bienal de Literatura Juvenil “Salvador Garmendia” con Cuentos de la noche. Premio Novela “Miguel Otero Silva” de la Edit. Planeta (1992) por su obra Capa Roja.

CRÓNICA: Cantos de sirena (1988, crónicas humorísticas).

OBRA BIÓGRAFICA: Juan Antonio Rodríguez Domínguez, adelantado de la libertad (1980).

OBRA COMPILATORIA: La piedra del duende y otros relatos mágicos de Venezuela (2000, lit. inf.); Diccionario de fantasmas, misterios y leyendas de Venezuela (2001); Criaturas fantásticas de América (2005).

OBRA NARRATIVA: La capa roja (1992, novela); ¡Vuelven los fantasmas! (1996, 2001 lit. inf.). Bestiario fantástico de Venezuela (1996); Cuantos para gatos (2001, lit. inf.); Cuentos de la noche (2002, lit. inf.).

OBRA POÉTICA: Palabras (s.d.).

1949-2015

ÁNGEL RAFAEL GARCÍA: San Antonio de Maturín. Poeta, Cronista, Profesor de lengua materna (Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio), locutor. DISTINCIONES: Premio Municipal de Poesía del Consejo del Distrito Guaicaipuro del Estado Miranda (1987).

ESTUDIOS MONOGRÁFICOS Y ENSAYOS: Miranda, recuas y caminos (1996); Tras la huella de Bolívar (1997).

OBRA POÉTICA: EL pobre cachapao (1980); Destellos del renacer (1980).

Referencias bibliográficas

Referencia directa de autores monaguenses:

ABREU RESCARNIERE, Conchita. (1975). Astillas de mi horizonte. Comité de Auspicio del Año Internacional de la Mujer, en el Estado Monagas.

ALBERTINI, Elba Rosa. (2011). *En alas de los sueños*. Fundación Editorial El perro y la rana. Maturín, Venezuela.

ARISTIMUÑO, Segundo. (1969). *Poetas del estado Monagas*. Tomo I. (S.E). Impreso en Caracas, Venezuela.

..... (1986). *Poetas del estado Monagas*. Tomo II. Ediciones Gobernación del Estado Monagas. Maturín, Venezuela.

CALDERÓN, Félix Antonio. (1983). *Lirio Salvaje*. Ediciones Amón.

FRANCO, Mercedes. (2006). *Vuelven los fantasmas*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.

GARCÍA, Ángel Rafael. (1980). *EL pobre cachapao*.

Ediciones EDN. C.A.

GÓMEZ, Alarico. (1963). *Obras completas*. Bibliotecas de autores y temas monaguenses. Caracas, Venezuela.

GUEVARA FEBRES, Jesús. (1988). *El ánimo de Taguapire*. Ediciones Gobernación del Estado Monagas. Maturín, Venezuela.

..... (2016). *El comisario*. Cuentos, relatos y mitos folklóricos venezolanos. Editorial Artesanal El Tapir. Santa Bárbara de Tapirín, Monagas, Venezuela.

LEÓN, Domingo R. (1982). *Poemas y relatos*. Ediciones Gobernación del Estado Monagas. Maturín, Venezuela.

LOSADA, Benito Raúl. (1943). *Casimba*. Impresores Unidos. Caracas, Venezuela.(1945). *Soledad y angustia*. Editorial Artes Gráficas.

Caracas.

.....(1945). *Campanada hacia el alba*. Editorial Igsa.

Caracas.

.....(1983). *Lebab o los despojos*. Monte Ávila Editores.

Caracas, Venezuela.

..... (1993). *Momentos y vestigio*. Editorial Ex Libris.

Caracas.

ORTIZ, Paulita. (1981). *Rondas*. Editado por el Concejo Municipal del Municipio Caripe. Caripe, Monagas.

..... (1992). *Canciones y paisajes infantiles*. UNOR-INFORHUMFUNDAIDIP. Maturín, Monagas.

..... (2014). *Paulita Ortiz* (poemario). Fundación Editorial El perro y la rana. Caracas, Venezuela.

PADRÓN, Julián. (1957). *Obras completas*. Aguilar Ediciones. D.F., México. ROJAS, Ligia Elena. (2005). *Se busca un papá y los colmillos del tigre*. Fondo editorial

(FEDUPEL). Aragua, Venezuela.

SOSA, José Lira. (2006). *Alrededor de la fogata*. Fundación Editorial El perro y la rana. Caracas, Venezuela.

SOSA, Luisa Teresa. (1988). *Descalzo y andariego*. Ediciones Gobernación del Estado Monagas. Maturín, Venezuela.

VILLARROEL PARÍS, J.M. (1979). *De un pueblo y sus visiones*. Ediciones del Rectorado de la Universidad de Carabobo. Valencia, Venezuela.

Referencias teóricas:

CERVERA BORRÁS, Juan. (1997). *La creación literaria para niños*. Ediciones Mensajero. España.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Waldo. (1983). *Escribir para niños y jóvenes*. Editorial Gente Nueva. La Habana, Cuba.

HUXLEY, Aldous. (1964). *Literatura y ciencia*. Editorial Sud Americana. Buenos Aires.

NAVAS, Griselda. (1995). *Introducción a la Literatura Infantil: Fundamentación teórico-Crítica* (Tomo I). Fondo Editorial (FEDUPEL). Aragua, Venezuela.

----- (1996). *Introducción a la Literatura Infantil: De la Edad Oral de*

la Literatura hasta nuestros días. Fondo editorial (FEDUPEL). Aragua, Venezuela. (1999). *Cerca del ayer*. Editora Política.

RODRÍGUEZ, Simón. (1990). *Sociedades Americanas*. Biblioteca Ayacucho.

Caracas, Venezuela.

SÁNCHEZ, José Javier. (2013). *Antología de literatura infantil venezolana*. Editorial LA Estrella Roja. Venezuela.

SUBERO, Efraín. (1966). *Poesía infantil venezolana*. Ediciones del Banco del Libro. Caracas.

Diccionario de escritores venezolanos:

RIVAS, Rafael y García, Gladys. (2006). *Quiénes escriben en Venezuela. Diccionario de escritores venezolanos* (siglos XVIII a XXI). Tomo I y II. Venezuela.

Metáforas sobre el mármol: epitafios del cementerio Pedro Juan Luciani, “El cementerio viejo” de Maturín

Beatriz Level

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Maturín

bealevel14@gmail.com

Fecha de envío: 13 de agosto de 2023

Fecha de aprobación: 13 de septiembre de 2023

Resumen

Esta investigación giró en torno a la manera cómo el ser humano atenúa por medio del lenguaje un hecho tan fatídico en nuestra cultura como lo es la muerte. Esta explicación se ofrece desde la perspectiva de la lingüística cognitiva, específicamente a través de la teoría de la metáfora conceptual, propuesta por Lakoff y Johnson (1980). En concreto se estudiaron las metáforas ligadas al tabú lingüístico, relacionadas con la mitigación y evasión a la muerte, en los epitafios del cementerio Pedro Juan Luciani “el cementerio viejo de Maturín”. En primer lugar se realizó una descripción general de las inscripciones fúnebres presentes en dicho camposanto (voz del epigrama, propósitos de la inscripción y simbología que le rodea) después se pasó a realizar una categorización de las metáforas conceptuales (las de tipo estructural) inmersas en los mismos. Como resultados se obtuvo cinco estructuras metafóricas; evidenciándose que cuatro de ellas se desprenden del discurso religioso cristiano y en específico se aferran a la promesa de la resurrección. La quinta estructura conceptual encontrada, la cual es la que hoy en día prevalece, no hunde sus raíces en la religión, proviene de la nueva mentalidad sobre la muerte, tendencia que la niega, apostando por una vida en los recuerdos de los sobrevivientes. Se concluye que las metáforas epigráficas no solo se limitan a paliar el significado trágico de la muerte sino que análogamente influyen en el anhelo de inmortalidad del hombre de todos los tiempos.

Descriptorios: muerte, metáfora conceptual, tabú lingüístico, epitafios, anhelos de inmortalidad.

Metaphors on marble: epitaphs of the cemetery Pedro Juan Luciani, also known as “the Old Cemetery of Maturín” Abstract

This research was focused on the way human beings attenuate such a fateful fact as death through language. This is explained from the perspective of cognitive linguistics, specifically through the theory of the conceptual metaphor proposed by Lakoff and Johnson (1980). Concretely, the metaphors related to linguistic taboo and the ideas of mitigation and evasion of death present in the epitaphs of the cemetery Pedro Juan Luciani, also known as “the old cemetery of Maturín”, were studied. Firstly, a general account of the funeral inscriptions present in the aforementioned cemetery was made (voice of the epigram, purposes of the inscription and surrounding symbology) After that, a categorization of the conceptual metaphors (of the structural type) present in the inscriptions was realized. As a result, five metaphorical structures were found; evidencing that four them stem from the Christian religious discourse and, specifically, they are closely linked to the promise of resurrection. The fifth conceptual structure found, which is the most common nowadays, is not related to religion but to the new mentality about death, a tendency that denies it, in order to focus on life memories of the survivors. It can be concluded that the epigraphical metaphors not only limit themselves to alleviate the tragic meaning of death but, at the same time, have had an effect in the longing for immortality of human beings across time.

Keywords: Death, Conceptual Metaphor, Linguistic Taboo, Epitaphs, Longing for Immortality.



Fotos Celso Medina

Introducción

Nuestra sociedad vive privada de la conciencia de su propia mortalidad, vemos en la muerte a la gran enemiga que se encargará de acabar con todo aquello que a lo largo de la vida hemos logrado conquistar. Concepción que difiere con la visión que tienen algunas otras culturas para las cuales la muerte no significa el cese de la existencia sino el principio de una nueva vida, puesto que apuestan por el

fenómeno de la transmigración. De ahí que la muerte sea considerada necesaria. Contrariamente, en el caso de las culturas occidentales, la situación es tan opuesta que nos empeñamos en negarla o al menos mitigarla.

Precisamente esta investigación giró en torno a la manera cómo el ser humano atenúa empleando el lenguaje el hecho fatídico de la muerte. Esta explicación se ofrece desde la perspectiva de la lingüística cognitiva, específicamente a través de la teoría de la metáfora conceptual propuesta por Lakoff y Johnson (1980). Teoría que explica que el uso de metáforas no es solo cuestión de lenguaje sino que implica una manera de entender y razonar sobre la vida que se corresponde con ciertos patrones culturales.

Dentro de los discursos que giran en torno a la muerte hay gran variedad, y existe un tipo específico donde esta se mueve libremente: el epitafio, género discursivo que exhibe la actitud que a lo largo de los tiempos se ha tenido de dicho fenómeno: como medio, en un principio, para asegurar la pervivencia en “el más allá” y posteriormente como una manera de paliar el significado trágico de la misma y así hallar consuelo. En concreto con este trabajo se buscó estudiar el tabú lingüístico alrededor de la muerte a través de las metáforas empleadas en los epitafios del cementerio Pedro Juan Luciani, “el cementerio viejo de Maturín”.

En primer lugar se procedió a describir las características generales de los epitafios de este camposanto (voz del epigrama, propósitos de la inscripción y simbología que le rodea) y posteriormente, siguiendo el modelo de la teoría de la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson (1980), se realizó una categorización de estas inscripciones epigráficas. Por último las metáforas se interpretaron tomando en consideración la interconexión entre los dominios o términos que las conforman y el contexto sociocultural en el cual germinan.

Teoría de la metáfora conceptual

Todos buscan nuevos lenguajes; están cansados de las mismas viejas lenguas; el espíritu se niega a acompañarles sobre esas suelas demasiado gastadas.

Friedrich Nietzsche

La teoría de la metáfora conceptual se inició con la obra *Metáforas de la Vida Cotidiana*, de George Lakoff y Mark Johnson, durante la década de los ochenta del siglo XX. Dicha teoría evidencia que el lenguaje refleja asociaciones estables en la representación de ciertos conceptos o dominios de conocimiento y que estas asociaciones influyen en nuestra manera de pensar y percibir el mundo. De modo que con esta teoría la metáfora dejó de ser un elemento cuyo único fin era embellecer el lenguaje para convertirse en una de las estrategias cognitivas más recurrentes de las que se sirve el ser humano para entender y razonar sobre

el mundo que le rodea. Entendimiento y razonamiento que es siempre relativo a su marco conceptual.

Anteriores a esta teoría siempre se observó dos posturas alrededor de la metáfora, una primera en la que es contemplada como una desviación con respecto a la normativa lingüística y donde se estudia aislada de las circunstancias contextuales en que se produce, y un segundo estilo, en el que se rompe la distinción entre lenguaje literal y lenguaje figurado, y se enfoca como un producto de la actividad cognitiva del individuo. Esta segunda tendencia favorece la visión pragmática del lenguaje por cuanto hace del individuo y específicamente de su uso lingüístico los grandes protagonistas pero también deja claro que la pragmática, por sí sola, no basta para explicar el fenómeno de la metáfora. Innegablemente a través de ella se puede explicar su función, su razón de ser, pero no podría explicar en qué consiste. Por lo que pareciera que la pragmática debe apoyarse en la lingüística cognitiva a la hora de dar cuenta de la metáfora. De manera que podría decirse que con la lingüística cognitiva la metáfora, dentro del campo de la lingüística, encontró el lugar y prestigio que la filosofía siempre le negó.

La Metáfora Conceptual y sus Tipos

El criterio relacionado a la función que desempeña la metáfora es uno de los más conocidos, debido a que fue propuesto en la obra pionera sobre metáforas de Lakoff y Johnson (1980). De acuerdo a este criterio existen tres tipos de metáforas: estructurales, ontológicas y orientacionales.

Las metáforas estructurales se definen como la conceptualización de una actividad o una experiencia abstracta (dominio meta) en término de otra más concreta (dominio fuente), constituyendo las metáforas prototípicas sobre las que la teoría de la metáfora cognitiva se basa principalmente. Por ejemplo, en la expresión MORIR ES PARTIR, morir constituye el término meta (dominio conceptual) mientras que partir representa el término fuente (dominio experiencial). Un concepto abstracto y complejo, la muerte, es percibido a través de un concepto más sencillo y vivencial, partir.

Con relación a las **metáforas ontológicas** estas se definen como aquellas por la que se categoriza un fenómeno como una entidad, una sustancia, un contenedor o una persona. Es decir que las metáforas ontológicas expresan nuestras experiencias en términos de objetos o de personas. En cuanto a las metáforas orientacionales, estas pasan casi siempre desapercibidas dada su omnipresencia en nuestra cognición. Este tipo de metáforas suelen basarse en nuestra orientación espacial. Los principales dominios origen son: ARRIBA/ABAJO, DENTRO/FUERA, DELANTE/DETRÁS PROFUNDO/SUPERFICIAL y CENTRAL/PERIFÉRICO. En nuestra cultura consideramos que lo bueno es arriba, mientras que lo malo es abajo, como lo muestran

expresiones del tipo: estatus alto frente a estatus bajo; alta calidad, baja calidad. Puesto que los principios que caracterizan lo bueno, como la felicidad, la salud y la vida se consideran como arriba (estar en las nubes, estar en la cúspide). Caer muerto (que representa el polo opuesto) es abajo, el cielo es arriba, el infierno es abajo.

Para efectos de este artículo se ofrecen únicamente los resultados de la categorización de las metáforas conceptuales, de tipo estructural, presentes en los epitafios del Cementerio Pedro Juan Luciani “el cementerio viejo de Maturín”.

El epitafio como medio de pervivencia después de la muerte

Si yerro en mi creencia de que las almas de los hombres son inmortales, yerro alegremente y no deseo verme libre de tan delicioso error.

Marco Tulio Cicerón

El epitafio se refiere a la inscripción que se coloca sobre la tumba de los difuntos. Palabra que proviene del griego epitaphius formada de epi que significa sobre y thaos, tumba. Santiago Fernández (2011) manifiesta que el epitafio no solo tiene la función de publicitar el fallecimiento de una persona sino que también es memoria de su vida y que en síntesis busca mantener la memoria del muerto entre los vivos. De ahí que su función siempre ha estado destinada a transmitir a las generaciones siguientes el recuerdo del difunto. Además de esta función esencial, sostiene este mismo autor, se le puede añadir otra, como lo es una función propagandística a favor de la fe cristiana, al incidir en las ideas de salvación y piedad, enfatizando el pensamiento de que el difunto era un hombre que había seguido una vida cristiana y que por ello había alcanzado la salvación eterna.

Por otro lado Ferrer (2003) refiere que los primeros signos lapidarios consistieron en unas marcas cuneiformes con las cuales se pretendía identificar de manera

inequívoca al comerciante fenicio o sumerio que yacía bajo tierra. El signo de identidad del difunto debía coincidir con los objetos y animales asociados a su oficio. De manera que el nombre desde épocas remotas representó la huella imperecedera que prolongaba o conservaba la memoria del difunto. Sin embargo, según este autor, será la antigua Grecia la cuna del epitafio, ya que solo a partir de ese momento de la historia se puede hablar de cementerios expuestos con un conjunto ordenado de tumbas, unificadas con pequeñas lápidas cuadradas, que los helenos utilizaban para señalar el lugar preciso donde se encontraba la cabeza del cadáver. Allí, refiere Ferrer (Ibíd.), fueron escritos, quizás como una proyección del pensamiento del difunto, poemas fúnebres de una riqueza retórica inigualable y expresiones aleccionadoras. La mayoría de estas inscripciones caracterizadas por utilizar un lenguaje breve y contundente que posteriormente utilizarían los romanos profusamente en sus cementerios.

A pesar de todo este esplendor del epitafio, apunta Ariès (1983), a partir del siglo V, aproximadamente, dejan de hallarse dichas inscripciones lapidarias, lo que hace pensar que a partir de ese período las tumbas se vuelven anónimas. Lo cual podría traducirse como indiferencia hacia la tumba o lugar preciso de enterramiento. Esta característica va a ser la predominante hasta principios del siglo XII. En el fondo lo que pareció privar, como sostiene Delumeau (1989), fue la ausencia de la necesidad de dar publicidad a su propia sepultura y a la de los suyos, al no ser considerada obligatoria ni para la inmortalidad del difunto ni para la paz de los supervivientes. Claro, hubo excepciones, señala Delumeau, como la de los santos y los grandes hombres venerables a quienes se continuaron reverenciando desde sus tumbas.

No será sino hasta el siglo XII cuando se le vuelve a dar importancia a la tumba, lo cual pareció estar muy ligado a la valoración positiva del cadáver que nuevamente se impone. Este regreso del epitafio, lo describe (Ferrer Ibíd.), (como un movimiento largo, que en ciertos aspectos pudo parecer una vuelta al paganismo griego y romano, y que a



la larga culminó en el culto de los muertos y de las tumbas del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. Este cambio se gestó, según Ariès (Ibíd.), debido a que entre los siglos XI y XII se empezó a gestar y consolidar la creencia de que la fama en la tierra (vida terrenal) guardaba relación con la posibilidad de “vida eterna” y gloria en “el más allá” y precisamente la tumba, y todo lo que ella implicaba, tenía la función de salvaguardar dicha fama y dar testimonio de ella. Por lo que podría decirse que el retorno del epitafio, y la veneración a la tumba, se afianzaron en la creencia de que la mayor felicidad consistía en ser celebrado y honrado en “este mundo” y luego en “el otro”.

Los epitafios más antiguos, de este retorno, (los comunes, no los de santos o papas), se redujeron, describe Ferrer (Ibíd.), a una breve declaración de identidad y en ocasiones a una palabra de elogio y al nombre se añadió, pronto, la fecha de la muerte. A partir del siglo XIV, explica Ferrer, se introduce una plegaria a Dios por la salvación del alma del difunto. Esta plegaria aparece, al principio, como una invocación anónima de la Iglesia, redactada con constancia sobre la piedra y el cobre, en el suelo y en las paredes, y destinada a ser dicha por alguien. Se establece, de este modo, una comunicación bilateral: hacia el muerto por el reposo de su alma y desde el muerto para la edificación de los vivos. La inscripción se convirtió, desde entonces, en una lección y una llamada. Se nota el contraste con los primeros epitafios romanos, los cuales no se dirigían a Dios, preocupados por la vida en “el mundo celestial”, su característica principal fue, como explícitamente explica Santiago Fernández (Ibíd.), sintetizar, a través de ellos, sus vidas, llenas de complejidades y problemas.

En estos nuevos epitafios, refiere Ferrer (Ibíd.), el muerto no se dirige únicamente al vivo para convertirle a la religión, sino más bien para obtener de él una plegaria de intercesión, gracias a la cual cuenta con escapar a la condenación o a los suplicios del purgatorio. Además de la plegaria el lector del epitafio, al leer la biografía del difunto, si se interesa en ella, puede retenerla y contarla a su vez, dando inicio al circuito de la fama del fallecido. A finales del siglo XIV y principios del siglo XV, aparece otro carácter original en la epigrafía funeraria: a la fecha de la muerte, que es de uso antiguo, se añade la fecha de nacimiento. A partir del siglo XVI esta práctica se generalizó.

Ya para el siglo XVII, apunta Ariès (Ibíd.), el epitafio ya no será solo una necesidad del difunto sino también de sus parientes. Garantizar la inmortalidad terrenal viviendo en el recuerdo de la familia comienza a ser esencial. El epitafio, entonces, comienza a dividirse en dos partes, situadas, a veces, en dos lugares distintos de la tumba, una consagrada al elogio, al relato, a la noticia biográfica del difunto y la otra al superviviente que ha inspirado el epitafio y ha erigido el monumento. Terminan así los epitafios convirtiéndose en el lugar privilegiado del recuerdo y de la

nostalgia.

Metáforas sobre el mármol: epitafios del cementerio Pedro Juan Luciani, “el Cementerio Viejo” de Maturín

Dejarás lo que más has amado.

Dante Alighieri

En “el Cementerio Viejo de Maturín” no hay Muertos

El cementerio Pedro Juan Luciani es conocido en Maturín como el “Cementerio Viejo”, una edificación que data del siglo XIX. Lleva el nombre de “Pedro Juan Luciani,” en honor a un sacerdote católico que se encargó de fundar nuevas iglesias en Maturín y que fue enterrado en la Iglesia “San Simón,” como era costumbre entre miembros del clero y luego sus restos fueron trasladados a este mismo cementerio en 1963. El “cementerio viejo de Maturín” fue declarado en el año 2003 patrimonio histórico de la ciudad.

Caminar por este cementerio no deja de sorprender. Se pueden encontrar tumbas de personajes célebres de nuestra región: Benito Quiroz, la maestra Paula Bastardo, Soledad Clavier, Miguel Tata Solis, Gilberto Roque Morales, la familia Nuñez Tovar, el maestro Agapito Cifuentes, Floriana (cantante de los Melódicos), e incluso sepulturas de personajes esotéricos como la del Negro Macario. También se encuentran algunas obras de arte, construidas en mármol, la más reconocida es la de la niña Helena Camino Izava, quien murió en 1948 y su tío, presidente para aquel entonces del estado Monagas, (cargo con que tradicionalmente se designaba al gobernador) ordenó levantar una estatua para preservar su memoria. Asimismo hay nichos muy antiguos como el de Nicolás Sanabria con fecha de 1876, y el de J. M. García, que data 1885.

Ahora bien, un elemento interesante de las tumbas de este camposanto son los epitafios que exhiben. Estas piedras han guardado, por aproximadamente siglo y medio, la esperanza de cientos de personas por la promesa cristiana de la vuelta a la vida y es que en “el cementerio viejo” no parece haber muertos. Solo basta con leer las inscripciones de las lápidas para fijarse que reflejan y refuerzan el anhelo de inmortalidad del hombre de todos los tiempos. Representando un cálido sentimiento de fe y, sobre todo, testimoniando la certeza de una vida futura a través de la resurrección.

Los epitafios presentes en este cementerio son sumamente sencillos; en primer lugar muestran el nombre del difunto, después su fecha de nacimiento y a esta le sigue la fecha de muerte, que siempre ha sido uno de los datos más resguardados dentro de la epigrafía funeraria cristiana, puesto que esta se marca como la fecha de inicio o paso a “la nueva vida”, razón por la cual en algunos casos la fecha

de nacimiento puede estar omitida, mas no sucede nunca con la fecha de muerte. Ambas fechas, la de nacimiento y muerte, se representan a través de símbolos. La fecha de muerte con la cruz y la fecha de nacimiento con la estrella.

La estrella que marca el momento del nacimiento es la de cinco puntas. Enfatiza Cirlot (1995) que en el sistema jeroglífico egipcio este símbolo significa “principio,” lo cual podría explicar su adopción como representación del inicio de la vida física. Con relación a la marca de la fecha de muerte (la cruz) la iglesia cristiana eligió la *immissa* o *capitata*, parecida al cuerpo humano con los brazos abiertos y los leños de la crucifixión, caracterizada porque en ella sobresale la línea vertical. La cruz representa una protección sagrada invaluable, según se cree, aleja el peligro demoníaco. Para Cirlot, la cruz simboliza la inversión del árbol de la vida, también refiere que representa el puente o la escalera por la que las almas suben al cielo. Un dato interesante que destaca este autor es que la cruz tiene una simbología de conjunción de contrarios (vida y muerte) lo cual puede entenderse en el sentido de que el día de muerte representa el día de paso a la “vida celestial”.

En cuanto al texto que exhiben estos epitafios, se observa gran diferencia con relación a los epitafios tradicionales en los cuales se exponía “un muerto vivo” con voz propia. En cambio, en la mayoría de estos epitafios, no es la voz del difunto la que irrumpen sino la voz del superviviente o supervivientes que erigieron la tumba. Aunque también es cierto que en este cementerio se pueden ubicar algunos epitafios que pretenden hacer “hablar” al muerto, cierto que son muy pocas las inscripciones de este tipo:

Darle de comer al hambriento, ayudar al necesitado es la acción más hermosa que ustedes pueden hacer y lo que realmente tiene valor ante la presencia de Dios. Eso es lo que realmente me llevó.

No he muerto, solo me adelanté en el camino.

Asimismo se pueden ubicar algunos epitafios en los que el difunto se dirige a los vivos, pero de una manera indirecta, son inscripciones de finales de 1800:

Nada es ya, pero éste nada hizo todo lo bueno que pudo y a lo bueno siempre se inclinó. Su esposa e hijos erigen este monumento y como testimonio de respeto a su memoria han grabado aquí el epitafio que dictaron sus labios ya moribundos.

No obstante, por lo general, la voz que destaca en prácticamente todos los epitafios es la de los parientes que sobrevivieron al fallecido (viudas, hijos, hermanos, nietos) los responsables “legales” de este. La costumbre de plasmar en la lápida del difunto el dolor del superviviente fue una práctica que se inició a partir del siglo XVIII cuando comenzó a aflorar lo que Ariès (1983) denomina “el sen-

timiento de familia,” y que representó una nueva actitud ante la muerte: el momento cuando el hombre se hace consciente de la muerte ajena, la muerte del “otro.”

Recordemos que en la antigüedad la muerte representó un hecho colectivo, el hombre se enfrentó a ella, precisamente como eso: un colectivo solidario, una sociedad que sentía y padecía la muerte de uno más de su especie. No es sino hasta bien entrada la Edad Media, con la aparición de las grandes epidemias y los conflictos sociales y económicos de la época, cuando el hombre se fija en su propia muerte, al sentirse indefenso ante una realidad ineludible se aferra más que nunca a la vida y ese amor desmedido le hace agarrarse a la única esperanza que le queda: la fe en un Dios que le ayudará y protegerá e incluso le dotará de una vida extraterrenal recompensándole de todos sus sufrimientos.

La muerte pasó a constituirse, pues, en una especie de recompensa. La iglesia cristiana se alzó como el único consuelo del hombre y este ante la carestía de esperanza se dobló a ella. Sin embargo, su devoción religiosa no impidió que producto de ese mismo amor a la vida, el hombre, posteriormente, comenzara a sentir nostalgia por aquellos otros que se extinguían y ante la necesidad de expresar su sentimiento de dolor por el otro, ve en el epitafio el lugar ideal para desbordar ese sentimentalismo. El epitafio vino a ser, desde entonces, el lugar privilegiado del recuerdo y de la nostalgia, el sitio donde puede grabarse todo aquello que, quizás en vida, el sobreviviente no pudo decir al difunto.

Esa es la razón, posiblemente, por la cual en los epitafios del “cementerio viejo,” los muertos no hablan como lo hacían los difuntos de épocas milenarias, empeñados en llamar la atención de los caminantes, bien para mostrarles sus biografías y de alguna manera quedar inmortalizados o para solicitar de ellos una plegaria por la salvación de sus almas. En cambio en las inscripciones fúnebres del cementerio Juan Domingo Luciani el muerto es el principal interlocutor a quien se le dirige el mensaje. Desde luego que además del difunto, el mensaje también va dirigido a todo aquel que se acerque a la tumba y lea la inscripción.

De manera que el epitafio funciona como un texto multifuncional: publicita y deja memoria del difunto, permite al superviviente expresar su pesar y también sirve para alimentar las vanidades de los deudos del fallecido; llegando algunos supervivientes, incluso, a grabar sus nombres en los epitafios de estos, para dejar por sentado su filiación con el difunto. Con sus manifestaciones dejan constancia a todo aquel que observe y lea la inscripción que el fallecimiento fue profundamente sentido y el malestar fue expresado allí, en uno de los pocos lugares, en los que hoy en día, nuestra sociedad permite expresar el duelo.

¿Cómo los supervivientes expresan su dolor en los epitafios? ¿Qué le dicen los supervivientes al muerto? La

mayoría de los epitafios son expresiones de despedida, una manera de comunicar al difunto el pesar por su partida física:

Las almas que se adoran, el lazo roto de su amor no lloran porque el beso ideal de la constancia se lo dan a través de los abismos de la tumba, del tiempo y de la distancia.

Paralelamente en estos epitafios también se expresa la convicción del superviviente de que volverán a reunirse en “la otra vida,” aquella que promete el cristianismo gracias a la resurrección:

Pequeño mío, en el glorioso día de la resurrección, cuando Jesús venga, estarás nuevamente entre mis brazos.

Viene la hora en que todos los que estén dormidos en las tumbas volverán a vivir. Juan 5 28/ 29.

Otro tipo de epitafios bastante usual en “el cementerio viejo” son aquellos en el que los supervivientes dejan constancia de su agradecimiento al difunto, en estos además de la gratitud se ofrecen elogios a la memoria del fallecido:

Fuiste el mejor esposo, padre y abuelo. Qué orgullo haberte tenido. Gracias por todo el amor que nos diste. Siempre estarás con nosotros. Te amamos tu esposa, hijos y nietos.

Gracias por tu bondad y por el ejemplo de vida que nos dejaste. Nuestro amor te llevará más allá de la eternidad.

Esta variedad de epitafio deja constancia del tipo de representación social que se exhibe en estas inscripciones. Representación que responde a los patrones culturales aún vigentes en nuestra sociedad. Epitafios donde los hombres son mostrados como esposos ejemplares y padres amorosos y proveedores, mientras que la figura femenina es exaltada a través de estereotipos de madres tiernas y esposas virtuosas:

Como hijo fuiste bueno. Como esposo incomparable. Como padre lo mejor. Como amigo muy sincero. Por todas tus cualidades vivirás en la memoria de tu esposa, hijos, nietos y amigos.

Resplandeciente tu blancura, ojos color azul cielo. Si Dios hizo los luceros ante la sabia natura, mujer te hizo a ti sincera, agraciada y virtuosa, recta y excelente esposa.

El primer amor nunca se olvida se recuerda con veneración” Querida madre esta frase traduce el sentimiento de nostalgia que alberga nuestra alma ante tu partida. Sin embargo estamos seguros de que Dios Todopoderoso te albergará en su seno porque tú fuiste sencillamente una Santa. Algún día nos volveremos a ver. Te quisimos y te queremos.

Así como la estampa de los hijos tampoco escapa a esta representación familiar. En el “cementerio viejo” existe un lugar reservado a las tumbas infantiles, los epitafios en estas lápidas son muy conmovedores y expresan la desdicha y consternación ante la muerte de alguien que debió vivir. Los niños fallecidos son mostrados como ángeles que suben al cielo y se tornan en luz que alumbraba en el firmamento o como flores tronchadas por la daga de la muerte:

Bebé, fuiste luz que nació para el cielo y siempre alumbrarás en nuestras vidas.

Bebé, fuiste como flor arrancada a la vida.

La flor es un símbolo que representa la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza. Cirlot (Ibíd.), refiere que los griegos y los romanos en todas sus fiestas se coronaban de flores y también cubrían con ellas a los muertos que llevaban a la pira funeraria y las esparcían sobre los sepulcros, no tanto como ofrenda sino como analogía. Con la flor se expresa la idea de fragilidad y brevedad de la vida. En contraste, refiere el autor, la simbología de la luz representa una partícula humana indestructible, por lo que se identifica tradicionalmente con el espíritu.

Los soles se ocultan y pueden aparecer de nuevo, pero cuando nuestra efímera luz se esconde, la noche es para siempre y el sueño es eterno.

En este cementerio también hay algunos epitafios que no se dirigen al difunto, sino al caminante que ocasionalmente pueda pasar frente a la tumba, o bien epitafios dirigidos a Dios, en forma de plegaria, a la usanza de los acostumbrados en épocas remotas, con la variante de que no es el difunto quien solicita la plegaria, sino el superviviente quien la pide por el alma del difunto:

Caminante no hagas ruido, baja el tono de tu voz, que mi dulce niña está dormida en los brazos del Señor.

Jesús: derramad en nuestros corazones el bálsamo de vuestra misericordia. Concédete al alma de Fredo el descanso y la paz eterna.

Ahora bien, no todo es solemnidad en el “cementerio viejo,” algunos epitafios pretenden ir a la par de ciertas innovaciones o modas en el lenguaje escrito, como aquella

que se impuso, hace pocos años, en la cual una manera de llamar la atención consistió en sustituir signos ortográficos por signos fonéticos:

C reventó el palo mayor. C ha ido el ser más grande y maravilloso que hemos conocido. Un buen hijo, padre y amigo Rdo. de sus hijos, nietos y bisnietos.

Más ocurrentes aún son algunos epitafios con ciertas características de los difuntos que lo menos que provocan es una sonrisa en quienes los leen.

*“El Rey del truco”.
Hasta la próxima partida.*

En síntesis, en el cementerio Pedro Juan Luciani, podemos encontrar epitafios con diversos estilos, desde los más simples hasta los más elaborados, lo innegable es que todos están impregnados de metáforas que exhiben el anhelo por la inmortalidad. En todos ellos parece predominar el deseo de derrotar a la muerte; de mostrar que esta es solo el inicio hacia otro “despertar”.

Metáforas de la Inmortalidad

De los epitafios del cementerio Pedro Juan Luciani, el cementerio “viejo de Maturín”, emerge una diversidad de metáforas, todas ellas expresan emociones a través de las cuales los supervivientes pretenden atenuar un hecho tan contundente como lo es la muerte. La teoría de las metáforas conceptuales propuesta por Lakoff y Johnson (op. cit.) permite explicar el mecanismo mediante el cual los seres humanos entendemos ciertos conceptos en función de otros, como una manera de percibir la realidad desde distintas aristas. La categorización de metáforas conceptuales que seguidamente se ofrece se centra en las de tipo estructural por ser, como ya se refirió anteriormente, las prototípicas de teoría de la metáfora conceptual.

Metáforas Estructurales

En los epitafios “del cementerio viejo de Maturín” se encontraron cinco estructuras metafóricas de tipo estructural:

- MORIR ES DESCANSAR
- MORIR ES SER LLAMADO POR DIOS
- MORIR ES PARTIR
- MORIR ES TRANSITAR UNA ETAPA
- MORIR ES VIVIR EN EL RECUERDO

La primera de las metáforas **MORIR ES DESCANSAR** es de uso bastante frecuente y se basa en la premisa de que los muertos “duermen” en los cementerios. Morir (termino meta) se entiende a partir de dormir (término fuente), entendiéndose la muerte como representación de descanso, reposo, tranquilidad, quietud, calma. Esta metáfora es de tipo religiosa, surgida en épocas remotas cuando se pen-

saba que el morir encarnaba caer en una especie de “sueño perenne” que el hombre, a través de diferentes ritos, debía encargarse de mantener para evitar que el despertar de los espíritus perturbase a los vivos. No será sino hasta la llegada del cristianismo cuando se transmuta esta arcaica creencia en la esperanza de la resurrección. El reposo es la imagen más antigua, la más popular y la más constante del “más allá”. No ha desaparecido aún hoy, a pesar de la competencia con otros tipos de representación.

La metáfora estructural MORIR ES DESCANSAR da origen a múltiples correspondencias que se evidencian en epitafios como los siguientes:

- o *Madre mía aquí reposas. Rezo, Incondicionalmente, todos los días a Dios todopoderoso por tu descanso eterno.*
- o *Aquí descansa el cuerpo de nuestro bebé, su alma está en el cielo y sus restos en nuestros corazones. Nunca te olvidaremos.*
- o *Durmiose en el señor dejando un alto ejemplo de fe y de bondad.*
- o *Todo se puede en Cristo. El que vive en mí vivirá para siempre.*
- o *Viene la hora en que todos los que estén dormidos en las tumbas volverán a vivir. Juan 5 28 29.*
- o *Jehová es mi pastor nada me faltará.*

En esta categorización no se tomó en cuenta la inscripción DEP o QDEP (descanse en paz), equivalente latino de RIP (*Requiescat in pace*) porque su extendidísimo uso hace perder conciencia de que su origen está en la asociación de la muerte a un descanso. También se pueden percibir que son varios los epitafios donde esta metáfora es figurada a través de inscripciones bíblicas en las cuales se hace alusión a los difuntos en un estado de sueño “*Viene la hora en que todos los que estén dormidos en las tumbas volverán a vivir.*” Otras referencias bíblicas como *Jehová es mi pastor, nada me faltará*, se refiere a la protección y cuidado que Dios brindará a aquellos que mueran bajo su doctrina, no en balde es una de las plegarias más empleadas en las ceremonias fúnebres. Su relación con la metáfora MORIR ES DESCANSAR salta a la vista si completamos el salmo... “*en lugares de delicados pastos me hará descansar.*”

La metáfora **MORIR ES DESCANSAR** a pesar de que se mantiene vigente ha perdido la fuerza que tuvo en un principio, razón por la cual su uso ha disminuido en comparación con otros tipos de figuración. Tal cambio podría ser motivo del sincretismo religioso que se ha tejido en torno al hecho de la muerte: el cristianismo al concebirla como un reposo logró fundir las creencias ancestrales de que los muertos dormían con el reconocimiento cristiano de que el sueño era un estado en espera de la resurrección. Posteriormente al producirse la ruptura dentro de la iglesia cristiana entre católicos y luteranos (y estos últi-

mos al fragmentarse en multidisciplinarias doctrinas) la representación de la muerte como un descanso comenzó a mermar.

La iglesia católica preservó la representación, sin embargo dentro de la diversidad de doctrinas protestantes o evangélicas la situación es diferente, algunas congregaciones siguen considerando el sueño como representación de la muerte, mientras que otras tantas la rechazan. La cuestión es bastante polémica y cada hermandad defiende su tesis con fuertes dosis de apasionamiento y todas dicen fundamentarse en las escrituras bíblicas. No obstante, puesto que el contenido de la Biblia en una gran metáfora en sí, y las metáforas responden a las distintas maneras en que cada quien concibe la realidad según su percepción, no como acto individual, sino como parte de un conglomerado cultural, sería estéril tomar partido por una u otra postura.

Vista desde esta perspectiva cualquiera pudiese pensar que la figuración de la muerte como “un descanso”, al ser rudimento de la iglesia católica (y de parte de la iglesia evangélica) debería ser el tipo de representación predominante, inusitadamente no sucede así, pues el catolicismo, en nuestra sociedad, pareciera funcionar como una herencia cultural más que como una convicción de fe. Además debemos tener claro que la religión ha perdido el control que en un principio tuvo sobre el lenguaje epigráfico. Por último queda decir que la metáfora MORIR ES DESCANSAR se ha lexicalizado de tal manera que parece ser meramente un estereotipo dentro del discurso fúnebre.

La siguiente metáfora, **MORIR ES SER LLAMADO POR DIOS**, también es de origen religioso y posiblemente la única acuñada dentro del cristianismo. El término meta, muerte, es figurado a través de la expresión, ser llamado por Dios, término fuente. La muerte es representada como un traslado, un encuentro con Dios. Con ella se expresa que la muerte no es un hecho fortuito, sino “una decisión divina”. Resulta poco probable que esta metáfora estuviese presente dentro de las creencias paganas, pues en la antigüedad la muerte fue considerada como una fatalidad, producto de fuerzas ocultas y malignas y no como “un llamado divino”. Sin lugar a dudas constituye una metáfora propia del discurso cristiano en su pretensión de desmitificar el acto de la muerte y transformarlo en coyuntura de redención en “otra vida”.

El empleo de esta metáfora produce un gran efecto de paliación, pues si Dios como “Ser Supremo” se tomó la molestia de hacer el llamado, como “padre celestial”, cuidará del difunto, le protegerá y seguramente también le recompensará de cualquier pesar durante su vida terrenal. La metáfora no es de uso muy frecuente, transmite una aceptación total hacia la muerte y tiene un efecto atenuante en extremo, la persona no falleció fue a encontrarse con Dios... la metáfora no da pie a lamentaciones, ¿quién puede

recriminar a Dios?

Algunos ejemplos de algunas de estas metáforas son:
o El tiempo ha pasado lentamente desde el día en el que el Divino Dios te llamó a su lado. El sentimiento que despertaste en mí por tus grandes virtudes humanas es lo que me conforma. Que el Todopoderoso dé a tu alma el descanso que bien merece.

O Señor no te preguntamos por qué te la llevaste. Gracias te damos por el tiempo en el cual tuvimos la dicha de tenerla.

O Viejita linda Dios te llamó a su lado y te tuviste que ir pero sabemos que siempre estarás aquí.

o Triste quedó nuestro hogar sin sus presencias, pero sus recuerdos nos alentarán para sobrellevar los desig-nios de Dios.

La tercera de las metáforas conceptuales **MORIR ES PARTIR** también se relaciona con el discurso religioso aunque con un pasado pagano. El término meta (morir) se mitiga al conceptualizarlo por medio del término fuente (partir) de manera que se da a entender que la persona no ha muerto... solo se ha ido. Entre morir y partir existe una gran diferencia, pues la muerte tiene un carácter concluyente, no sucede igual con el término partir, que implica una posibilidad de llegada... y también de regreso. Además si se considera que el difunto fue capaz de emprender un desplazamiento, entonces no está muerto, pues el morir encierra inmovilidad, fijeza.

Esta metáfora estuvo presente en las antiguas culturas griegas y romanas, puesto que muchos de sus epitafios contenían explícitas referencias a verbos de movimiento. Ejemplos de epitafios como “ir ad patres” (ir con los padres) o “supremum vale” (adiós para siempre) son muestras de ello, aunque con este último epígrafe no se hace referencia a un desplazamiento, la inscripción implica una partida, pues la gente solo se despide cuando se marcha.

El epitafio “No murió, se fue”, es un indicio del origen pagano de la metáfora **MORIR ES PARTIR**, puesto que fue una de las inscripciones más usadas por los griegos en sus tumbas; epitafio que después los romanos emplearon copiosamente en sus cementerios. Una vez que el cristianismo toma el control sobre el tema de la muerte, y por supuesto del lenguaje epigráfico, no descarta esta fórmula, simplemente la adapta a su religión...en adelante los que parten se reunirán con Dios en “el reino celestial”.

En ese sentido la metáfora **MORIR ES VIAJAR** también se incluye dentro de la metáfora **MORIR ES PARTIR** puesto que el alma de aquellos que parten emprende un desplazamiento hacia el cielo. Esta idea de marcharse al reino celestial resulta mitigante, trasmite que el difunto alcanzó

el ideal de todo cristiano...reunirse con Dios. La metáfora **MORIR ES PARTIR** la podemos encontrar en múltiples epitafios del cementerio Pedro Juan Luciani:

O Te fuiste materialmente pero espiritualmente siempre estarás con nosotros.

o Se marcharon a la eternidad pero sus recuerdos vivirán.

O Hijo ese dolor que aflige mi espíritu por tu ida eterna es el mismo de ayer y será el de siempre. Hijo habrás muerto para el mundo pero no para los tuyos.

O Papá para nosotros no has muerto todavía. Solamente ha sido un viaje temporal. En él has conseguido un adiós sin final.

Como puede notarse esta metáfora presenta diversos matices, pero todas hablan de ida, marcha, partida hacia la eternidad, mas ninguna menciona el tema de la muerte. Esta metáfora guarda relación con la metáfora **MORIR ES DESCANSAR** en el sentido de que también se refiere a una esperanza de vida extraterrenal, pero con la metáfora **MORIR ES PARTIR** la esperanza no viene dada en específico por la resurrección sino por la creencia de que al morir el alma emigra hacia “el mundo celestial”. Por lo que se opone en cierto modo a la metáfora **MORIR ES DESCANSAR**, pues según algunas doctrinas cristianas, y en especial el catolicismo, al morir no nos reunimos con Dios inmediatamente, sino que debemos esperar “el día del juicio final” y con él la promesa de la resurrección.

La oferta de un encuentro con Dios en “el paraíso” (“mundo celestial”) no formó parte de la figuración cristiana tradicional pero ha logrado superar la representación de la muerte como un descanso, quizás por el hecho, como ya se explicó en los párrafos precedentes, de que la metáfora **MORIR ES DESCANSAR**, se encuentra lexicalizada. Incluso, aunque pueda parecer osado, podría decirse que esta metáfora reúne la creencia de prácticamente todas las religiones de que solo muere el cuerpo físico y que nuestra alma (no todas las religiones creen en ella) o consciencia parte hacia otro estado de vida: hinduismo, budismo, islamismo, totemismo, judaísmo. . . solo que el cristianismo la acopló a su dogma.

La metáfora **MORIR ES TRANSITAR UNA ETAPA**, es de uso poco frecuente pero se pudo ubicar en algunos epitafios. Morir es conceptualizado como andar, caminar un trayecto. Por medio de esta metáfora se da a entender que la vida es un transcurso; culturalmente la vida ha sido representada como “un camino”. El cristianismo hace la mitigación eufemística al incorporar la idea de que la siguiente etapa (parada del camino) conduce hacia el encuentro con Dios. Por lo que esta metáfora también

se fundamenta en el discurso religioso cristiano y guarda relación con las metáforas anteriores. La diferencia entre la metáfora **MORIR ES PARTIR** y la metáfora **MORIR ES TRANSITAR UNA ETAPA** radica en que en la primera es vista como una interrupción de la vida, mientras que en la segunda no hay tal interrupción...la vida tenía un destino... y el caminante lo culminó:

o La muerte no es el final del camino, es solo el final de una etapa.

o Concluimos nuestro tránsito terrestre y nos pusimos en manos del señor.

o Al que tú crees que ha muerto no ha hecho más que adelantarse en el camino.

La última de las metáforas **MORIR ES VIVIR EN EL RECUERDO**, es la metáfora más abundante dentro del conjunto de inscripciones fúnebres presentes en “el cementerio viejo”. Toma el término fuente, vivir en el recuerdo, y lo contrapone al término meta, morir; el resultado es la antítesis vivir/morir. Pareciera que para los sobrevivientes del fallecido si se vive en la memoria no se ha muerto. Esta idea es responsable de frases muy comunes como la algo difundida “solo mueren los que se olvidan”. La fuerza mitigadora de la interdicción lingüística viene dada porque el sobreviviente se niega a aceptar la muerte del ser querido y le da paso a otro tipo de vida, la que él puede proporcionarle en sus recuerdos...

Epitafios inspirados en esta metáfora encontramos en cada rincón “del cementerio viejo de Maturín”:

O En un rincón del alma donde tengo la pena que me dejó tu adiós y conservo el amor que Dios creó, guardaré tu recuerdo, que el tiempo jamás logrará de mi alma sacar hasta el día en que me vaya yo.

O Gracias Federico por dejarnos esta huella imborrable que te hace vivo dentro de nosotros. Hijo, hermano y esposo, padre y amigo que con luz propia iluminó y contagió de alegrías y grandes emociones a quienes te conocimos. Estarás siempre en nuestro corazón.

O Te recordaremos con mucho aprecio y cariño.

O Papá no tenemos tu presencia física pero estás presente. Nuestro amor y recuerdo crecen cada día, sin embargo hay tristezas y un inmenso vacío. Dios te bendiga siempre.

O Con tierno amor y agradecimiento los mantendré vivos en mi corazón. .

O El corazón es el hogar de los recuerdos de mamá.

O Madre querida tus recuerdos vivirán por siempre.

Nunca te olvidaremos.

O Tu sonrisa y tu ternura vivirán en nuestros corazones por siempre.

O Aunque muerta siempre vives en el corazón de tus hijos.

Esta metáfora difiere de las cuatro anteriores en el sentido de que no se deriva del discurso religioso, sino que surge de la sensibilidad del ser humano, siguiendo la terminología de Ariès (op.cit.) “del sentimiento de familia”, emoción relativamente nueva para el hombre, pues no será sino hasta aproximadamente el siglo XVIII cuando, según este autor, se comienza a sentir un apego desmedido hacia “el otro”...cuando tal sentimiento empieza a ser una constante en la consciencia colectiva y se concentre completamente sobre algunos seres que se vuelven “excepcionales”, “irreemplazables” e “inseparables”. De ahí que no se puede pensar que “el sentimentalismo” fue simplemente una moda estética y burguesa trivial, por el contrario, significó un hecho real de la vida cotidiana, una transformación del hombre en sociedad que encontrará en el epitafio su caldo de cultivo ideal.

Conclusión

El epitafio desde tiempos inmemoriales ha representado la pretensión de inmortalidad del hombre, una manera de dejar huella entre “el mundo de los vivos”. Ahora bien, a la par que ha evolucionado la mentalidad con respecto a la muerte, este particular tipo de discurso también ha cambiado: al principio simplemente marca de enterramiento, después medio para alcanzar la eternidad y actualmente mecanismo lingüístico de evasión y consuelo.

La realidad existe en la cognición de cada individuo, pero no del individuo individual, sino del colectivo. La muerte tiene una fuerte connotación negativa porque nuestra cultura así nos la ha representado y si el colectivo se vale de un lenguaje metafórico sedativo es porque desde otras esferas de poder nos lo han impuesto, pensemos en los períodos en los cuales la muerte se convirtió en un asunto casi exclusivo de la iglesia, cuando la extremaunción, los testamentos y también los epitafios sirvieron como “pasaporte” para “el más allá”.

El poder de la iglesia como aparato ideológico, con

su discurso consuela y fortalece a sus feligreses pero el consuelo es para dar testimonio a favor de la fe cristiana. Desde luego esta característica pasa prácticamente desapercibida como sucede en todos los discursos ideológicos, induciendo a creer que dichas metáforas han sido creación del colectivo. Innegable que hoy en día muchas de estas metáforas de la inmortalidad, que tienen su origen en el discurso religioso, responden a simples reproducciones lexicalizadas del discurso fúnebre, pero en el fondo siguen reproduciendo los corroídos intereses ideológicos.

Las metáforas que no se desprenden del discurso religioso parecen ser las propias de la nueva mentalidad sobre la muerte. Mentalidad que la niega, apostando por una vida en los recuerdos de los sobrevivientes. Vemos, pues, como metafóricamente “los corazones” y “la memoria” se convierten en los contenedores de las evocaciones y el adverbio “siempre” en la palabra que impregna el carácter de eternidad. Para finalizar, hay un aspecto que no puede pasar desapercibido y es que los epitafios más abundantes del “cementerio viejo de Maturín” son aquellos que se limitan simplemente a marcar el lugar de sepultura, estos se acompañan únicamente del nombre del difunto y de sus fechas de nacimiento y muerte, esos son los tipos de epitafios de uso actual, una modalidad que más que evadir la fatalidad de la muerte, parece silenciarla.

Bibliografía

- Ariès F. (1983) *El hombre ante la muerte*. (Traducción de Mauro Armíño). Madrid: Taurus Ediciones. (Trabajo original publicado en 1977).
- Cirlot, J. (1995). *Diccionario de símbolos*. España: Labor.
- Delumeau, J. (1989). *El miedo en occidente*. Madrid: Taurus.
- Ferrer, E. (2003). *El lenguaje de la inmortalidad*. Pompas fúnebres. México: Fondo de la Cultura Económica.
- Lakoff, G. y M, Johnson. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. (Traducción de E. Carmen González Marín). Madrid: Cátedra. (Texto original publicado en 1980).
- Santiago Fernández, J. (2011). *Memoria de la vida y publicidad de la muerte en la Hispania tardorromana y visigoda. Las inscripciones funerarias*. [Documento en línea]. Ponencia presenta en las IX jornadas científicas. Madrid. Disponible http://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-12_santiago%20fernandez.pdf. [Consulta: 2013, septiembre].

Reynaldo Pérez Só: Amigo de la brevedad, compañero del silencio

Francisco Prieto Mindiola
franciscoprieto1999@gmail.com

Fecha de envío: 13 de noviembre de 2023

Fecha de aprobación: 10 de diciembre de 2023



Resumen

En 2023, el poeta venezolano Reynaldo Pérez Só falleció. Su obra tuvo una importante resonancia en la crítica nacional e internacional. Este artículo tiene como objetivo exponer las principales ideas de esa crítica, la mayoría de las cuales se han centrado en señalar la brevedad y el silencio como ejes fundamentales de su poética. Para ello, se muestran los argumentos esgrimidos por estudiosos de su Ars poético, quienes lo califican como un escritor de una brevedad que da cuenta de una portentosa visión reflexiva.

Descriptores: Poesía venezolana, poética del silencio, brevedad.

Reynaldo Pérez Só: a friend of brevity, a partner of silence.

Abstract

In 2023, the Venezuelan poet Reynaldo Pérez Só died. His oeuvre had an important resonance in the national and international criticism. The aim of this article is to portray the main ideas of this criticism, which has mainly focused on pointing out brevity and silence as fundamental axes of his poetry. In order to do that, the claims made by the researchers of his poetic art are shown. These researchers regard him as a writer of a brevity that gives evidence of a powerful thoughtful vision.

Keywords: Venezuelan Poetry, Poetry of the Silence, Brevity.

(1998), *Antología* (2003), *Aire limpio* (2011), *Rosae Rosarum* (2011), *Redacción* (2021) y *Solo* (2021), que incluye cuatro poemarios inéditos: *Piedras de la Lluvia*, *Inelegancias Seltas*, *Lavar el Met* y *Kabra Kabrica*.

Su trabajo literario fue reconocido con el premio José Rafael Pocaterra (1976), el primer lugar del concurso de cuentos de El Nacional (1999) y el Premio Nacional de Literatura (2020).

Según Sergio Quitral (2011),

...a Reynaldo Pérez Só hay que oírlo mientras se lee, porque requiere de un ejercicio diferente al de los poetas del lenguaje, de la oratoria o de la verborrea. Me parece una obra más de un músico, que busca

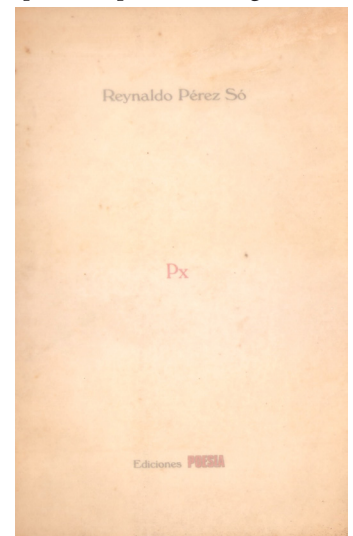
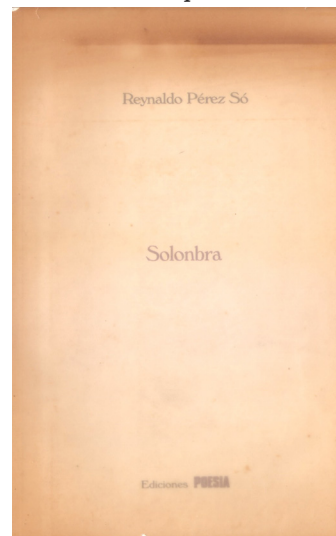
constantes silencios, que de un poeta. Una poesía que procede a la inversa, no hacia la exterioridad que reclama el lenguaje sino hacia la interioridad. Ese que es encontrar algo que no se puede expresar, lo hace un poeta que ocupa un capítulo diferente al de los paisajistas en la literatura venezolana.

Estamos ante una poesía que intenta acercarse a lo espiritual y a la interioridad, a través de un lenguaje conciso y rotundo, que dota a su obra de una autenticidad que tiene pocos antecedentes en Venezuela. Su escritura es nítida, plena y sugiere una ternura que escapa de los lugares

Reynaldo Pérez Só, poeta y traductor caraqueño, nació el 18 de noviembre de 1945 y falleció en Valencia el 30 de julio de 2023. Fue cofundador de la revista Poesía de la Universidad de Carabobo. En su poesía, el silencio es el protagonista, y sus poemas, breves, le han valido

el título de maestro de la brevedad.

Pérez Só fue un poeta prolífico, y su obra así lo demuestra. Entre sus títulos publicados figuran: *Para morirnos de otro sueño* (1971), *Tanmatra* (1972), *Nuevos poemas* (1973), *25 poemas* (1982), *Matadero* (1986), *Fragmentos de un taller* (1990), *Reclamo* (1992), *Px* (1996), *Solonbra*



comunes. El silencio es el protagonista, el que alimenta la escritura de Pérez Só.

El crítico italiano Giuseppe Gatti (2008) sostiene que Pérez Só es un “poeta de lo breve” o “maestro de la brevedad poética”. Según este investigador, la complejidad temática de la poesía del autor venezolano se debe en parte a la constante utilización de lo breve en sus versos. La brevedad de sus poemas es un “querer decir, diciendo”. El silencio que construye Pérez Só es un silencio que no precisa de un lugar concreto. En su poesía no aparece la nostalgia por ningún lugar, ni requiere un entorno geográfico definido, porque su espacio geográfico es lo trascendente.

Para el poeta y escritor Néstor Mendoza (2023) el hecho de que los poemas de Pérez Só sean breves no significa que queden encerrados en el significante. La brevedad no pierde de vista lo que queda abierto en la última línea. Incluso cuando el poeta emplea la aliteración en textos tan cortos, lo hace con clara intención de levantar ecos en las palabras. Ese juego con la repetición de los sonidos se vuelve necesario, conjugando la brevedad con el ritmo.

Sobre los argumentos que esgrimen Gatti y Mendoza, podemos afirmar que una mala lectura de los poemas de Pérez Só puede llevarnos a confundir la brevedad con la incompletitud, porque el poeta procura dejar “espacios en blanco” para sugerirle al lector que los llene, guiado por las imágenes austeras que escribe. En lo que respecta al silencio, se podría decir que en Pérez Só el mismo está marcado por el paradójico ruido de lo ausente. Y esto no es una tautología fácil, sino un trabajo en el que los temas de la soledad y el ensimismamiento celebran el silencio como un agradecimiento al retiro. Ese espacio se construye sin recurrir a un lugar específico, con lo que su obra se diferencia de la poesía de Vicente Gerbasi, Luis Alberto Crespo, Ramón Palomares y otros poetas que necesitan de la referencia a sus lugares de origen, en los que se vislumbra la nostalgia y el amor por la naturaleza. Estos poetas han construido una simbiosis con el paisaje, haciéndolo el eje central de su producción poética. Pérez Só forja su espacio poético con un sentido más universal del espacio.

Por su parte, Antonio Arroyo (2011) señala que la poesía de Pérez Só es

... una poesía en la que el silencio es el regreso a las fuentes mismas de la palabra. Regreso al silencio como planteamiento de la llamada mítica canónica de San Juan de la Cruz, de escribir con palabras pero desde ese silencio, y llegar a un verbo poético -como diría Rimbaud, accesible a todos los sentidos- y por tanto a ese vértigo necesario para comunicarse con ese ente especial, llámese Dios o conciencia de una totalidad. De allí esa postura de contemplación interior volcada en la blanca superficie del papel y en la brevedad del verso.

Por otro lado, el poeta Alberto Hernández (2023) argumenta que:

Reynaldo Pérez Só escribe en silencio, para el silencio y desde el silencio. Se inscribe en ese vacío que lo mimetiza en el papel, en la mirada de quien se deshace del poema o en el poema, lo convierte en resuelto o en aliento inconcluso. Desde su primera intención, Para morirnos de otro sueño, hasta el último de sus versos, este poeta ha sido fiel a su silencio. Y así lo ha dejado dicho en su biografía, no solo desde el poema sino también de su comportamiento frente al otro. El poeta valenciano recurre al silencio para silenciarse desde el poema, y desde lo que alguien pudiera decir de su poesía, ya sea fascinación o halago, como él mismo dice.

Vuelve a aparecer la brevedad y el silencio en el juicio de los poetas Arroyo y Hernández, quienes, desmenuzando el quehacer poético de Pérez Só, resaltan su fidelidad al silencio, desde su primer libro hasta el último. Señalan además que este poeta intenta, y lo logra, hacer oír el silencio, que no es solo una posición ante el lenguaje, sino una manera de escribir consciente, una poesía desnuda y minimalista para escribir aquello que no se alcanza a expresar.

Reynaldo Pérez Só desarrolló una amplia producción poética a lo largo de sus 77 años de vida. Dio muestras de su versatilidad a la hora de enfrentar la página en blanco, y darle rienda suelta a su numen y a una cualidad especial que es la de hacer ejercicio de la brevedad, ya que sus versos son breves, pero no por ello incompletos.

Desde su primer poemario, *Para morirnos de otro sueño* (1971), publicado por Monte Ávila Editores, Reynaldo Pérez Só logró captar la atención de poetas de gran trayectoria como Juan Liscano y Guillermo Sucre. Este último define su poema como “un objeto verbal muy breve, luminoso pero no destellante, indeterminado pero no impreciso, instantáneo pero también simultáneo” (citado por José de Nobrega, 2018). Desde su libro inicial, Pérez Só elabora poemas breves, evita las mayúsculas y los signos de puntuación, tal y como lo leemos en estos fragmentos de su primer libro:

1
hay lugares
que se prolongan
donde nuestros cuerpos
pesados se inclinan
y
una gran caída nos estremece.

3
hemos
venido a morir

en las piedras de este río

perdimos los caballos bajo el cielo
errantes
uno
a
uno
doblándonos.

4
sé que soy la causa
de algún mal

nada encuentran
sino este ser que calla
y que nada sabe
como el viento.

5
no debemos mirarnos
si nos sentimos abajo
en el fondo

allá hundidos donde los caballos
son de yeso
las viejas casas derrumbadas

la muerte no debe
ser ese caballo blanco
que nos sigue.

Son unos versos signados por la brevedad y la audacia de un poeta que inicia su tránsito por el mundo poético.

Abordemos a continuación otro de sus libros, *Tanmatra* (1972). Este poemario de Pérez Só podría afirmarse que es evidencia de la consolidación de su voz poética, y nos presenta su maestría en el manejo asertivo del encabalgamiento y la anáfora. De este libro, leamos los siguientes versos:

me escondo de mí
me asusto

he llegado tarde, ya
cambiaron los campos

trabaja la muerte noche y
día como mi padre

tengo que esconderme no importa
dónde
debo esconderme

poeta nos presenta un poemario bañado de una luz incandescente en unión perfecta con la frescura y lozanía de sus versos. De este presentamos:

estoy pleno
de sol
y corro
entre campos

crece
el árbol
crece
en mi vista

que convive
con otros
pocos más duros:

he dejado
que la muerte
me socave
no he hecho nada.

En su libro *Matadero* (1986), publicado por Amazonia, Pérez Só continúa blandiendo sus poemas breves, ahora llenos de erotismo que podrían denominarse como cruentos. Esto lleva a decir al poeta Juan Liscano (2011): “El conjunto desarrolla una visión despedazada de la sexualidad, del cuerpo, de la carne expresada con una escritura que sigue siendo la suya, pero entrecortada, tasajeada”. He aquí una muestra de lo anterior expresado:

deben trabajar
en el matadero
fruncir la carne
sobajar los muslos
para decir el arte es mío

aprender a dar a cambio
de otro dar a cambio
y luego formar el amasijo
del mañana

el sí sustituye
al ojo o al sentido
hasta que tasan todo
sin poder oír
el verdadero precio

En su libro *Px* (1996), Pérez Só nos muestra su faceta como profesional de la medicina, que se conmueve ante la situación hospitalaria de los centros de salud de América Latina. De ese libro dedicado a la memoria de su padre, extraemos este poema:

En el libro *25 poemas* (1982), editado por Fundarte, el

Elegía

el padre se muere
todavía
se relaciona con el agua y los árboles

y yo no puedo morir
Con sus dolores de vientre
su tenesmo
su mal olor
y la vejiga vacía

y yo
le toco la frente o lo sorprende que le acaricio
el pecho
u observo su palidez
en los cabellos

como si el tenesmo de su alma
no quisiera
sino acompañarnos
una hora màs
un día
para que la noche no baje por las ventana
levante las cortinas
y se acueste
infiel en su cuerpo sin vida

y yo
voy hacia el baño
cierro la puerta
y dejo correr el agua del lavamanos

Podemos concluir que este poeta, a quien algunos autores han llamado “poeta de la brevedad” y otros “poeta del silencio”, destaca en el amplio espectro de la poesía venezolana contemporánea por su capacidad de asombro ante lo cotidiano, por abordar el poema desde la interiorización, con una simplicidad ajena a los artilugios retóricos de la palabra.

Pérez Só rescata en la palabra el esplendor. Esa palabra nos desvela a un poeta amante de la brevedad y un compañero del silencio.

Referencias Bibliográficas

Arroyo, Antonio. (2011). “Poesía e inmanencia en el poeta venezolano Reynaldo Pérez Só”. Revista literaria Gafe.

De Nobrega, José. (2018). “Biografías Portátiles 16 Reynaldo Pérez Só”. www.ciudadvalencia.com.

Gatti, Guiseppe (2008). “La poesía venezolana contemporánea: El ruidoso silencio en la estética de Reynaldo Pérez Só”. Universidad de Salamanca. Tonos revista electrónica de estudios filológicos n° XV.

Hernández, Alberto. (2023). “Px, de Reynaldo Pérez Só, lecturas de la agonía. Crónicas del olvido”, Revista Letralia.

Liscano, Juan. (2011). “Desempeño de la poesía de Reynaldo Pérez Só”, Revista Poesía N° 154. Volumen XXXVIII. pp. 53-64. Julio-noviembre. Valencia: Venezuela

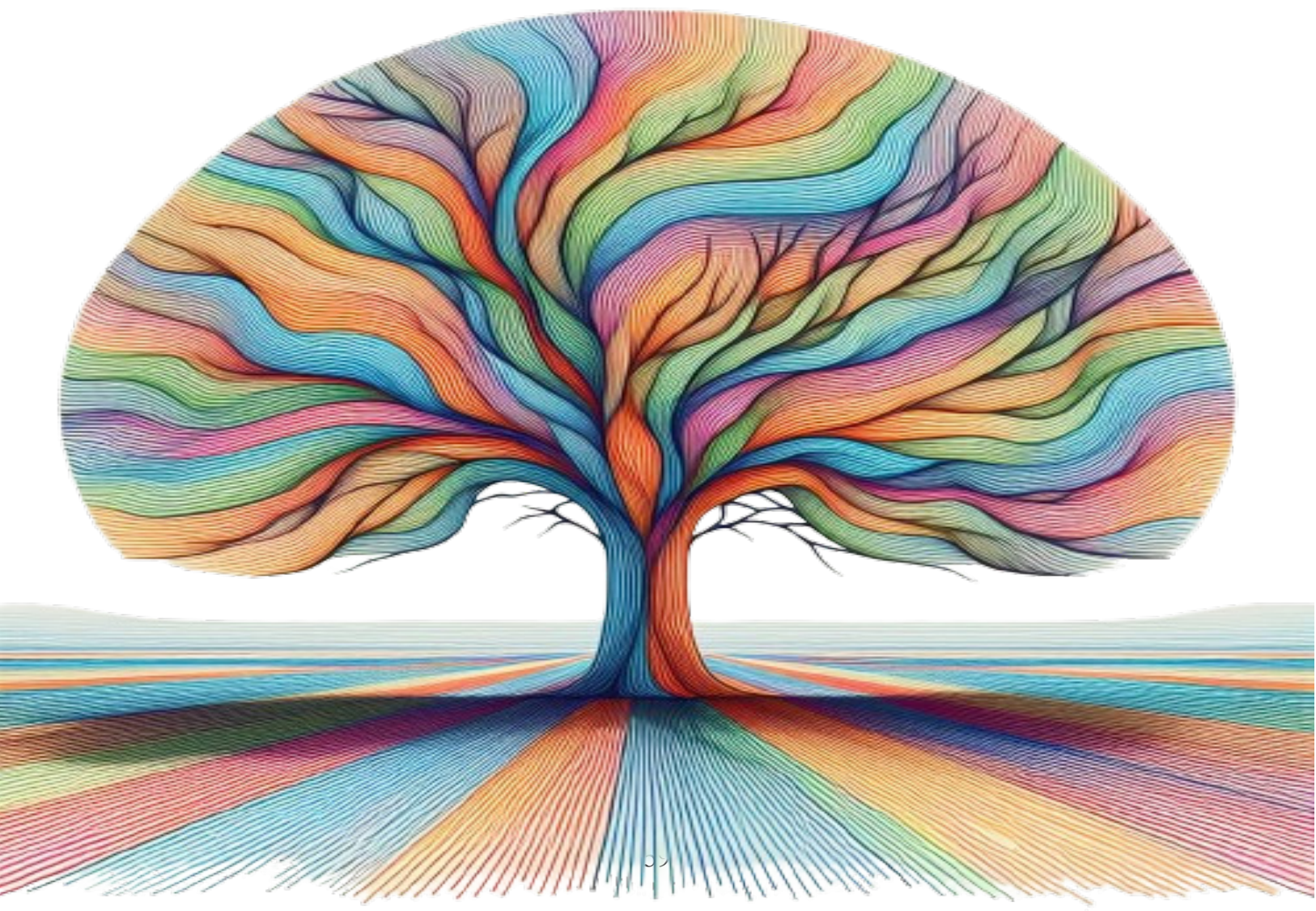
Mendoza, Néstor. (2023). “Reencuentro con su obra”. Altazor revista electrónica de literatura. 1 época. Año 4. Fundación Vicente Huidobro. Santiago de Chile: Chile.

Pérez S, Reynaldo (2006). Antología Poética. Monte Ávila editores latinoamericana Altazor. Caracas. Venezuela.

Quitral, Sergio. (2011). “El camino a la inversa de Aquilino”, Revista Poesía. N° 154.volumen XXXVIII. pp. 93-97 Julio-noviembre. Valencia –Venezuela.

Monagas literaria

(Homenaje a sus escritores)



NARRATIVA MONAGUENSE DE HOY

Los textos que presenta aquí el doctor Edgar Colmenares del Valle tienen una historia que se remonta a los años iniciales de la creación de la Maestría en Literatura Latinoamericana en el Instituto Pedagógico de Maturín. Los autores de estos escritos integraron la primera cohorte de esa Maestría. Fue una época en que nuestra universidad se esmeró en traer a esas primeras clases a importantes investigadores y escritores del país, entre los que se encontraban Milagros Mata Gil, Denzil Romero, José Ramírez Medina y el doctor Colmenares, quien en 1996 tuvo la responsabilidad de dictar la cátedra de Métodos de Investigación Literaria. El resultado final de ese curso fueron estos ensayos, que estudian a importantes narradores y cronistas de Monagas. En principio fueron agrupados en un frustrado folleto, que se proyectaba publicar en el Primer Cuaderno de Investigación Literaria del Pedagógico de Maturín. Diversas razones impidieron la salida de ese cuaderno. Han pasado ya 28 años, y esos textos se mantienen inéditos. Ese tiempo ha sido implacable: algunos docentes tanto invitados como de nuestra planta profesoral propia ya han fallecido (Denzil Romero, Milagros Mata Gil y Wigberto Ramos), y recién se nos fue una de las alumnas de esa cohorte (nos referimos a Luz Marina Cruz). Saldamos esa vieja deuda con la región y el país, en esta oportunidad en que Entreletras rinde homenaje a la literatura del estado Monagas.

TRES RAZONES

Edgard Colmenares del Valle
Universidad Central de Venezuela



El poeta y amigo Celso Medina, Coordinador de la Maestría en Literatura Latinoamericana del Pedagógico de Maturín, me ha pedido que escriba unas palabras que, a manera de presentación, precedan los trabajos que hicieron Eugenio Rojas, Luz Marina Cruz, Yumaris Fernández, Amarilis Guilarte, Gina Minardo, Neida Montiel y Moraima Rojas, como parte de las actividades cumplidas en la Cátedra de Metodología de Investigación Literaria.

Por diferentes razones, he aceptado. Cada una de ellas tiene su propia motivación. La primera de estas razones es la de agradecer al poeta Celso Medina la invitación que me hizo para que dictara esta cátedra. Fue, en verdad,

una experiencia gratificante que me permitió, en primer lugar, poner en práctica algunos de los conocimientos e ideas que hemos ido sedimentando durante treinta años de ejercicio docente como peón de la literatura y la lingüística y, en segundo lugar, conocer a este grupo de colegas cuyo esfuerzo, traducido en estas siete ponencias sobre escritores monaguenses, dignifica y enaltece la labor pedagógica y el sentimiento nativo.

La segunda razón es la de reconocer, a través de Ramón Mendoza, Rodolfo Flores, José Gómez Zuloaga, William Torcátiz, Miguel Mendoza Barreto, Rogelio León, Juan José Ramírez y Beltrán Trujillo Centeno, la presencia de un quehacer artístico literario, nacido en esta tierra

monaguense que puede equipararse, por su originalidad temática, su imaginería verbal y sus recursos técnicos, con cualquier otro producto literario de la Venezuela contemporánea.

Sin duda, esta presencia revela que ya no existe un centro único generador de las proposiciones o de las normas estéticas y, una vez más, pone de manifiesto que mientras el hombre se sienta responsable de sí mismo, del destino de la humanidad y también se sienta comprometido con el conocimiento de las cosas y con el conocimiento sobre las cosas, perdurará en él la actitud estética de donde finalmente deviene la creación del cuento, la novela, la crónica o el texto crítico o ensayístico.

Revela también la inserción del escritor monaguense en la gesta de vanguardia o, en el menor de los casos, de revisión que caracteriza la actual literatura venezolana. Evidentemente, hoy asistimos a un acontecimiento que aún no ha sido estudiado con la debida profundidad y con el respeto que se merece: la consagración de una literatura (mal llamada literatura regional) cuyo discurso es un paso hacia la identidad, hacia el *humanus sum* que habita en cada uno de sus representantes y es un paso hacia la comprensión de los elementos que se dan como característicos de una diferenciación en la unidad y que, obviamente, conmueven e inquietan la conciencia y el espíritu de las generaciones presentes. Así, aquí en Monagas encontramos este grupo de narradores, poetas y cronistas que ya citamos y que constituyen el objeto de estudio de estas siete ponencias. Pero este hallazgo no es único. Tampoco es casual en todo el país. Ya es parte de esta Venezuela que se sacude de viejas estructuras y lucha por pregonar la existencia de una realidad, de un hombre y de un arte que son distintos al que hasta

ahora se ha pregonado a través del discurso de la historia oficial. En los estados llaneros, por ejemplo, y permítanme ejemplificar a base de la región que hasta por compromiso telúrico hemos trabajado con mayor dedicación y ahínco, ahora mismo nos encontramos con la obra de José León Tapia, Enrique Mujica, Ramón Lameda, Jesús Enrique Gúédez, Humberto Guzmán, Luis Alberto Sosa Caro, César Humberto Ramos, Miguel España, Evelio Pérez Cruzatti. Emilio Arévalo y Genaro Guaithero, entre otros. Si revisamos el pasado reciente nos encontraríamos con la figura legendaria de Antonio José Torrealba y con la presencia también legendaria de José Vicente Abreu. Tal situación, con mayor o menor intensidad, es la misma que se vive fuera de la región central, en el resto del país, donde un arte, primitivo o académico, bueno o mediocre, pero casi siempre auténtico, marca la pauta baquiiana hacia un rumbo hasta ahora escasamente caminado con éxito,

La tercera, y última de estas razones, es la de recordar a Luz Marina, Yumaris, Amarilis, Gina, Neida, Moraima y Eugenio que en ellos, que son docentes de oficio, habita un espíritu creador que debe motivarlos a ser cada día más inconformes con ellos mismos, con sus trabajos y sus búsquedas; un espíritu que siempre les recordará que el mejor docente es aquel en quien el sentido de preocupación lo hace más presentable como *homo sapiens*, y, en consecuencia, como *homo aestheticus*.

Para todos ustedes, mi profundo agradecimiento y mis felicitaciones por reivindicar la vocación del escritor monaguense contemporáneo y, a través de ellos la del que vive en cualquier parte de Venezuela con estas ponencias que, como ya dije, dignifican la profesión y enaltecen el gentilicio.

EL TRATAMIENTO DEL DISCURSO POÉTICO EN LA NARRATIVA DE MIGUEL MENDOZA

Neida Montiel

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Maturín



En Caicara de Maturín, nace Miguel Mendoza Barreto, poeta destacado en la literatura monaguense. Hombre preocupado por resaltar la producción intelectual de la región. En la actualidad se desempeña como coordinador de literatura, en el Instituto de la Cultura de Maturín. Miguel Mendoza Barreto ha sido merecedor de premios literarios por su trabajo narrativo, entre ellos cabe destacar el Premio Julián Padrón que se otorga a través de la Red de Bibliotecas Públicas del Estado Monagas. Ha publicado diversos libros y en estos momentos está por salir a través de la Editorial Tejera del Toro, su más reciente producción narrativa, la cual recoge los siguientes cuentos: “Tránsito o Desperdicio Bajo la Palabra que Enloquece”, “El Desertor”, “María Ylarraza o la Dimensión Particular de los Mediodías”, “Penúltimo Visaje”, “No Era Barba ni Helecho Blanco, sino el Oriente de los Ojos por las Noches” y “Varias Voces y el Desencuentro”. Este poeta en la actualidad dirige un suplemento literario llamado Canaguaima, el cual lleva 13 años publicándose en el periódico regional El Sol de Maturín.

En los últimos veinte años en el Estado Monagas la actividad literaria ha dado de que hablar, se ha desplegado un espacio de búsquedas e indagaciones heterogéneas, las cuales han permitido legitimar escrituras que conforman hoy por hoy una base sólida que transita caminos estéticos y temáticos, creando de alguna manera un ámbito concreto, donde un lector puede acceder a un gran universo imaginario cubierto de infinitas formas.

Es así como podemos encontrar en nuestros poetas, diversas corrientes estéticas tanto en la lírica como en la narrativa. De esta circunstancia literaria no escapa Miguel Mendoza Barreto, quien tiene una manera muy peculiar de narrar, recurre a los lugares naturales; diríamos más bien de modo

El hombre, aún el envilecido por el neocapitalismo y el pseudosocialismo de nuestros días, es un ser maravilloso porque a veces habla, el lenguaje es la marca, la señal no de su caída, sino de su esencial irresponsabilidad. Los hombres, los sistemas y las civilizaciones son culpables; no el lenguaje, no el amor. Por la palabra podemos acceder al reino perdido y recobrar los antiguos poderes.

Octavio Paz.

¿Cómo detener a quien tiene la mar en los ojos y en el pecho el aire que produce los grandes oleajes?

Miguel Mendoza Barreto.

impresionista, incorporándole imágenes poéticas que llenan de alguna manera su universo imaginario.

José Balza planteó en una oportunidad, que un poeta cuando recurre a espacios comunes naturales, expresa de alguna manera una estética de la recuperación de la memoria. El poeta Miguel Mendoza Barreto se identifica con esta propuesta.

... después de algunos años en la cárcel mi hermano tiene sembrado una casita en la orilla del río que desde siempre cruza nuestra tierra y mamá, temerosa, nos obligó a construirle otra al lado de la de él, para vigilarlo, para soportarlo y aunque no lo dirá nunca quiere vivir cerca para ver si la figura dueña de músculos y de sol es el tierno bebè que un día ella arrulló en sus brazos de juvenil, flaca madre, que pudo, aún lo creo, ser culebra nocturna...». (“El desertor”).

En la narrativa de este escritor, no existe contraposición con el gran juego de imágenes poéticas que llenan el universo imaginario del creador y del lector

En los cuentos de Miguel Mendoza Barreto, los integrados a su libro de próxima edición, vive un narrador que moldea a los personajes, quienes alcanzan grandes rasgos de ambigüedad, característica propia del discurso lírico: «... le miran y él ríe estremecido. A veces, en plena risa, el llanto imprevisto, inaudito lo ahoga...». (“Tránsito o desperdicio bajo la palabra que enloquece”).

Pudiéramos decir que las imágenes poéticas en la narrativa de Miguel Mendoza Barreto, abrazan en gran extremo a sus protagonistas y personajes, quienes participan de una manera fluida en la danza poética, transformándolo así en un discurso lírico. Es como si la imagen atrapara en extremo absoluto a todos los que participan en ese discurso narrativo, logrando quitarle a la palabra su sentido práctico, para así, de esta manera, expresar lo indecible.

... los ojos son caminos resecos, rectos y cansones donde el sol aplasta su reciedumbre. Rama azotada, piedra desnuda elevada sobre el nivel de las aguas.

... La risa viene siempre desde la franja verde donde se vence la mirada, es revuelo de pájaros y hojas entre las aguas.... (“María Ylarraza o la dimensión particular de los mediodías”).

Octavio Paz expone en el *Arco y la Lira* (1995:99), una definición de imagen poética, definición que de acuerdo a nuestro criterio, permite aclarar la narrativa de Miguel Mendoza Barreto, quien suele expresar armoniosamente la transformación de su discurso narrativo a un discurso lírico. «La palabra imagen posee, como todos los vocablos, diversas significaciones. Toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real».

En la narrativa de este poeta las imágenes adquieren formas en diferentes sentidos, en primer lugar posee autenticidad, nuestro escritor presenta una cosmovisión del mundo o de su mundo, en segundo lugar, podemos afirmar que esas imágenes poéticas presentes en la narrativa de Miguel Mendoza Barreto, constituyen de alguna manera una realidad válida para sí misma.

Johannes Pfeiffer (1983:38), expone «La imagen es un poema que desde lo más profundo aspira a acoger una realidad sensible». De esta definición tampoco escapa nuestro poeta Mendoza Barreto, puesto que le permite crear en su discurso narrativo una plasticidad que exalta las imágenes llenas de aconteceres, henchidas de una gran vibración, reiterando una vez más el discurso lírico en sus textos narrativos. ..

...descubrió el nombre de su bisabuelo en un periódico. Allí se señalaba que había muerto en un muelle de Puerto Cabello, mirando la mar con un periódico entre las manos donde se anunciaba la muerte... (“Varias voces y el desencuentro”).

Es como si el poeta creara realidades verdaderas teniendo que ver con su propia existencia; es la forma que nos comunica sobre el mundo y sobre nosotros mismos, reiterando esa comunicación constante a través de las imágenes poéticas.

... las lágrimas se escapaban en la celebración nocturna de la soledad mientras resortes vencidos del viejo colchón buscan la piel y obligan al insomnio». (“Soledad es una larga calle que se pierde hacia la angustia”).

Otro de los elementos que permite enriquecer aún más esas imágenes a las que juegan tranquilamente en la narrativa de este poeta, es la memoria, a la que recurre el narrador, las imágenes le permiten reconstruir vidas, detalle por detalle, brindándole al discurso narrativo el carácter mágico; también observamos que esa situación pudiera darse por la familiaridad que nos brinda el narrador con la interioridad de los personajes. En algunos cuentos de este poeta todos los términos que se niegan, se funden, y los elementos contrarios, se corresponden, conviven en armonía y esto le brinda un crecimiento lírico a la imagen que se fusiona con el ser humano.

... El brazo y el peine se paralizan. el rostro no se desdobla y es entonces cuando la recuerda, exacta y firme con el pelo sobre el maquillaje evidente de la cara. Exacta y firme la sonrisa a su espalda, el frío hacia las vértebras y luego la sensación del cuerpo como si mordiera un precipicio cayendo hacia la acera pesadamente ... (“Penúltimo visaje”).

Nuestro poeta conoce muy bien que la poesía es una forma de comunión, que corrige en el plano textual el error sacralizado por siglos. El escritor, trasgrede la ley de contradicción al crear mediante la imagen poética una realidad que no ambiciona la verdad.

... Mamá no sabe que el río por las noches, frente a mis ojos, dibuja un rostro que no es de las blancas barbas sino que es luna, lucero, brisa, algodón. Ella ignora que el río muestra un rostro diferente... (“No Era Barba ni Helecho Blanco, sino el Oriente de los ojos por las Noches”).

La creación poética de Miguel Mendoza Barreto es lo que nos permite asumir la literatura regional bajo otra óptica. Este escritor eleva el lenguaje por encima de lo relatado a través de los personajes trazados poéticamente. La narrativa de este poeta está fundamentada en contar, en la palabra trabajada, afinada, moldeada para unirse a un acontecimiento, para hilar unas tramas, que en la mayoría de las oportunidades se cuentan desde un pasado.

Sin embargo, las imágenes poéticas que configuran a los personajes, impugnan por instantes ese tiempo narrativo y componen un presente (en algunos cuentos) asociado a la lírica.

En este discurso narrativo, las palabras recobran su

esencialidad primigenia y la doble forma de la paradoja y la contradicción, en oportunidades negando la historia para convertirla después, en presente puro. Todo esto, gracias a la imaginación del hombre que desea siempre saciar su infinito deseo de convertirse siempre, él mismo, en ser infinito.

Para concluir, citamos a Octavio Paz, «El hombre es una imagen, pero una imagen en la que él mismo encarna». Esto es lo que ha hecho Miguel Mendoza Barreto, reflejarse constantemente en esas imágenes poéticas de su discurso narrativo.

Bibliografía

Eliot, T. S. (1955). *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral.

Kayser, Wolfgang (1961). *Interpretación y análisis de la obra Literaria*. Madrid: Editorial Gredos.

Mendoza, B. Miguel. “Tránsito o desperdicio bajo la palabra que enloquece”.

“El Desertor”.

“María Ylaraza o la dimensión particular de los mediodías”.

“Penúltimo visaje”.

“No era barba ni helecho blanco, sino el Oriente por las noches”.

“Varias voces y el desencuentro”.

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

(1995). *Las peras del olmo*. México, Fondo de Cultura Económica.

Pfeiffer, Johann (1983). *La Poesía*. México. Breviarios Cultura Económica.

LA NOCHE TRAMPOSA DE DOMINGO ROGELIO LEÓN

Moraima Rojas

Universidad de Oriente

Núcleo de Sucre



Foto: Randy Sierra

Para Rogelio León en tiempos del «Chupacabras».

Y el corazón adivina, movido por la intuición, la noche
que se avecina en un mundo de aflicción.

D.R. León.

¹
Uno de los aspectos más interesantes que encontramos al indagar en la «literatura regional», es el descubrimiento de autores que, a la postre, se situarán entre nuestros valores literarios. Suprimimos entonces el antipático calificativo de «regional», que aplican ciertos críticos literarios empeñados en ubicar la producción artística por

zonas poblacionales, más que por la calidad estética de las obras. Por el contrario, creemos que la buena literatura no sabe de regionalismos. Así es el caso de Domingo Rogelio León, autor monaguense nacido en Caripe en 1935. Maestro normalista de profesión, y poeta de vocación, Rogelio se quitó el Domingo, y quedó sencillamente Rogelio León, como se le conoce.

Rogelio León es destacado cultor popular, hombre del campo consustanciado con la geografía y la gente de su estado, especialmente con los artistas natos. Sabedor de costumbres, creencias y usos del campo, Rogelio León es también un hombre letrado.

Estudioso de mitologías y autores clásicos, amante de Shakespeare y lector de Tagore. Pero, ante todo, Rogelio León ha sido constructor de un movimiento literario que tiene su espacio escritural en las páginas de periódicos, suplementos literarios y revistas salidas de talleres culturales fundados y dirigidos por él en Monagas. Rogelio León publicó su primer libro *Kara- Marù y otros poemas* en 1961, no obstante, el Rogelio León que nos interesa, en esta oportunidad, es el narrador. Trabajaremos con el libro *Poemas y relatos* (Maturín, 1982, publicado por la Biblioteca de Temas y Autores Monaguenses en su Colección Guarapiche, dedicada a narrativa y poesía contemporáneas).

En la parte correspondiente a narrativa nos encontramos con seis relatos en los cuales la naturaleza, el terror y la muerte son elementos que se reiteran, además hay siempre presente un toque de misterio, de fuerzas que parecieran manejar el destino de los personajes.

De los seis relatos nos centraremos en el primero, «La trampa». Los restantes servirían sólo como referencia en tanto que presentan algunos elementos en común. La selección obedece a criterios que tienen que ver con la depuración estilística y la síntesis expresiva, aspectos que hacen de «La trampa» un ejemplo de la mejor ficcionalidad narrativa venezolana.

²
Habíamos dicho que Rogelio León privilegia las costumbres de su pueblo, y entre las tradiciones populares los cuentos orales de su región son referencia clave para el entendimiento de su narrativa. Los cuentos de muertos, aparecidos, brujas, lloronas, duendes y otros seres del

mundo extrasensorial no son extraños en el ambiente rural.

En el relato «La trampa» los hechos se construyen con una base sobrenatural. Lo ocurrido es un suceso irreal tramado en una historia delirante de atmósfera psicológica y metafísica, por lo que el texto pudiera ubicarse, en primer lugar dentro de lo fantástico. Para Louis Vax (1965: 29), «Lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón».

Sin embargo, hay tanto realismo en ese relato, que más bien asumiremos su discurso como algo propio de la oralidad mítica.

Lo mítico está relacionado con una supuesta inclusión del ser humano en un orden ideal perenne. Carl Gustav Jung, discípulo de Freud, ha estudiado el pensamiento mítico (prelógico) como dimensión esencial de la mente, estableciendo la existencia de los arquetipos o remanentes arcaicos del inconsciente colectivo. Según este psicoanalista (1988: 11) existen «Ciertas condiciones colectivas inconscientes, siempre presentes, que obran a la vez como reguladoras y como estimulantes de la imaginación creadora». Esas condiciones son los arquetipos, y una forma muy difundida de los arquetipos es el mito.

La mentalidad primitiva, «pensamiento salvaje» para Lévi-Strauss (1981: 31), se enfrenta al pensamiento racional del hombre moderno. Es de suponer que actualmente no cabría ninguna forma de mentalidad irracional, pero como señala José Luis Abellán (1971: 29):

La vida humana no será nunca totalmente racional. Por el mito el hombre adquiere conciencia de esta verdad e ingresa, en el mundo del misterio, donde, en último término, Dios tiene su asiento.

En las civilizaciones más antiguas los mitos señalan la presencia de un ser maléfico opuesto al Ser Supremo, parecido al dualismo cristiano del bien y el mal. Los pobladores de esos tiempos tuvieron la necesidad de explicarse la participación del maligno en sus vidas y, por efectos del devenir histórico, la herencia de ese hombre primitivo que trataba de descifrar la presencia del mal en el mundo, ha llegado hasta nosotros en forma de mitos, cuentos, leyendas, cantos, cachos, que se expresan verbalmente y, sobre todo, en las zonas rurales y campesinas.

En algunas comunidades indígenas venezolanas como: Maquiritare, Cachama, Warao, Chaimas, Guajiro, se celebran jornadas dedicadas especialmente a contar. Miembros de la comunidad distinguidos por su liderazgo y sabiduría, cuentan y cuentan, acompañando las narraciones con gestos y movimientos teatrales que mantienen la atención del auditorio por varias horas y, a veces

por días enteros. Uno de los trabajos más serios que se han hecho al respecto son los estudios de antropología y etnología recogidos por Jean Marc Sellier De Civrieux en libros como *Watunna - Mitología Maquiritare* (1969), *Magia y Religión Kariña, Los últimos Coacas, Los Cumanagotos y sus vecinos*. Estos textos tienen un valor testimonial que ayuda a comprender el peso de los mitos de cada región sobre su cultura. En este sentido Marc de Civrieux (1992: 10), afirma que

...cuando las generaciones nuevas, la sociedad moderna, empieza a reencontrarse con esa sabiduría antigua bajo el disfraz de los mitos, encuentra toda la sabiduría original.

Ahora bien, las historias se han ido propagando a través de generaciones por boca de descendientes de esclavos, abuelos querendones, vecinos que se reúnen en las puertas o los patios de las casas - y mejor si el lugar está oscuro -, fabuladores, charlatanes, parlanchines y echadores de cuentos que nunca faltan en los pueblos. Muchas veces las anécdotas conocidas son recreadas con nombres y datos del entorno geográfico y humano de la localidad para darle carácter de verosimilitud. Es frecuente que la imaginación de la gente sufra la influencia de los cuentacuentos y más de uno ha pasado la noche en vela asustado por lo que ha oído contar.

Esas distintas narraciones orales han servido de fuente a escritores que luego aplicarán técnicas literarias y recursos expresivos, que hacen del relato «simple», una aventura literaria. Creemos que es eso lo que ha ocurrido en el caso de Rogelio León.

3

El relato «La trampa» está estructurado en 3 partes. En la primera se nos presenta un artificio de caza, esto nos lleva a confirmar la orientación que suministra el título del cuento; efectivamente, se trata de una emboscada. Alguien, que nunca llegamos a saber quién es, ha montado esa noche una celada para capturar a un pájaro negro. Podríamos pensar que el ardid tiene por objeto atrapar un ave exótica, pero los datos que ofrece el texto nos llevan a inferir que estamos ante una cacería de bruja, criatura diabólica popularizada la Edad Media.

Cuando el pájaro de «negras, toscas plumas» cae en la trampa, es sorprendido por una poderosa luz eléctrica que se prende súbitamente y «acosado por el palo, un palo certero, duro. Un palo de piñón» que lo golpea fuertemente, le rompe el pico y lo hace caer.

La luz se usa para simular el día, para que aparezca lo oculto y quede al descubierto el ser maléfico. La claridad le hace perder facultades y lo enseguece. El piñón, dice Isabel

Aretz (1984: 224) es uno “de los “remedios” de que disponen comúnmente los campesinos, sea contra los diferentes males o para atraer la buena suerte, pero siempre dentro del orden supersticioso». Un refrán usado en esos medios es «Pa’ brujo, palo’ e piñón». También es frecuente ver colgadas detrás de las puertas ramas de esta planta que se supone actúa benéficamente en favor de los que viven en la casa.

Hay otra pista que nos motiva a corroborar la hipótesis de la cacería de bruja. El pájaro de «grueso, hosco plumaje», desesperado ante el ataque del palo intenta escapar por la ventana, pero se detiene «horrorizado» frente a un triángulo formado por granos de sal. La forma responde a la Trinidad Cristiana del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. La sal es un cáustico equivalente al fuego, elemento de destrucción. En la época medieval, la inquisición, quemaba en la hoguera pública a las brujas y a los impíos.

Pues bien, ante aquella asechanza, el pájaro, empleando una inteligencia humana:

Cierra los ojos y atraviesa aquel espacio de pesadilla. Siente enredarse en los hilos de la muerte, diluirse en un fuego que deshace sus plumas y calcina su vuelo y no sabe si es él o su graznido el que se pierde en el negror de aquella inmensa noche. (P. 61).

Obviamente éste no es un pájaro cualquiera sino una bruja disfrazada. Porque como dice Miguel Acosta Saignes (1985 146):

En toda Venezuela es creencia general que ciertas personas poseen la capacidad de convertirse en animales, pero no es sólo aquella creencia indígena el origen. El vuelo de las brujas convertidas en aves nocturnas seguramente viene de Europa. En otros casos, como decimos, es posible que procedan del África algunas de esas creencias licantrópicas.

En la segunda parte del relato se confirma la caza de bruja. Ciertamente, el ser que escapa de la encerrona, traspasa la frontera de la muerte y vuelve transformado. Esta es una prueba iniciática tendiente a conferir invulnerabilidad a quien la supera. Nos encontramos ahora con un personaje «extraño» cuyo cuerpo «largo, alto y encorvado» al despojarse del «tosco camisón», le parece a ella misma «asombradamente simple, frente a su temblorosa verdad», y eso le produce «un miedo-horror». En la anatomía de la criatura advertimos el resultado de los azotes que recibió el pájaro: aturdimiento y dolor, moretones, magullones, sangramiento por la boca y los oídos. La creencia popular «reconoce» a la bruja, justamente cuando una mujer del pueblo amanece apaleada, puesto que como ha señalado Isabel Aretz (Op. Cit. 217) «El pueblo cree en brujas (...) Las brujas son mujeres viejas a las que consideran como tales».

En el tercer segmento del relato estamos, otra vez, ante una metamorfosis. Es media noche cuando el ser «extraño» escapa del cuerpo que la posee convirtiéndose en lo que era originalmente; un pájaro negro. Veamos cómo ocurrió la transformación. Hay cuatro cirios encendidos formando un ataúd en el que ella entra, caminando y se acuesta. En esta suerte de cápsula, vehículo de transportación, máquina de convertir, rito de desdoblaje, vuelve a su forma de pájaro negro, tosco y grande, que le sale de la boca, en vuelo, confundiendo «en un graznido con la oscuridad de la noche larguísima». Este final es idéntico al de la primera parte donde el ave nocturna escapa volando.

--4

Si bien es cierto que el relato “La trampa” está armado en tres partes, también es verdad que en ellas no se cumple de manera tradicional la proposición aristotélica acerca de la necesidad de un comienzo, un medio y un final. Esta narración presenta un carácter de circularidad que la inscribe en una dimensión atemporal, el tiempo eterno de las narraciones míticas, o «Gran Tiempo» cósmico como lo denomina Mircea Eliade (1974: 15).

Así pues, el texto permite ser abordado comenzando la lectura por cualquiera de las tres partes sin que ello afecte para nada el desarrollo posterior, pues la estructura narrativa surge del conflicto mismo y se devuelve.

El valor estético de este relato depende de su atmósfera de misterio. La historia parece narrarse a sí misma, como secuela del anonimato que viene de la oralidad mítica.

La trampa que nos tiende Rogelio León es la transformación de los cuentos que le contaron en una recreación que convierte el relato «común», en un texto estéticamente digno.

León se pierde (o se gana) en el misterio junto al pájaro negro que se confunde con la noche tramposa.

Bibliografía

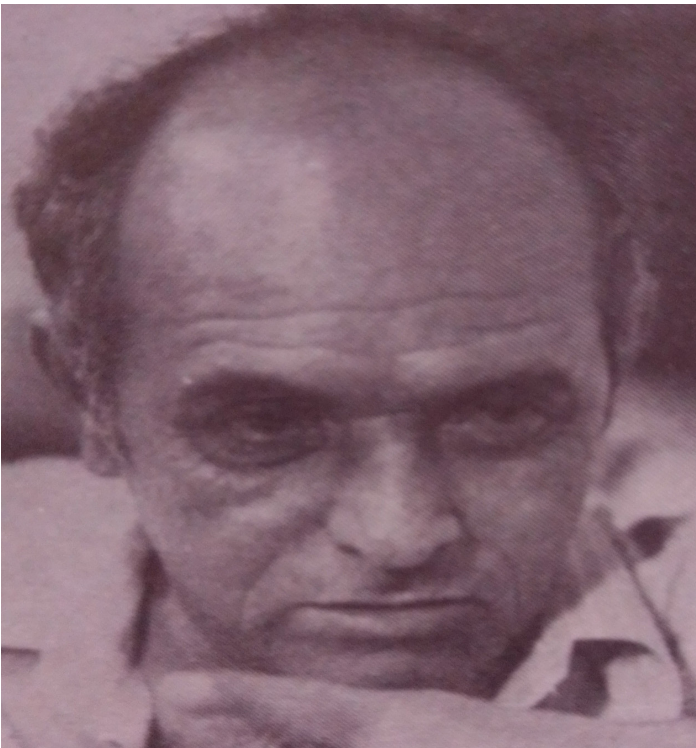
- ABELLAN, José Luis (1971). *Mito y Cultura*. Madrid: Editorial Seminarios y Ediciones.
- ACOSTA SAIGNES, Miguel (1985). *La cerámica de la luna y otros estudios folklóricos*. Caracas: Monte Ávila; 288 p.
- ARETZ, Isabel (1984). *Manual del folklóre*. Caracas: Monte Ávila; 293 p.
- ELIADE, Mircea (1974). *El mito del Eterno Retorno*. París: Editorial Gallimard.
- JUNG, Cari Gustav (1988). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- LEON, Domingo Rogelio (1982). *Poemas y Relatos*. Maturín: Biblioteca de Temas y Autores Monaguenses.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1981). *El pensamiento salvaje*. Barcelona: Editorial Paidós.
- SELIER DE CIVRIEUX, Jean Marc (1992). *La pasión por la tierra*. Cumaná: Ediciones de la Universidad la Universidad de Oriente.
- VAX, Luis. (1965). *Arte y literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.

LA NOCHE MARGINADA: UN ACERCAMIENTO A LA NARRATIVA EXPERIMENTAL EN JOSÉ GÓMEZ ZULOAGA

Amarilis Guilarte

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Maturín



José Gómez Zuloaga nace en Valencia en 1930. En 1961 se gradúa de periodista en la Universidad Central de Venezuela. Luego se traslada al Oriente del país. Específicamente a la ciudad de Cumaná. Más tarde vendrá a Maturín, donde aún permanece. En esta región ha ejercido el oficio de periodista, combinándolo con la labor docente. La dedicación, el tiempo de permanencia, muchos de los temas tratados en su obra y el afecto que ha demostrado por Monagas le ha merecido ser considerado un autor monaguense. Gómez Zuloaga ha publicado: *Cuatro cuentos con la muerte* (1959), *Dos y el espejo son tres* (1965), *Abajo las armas* (1973), *Buja y otras invenciones* (1986) y *La noche desnuda* (1995) Los tres primeros libros son relatos; el último, novela.

I
Los años cuarenta y cincuenta marcan un hito importante en la literatura venezolana. Los temas de

extracción popular y criollistas comienzan a ceder el paso a la narrativa urbana. Las técnicas tradicionales se remozan y una nueva propuesta estética invade a la narrativa nacional. En esta época en Latinoamérica se observan cambios sustanciales.

A Venezuela llegan las influencias de Borges, Sábato, Onetti y otros autores. La narrativa busca experimentar con nuevas técnicas. El relato se aleja de la linealidad para internarse en los desafíos de lo fragmentario, la introspección y el tiempo bergsoniano seducen a nuestros escritores.

El narrador Guillermo Meneses es figura clave en esta época. Su relato “La mano junto al muro” marca la pauta de lo que será la narrativa venezolana contemporánea. Refiriéndose a ese cuento, Javier Lasarte (1995:150) expresa:

Este relato se ha convertido en emblema de modernidad para la mayoría de los narradores de décadas posteriores. Allí todo es apariencia engañosa, todo se funde en el caos del vacío; el ritmo y la estructura de la narración, similar a los del Bolero de Ravel o la Celosía, de Robbe-Grillet, conducen a la exasperación de lo real representado, a su desrealización extrema; en ese particular cosmos se funden vida y muerte, mano y muro, aquí y adiós; el ahora es también antes y después...

La influencia de Guillermo Meneses será decisiva en la narrativa contemporánea, por supuesto, sin olvidar nombres, como los de Julio Garmendia y Enrique Bernardo Núñez, quienes también contribuyeron a la renovación estética de la literatura venezolana.

José Gómez Zuloaga (1930) forma parte de ese grupo de escritores que en los años 50 empieza a forjar su obra seducido por una nueva manera de escribir, sólo que la narrativa de este autor, como la de la mayoría de los autores regionales contemporáneos, no ha sido tomada en cuenta por la crítica literaria. Lo que conocemos sobre su obra no pasa de ser la somera información que nos ofrecen las contraportadas de los libros publicados. Hoy

nos proponemos acercarnos a la narrativa de José Gómez Zuloaga, a través de su cuento “La noche marginada”, del libro *Buja y otras invenciones* (1986). Este relato nos cautiva por su propuesta estructural, bastante distanciada de las técnicas tradicionales.

II

“La noche marginada”: un acercamiento a la narrativa experimental

La literatura experimental suele dar rienda suelta a la función poética. Por encima del proceso comunicativo se yergue la intencionalidad estética. Para Jakobson (Citado por Uitti, 1975:195) la función poética “resulta de la teoría que sostiene que el lenguaje poético tiende a poner de relieve el valor autónomo del signo”

El signo se semiotiza para alejarse de las estructuras lingüísticas marcadamente socializadas, que concluyen en la mera comunicación. La narrativa experimental se vale de estas estructuras, pero para manipularlas y convertirlas en una posibilidad liberadora. De allí la ruptura con la linealidad, el gusto por lo fragmentario, la ambigüedad y el placer de jugar con el tiempo y el espacio.

José Gómez Zuloaga en *Buja y otras invenciones* coquetea a menudo con este tipo de narrativa. Se vuelve transgresor de la linealidad, trastoca el tiempo y el espacio valiéndose de recuerdos y sensaciones. Un tiempo más vital que objetivo marca el discurrir de los personajes.

En “La noche marginada” hace gala de una eficiente técnica experimental. Es una narración cerrada, que comienza *in media res*, para luego hacer un despliegue del pasado del personaje principal. Un hombre herido convalece en la sala de un hospital, apenas puede moverse, nada sabemos de él, su biografía se reduce a momentos discontinuos desfilando por su precaria conciencia:

El dolor ahora le mordió la parte del abdomen y luego fue ascendiendo hasta ubicarse en la tetilla izquierda y él de nuevo se encontró en el fondo, entre humos, donde una muchacha de ojos grandes tomaba cerveza en el bar, con una sonrisita que cada instante dice: Si, pero sí, perfectamente, estamos, estamos de acuerdo (1986:15).

La memoria del personaje es flujo y reflujo que lo lleva del bar a los ojos de la muchacha, del viaje Caracas-Cumaná a la vieja casa de La Pastora y lo regresa a su presente, a su lecho de enfermo. Los espacios de la memoria están llenos de objetos y sensaciones, de olores y voces:

El avión en raudo vuelo y abajo el mar empuñecido; colchones de nubes leonadas y de pronto suaves colinas, en disimulados hundimientos, árboles y hasta donde alcanza la

vista, la tierra plana y ancha, sin horizontes, de color botella; puñados de casas; para que en este instante, en el bar, sienta el sabor- dulce amargo de la cerveza ... (Ob. Cit. p. 16)

En este relato no importa tanto la anécdota como la atmósfera, y el discurrir de un tiempo introspectivo que va y viene, pleno de episodios. de momentos atrapados como en un espejo:

En el espejo entre las cuatro paredes del hotel, yo emprenderé el regreso de la noche cálida e íngnima, porque en estas cosas siempre he sido el pescador que inicia el viaje con el primer lucero de la tarde (Ob. Cit p 17).

El espejo se nos presenta como el símbolo más importante. El espejo en su condición de superficie azogada ha sido recurrente en la narrativa experimental. El ejercicio retrospectivo, la búsqueda de un yo que se oculta en la conciencia, la relatividad del tiempo y del espacio son justificadas a través de este objeto simbólico. El espejo se nos presenta entonces como uno de los símbolos más importantes de la experimentalidad literaria. Confróntese *62 modelos para armar*, de Julio Cortázar, “La mano junto al muro”, de Guillermo Meneses. *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. *Los pequeños seres*, de Salvador Garmendia. etc.

Juan Eduardo Cirlot - señala:

Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto este- según Schiller y otros filósofos- es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo (...). Símbolo de la multiplicidad del alma, de su movilidad y adaptación a los objetos que la visitan y retienen su interés .

Para la narrativa experimental el espejo no es sólo un recurso temático, sino también un símbolo discursivo, es decir se narra como desde un espejo. La fluidez del discurso se fragmenta con cambios de plano, abundan las imágenes impresionistas.

En “La noche marginada” expresiones como : “de nuevo se encontró en el fondo, entre humos; “ahora en el espejo”; “porque hacia abajo fue aquella casa de una sola planta en La Pastora”; “surgió a la superficie y se vio tendido en aquellas camas alineadas”. Todos estos ejemplos nos llevan a los cambios de plano. Cada tiempo, cada instante atrapa un espacio que puede ser el espacio del sueño, el espacio del delirio o el espacio de la realidad, una realidad espejeante que se virtualiza ante nuestros ojos. Una conciencia avanza, retrocede, imagina, supone...

Esta noche voces de amor y pasión se alzarán hacia los astros más lejanos, y tú, Ana, me dirás: “- En un instante seré tuya y para siempre,

adiós”. Mientras que el viento, antiguo marinero, descalzo en las calles, en las esquinas, hacia la estrellas encumbrará cometas invisibles y esparcirá su aliento de peces y algas sobre tú y yo fugazmente tuyo (Ob. Cit. p. 17).

Estamos ante el espacio de la fantasía vivida como posibilidad, los verbos en futuro corroboran esta apreciación. Pero ésta es una posibilidad fallida. El personaje lo sabe. Su voz es una conciencia percatada del abismo.

El narrador se hace cómplice del experimento estético. Nos coloca ante la cama donde yace un hombre herido, que comienza a despertar. Ese es el único tiempo presente. El resto del relato es sumergirse en un discurso fragmentado. El narrador sigue de cerca al personaje, penetrando su conciencia sin ser omnisciente. Ve lo que el personaje ve, narra lo que el personaje quiere contar y hasta cede su voz para que éste hable.

La estrecha relación que mantiene narrador- personaje nos remite a la visión “con”, tratada por Todorov (1974). Este autor expresa:

En este caso, el narrador sabe lo mismo que los personajes, no puede procurarnos una información antes de que los personajes lo hayan encontrado. Por una parte la narración puede hacerse en primera persona (lo que justifica el procedimiento) o en tercera persona, pero siempre según la visión que tiene de los acontecimientos un mismo personaje (p. 100).

En el relato que nos ocupa el narrador acompaña al protagonista por el intrincado mundo de la introspección; mundo del pasado y de la bruma para luego emerger hacia la realidad del hospital:

Con un movimiento brusco de párpados apareció en la superficie y se vio tendido en una de aquellas camas alineadas, donde otros hombres permanecían inmóviles, con las miradas fijas y duras, disparadas hacia el techo (Ob. Cit p 15).

El relato comienza y termina con la escena del hospital. Una estructura circular es el soporte de esta historia. Historia sencilla en cuanto a la anécdota, pero ambigua y alucinante en el modo de contarla. Nada sabemos con certeza. De nada estamos seguros. Un hombre convalece y a duras penas podemos rastrear su pasado entre el zigzag de su conciencia. Existe una brumosa historia de un viaje Caracas- Cumaná y de un bar donde el protagonista conversa con una muchacha “simplemente llamada Ana”. Ella lo mira y quizás él le cuenta que es el depositario judicial de una importantísima empresa en el Alto Apure. Existe la posibilidad de un encuentro

amoroso en un hotel. Es un deseo fervoroso. Es la íntima convicción de atrapar la realidad a través de la magia de su representación anticipada.

Las cuatro paredes, las sábanas y la ventana, único ojo hacia la ciudad iluminada y tú, Ana y yo experimentando que el tiempo avanza en un espacio sin límites, para sentirnos a lo último como si hubiésemos caminado durante toda una mañana bajo la lluvia. Al final, tú me dirás que el mundo es bello; que nunca por tus cosas has aspirado que te retribuyan con algo, que lo que ahora hemos hecho lo hiciste para divertirte a tus anchas (Ob. Cit. P- 17).

Tanto la atmósfera como la circularidad de este relato no permiten discernir si el protagonista espera que el encuentro amoroso ocurra, o si simplemente forma parte del deseo frustrado, de la decepción de quien ya sabe que nada de lo que anhelaba fue posible, pues nunca poseyó verdaderamente a Ana, ya que su relación con ella no pasó del encuentro en el bar.

De pronto cinco adolescentes entraron en el bar. Se acercaron sin mediar palabras (...) entonces lo sujetaron haciendo presión con las manos en la cabeza, en los brazos, en las piernas, mientras que Ana le extraía la cartera del bolsillo del pantalón, para enseguida, junto con los agresores emprender la fuga (Ob. Cit. P 18).

El encuentro casual del personaje con una muchacha desconocida o “simplemente llamada Ana” termina en desgracia. Un asalto sorpresivo lo deja muy mal herido. Ahora se recupera en la sala de un hospital.

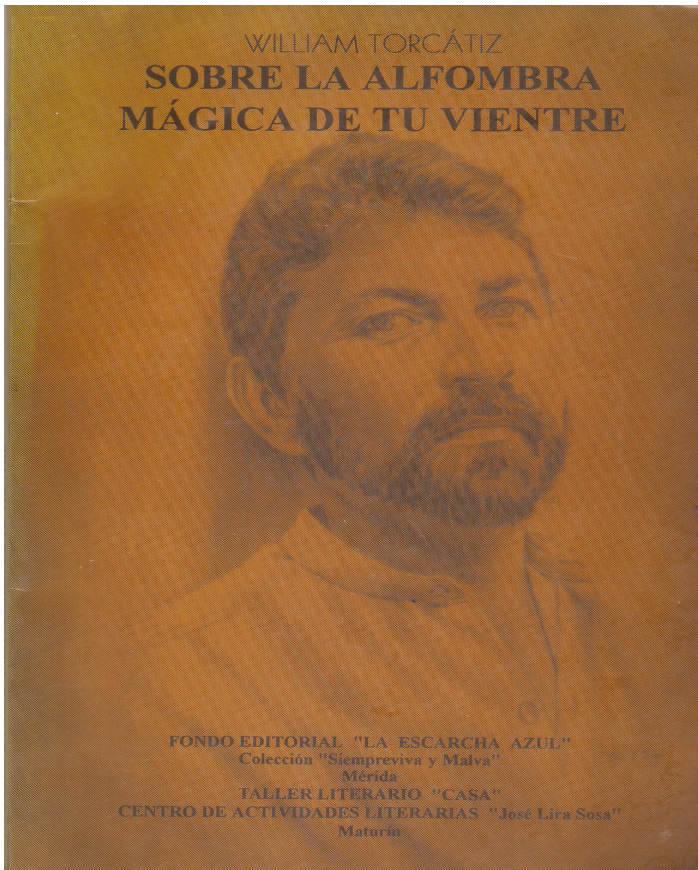
La virtud de este relato, reiteramos, no está en la anécdota, sino en el modo de contarla, en la elección de las imágenes, en su estructura y en su atmósfera. Pero sobre todo en la fuerza de su poesía; en ese acentuado lirismo que impregna la narración de una fina sensualidad. Lirismo y experimentalidad se unen en este relato para coronar con éxito la propuesta estética del escritor José Gómez Zuloaga.

Bibliografía

- Cirlot, J. E. (1982). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Gómez Z.. J. (1986). *Buja v otras invenciones*. Maturín: Biblioteca de Temas y Autores Monaguenses.
- Lazarte, J. (1995). *Juego y nación*. Caracas: Fundarte.
- Todorov, T. (1974). *Literatura y significación*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Uitti, K. (1975). *Teoría literaria y lingüística*. Madrid: Ediciones Cátedra.

LO GROTESCO COMO AMOR EN LA “SAGRADA FAMILIA” DE WILIAM TORCÀTIZ

Gina Minardo Barrios



William Torcàtiz es un marabino radicado, desde hace más de diez años, en esta tierra monaguense. Lo científico y lo humanístico, ramas siempre en conflicto, hallaron en él una conjugación armónica.

A la par que aporta sus conocimientos y experiencias en la industria petrolera, también nos muestra su lado sensible y creativo.

Ha sido asiduo colaborador en diferentes suplementos literarios, entre los que se cuentan: “Canaguaima”, “Amana”, “Las Formas del Fuego”, “Profundidad” y “Quimera”. Además de tener en su haber la publicación de tres obras: *Armado de amor hasta los dientes esculcaré los rincones de tu cuerpo* (1988), *Variaciones sobre destellos y reflejos* (1993) y *Sobre la alfombra mágica de tu vientre* (1996).

**

Tradicionalmente se ha considerado el amor como la fuerza más poderosa que sostiene al mundo, como la base de la sociedad, como el vínculo hogareño. Se ama a los padres, a los hermanos, al hogar, a la patria, a la riqueza, al poder, a Dios y hasta a los enemigos. Ha sido el amor fuente de inspiración de muchas letras de canciones de muchas escenas pictóricas y de muchas ficciones literarias que presentan amores diferentes pero igual de intensos.

El Abate Prevost mostró, con su *Manon Lescaut*, los extremos dañinos a que conduce la pasión cuando nubla el entendimiento y lo destruye. Alejandro Dumas quiso, a través de la Margarita Gautier de *La dama de las camelias*, ilustrar como el amor intenso puede elevar a la amante a actos sublimes de sacrificios y renunciaciones personales. Emilio Zola simbolizó con Anne Copean, su *Naná*, a la víctima irremisible de la sociedad de su tiempo, de la cual es producto, con todos sus males y anhelos destructivos.

William Torcàtiz presenta, en relatos de su obra *Variaciones sobre destellos y reflejos*, y en algunas publicaciones literarias semanales, a hombres y mujeres

En un principio fue el amor
Cuando las cosas no tenían orden en
la faz del universo y toda era oscura confusión
sin concierto, entonces el amor unió
placenteramente a los hombres con las
mujeres y recién el mundo fue
Y el mundo con amor se amasó
Ovidio. *El arte de amar*

En el fondo, la literatura es el arte de
descubrir lo extraordinario de la gente
corriente y decir cosas extraordinarias con palabras
habituales.
Boris Pasternak

que no reparan en obstáculos, si con ello satisfacen los impulsos de la libido. Este autor, valiéndose de lo grotesco, se hace eco de esos amores malsanos trágicos, desdichados, donde lo ridículo, lo extravagante y lo abyecto, tratan de demostrar la cotidianidad de esa gran madeja de símbolos amorosos que parpadean fulgurantes en sus relatos.

Víctor Hugo (1979:20) afirmaba que: “todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime”. Pensar en lo grotesco, y más aún en lo grotesco aplicado al amor, nos hace recordar un artículo de Daniela Minerva (1994:8) del cual cito lo siguiente.:

Hubo una vez la moral y las buenas costumbres, cuando ciertas cosas las hacían únicamente “los puercos”. Los demás, la mayoría de las personas normales y temerosas de Dios yacían en el tálamo nupcial satisfechas mismo cuerpo que allí encontraban una noche tras noche.

Hacemos esta referencia, porque hay un relato de Torcátiz “Pecado de la carne”, que fue publicado en el Suplemento Cultural Raíces (1995:11) donde el éxtasis de la pasión amorosa se ve empañado por una muy trillada creencia religiosa. Narra Torcátiz.:

... y que en Semana Santa las parejas que hicieran el amor se quedarían pegadas por el resto de su vida. Pues bien, ese viernes santo no le pararon a nada, se bañaron, bebieron, se hartaron hasta más no poder de exquisitas carnes y se durmieron uno encima del otro cansados de tanto hacer el amor. Ese otro día cuando se despertaron, aún uno encima del otro, fue una gran sorpresa para ellos cuando se percataron que estaban pegados para siempre y convertidos en dos suculentos pescados.

2

Los amores presentados por William Torcátiz, en *Variaciones sobre destellos y reflejos* y sus respectivos personajes, son el trasunto de los amores protagonistas de las páginas rojas de las crónicas policiales que se convierten en blanco perfecto de burlas, habladurías e ironías. Comprenden esos amores una inmensa variedad de sentimientos y afectos del ánimo, donde coexisten la humildad, la altivez, la pasión, el sosiego, el dominio y la sumisión.

El autor se pasea y nos pasea por esos amores que

infunden color y calor a la vida, pero tiñéndolo todo con el toque de lo grotesco. En el libro anteriormente citado, muestra a la madre que adora al hijo bandido, a la mujer, estilo Marilyn Monroe, que es capaz de producir amores colectivos, a los adolescentes que se entregan por completo al amor carnal, sin medir las consecuencias, al padre y a la hija que son devorados por el sexo y al hombre que enloquece porque su débil humanidad no resiste un desengaño amoroso.

No encontramos en las páginas de *Variaciones sobre destellos y reflejos* la tradicional imagen de los enamorados que caminan de la mano por la orilla de la playa, con sus siluetas recortadas a la luz del crepúsculo, transmitiendo todo el idealismo romántico.

William Torcátiz, valiéndose del manto de la exageración, la extravagancia y la crudeza, nos enfrenta con esa parte asfixiante del amor que todos conocemos; pero de la cual poco se habla, y cuando se hace es con recelo, temor o pudor.

El incesto, por ejemplo, hecho que frecuentemente asombra, horroriza e indigna, es uno de los temas trabajados por Torcátiz, en su relato “La Sagrada Familia”.

Por la Biblia nos enteramos que después de que la mujer de Lot quedara convertida en estatua de sal, por desobedecer a Dios al contemplar la destrucción de Sodoma, aquel cometió incesto con sus hijas.

La Mitología refiere que fueron parejas de hermanos (Zeus y Hera en el Olimpo, Isis y Osiris en Egipto y Wotan y Freya entre los escandinavos) quienes comienzan a dirigir la corte celestial, como herencia de la incestuosa relación de la diosa madre que se empareja con su hijo para crear con él el mundo y todos sus seres vivos, y de la también incestuosa relación entre Gaia y Urano, la diosa de la tierra y el dios del ciclo de los griegos.

En la “Sagrada Familia” Torcátiz se refiere a toda la problemática de esa edad indecisa que comienza, más o menos, a los once años, cuando la vida se hincha y parece que va a estallar por todas partes. Generalmente cuando esto sucede corresponde a los padres inculcar en los hijos la necesidad de controlar esa fuerza devoradora, a fin de que los sentimientos de afecto no se desvíen de la norma que se tiene como pauta ética.

Sin embargo, el padre, eje central de este relato, es un hombre viudo que no puede controlar su condición de macho ante la presencia de sus hijas.

De esta situación angustiosa, trágica y anormal era de esperarse una acción elevada, que el padre tratara de frenar sus impulsos libidinosos; pero lo que de ella surge, con el paso generacional de la

familia, son situaciones grotescas. Cuenta Torcátiz que

Todos juntos, unidos por siempre y para siempre, como debía ser, vivían a plenitud sin necesidad de nada, ni de nadie que no fuese de ellos mismos. Apartados del mundo, de sus males y de sus calamidades se dedicaron a vivir felizmente dentro de lo que ellos llamaron “La Sagrada Familia”, (p.41).

La Sagrada Familia seguirá uniéndose entre sí, a través de concubinatos y matrimonios, contribuyendo al reciclaje del árbol genealógico circular que, con tanto celo, defendían todos y cada uno de los miembros. El principal bastión de la familia decía que

... no iba a aceptar que su sacrificio rodara por el suelo como consecuencia de que llegara algún muérgano o cualquier mujer por ahí a sonsacar los de casa. ¡QUE VA!, para eso hay muchas mujeres y muchos hombres, por lo tanto, no hay necesidad de andar mendigando amor o caricias en las casas ajenas. (pp. 41 - 42).

Desde nuestra perspectiva, el relato anteriormente citado es una versión grotesca de algunas dinastías egipcias donde lo habitual era que el faraón se casara con su hermana, para que la calidad de lo sobrenatural de la sangre real se protegiera de impurezas mediante el incesto, o de las creencias entre pueblo llano de Egipto y Persia (durante los primeros siglos de la era cristiana) donde el matrimonio entre hermanos representaba una condición importante para ascender socialmente.

Es una versión grotesca porque en esa singular familia no hay preocupación por ascenso social ni por proteger la sangre, sino por no dejar que se profanara su hogar, aun cuando se produjera con esto situaciones cómicas, ridículas y desagradables:

... había tal confusión en la familia que a veces los muchachitos lloraban con lágrimas de otros o cuando se reían, se estaban riendo con la risa del hijo del hermano, que era su tío y su padrino a la vez ... (p.41)

... se recuerda el caso de los morochitos, una hembrita y un varoncito, la niña cuando nació ya venía preñada de su hermanito y el cordón umbilical de él era el de ella y el de ella, era el de otro que había parido una tía hacía unos 3 días. (pp.41-42)

3

Transitar por la obra de William Torcátiz, es verificar que su creación literaria no da prioridad exclusiva a la representación realista, pues son muchos los relatos que presentan territorios diferentes en la realidad inmediata al ser humano.

Constituye esa producción esa producción de mundos parcialmente desconectados de la realidad. Es real lo que cuenta, apoyándose para ello en todas las convenciones de la ficción realista, pero procede a romper ese supuesto realismo al introducir lo que es manifiestamente irreal.

Percibo que la intención del autor es arrancar al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para introducirlo en un mundo extraño, ofreciéndole la oportunidad de encontrar en cada relato la sensación de confusión, donde crueldad y belleza se convierten en espejos reveladores de la condición humana.

Wolfgang Kayser (1964 :292) sostenía que: “ningún hecho sublime en sí y ningún hecho grotesco en sí se aúnan en un todo ‘bello o dramático’, sino que es grotesco justamente el contraste y lo indisoluble, siniestro y que no debería existir”.

4

Se puede, entonces, a manera de conclusión, afirmar que en los relatos de temática amorosa de William Torcátiz, lo sublime, lo gracioso, lo encantador y lo bello conviven armónicamente y grotescamente con lo ridículo, lo feo y lo repulsivo. Esta asimétrica combinación impulsa la destrucción del orden natural y tradicional del sentimiento amoroso.

Frente a un discurso de esta naturaleza nos preguntamos: ¿Hacia esta realidad va el ser humano?

Bibliografía

Hugo, Víctor. ([1827]. 1979: p.2.0). *Prefacio a Cromwell*. J. La baila, trad.

Madrid: Espasa Calpe.

Kayser, Wolfgang. (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Ilse M. Brugger, trad. Buenos Aires: Nova.

Minerva, Daniela. (1994). ¿Cuál es tu perversión favorita? En *Papel Literario* de El Nacional. Caracas, 14 de Agosto; p.8.

Torcátiz, William. (1995). “Pecado de la carne” En Raíces. Suplemento

Cultural Maturín. El Diario de Monagas. Maturín, 3 de marzo; p. 11

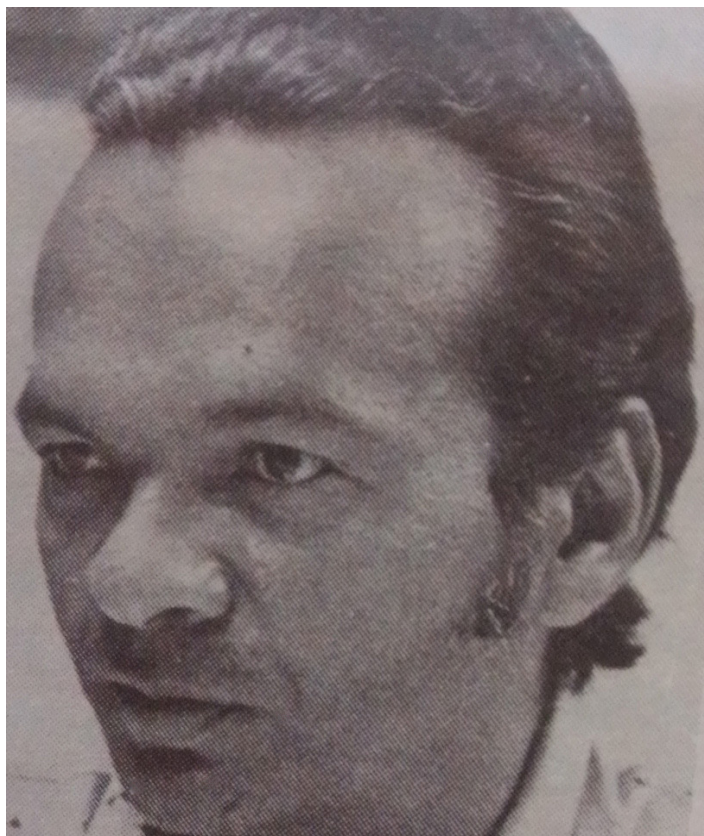
Torcátiz, William. (1993). *Variaciones sobre destellos y reflejos*. Maturín: Litoriente, C.A.

MONAGAS EN LA CRÒNICA

Eugenio Rojas
Universidad de Oriente
Núcleo de Monagas



Juan José Ramírez



Beltrán Trujillo Centeno

Desde mucho antes de que el hombre se estrenara con la invención de la escritura, sentía ya la necesidad de transmitir sus vivencias, sus cantos. Es obvio que debió apelar a la oralidad. También el ser primitivo, el cazador cavernícola, dibujaba en las paredes de las cuevas donde habitaba, las figuras de los animales que «deseaba» cazar al día siguiente. El dibujo primitivo, la pintura rupestre son, quizás, los primeros documentos gráficos de los quehaceres del hombre a través de los tiempos. Esa antiquísima forma de representación, de transmisión, junto al mito, a la leyenda, a la palabra cantada, constituyente los primeros mensajes, legados por el

hombre para el inicio de su recorrido por la Historia. Son ellos, por qué no, los abuelos de la crónica.

Los griegos consideraron trascendentes dejar huellas de todas sus hazañas como guerreros y como hombres de letras. La *Iliada*, por ejemplo, es considerada la mayor de las crónicas o relaciones sobre sus guerras con otros pueblos; sus dioses, héroes y semidioses.

El pueblo hebreo también recogió su pasado y lo plasmó en el papel, para así legarnos el libro más leído en el mundo: La Biblia.

En este suelo americano, indígena, nuestros aborígenes transmitieron oralmente sus mitos y leyendas a sus

descendientes, después frailes y conquistadores traerían esos relatos hasta nuestros días por medio de sus crónicas. Precisamente esos misioneros, esos «recolectores» de la cultura aborígen, han vertido a través de sus trabajos cronísticos toda la maravilla de la huella cultural de la tierra nativa, al igual que sus impresiones que este suelo produjo en esos exploradores. Para la historia del mundo latinoamericano han quedado los trabajos ejemplares de Bernal Díaz del Castillo, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Fray Bartolomé de las Casas, Bernardo de Sahagún, entre otros.

En Venezuela, fueron muchos los cronistas preocupados por recoger y transmitir nuestro pasado.

En Oriente, específicamente en el Estado Monagas, hay también hombres dados a estudiar difundir ese pasado, para honra de la literatura e historia locales: Juan José Ramírez y Beltrán Trujillo Centeno, que conforman la pareja objeto de estudio. El primero, cronista oficial del Municipio Autónomo Maturín, periodista, autor de una abundante bibliografía sobre los pueblos de esta región. El segundo, cronista de la ciudad de Santa Bárbara de Tapirín, ubicada al oeste del Estado, periodista, autor de crónicas costumbristas, políticas y de perfiles.

La siguiente investigación e persigue como objetivo una aproximación a la obra cronística

de los dos últimos autores a .tenores mencionados, ubicándolos en su respectivas temáticas.

Según reseña Earle Herrera en su libro *La Magia de la Crónica*, la primera crónica de que se tenga noticia en el mundo es *La historia empieza en Sumer*, de Samuel Noah Kramer, que trata guerra entre dos ciudades fronterizas de Lagash Ummia, hacia el año 2400, antes de nuestra era. por allá por el Medio Oriente. Al respecto, dice Herrera:

Kramer nos llega su libro *La historia empieza en Sumer*, el cual consiste en veinticinco ensayos ensartados en un hilo común: todos ellos tratan acontecimientos genéricos, pero cuyo denominador común consiste en que son los primeros que registra la historia (...) Hoy por hoy, dicha relación es la primera Crónica de un suceso sobre la que se tenga noticia. (Cfr. P. 20)

Afirma Herrera en su obra citada que Samuel Kramer ponía distancia entre su relato y el carácter objetivo de la historia. Sin duda que la Crónica no debe guardar ese grado de objetividad que le es propio a la Historia, porque la función de aquella tal vez sea la re-creación de las relaciones que toca a esta representar. El cronista es así una especie de ficcionador de lo que ha visto o le han contado. Dar sumo grado de objetividad a sus relaciones sería “matar” lo que escribe, pues que no es un historiador. El discurso cronístico no excluye la imaginación del escritor. Ahí está *Los comentarios Reales*, por ejemplo.

Si bien es cierto que el libro de Kramer es la obra que marque, posiblemente, el inicio de la crónica, los orígenes del género como tal se van a encontrar en la antigüedad greco-latina, donde nació vinculada a la historia, pero que luego se separan cuando esta última se sistematiza con sus propias leyes y cuerpo teórico definidas. La crónica no se plantea esas exigencias y queda como relación de hechos, estampas, testimonios, donde el cronista no se distancia, sino que, por el contrario, se compenetra con su narración. Es precisamente lo que podrá observarse en los autores escogidos.

En América Latina, conquistadores y misioneros al dar testimonio de sus descubrimientos, se van a convertir en cronistas, inaugurando así lo que llegaría a ser un oficio, al extremo de que los reyes españoles institucionalizaron la crónica como Real Oficio Felipe II crea el cargo de Cronista Mayor de las Indias, en 1571, quizás para tener pormenores de lo que el Reino consideraba eran sus posesiones.

El historiador venezolano Guillermo Morón (citado por Herrera, 1986), nos dice con respecto al cargo de Cronista Mayor lo siguiente:

El objetivo político era de meridiana claridad: conocer bien los pueblos que se gobiernan. El cronista servía al Estado de la mejor manera posible: sin el conocimiento de los hechos históricos con la mayor precisión y verdad que se pueda, ni el Consejo de Indias, ni el Rey, podía gobernar adecuadamente. El cronista Mayor debía ser hombre de cultura, buen escritor... (Cfr. p. 22.)

Pero esta función que se quiso dar al discurso no minó la creatividad del cronista ni desvió la verdadera esencia de este género, porque él nació para presentar hechos veraces

Primeros cronistas monaguenses

Los primeros cronistas de esta región, los capuchinos, fueron, a la vez, los mismos fundadores de pueblos como: San Antonio, Caripe, Teresén, Caripito, La Bruja. Punceres. Chaguaramal, Guanaguana, Aguasay, Santa Barbara, San Francisco, (hoy bajo las aguas), Areo y Maturín.

Sobre esa misión del capuchino. Alejandro de Humboldt, citado por De Armas Chitty (1982), llena de encomios el trabajo de esos exploradores, y al respecto dice en sus crónicas.

En las montañas de Monagas, los indios han aprendido, bajo la orientación de los frailes, a cultivar el café, caña de azúcar, hortalizas, plátanos, dado que lo único que sembraban los indios era maíz y algodón... (Cfr. p.61).

En este conjunto de hombres vinculados con nuestros orígenes monaguenses y con el inicio

de la crónica, descuellan: Carabantes, Simón de Torrelosnegros, Alejandro de Humboldt y Antonio Caulín.

Carabantes y los primeros caseríos

J.A. De Armas Chitty, en su *Historia de la tierra de Monagas* exalta la labor llevada a cabo por el fraile capuchino José de Carabantes, en pro de la cultura de esta zona, al estudiar las costumbres indígenas, su vocabulario, economía, etc.

El padre Carabantes, de la misión de frailes aragoneses de la antigua provincia de Cumaná, se interna en las montañas de Monagas para fundar, en 1660, a Santa María de los Ángeles del Guácharo, el Caripe de los indios; éstos dicen al fraile que en el cerro de (la cueva) se encuentran los espíritus de sus antepasados.

La abundante y abarcadora naturaleza de esta tierra debió impactar al capuchino, al extremo de presentar a través de su prosa una deslumbrante descripción:

... los caminos no se hallaban y se encontraban con alguna senda estava tan lleno de espinas y tan rigurosas que solía sacar cuero, carne y sangre de un tiempo. (Ob. cit. p 65).

Es obvio que también aquí la naturaleza fue elemento que imprimió fuerza para las mejores crónicas.

Destaca Carabantes en su «Relaciones» que los indios caribes brindaron hospitalidad a los frailes; esta actitud del caribe, contradice la creencia generalizada de que eran indios permanentemente antropófagos.

El historiador venezolano Arístides Rojas, citado por J.A. De Armas Chitty (1982), da cuenta de los trabajos dejados por este fraile, entre los que se encuentran: Instrucciones para los que se dedican a las misiones en las Indias (en latín). *Vocabulario en lenguas indígenas y Carta al Marqués de Avtona*. editadas entre 1666 y 1689.

Simón de Torrelosnegros

A este sacerdote capuchino, nacido en un pueblo de Montalván, España, en 1746, deben los pueblos de Oriente y en especial los Monagas, el interés denodado por el estudio de sus tierras.

La tierra que este explorador legó a la cultura venezolana lleva el nombre de *Relación*, en la cual hay un inventario de los pueblos fundados por capuchinos en la región monaguense: San Antonio, fundado por Jerónimo de Muro; Santo Domingo de Guzmán de Caicara

(Ambrosio de Blesa); Siguen Caripe, Aguasay y Santa Bárbara. El mismo Torrelosnegros realizaba censos en esas poblaciones, y aportaba datos sobre el movimiento de las mismas.

Alejandro de Humboldt

Sobre este naturalista alemán, De Armas Chilty (1982), nos refiere que dicho científico recoge y divulga, en su obra *Viaje a las regiones equinocciales* (primera edición venezolana 1941, II) secretos y maravillas de estas tierras. En ella detalla la acción cumplida por los generosos frailes en suelo monaguense, y acertadamente detallada en esa crónica el cuadro social y político del oriente venezolano del siglo XVI:

... allí donde mueren estos valles, devastados a su turno por los caribes guerreros y antropófagos y por los pueblos traficantes y cultos de Europa (...) La tierra firme permanecía por largo tiempo extraña a un sistema regular de colonización.

Si los españoles visitaban su litoral, no era más que para procurarse, ya por la violencia, ya por trueque, esclavos, perlas, pepitas de oro y palos de tinte. (Cfr.p. 76).

De las misiones dice el sabio alemán, que las mismas fueron muy útiles porque echaron las bases de la sociedad colonial, pero «se hicieron. andando el tiempo, contrarias a sus progresos. sea tal vez porque se trasladó el régimen monástico, restringido al recinto de claustro a las selvas del Nuevo Mundo» .

Humboldt fue el primer científico que visitó la Cueva del Guácharo, y a través de sus crónicas se va a difundir la noticia de su existencia. Gracias a este hombre se conocen los ritos que los indios celebraban a la entrada de la Cueva, bajo la dirección de los piaches.

La vasta relación que ha dejado el naturalista de la geografía humana del Estado Monagas de fines del siglo XVIII, como el de la economía agrícola de la región montañosa y del régimen de las misiones de capuchinos aragoneses es un documento que examina y evalúa diversos fenómenos de la sociedad de entonces.

Antonio Caulín

Cada quien con sus acciones puede ensalzar su vida, enaltecer la naturaleza, cantarle a la muerte, invocar el amor, etc. Los anteriores cronistas han contado la vida costumbres de los pueblos visitados o fundados, han descrito la naturaleza de los valles y selvas explorados, han aportado datos sobre censo poblacional, economía, agricultura, etc.

El padre Antonio Caulín (citado por De Armas Chilty,

1892) se dedica en su obra *Historia corográfica, natural y evangélica de la Nueva Andalucía* (Madrid-1779) a relatar los hechos bélicos entre los indios-el cacique Maturín, los indios Achacapraca, Iguanaima y Tuapocan y los conquistadores Arriojas y Carreño, razón por la cual se le ha llamado el cronista de los sucesos:

Maturín salió al encuentro del capitán Arrioja y puesto en tono de batalla se mantuvo peleando a bala y flecha contra los españoles hasta morir de un balazo con que le quitó la vida uno de ellos. (Cfr.p. 106).

Refiere Caulín en su obra citada, que al morir el cacique, cayeron en manos de Arrioja y Carreño los indios Iguanaima, Tuapocan y Achacapraca. El primero fue ahorcado y al otro lo pusieron en una estaca. Achacapraca fue conducido hasta San Félix de Cantalicio, donde lo fusilaron

Del último cacique, Herrero, dirá Caulín que Carreño lo enviaron al castillo de Araya, donde muere.

4

Dos cronistas contemporáneos de Monagas

Los hombres que en otros tiempos han dedicado su vida al estudio de la fisonomía de los pueblos, sin duda alguna han dejado huella imborrable en la cultura. La tarea de recoger y difundir la memoria de la tierra es labor de la cual no puede sustraerse el hombre. Es por ello que la faena indicada por aquellos primeros «escarbadores» de nuestro pasado continúa, con sus propias ópticas, sus propios estilos, de la mano de seres preocupados por su suelo

En el Estado Monagas, muy especialmente en los Municipios «Maturín», «Ezequiel Zamora» y «Santa Bárbara», están los hombres que han sentido necesario la continuación del trabajo emprendido por los cronistas capuchinos e investigadores como Humboldt, entre otros. Cada uno, con su estilo muy particular, trasmite en sus crónicas la magia, el heroísmo, las costumbres, el amor, el tesón que este suelo encierra. Sobre este particular enfatizamos la labor de Juan José Ramírez. Trujillo Centeno, entre otros.

Juan José Ramírez: Maturín de anteayer y de ayer una aproximación a la crónica épica

Con el gran poeta griego, Homero, nace para Occidente la poesía epopéyica. Su *Iliada* es el poema de la guerra, de los tiempos de formación de los pueblos. En la extraordinaria obra de Homero está presente la descripción de lugares, hazañas de héroes, mujeres amorosas, etc. Pero es menester destacar que la creación homérica se nutre de la leyenda; de la imaginación, de la invención de un pasado.

Maturín de Anteayer y de Ayer se inscribe en el marco de la tradición de la crónica épica, y que asimismo hace juego con las notas de una literatura romántica, sin que esto signifique que dicha obra sea fiel ejemplar del romanticismo.

La crónica épica es la narración de acontecimientos de tipo histórico, que se refieren a batallas o guerras. Está considerado este tipo de trabajo como una de las primeras formas de relación, toda vez que los pueblos han sentido la necesidad de dejar testimonio de sus luchas y conquistas. Los ejemplos más antiguos que se tenga de ella son los códices mexicanos, que en forma gráfica relatan los detalles de la conquista.

En *Maturín de Anteayer y de Ayer* se destacan acciones guerreras protagonizadas por hombres y mujeres (héroes y heroínas), cuya única pasión es el amor por la patria libre.

En esta relación épica del escritor maturinés, el guerrero patriota es magnificado, ensalzado, elevado, bañado de epítetos que, frecuentemente, colinda con lo retórico. Es esto propio también de la literatura. Así, por ejemplo, al caracterizar al patriota frente al realista, se vale de adjetivos como: benemérito, genio, honorable, insigne, esclarecido, connotado, paladín, héroe, intrépido, mientras que para el enemigo utiliza estos términos: soberbio, atrevido, vanidoso, hiena, masacrador, malvado, jactancioso, entre otros.

Las hazañas que da a conocer la prosa de Ramírez son extraídas de la historia de esta tierra de los Chaimas, pero no para ser presentadas como una simple relación mecánica de sucesos, sino para recrearlas y acercarlas al lector:

Esta nobilísima materna - Dolores Betancourt Mota- en la lozanía de su juventud, apenas de veinticinco años, abandonó los recintos hogareños por brindar su brazo al fusil republicano y su pecho en más de una ocasión recogió los últimos suspiros de los bravos paladines y que como maturineses preclaros hicieron morder el polvo a los atrevidos y soberbios capitanes españoles. (Ramírez, 1983).

Sin duda, una reivindicación a la mujer luchadora, esforzada, equiparada con el Mio Cid, con el Roldán, entre otros épicos, sólo significaba su botín o estímulo y su papel estaba confinado a la plegaria y al llanto. En *Maturín de Anteayer y de Ayer*, la mujer asume el rol protagónico de igual envergadura que el héroe que acompaña:

En la famosa batería de las mujeres emplazada en los alrededores de la actual Plaza Piar, Juana- La Avanzadora- ayudada por el comandante Felipe Carrasquel infundía valor a sus **compañeros** de armas, y junto con Doña Graciosa Barroso de Sifontes, María Antonia Ramírez,

Dolores Betancourt Mota, Marta Cumbalo y otras , estuvo dirigiendo hacia el enemigo las rugientes piezas de artillería o colaboraba en la atención de los heridos y proveyendo implementos de guerra a las avanzadas (Ramírez, 1983. p. 71).

Obviamente, la obra citada de Ramírez se aproxima lo suficiente a lo que ha se dado en llamar la crónica épica, a las claras matizadas con un estilo muy propio del que se acerca a la historia para vivificarla en las acciones de sus protagonistas, no para mutirla, como lo hace el discurso de la historia oficial.

Esta crónica de Ramírez ciertamente se nutre de la Historia, pero para re-crear sus acciones, personajes y ambientes. Para equiparar a Maturín a Troya, por su asedio constante por parte de los realistas.

La prosa épica de este escritor rescata, además, a aquel héroe sin barba y sin cabellera, sin espaldas anchas ni pelo rubio: no, es el héroe del pueblo, el mismo que no mete bulla en la Historia, como diría Don Miguel de Unamuno.

Todas las grandes obras épicas encierran un inestimable valor educativo. Sus héroes se convierten en paradigmas del pueblo, por ese arrojo inquebrantable en la lucha por la justicia. Y la crónica de Juan José Ramírez, con esos héroes, en justicia exaltados, es también un llamamiento a mirarlos como ejemplos para nuestros actos.

Beltrán Trujillo: perfiles santabarbereños

Ha sido siempre característico de muchos escritores enaltecer o ensalzar las actitudes de sus personajes, entrevistado, biografiado, según sea el género que traten.

A través de los tiempos, los géneros o tipologías discursivas de la literatura han elevado la personalidad humana y elogiado sus virtudes. La épica exaltó alma y cuerpo del héroe y lo presentó como paradigma nacional. Don Miguel de Cervantes magnificó la belleza de sus damas; los románticos hicieron lo propio con las mujeres y los hombres e incluso con la naturaleza.

Muchos cronistas hubo que se pusieron al lado de algunos conquistadores, exagerando sus acciones.

El periodista Beltrán Trujillo Centeno, en su libro *Santa Bárbara de Tapirín*, nos presenta una relación de perfiles de su pueblo en la que destacan mujeres, recreadas por la pluma de este escritor. “Perfiles Santabarbereños”, como así llama a su crónica, es una alabanza a las grandes virtudes de aquellos personajes típicos (mujeres) de la provincia.

Entre los perfiles que se describen en estas obras destacan los siguientes: la agricultura, la jardinera, la mujer esmerada, la mujer padre-madre, la amorosa, la bregadora, la ornitóloga empírica, la artista, la poetisa, la botánica, la educadora, la ecologista.

La mujer santabarbereña es presentada en sus múltiples facetas, desde aquella que asume el rol de padre hasta la defensora y protectora de los animales.

La afirmación anterior se demuestra en los siguientes perfiles femeninos de la crónica de Trujillo Centeno:

1. -Juanita: mujer agricultora, madre abnegada, la madre soltera, también con la responsabilidad de padre; la mujer de amor, la resignada. “Sin una queja, sin una palacra de protesta...” (Trujillo. 1990. p. 115)

2. - “La India”: destaca como una mujer amante de la fauna, la jardinera, la mujer esmerada en el cuidado y el cuidado de los suyos, la ornitóloga empírica. “También siente una amorosa devoción por los pájaros a los que coloca frutas en las ramas y al pie de los árboles...” (Ibid. 1990. p. 117).

3. - María: La poetisa, la artista olvidada. De ella hay- según Trujillo Centeno- los poemas “El Cotoperiz” y “Tardes de mi pueblo”.

4. - Dilia: la protectora de los animales del pueblo: “En Santa Bárbara, los animales tienen en Dilia su más fiel protectora” (Ibid. 1990. p. 121). Además. Dilia también se ocupa de las plantas.

5. - Esmeralda: Presentada como la mujer botánica empírica, pero dedicada, la amante de las plantas: “La devoción de Esmeralda por las plantas es proverbial : . 1990. p 128).

6 - “La Chavala”: mujer representante de la gastronomía tradicional santabarbereña, con su

plato típico de hallaca que según relata el cronista, alcanza fama oriental. También sobresale

“La Chavala” por su afición a los juegos de mesa: dados y ajilei.

7. - Rosa Olimpia, maaestra poetisa, autora de los himnos de los centros educativos de Maturín y un liceo de Jusepín, Estado Monagas.

8. - Rosa Elena : caracterizada como la poetisa de “existencia atormentada”, comparada con el poeta norteamericano Edgard Allan Poe:

Quiero sobrevivir a la intemperie de mi nostalgia, para contemplar mi mundo de errante vagar y huida interminable (Ibid. 135).

No nos corresponde analizar la poesía de Rosa Elena Guevara, mas podemos asomar que sería interesante investigar sobre una aproximación existencialista de sus poemas.

Además de estos perfiles, sobresalen en este libro de Trujillo Centeno aspectos históricos de Santa Bárbara: fundación. límites, etc. ; economía, su principal recurso minero, el petróleo, sus mitos y leyendas, entre otros.

5

Los primeros forjadores de la crónica monaguense insertaron sus creaciones en el marco que les tocó vivir; adecuaron su trabajo al tiempo y sociedad en

donde se desarrollaron. Los capuchinos recorrieron y “donaron” infranqueables caminos para establecer sus misiones y llevar el mensaje que, según su credo, debía ser instaurado. Los naturalistas, concretamente Alejandro de Humboldt, recogieron y difundieron la geografía natural y humana de este suelo, matizada con imágenes propias de quienes son atrapados por ese encanto sin igual.

Las obras de estos primeros cronistas son el relato vivo de los hechos de un pueblo que quiere seguir siendo historia. Los testimonios de los curas capuchinos Carabantes, Torrelosnegros y Antonio Caulin, al igual que el trabajo cronístico de Alejandro de Humboldt, constituye la fuente primaria para comprender la historia de este terruño.

La labor tesonera y trascendente de los pioneros en el mundo de la crónica monaguense, ha tenido continuación en las obras de hombres que han emulado la tarea de sus antecesores: Beltrán Trujillo Centeno y Juan José Ramírez, sin menoscabo de algún otro cronista matorinés o de este Estado, han honrado los estudios del género en esta región.

Estos escritores, cada uno con su particular e interesante estilo, reivindican en sus obras a los forjadores de la patria chica.

El matorinés Ramírez rescata al pequeño héroe, al que la historia oficialista ha opacado; al que también fue capaz de dar contienda al enemigo; a la mujer guerrera- como Juana “La Avanzadora” y otras heroínas-. La crónica épica de Ramírez es un

homenaje a aquellos y a aquellas que hicieron la historia de Monagas.

El santabarbereño Trujillo describe las múltiples facetas de los personajes típicos de su pueblo natal y los re-crea, como una manera de enaltecerlos. El perfil de la mujer de Santa Bárbara de Tapirín se eleva en la prosa de este cronista para orgullo de la región.

Los dos estilos de crónica presentados en este informe, debe invitar a estrechar manos con el deber de adentrarnos en las fuentes de las cuales brotan nuestras huellas culturales. Debemos ver en la crónica el espacio para el engrandecimiento de los pueblos; es una obligación inaplazable el rescate del entonces para comprender el ahora y encontrar nuestro después.

Bibliografía

De Armas Chitty, J.A. (1982). *Historia de la tierra de Monagas*. Maturín: Biblioteca de Temas y Autores Monaguenses.

Herrera, E. (1986). *La magia de la crónica*. Caracas: Ediciones de la U.C.V.

Ramírez, J.J. (1983). *Maturín de anteayer y de ayer*. Maturín: Biblioteca de Temas y Autores Monaguense.

Trujillo Centeno, B. (1990). *Santa Bárbara de Tapirín*. Maturín: Biblioteca de Temas y Autores Monaguenses.

CÀSTULA O LA PRESENCIA DE LO SOBRENATURAL

Yumaris Fernàndez



SERIE CULTORES POPULARES
Fondo Editorial del Estado Sucre

Una gran figura Sombús domina la literatura Fantástica:
no se trata de la carne sino de la muerte.

Louis Vax

.;Qué extraño!. Dijo la muchacha avanzando
cautelosamente.

¡Qué puerta más pesada!. La tocó, al hablar y se cerró de
pronto, con un golpe.

-¡Dios Mío! - Dijo el Hombre - me parece que no tiene
picaporte del lado de adentro –

¡Cómo, nos ha encerrado a los dos!.

- A los dos no. - A uno solo - Dijo la muchacha que pasó a
través de la puerta y desapareció I.A. Ireland, 1919.

Rodolfo Flores nació en San Antonio de Capayacual, Estado Monagas. Narrador y autor de innumerables obras; varias, entre las cuales cabe destacar *El Elegido*, *Pastoral a Luisa Teresa*, *La Búsqueda*, *Chara Vieja*, *La Muerte de un Ángel*, *El Origen de Ángeles y Duendes*, *Los Duendes del Cirimayac*

1

Como una de las referencia de nuestro trabajo, por estar relacionado con el tema, tomaremos la teoría formulada por Tzvetan Todorov (1982: 9): “La expresión literaria fantástica se refiere a una variedad de literatura o, como se dice corrientemente, a un género literario”.

A este género Todorov lo divide en los siguientes subgéneros: lo extraño puro, lo fantástico extraño, lo fantástico, lo fantástico. Maravilloso y lo maravilloso puro.

Entre ellos hay diferentes matices y la coexistencia o transición de uno a otro, como veremos a continuación:

- Extraño Puro: Son hechos extraños que nos ubican en lo concreto o tangible. Cuando la historia termina el lector o el personaje le dan una explicación racional. Lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa. Está relacionado con los sentimientos de la persona, con sus recuerdos infantiles.

- Fantástico Extraño : Relata acontecimientos insólitos que parece: sobrenaturales, pero finalmente pueden explicarse por la razón.

- Fantástico: “Vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la realidad, tal como existe para la opinión corriente (OBC53). Se sitúa entre lo extraño y maravilloso.

- Fantástico Maravilloso: Se relatan hechos que en principio parecen fantásticos en donde hay vacilación y que finalmente admiten una explicación sobrenatural.

- Maravilloso Puro: Los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los persona es ni en el lector implícito (OBC:62). Ei es estos relatos no existe vacilación, sino que les hechos son aceptados como sobrenaturales y no causan asombro ni sorpresa en el

personaje.

Al realizar un análisis de lo fantástico no se puede excluir lo maravilloso y lo extraño ya que guardan estrecha relación. Lo más importante es conservar la indecisión hasta el final de la historia.

2

Todorov define lo fantástico a partir de tres condiciones pero solo dos son esenciales para concretar la definición del género:

En primer lugar es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personajes reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobre natural de los acontecimientos evocados. (C.F.R. 1982:44)

En *Cástula*, novela del escritor monaguense Rodolfo Flores, está representado un escenario rural, que, además de ser fácilmente identificado con esos pequeños pueblos que conforman nuestro Estado, es expresión de esa realidad que oscila entre una explicación natural y una sobrenatural. En *Cástula* los personajes son hombres y mujeres de pueblo. Una madre y su hijo viviendo en las afueras de un caserío cualquiera. Sin embargo, en ese mundo aparentemente normal empiezan a ocurrir hechos insólitos y es entonces cuando el lector vacila, no puede explicar con certeza si es algo natural o sobrenatural. Según Todorov la otra condición fundamental para que el texto fantástico sea tenido como tal es que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética. (C.F.R. 1982:44) Condición que está en el nivel de la lectura, el lector no debe dar una interpretación alegórica ni poética al texto, pues se perdería el sentido de lo fantástico. En *Cástula* no hay lugar para la interpretación alegórica ni poética. El lector no sabría interpretar de manera racional los hechos que allí se narran.

Se deduce que *Cástula* cumple con las condiciones necesarias para ser un texto fantástico y que debemos buscar nuevos elementos que la identifiquen plenamente con ese género.

3

Todorov considera que existen tres propiedades que muestran la unidad estructural del discurso fantástico:

1.- El uso de recursos retóricos lo maravilloso hiperbólico, lo sobrenatural se originan a través de la imagen figurada. La exageración lleva a lo sobrenatural. La figura y lo sobrenatural están presentes en el mismo nivel y su relación es funcional.

En *Cástula* encontramos estos elementos en enunciados como:

...la noche ha caído trayendo consigo todos los misterios de la oscuridad o la luz de la lámpara refleja algunas sombras que se agigantan o se acortan mientras se quema el aceite. (C.F.R. p: 15)

- Si es vivo que salga inmediatamente de mis propiedades y si es muerto que me conteste con tres golpes.

Los tres golpes se repiten acompañados de una queda voz:

-Cástula déjame entrar. Si un mortal no me da permiso no puedo pasar, es el contrato entre el bien y el mal.

-Hazte presente para verte.

El seguro de la puerta se desprende y el pasado se afloja; aparece la imagen de un hombre de mediana edad, vestimenta del siglo pasado...

- Cástula, yo soy el guardián de una gran fortuna, aquí mismo en el cerro que tu conoces con las llaves. Soy el Marqués Jean Claude Arreverecchi y tengo la potestad de hacerme visible ante ti. Cástula te he estado amando desde el momento en que llegaste aquí, soy poseedor de un gran fortuna y puedo ayudarte. (C.F.R. p. 16)

2 - La segunda propiedad es que narrador debe ser representado. Los acontecimientos inexplicables son relatados por alguien que es a la vez, protagonista y narrador.

En *Cástula* no está presente dicha propiedad, ya que su narración es omnisciente; es decir, está desarrollada desde el punto de vista de una tercera persona. Sin embargo, este narrador no trata de influir en el lector; él presenta los hechos de manera objetiva, sin hacer deducciones ni interpretaciones.

3.- La tercera propiedad es la composición y depende del proceso de enunciación tal como está representado en el texto. El tiempo debe ser irreversible por convención. El discurso debe marchar en forma progresiva y continua.

Cástula está dividida en varias partes, enumeradas. El relato se inicia narrando la vida del Marqués Arreverecchi, para luego presentarlo como una figura fantasmal. Los demás personajes van apareciendo, al mismo tiempo que realizan las acciones.

Reflexionando acerca de estas tres propiedades podríamos decir que de las mismas solamente dos se cumplen en *Cástula*, las referidas a lo maravilloso hiperbólico y a la temporalidad irreversible, por lo que se podría pensar en la posibilidad de un género distinto a lo fantástico puro.

4

Otro autor que realiza un estudio minucioso de lo fantástico en la literatura, nos referimos a Louis Vax (1979:

35). Este crítico, entre otros aspectos, señala la existencia del relato de una aventura en la que lo sobrenatural se manifiesta de manera dudosa; lo fantástico se produce en una historia de apariciones, de diablos o de hombres-lobo. Va menciona al investigador Leander Petzold, quien coloca algunos temas fantásticos dentro de la categoría de leyendas populares. La más amplia de estas categorías es la referida a la muerte y los muertos: apariciones de difuntos, cadáveres inquietantes y liberación de las almas que no han encontrado reposo.

Frecuentemente encontramos diversas obras literarias en donde todas las acciones se realizan alrededor de una aparición. En Maupassant, por ejemplo, en su cuento "La Muerta", leemos:

Y de repente me pareció que la loza de mármol en la que estaba sentado se movía. Si, se movía, como si alguien la alzara. De un salto me lancé sobre la tumba contigua, y vi, que la piedra que acababa de abandonar se levantaba; y apareció el muerto, un esqueleto pelado que con su espalda encorvada la empujaba.

Y me di cuenta, al darme la vuelta, de que todas las tumbas estaban abiertas, todos los cadáveres habían salido de ellas... (C.F.R. 1887:156)

El mismo Todorov ejemplifica lo que estamos planteando a base del siguiente texto:

Álvaro, el protagonista de EL DIABLO ENAMORADO DE CAZOTTE, vive desde hace varios meses con un ser, de sexo femenino, según sospecha, es un espíritu maligno el diablo o algunos de sus secuaces. Su modo de aparición indica a las claras que se trata de un representante del otro mundo... (C.F.R. 1982:23)

Por su parte Juan Rulfo, con su novela *Pedro Páramo*, nos presenta un pueblo llamado Cómala, cuyos habitantes son personas ya muertas, en esta novela la muerte y la vida persisten de manera indiferenciada; a veces se confunden los vivos con los muertos:

De día no sé qué harán, pero las noches se las pasan en su encierro. Aquí esas horas están llenas de espantos. Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle en cuanto oscurece comienzan a salir . (C.F.R. 1978:51)

Ni más ni menos, ahora que venía, encontré un velorio. Me detuvo a rezar un padre nuestro.

En esto estaba, cuando una mujer se apartó de las demás y vino a decirme:

-¡Damiana! ¡Ruega a Dios por mí,

Damiana! soltó el rebozo y reconocí la cara de mi hermano Sixtina.

-¿Qué andas haciendo aquí? le pregunté. Entonces ella corrió a esconderse entre las demás mujeres.

Mi hermana Sixtina, por si no lo sabes, murió cuando yo tenía 12 años. Era la mayor. Y en mi casa fuimos dieciséis de familia, así que hazte el cálculo del tiempo que lleva muerta. (C.F.R. 1978:42)

5

La novela *Cástula* también es un ejemplo de la literatura fantástica. A través de todo su relato encontramos indicios que van creando una atmósfera de misterio, que da paso a las apariciones fantasmales y por ende, al acontecimiento de hechos sobrenaturales.

El personaje Cástula y el fantasma de Arreverecchi mantienen un diálogo espontáneo y aparentemente amistoso, ella lo acepta con bastante complacencia y él no necesita la noche para manifestarse, ya a cualquier hora del día y en cualquier lugar se le aparece sin ningún tipo de anuncio previo.

En una de esas conversaciones, el Marqués le explica a Cástula los procesos que debe cumplir un mortal para convertirse en un ser poderoso por toda la eternidad, lo cual implica, un contrato con el príncipe del Averno, es decir, el Diablo.

Este contrato que hace Arreverecchi con el Diablo guarda mucha relación con las historias que se cuentan en los diferentes pueblos de nuestro estado: se afirma que alguna persona muy deseosa de poseer fortuna, hace un trato con el Diablo y le ofrece la vida de un hijo a cambio de hacerlo dueño de una inmensa riqueza. Claro está, estas historias son rumores que se transmiten de pueblo en pueblo y pasan a formar parte de las creencias de la tradición popular.

En la novela hay tu transgresión del tiempo y del espacio. Se narran hechos del pasado y del presente en forma intercalada y sin ningún tipo de señal que avise al lector de este cambio. Esta violación del tiempo y espacio es normal en el relato.

En esta novela tenemos la certeza de que las apariciones fantasmales ocurran real mente, porque el único testigo es Cástula y ella no es muy confiable: su vida solitaria, sin ningún tipo de relaciones, el pasado tormentoso y una gran cantidad de deseos reprimidos, pudieron provocar en ella fantasías y alucinaciones. Con estos indicios el lector no puede confiar en lo que Cástula percibe. Estas apariciones pueden ser reales o sólo producto de su imaginación. Desde el principio del relato el narrador cuenta la vida del Marqués Arreverecchi y lo envuelve en un ambiente de sangre y muerte, lo presenta como

una persona de instintos asesinos, capaz de matar a hombres, mujeres y niños indefensos sin ningún tipo de remordimientos. Después de muerto, estas costumbres negativas se acentúan más. Quizás la intención del autor sea identificar al Marqués con la maldad y lo satánico para darle características fantástica a la novela, porque, como dice Luis Vax (1979:18) ...”Satán es más fantástico que la Virgen María, por esta razón el mal es más inquietante que el bien, y lo fantástico, está ligado a la aprehensión de los valores negativos”.

6

Basándonos en los planteamientos señalados anteriormente y a manera de conclusión, podemos afirmar que la novela *Cástula* puede ubicarse dentro de la literatura fantástica. En ella una atmósfera de misterio y de presagios, efectos de luz y sombras, ritmos y sonoridades de ciertos encantamientos, la presencia de una figura majestuosa y malévola, personajes sumidos en emociones angustiosas y delirantes contribuyen a conformar el ámbito sobrenatural.

La inestabilidad psicológica del personaje Cástula, lo indescriptible de sus deseos pasionales, pueden relacionar

la operación fantasmal, con sus delirios y estados de alucinación. Pero, no hay razones que permitan afirmarlo con plena seguridad. Debido a esto el lector siempre quedará con la incertidumbre y no podrá explicar si estos hechos insólitos ocurrieron en la realidad o si sólo se produjeron en los sueños inalcanzables de Cástula.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis y otros. (1993). *Antología de la Literatura Fantástica*. Buenos Aires (Argentina): Editorial Sudamericana;

Flores, Rodolfo. 1995. *Cástula*. Cumaná (Venezuela): Dirección de Cultura del Estado Sucre. Serie Cultores Populares.

Maupassant, Guy. 1979. *El borla y Otros Cuentos Fantásticos*. Madrid (España): Editorial Alianza.

Rulfo, Juan. 1978. *Pedro Páramo y El Llano en Llamas*. Barcelona. (España). Editorial Planeta.

Todorov, Tzvetan. (1982). *Introducción a la Literatura Fantástica*. Barcelona. (España): Ediciones Buenos Aires.

Vax, Louis. 1981 *Las Obras Maestras de la Literatura fantástica*. Madrid (España): Ediciones Taurus.

EL CARÁCTER VIVO DE LA PALABRA EN LA CUENTÍSTICA DE RAMÓN MENDOZA

Luz Marina Cruz
Universidad de Oriente
Núcleo de Monagas

†



Hemos pasado a lo largo de lo Simple, lo Bello, lo Nuestro. Muchos años de nuestra historia transcurrida en la repetición parlara de lo que otros han dicho nos ha hecho eruditos en ditirambos y carentes de hondura. Desempolvar el pasado significa sacarlo al sol e ir descubriendo fríamente lo positivo y lo negativo que no hemos visto porque se nos ha preparado para el deslumbramiento de lo fácil y no para el éxtasis de lo oculto. Prepararnos para esa tarea significa estar dispuestos a ritos de iniciación que incluyen la indiferencia hacia el poder o la riqueza encarando con vigor y fe lo que hemos dejado atrás junto a los trastos viejos.

Lourdes Dubc de Isea en: *El Indio. El niño. El mito.*

Ramón Mendoza nace el 12 de septiembre de 1953 en Quiriquire, Estado Monagas. Inicia estudios de bachillerato que no culmina. En Caracas ejerce durante algunos años diferentes oficios: carpintero, albañil, obrero de fábrica y diagramador. En Valencia se convierte en redactor, diseñador en artes gráficas y director de periódicos. En 1992 compila sus tres libros de cuentos en uno: *La vida es una tómbola, tor, tot, tómbola acompañada de Una Iguana Azul, El Canto del Piapoco y como tres o treinta cuentos más ¡no sabemos!*

In el prólogo a la obra *Narradores en acción* de Daniel Mato (1992:13), Esteban Emilio Mosonyi revela al hecho narrativo oral como la expresión artística en la que se reconoce la esencia de la humanidad. De allí que asevere: “La narración oral no es tan sólo la más antigua de las artes creadas por el ser humano emergente, sino también una de las actividades más ancestrales de nuestra especie”. En las palabras de los poetas orales se escuchan las múltiples voces del hombre. Así surgen los mitos, historias de dioses y de héroes que aprovechan las religiones y las epopeyas. Narraciones mágicas, de iniciación, para exponer principios éticos, abundan en los momentos iniciales de todos los pueblos.

El carácter primigenio de la ficción narrativa oral no desdice el constante remozamiento de su discurso, que se modela con el paso del tiempo, se pliega a circunstancias histórico-sociales disímiles y adopta formas acordes con esas realidades. Con la preeminencia que adquiere lo escritural en la modernidad, muchas de las narraciones orales son vertidas al lenguaje impreso y los textos que perduran oralmente se alimentan, a su vez, de los cuentos escritos. De esta manera, se produce un mutuo proceso de enriquecimiento en el que los elementos alternos se

entremezclan con los de la cultura institucionalizada por los centros de poder. Al respecto Mosonyi (citado por Carmona. 1995:28), le otorga su justo valor a las creaciones populares en los siguientes términos:

Nadie habla de oposición infranqueable entre cultura oficial cultura popular; quienes lo plantean o son más que enemigos irreductibles de toda manifestación cultural alterna a los santuarios de la tecnocracia.

Si consideramos la escritura como la memoria externa de los pueblos, entonces, la oralidad sería esa remembranza interna colectiva que desde tiempos seculares encarna el compromiso con los orígenes. De esta forma perdura una lección de humanidad que nutre a las culturas regionales, nacionales y universales. La vida de las sociedad se expresa en cada narración oral: lo que las enaltece y avergüenza, los éxitos y los fracasos, las utopías y las renunciaciones.

La narración es en fenómeno artístico que cuenta hechos ajenos al presente factual y se conserva prescindiendo de la letra impresa o a través de ésta. Walter Ong (1987:18) enfatiza la relevancia de la oralidad dentro del lenguaje cuando afirma: “La expresión oral es capaz de existir, casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto, empero nunca ha habido escritura sin oralidad”. Sin embargo, los tiempos de la postmodernidad y su exaltación del tecnicismo, la manifestación de las comunicaciones y de la cultura, el individualismo y la apatía merman la capacidad creatividad artista oral y lo desvinculan- como dice Carmona (1995:31)-de esa “palabra echada al viento” que en el pasado aprendía con humildad de iniciado. En la actualidad, la literatura se ha transformado en un medio más para alcanzar los fines del mercado de consumo.

En Venezuela, como resultado de la explotación petrolera, la realidad del hombre se trastoca y durante algún tiempo la profusa tradición oral es menospreciada. Siguiendo la huella del padre Armellada, nuestros estudiosos y creadores reaniman el arte de la oralidad a partir de la década de los ochenta. En tal sentido, las fallas metodológicas y conceptuales que empobrecen la primera definición de literatura oral acuñada por el francés Sebillot (Cfr. Mato: 129), son superadas mediante la investigación transdisciplinaria centrada en la propia realidad latinoamericana y nacional. En los últimos años los términos que cobran relevancia son los de oralitura y oralitura. Al respecto, Rudy Mostacero, citado por Malo (1990:145). expone lo siguiente:

La literatura oral (llamada también oralitura, oralitura) es el conjunto de representaciones verbales escritas, experienciales y artísticas que forman parte del sistema ideológico de una

sociedad dividida en clases, donde su producción y consumo pertenece a los sectores que desde el punto de vista de la educación formal han tenido contacto parcial o nulo con ella y, por lo tanto, su forma predominante de expresión y transmisión está dentro de la oralidad. Siendo que una parte de ésta ocupa una área importante en el continuum cultural, ya sea en sus variedades poéticas, ya sea en sus variedades narrativas.

II

Dentro de las representaciones verbales artísticamente creadas en la modalidad narrativa, con un estilo discursivo oral materializado en forma escrita, podemos ubicar la obra *La vida es una tómbola, ton, ton, tómbola...* de Ramón Mendoza. Los textos de este monaguense se leen como si se estuvieran escuchando; es decir, proponen internamente una situación en la que predomina la oralidad. Mendoza hace verosímil lo oral y resalta su primacía como un valor socialmente compartido. En sus cuentos, lo artístico asume el estilo de la discursividad oral; de esta manera, la palabra narrada no solamente cumple una función representativa sino también comunicativa.

En cuentos como “Puro cuero”, “El cuento de la gente que vivió feliz en una oreja” y “El velorio” destacan las redundancias, las estructuras aditivas antes que subordinadas, la utilización del nivel informal del léxico venezolano, los marcadores interaccionales, la gestualidad implícita y la entonación del narrador-hablante, que son, en definitiva, rasgos de la oralidad que propician una relación más dinámica con los lectores- oyentes. El autor se apodera de los elementos peculiares del habla cotidiana y, valiéndose de un proceso de selección y construcción estéticas, crea un hecho narrativo escrito en el que se anuncia como artista de la palabra oral. De conformidad con lo anteriormente expuesto, Griselda Navas (1988:30-31) retoma los aportes de la Lingüística Textual para explicar la diferencia entre el estilo discursivo y la materialización del discurso: “Un discurso oral puede materializarse en forma escrita, en este caso quien descifre el texto leerá desde una situación que presupone la oralidad”.

Precisamente, en los cuentos anteriores se simula la heterogeneidad del habla, su carácter improvisado e irregular (Cfr. Obregón; 1985:36), con la finalidad de acortar la distancia entre el emisor y el receptor del mensaje literario. Cuando Pilar Almoina reflexiona sobre el sentido social de la oralitura acota que el interlocutor se transmuta en narratario debido a la activa intervención en el discurso, sin menoscabar su condición estética. Dice esta autora (1992; 28-29):

... en la literatura oral hay un destinatario social del mensaje, en un proceso donde el

narrador se complementa con un receptor tan apto y conocedor del código correspondiente que adquiere condiciones tan activas que se le ha llamado narratario, en su categoría de destinatario participativo, complementados sensible al mensaje hasta el extremo de vigilar que se cumpla y de ser capaz de corregir o completar el texto del narrador.

En el cuento “Puro cuero”, el autor recrea el placer que se experimenta en la conversación con los amigos. Al narrador no le preocupa que le crean lo contado, únicamente lo impulsa el gusto sencillo, pero de gran intensidad humana, hacia la palabra pronunciada ante un oyente: “Te voy a contar esto no para que me lo creas, sino porque yo quiero contártelo”.

La relación entre el protagonista y el receptor es bastante íntima gracias a la constante presencia de marcadores interaccionales que no permiten al lector desprenderse de lo contado:

Un día llego a la casa como todos los días, bueno no como todos los días, mejor digamos como todas las noches, porque como todos los días era como salía para el trabajo. Lo cierto es que llego a la casa como te venía contando, tú sabes, para donde va a coger uno después que sale bien cansado del trabajo sino es para la casa (ibid., p.27).

La narración de hechos que se repiten monótonamente en el día a día de la existencia también propicia el acercamiento entre el emisor y el receptor. La cotidianidad se instala tanto en el plano del enunciado como en el de la enunciación: el personaje cuenta lo menudo, lo simple, con un lenguaje auténtico y familiar. Los venezolanismos y ciertos términos que descontextualizados pudieran adquirir tonalidades vulgares, potencian de significados el diálogo espontáneo y revitalizan la palabra escrita:

Te decía que ese día empiezo a tocarme los pies y en la planta de los mismos, siento unas cosas duras, así como cuando a uno se le está levantando el cuero que es lo mismo que la piel pero un poco más duro y entonces me pongo a jalarme los pedazos de cuero... (ibid. p. 28).

La entonación incitada por el narrador- hablante favorece la comunicación con el lector-oyente, quien percibe la gama de sentidos implícitos que este recurso aporta en un diálogo interpersonal:

... empiezo a buscarme por todas partes y no me veo, y entonces cojo y me digo: ¡adiós carajo! eso era todo lo que tú eras, tú sabes lo que es pasarse toda la vida trabajando para mantener ese poco

de pellejo que no sirve para nada, sino para se lo coman las hormigas... (ibid., p.29).

El hecho maravilloso que le acontece finalmente al personaje central no contradice el estilo discursivo oral del cuento, pues el protagonista lo asume con relativa naturalidad. Como en toda oraliteratura, la actividad estética y comunicativa no se establece completamente en el narrador: queda de parte del lector narratario enmendar o colmar el texto de Mendoza.

En “El cuento de la gente que vivió feliz en una oreja” (Mendoza; 1992 49) un narrador-personaje relata las vicisitudes de un pueblo que sufre el despojo de sus tierras. La localidad descrita es semejante a otros pueblos pintados o reales que el protagonista asume son conocidos por los lectores; de esta manera, los hace cómplices de los hechos narrados desde el inicio del cuento:

Este era un pueblo como los pueblos que pinta Antonio Padrón, un pueblo como San Diego todo lleno de colores, un pueblo como todos los pueblitos bonitos que tiene Venezuela. ¿Cómo les digo?, bueno era un pueblo que siempre estaba lleno de sol...

En la cita anterior, la constante repetición de la palabra pueblo y la presencia de los marcadores interaccionales son indicadores de la oralidad del relato. Estos rasgos caracteriza, el habla espontánea, donde disminuye en gran medida el control de la planificación del discurso.

Frecuentemente, las expresiones se identifican con un contexto situacional de la Venezuela rural con el que los destinatarios del texto pueden fácilmente relacionarse. La entidad ficcionalizada es evocada por el lector con mínima dificultad. La expoliación de tierras a los campesinos es una realidad que de una u otra forma los interlocutores han podido constatar:

Hasta que un día llegó una gente que no era de porai y sin decirle nada a nadie se llevaron la tierra, los ríos, los animales y las matas y los dejaron íngrimos y solos con una llorería que se escuchó en lo más profundo del universo. (ibid., p. 50)

En el habla espontánea, el discurso es poco organizado y carece de una planificación de cómo serán expuestas las ideas y en qué orden en el tiempo de la comunicación. Como resultado, en la oralidad las secuencias acumulativas largas son mucho más frecuentes que las subordinadas y las palabras fluyen naturalmente, no constreñidas por las reglas de la escritura:

Mientras ellos lloraban, en el otro lado del mundo estaba sentado a la orilla de un camino un hombrecito que era chiquito, flaquito y con

una cabecita como del tamaño de una fruta de capacho pero con unas orejas tan grandes que con una sola de las orejas podía escuchar todos los ruidos del mundo y no sólo eso, sino que podía escuchar nítidamente todas las conversaciones de las personas en todas las partes del mundo, y más podía diferenciar simultáneamente varias conversas y no importaba que fuera en cualquier idioma, wuayunai-ki, hebreo, italiano, yanomami y wuarao. (ibid., p. 50).

El acercamiento del lector al narrador es inevitable: la gestualidad implícita en frases como “y no sólo eso”, “y más”, utilizadas en el texto anterior, exteriorizan la cálida presencia que favorece el contacto mutuo.

En el relato “El velorio” (Mendoza 1992; 101-102), el narrador-personaje no sólo asiste a su acto velatorio sino que cuenta a los lectores sus impresiones de la ceremonia y recuerda vivencias pasadas junto a un amigo muy querido.

A pesar de la extraña circunstancia planteada en este cuento, el protagonista y los receptores se comunican con una familiaridad que no se hubiese suscitado en un texto de estilo discursivo escrito. Las frecuentes interrupciones de los marcadores interaccionales atrapan al lector dentro de la situación comunicativa:

Bueno, como le decía yo me sentía un poco mal, acostado dentro de aquella urna, que en honor a la verdad era una urna para pobres, pero mis parientes y amigos habían tratado de que fuera la más fina, cosa que les agradezco, aunque uno muerto es poco lo que puede agradecer.

El protagonista “echa el cuento” sobre su vida con la naturalidad propia del discurso oral. Las abundantes correcciones, aclaraciones e interrupciones que se evidencian en el relato le exigen al interlocutor la máxima atención si desea lograr una comunicación efectiva.

La entonación del narrador- hablante da forma a la emotividad cargada de sentidos que se puede apreciar en la conversación cotidiana y los lectores-oyentes la perciben porque la oralidad del discurso lo permite: “En serio, me sentía mal, nunca antes me había sucedido una cosa así, yo, ya no lo escuchaba, en eso, llegaron otros amigos...” (ibid., p. 106).

Los ademanes del protagonista recreados por el lector terminan de estrechar a narrador y narratario en una actividad común, cuyos fines artísticos y sociales se han logrado a plenitud:

Espere, afuera escucho un murmullo, hay mucha gente, ah ya sé, me van a enterrar, ya no lo veo más, ya me sacan en mi urna, afuera llueve, una lluvia lenta y fastidiosa, ahora escucho retumbar un disparo. Para mañana habrá un nuevo velorio, el de él. (ibid., p. 111).

III

En definitiva, la anulación de la esencia humana, la violación de los derechos de los seres marginales, el valor de la amistad, son temas que sensibilizan al hombre que es Ramón Mendoza. Angustias volcadas en una obra narrativa que habla al pueblo en su mismo lenguaje: el de la diaria vivencia colectiva. Del respeto hacia lo auténticamente popular surge una oraliteratura que establece lazos comunicantes con el interlocutor. Ciertamente, nuestro autor materializa su discurso en forma escrita; sin embargo, su estilo indiscutiblemente oral desata a la palabra atrapada en los signos impresos y la impulsa a volar hasta los lectores, quienes la aprecian como algo suyo.

La palabra viva de Mendoza alivia en algo la soledad del hombre que presencia casi impotente los efectos alienantes de una cultura centrada en la imagen, la realidad virtual, el furor del consumo y el utilitarismo.

Todavía persisten seres que aman lo cotidiano de los afectos y visualizan su entorno con sentido crítico. Inclusive hoy, existen personas con libertad interior que se detienen a contemplar, a brindar una palabra sentida con hondura. A pesar de que un cruce de milenios aplasta la humanidad con su carga de tecnología, sobreviven artistas de la oralidad cotidiana, poetas como Ramón Mendoza, dispuestos a convertirse en reservorios de la memoria colectiva originaria; insustituible enlace para asumir una actitud digna en el futuro.

Bibliografía

- Almoína, Pilar (1992). *El héroe en el relato oral venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Carmona, Luisa. (1995). *La narración oral*. Caracas: Fondo Editorial IPAS-ME
- Mato, Daniel. (1990). *El arte de narrar y la noción de literatura oral*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- . (1992). *Narradores en acción*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Mendoza, Ramón. (1992). *La vida es una tómbola. * ton, ton, tómbola acompañada de una Iguana Azul, El Canto del Piapoco y como tres o treinta cuentos más ¡no sabemos!* Maturín: Talleres Gráficos F C U
- Navas, Griselda. (1988) *Niños, lectura y literatura*. Caracas: Editorial Arte
- Obrigón, Hugo. (1985). *Introducción al estudio de los marcadores interaccionales del habla dialogada en el español de Venezuela*. Caracas: Instituto Universitario Pedagógico de Caracas.
- Ong, Walter J. (1987) *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.

POETAS Y POESÍA DE MONAGAS

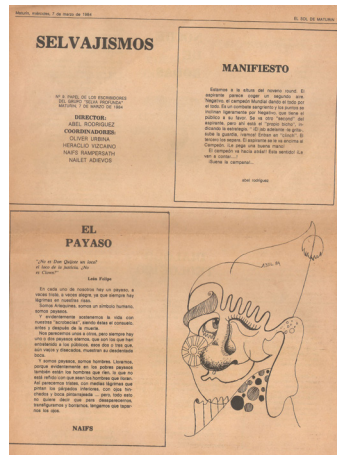
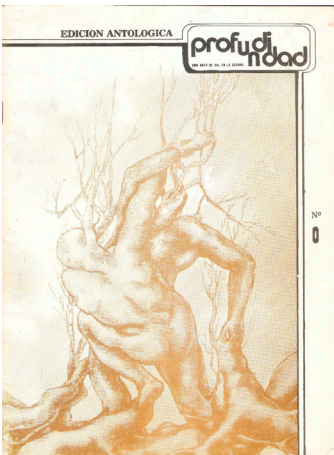
BREVE PASEO POR LOS POETAS Y LA POESÍA DEL ESTADO MONAGAS*

Celso Medina

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Maturín

medinacelso@gmail.com



La poesía vive y se nutre de espacios concretos. Desde esas concreciones se va hilvanando para generar su hilo histórico. Lo real es que existen los poetas y sus poemas. Que no surgen de la nada, sino de la vida que llevan los escritores y su esfuerzo por escribir. El poeta es solo responsable de su hacer creativo. Por ello qué difícil es idear un sistema para dar cuenta del mundo poético de una región. La poesía no está hecha por todos, sino por individualidades, no es un ejercicio colectivo, sino absolutamente íntimo; por ello, dar a conocer esa palabra gestada internamente comporta cierto impudor.

Hacer un recuento de la poesía de una región, como en este caso Monagas, es historiar esas impudicias. En tal sentido, el primer reto es elaborar un cosmos de lo diverso, reunir singularidades. ¿Cómo realizar eso? Se nos ocurren dos métodos: sumar en concreto los poemas y sus creadores, y articular los modos como ellos han actuado para procurar arribar a ese concepto que hemos llamado "Poesía del Estado Monagas".

Tendríamos que fijar algunos hitos relevantes en ese proceso de consolidación de la poesía monaguense. Un primer hito es la fundación de los periódicos y revistas que sirvieron para que la poesía monaguense se visibilizara. El libro de poemas llegó muy tarde a Monagas. Mientras que los poetas espera-

ban la oportunidad de ver sus libros publicados (algunos no llegaron a verlos en vida), tomaron los periódicos como ventana para difundir sus obras. Esa oportunidad no tuvo mucho eco en el siglo XIX, pues los periódicos se dedicaban principalmente a la política y a la información sobre la actualidad. Además, el periódico tuvo mucho retraso en Monagas, ya que el primero, El Eco de Maturín, no apareció hasta 1870. Ninguno de esos periódicos se denominó exclusivamente "literario", y la literatura, en especial los poemas, circulaba con mucha extrañeza en esas páginas.

Hubo más suerte en el siglo XX, cuando algunos periódicos se atrevieron a autodenominarse literarios. El primero fue La Voz de Maturín, un periódico ocasional que apareció en 1907. Se denominaba "Político y Literario" y estaba dirigido por Juan de Dios Urbaneja. En 1912, apareció El Cometa, un "órgano literario" en el que participó Félix Armando Núñez, que contaba con apenas quince años de edad. En 1921, se editó Alborada, un "órgano literario de intereses generales" dirigido por Sabino Barroso. Y en 1967, la Asociación de Escritores del Estado Monagas publicó Cuadernos Literarios. La directiva de esta asociación estaba presidida por Pablo Figueroa, y entre sus miembros se encontraban los poetas Luisa Teresa Sosa, Rafael García Barreto, Jacinto Ramírez Rausseau y César Suppini.

La imprenta en Maturín adquiere un importante auge luego de los años 30 del siglo XX, lo que potenció la edición de

*Este texto es el prólogo del libro Una geografía, un poesía. Antología de la poesía del estado Monagas, inédito

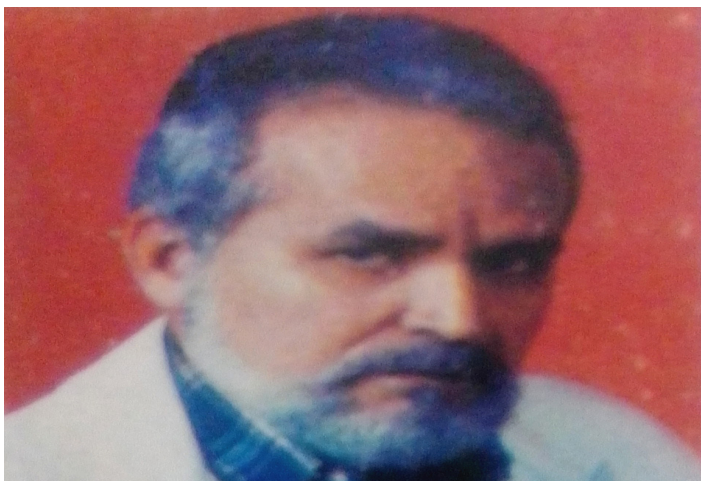
periódicos y de libros. Muchos periodistas también escribieron poesía. Uno de ellos, Juan Betancourt, vino de Carúpano, luego de haber incursionado en el sector gráfico en Caracas. Llegó a Maturín en 1944, fundó la Tipografía Comercial Maturín, donde imprimió la Revista Comercial de Maturín, importante tribuna que difundió a los poetas de la región. Su poesía se recoge en su poemario Pachaco, que editó en 1992 la Biblioteca de temas y Autores Monaguenses. Junto a la imprenta de Betancourt, destacaron editores como Miguel A. Moya (Impresora Popular), Horacio Sánchez (Impresos Arco), José Rumay (Impresos Venezuela), Edgardo Ávila (Tipografía Ideales), entre otros, de cuyos talleres salieron impresos muchos de los libros que sirvieron para alimentar esta antología de la poesía de Monagas. Esos periódicos, salidos de esas imprentas, no solo visibilizaron a los poetas, sino que algunos llegaron a fomentar su estudio. J. A. Oropeza Ciliberto, poeta y periodista, que a veces utilizaba el pseudónimo de Armando Montenegro, preparó para el periódico Surcos, en agosto de 1953, una selección de poetas de Caripe, región que constituye una importante cantera de la poesía regional, como se puede comprobar por el número de creadores que participan en esta antología. El poeta aguasayero, José Napoleón Azócar, abogado, bibliógrafo y estudioso de la literatura, nos ofrece una de las primeras antologías de la poesía de Monagas, en El Semanario, el 8 de diciembre de 1967. Allí, además de seleccionar, Azócar esboza rasgos explicativos de lo que para esa época eran los poetas más representativos de esta entidad. En el mismo Surcos (agosto de 1953), el poeta José Antonio Ramírez Rausseo escribe un importante ensayo sobre Félix Antonio Calderón, que hace interesantes aportes a la comprensión del bardo de Caripe.

Como vemos, los periódicos dieron una importante cabida al quehacer poético monaguense. Con ese impulso cultural y educativo, ya muy adentrado en el siglo XX, puede señalarse una etapa de gran madurez de la literatura de Monagas, en especial de la poesía. El periodismo experimenta cambios

trascendentes. En 1965 nace el diarismo, con la aparición del Periódico El Diario, dirigido por Noel Grisanti Luciani, en 1970, El Sol de Maturín, fundado por el poeta José Lira Sosa y posteriormente dirigido por Beltrán Trujillo Centeno. Luego, en 1982, se fundaría El Oriental, bajo la dirección de Gabriel Vílchez. La tecnología gráfica que traen esos periódicos impulsa la industria gráfica y las posibilidades de publicar libros y revistas especializadas en literatura se incrementan.

El año 1980 los diarios abren sus páginas a la literatura, permitiendo la inserción en ellos de suplementos y páginas literarias. El primer suplemento en aparecer fue Profundidad, publicado en el diario El Sol de Maturín, semanalmente, que en los primeros tiempos contó con un equipo donde estuvieron Domingo Rogelio León, Perucho Aguirre, Armando Ramos, Cruz Berbín, y los artistas plásticos de Monagas Luis González y Juan Frontado (sus dibujos eran frecuentes) y el fotógrafo Pedro Hernández. El suplemento contó con una diagramación que potenciaba los textos editados. Un alto porcentaje de las cuatro páginas del encartado era dedicado a la poesía. Y un aspecto importante: se le dio amplia cabida a la poesía popular, visibilizando sobre todo a los decimistas, en especial a los de Caripe y de Aragua de Maturín. El grupo promotor de Profundidad constituyó en un principio una especie de grupo cultural, que discutía y polemizaba los temas más acuciantes de la literatura de la época. Contó con colaboradores de todo el país. El suplemento derivó simultáneamente a revista, titulada también Profundidad, con un lema: “Una gota de sal en la sabana”, para denotar la unión de un Margariteño (Perucho Aguirre) con los llaneros de Monagas. La dirección de los números 0 y 1 estará compartida por Rogelio León y Perucho Aguirre. Los dos últimos (2 y 3), los dirigió León. En 1981 un grupo de profesores a cuya cabeza estuvo Zoilo Abel Rodríguez, funda un grupo literario llamado Selva Profundidad y publican en el mismo diario el suplemento Selvajismos. Durará un poco más de un año, luego me encargaría yo de ese suplemento. Posterior-

Zoilo Abel Rodríguez



Perucho Aguirre



mente lo dejaría para fundar otro, Las Formas del Fuego. A la par, también se publicaría otro suplemento, Canaguaima, que dirigirá el poeta Miguel Mendoza Barreto, donde también prevalecerá la poesía. Durante esos años presenciamos un hecho poco conocido en el periodismo nacional: el diario El Sol de Maturín estuvo encartando tres suplementos literarios mensuales, que tenían tres visiones bastante plurales: el suplemento de Rogelio León daba espacio especial a la poesía de origen popular, el de Miguel Mendoza, a la nueva poesía monaguense y el que yo dirigía, se preocupó por ensayos y reflexión sobre el hecho literario.

Esa tradición fue emulada por los otros diarios de Maturín. El decano del diarismo regional, El Diario, dio cabida a los suplementos Piedras Abiertas (1986), dirigido por Ángel Tovar, y La Carreta, también dirigido por Tovar. Luego vendría Rocinante (1994), dirigido por Najib Pastrán, que posteriormente fue asumido por Raúl Ossa. El mismo Pastrán dirigió Raíces (1996), que luego fue dirigido por Tomás Freitas Paz, quien también había dirigido Papiro en 1995.

Por su parte, el diario El Oriental acogerá los suplementos Espejo y el agua, dirigido por Jesús Rafael Zambrano en 1993, Los Dedos del tiempo (1993), dirigido por Víctor Rojas, y Quimera, que yo dirigí en 1993. En 1995 se publica Fragua, vocero de Casa de la poesía, dirigido por la poeta Yennis Franco, con diagramación y diseño del artista plástico Luis González.

Los nuevos periódicos hacen intento por continuar la anterior trayectoria. El Periódico de Monagas en el 2005 da cabida al suplemento Abrapalabra, que dirigí yo junto a Jacinto Ramírez Noriega.

El diario La Verdad de Monagas también intentó insertarse en la tradición, en el año 2008, cuando dio cabida al suplemento Criba, que luego de veinte salidas dejó de publicarse. El equipo que dirigió este espacio es el mismo que en el 2009, en el Diario Extra, impulsó Pez de plata, dirigido por Rogelio León, y en cuyo equipo estuvieron Alcides Rojas y Carlos Acuña. En el año 2010, en las páginas de ese diario se revive el proyecto de Canaguaima, de nuevo dirigido por Miguel Mendoza, junto a Luis Segundo Renaud y Víctor Rojas. Los suplementos desaparecerán cuando dicho periódico cierre, en el 2012.

Esa tradición fue gradualmente diluyéndose en el periodismo local. Luego, en El Periódico de Monagas, Víctor Rojas dirigió la página Formato Breve, y en Ciudad Maturín, se publicó Voces Maturín, bajo la dirección de Rogelio León.

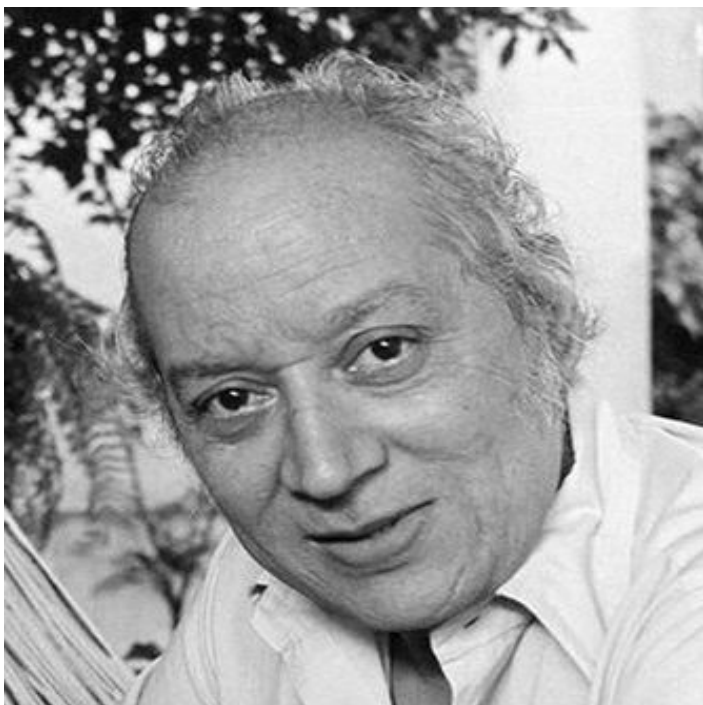
Pero también en este período podemos historiar el nacimiento de revistas dedicadas exclusivamente a la difusión de la literatura. En 1992, el Departamento de Lingüística del Instituto Pedagógico de Maturín publica la revista Contraseña (en homenaje al poeta José Lira Sosa, uno de cuyos libros lleva ese nombre). Se editarán ocho números. En sus páginas se combina la creación literaria, la investigación, el ensayo y la entrevista, y la mayoría de sus colaboradores eran de la región. El equipo editorial estuvo integrado por mí, como

director, Cruz Berbín, Víctor Carlson, Noelis Peña, Rosa Castillo y Neida Montiel. En 1995, vemos de nuevo a un personaje muy tesonero en la labor de difundir la creación artística, en especial la literatura: Luis González, junto a Luis Peñalver, Moisés Morón, Efraín Castro Beja y Víctor Pino, publican La Tinta Fresca, revista literaria-cultural de la Fundación para la Cultura de Monagas (FuMculura). En 1997 se publica la revista Enseres y Atavíos (de nuevo, un homenaje a uno de los libros del poeta José Lira Sosa), bajo los auspicios del Centro de Actividades Literarias, que funcionó en Maturín, promoviendo también la publicación de libros (uno de ellos fue las obras poéticas completas de Lira Sosa), realizando talleres, conferencias, foros, etc.

En 1982 se crea la más seria de las instituciones editoriales en el estado Monagas, la Biblioteca de Temas y Autores Monaguenses, con varias colecciones, bajo el impulso de la bibliotecóloga Aracelis Sánchez. Una de ellas, dedicada a la creación literaria, cuya primera publicación fue Contraseña, libro del poeta José Lira Sosa que ya marcaba un cambio importante en la poética de este autor. En esa colección se editarán nuevos autores y se rescatarán obras de escritores tradicionales que hasta ese tiempo se mantenían prácticamente inéditos.

Esa prolija difusión fue acompañada del desarrollo de talleres literarios y premios literarios. Entre los premios destacan la Biental Literaria “Julían Padrón” y “Félix Armandó Núñez”. Además, hay que sumar a ello el impulso que ha dado a la edición de la literatura la creación del Sistema Nacional de Imprenta en su seccional de Monagas. También hay que sumar la política editorial que en los últimos años se viene desarrollando desde las instituciones culturales de la Gobernación de Monagas. La antología que presentamos aquí recoge buena parte de esos textos editados en el marco del auge de la publicación literaria en la región. La poesía ocupa un espacio estelar en ese auge.

En el orden conceptual de la poesía monaguense, habría que anotar dos importantes hitos en su perfilamiento. El primero, es casi un hecho imperceptible, ocurrido a finales de los años cuarenta del siglo XX. Se trata de la llegada a Maturín de un importante poeta venezolano, Juan Sánchez Peláez, quien vino a hacer docencia en el Liceo “Miguel José Sanz”, luego de su periplo por Chile, donde militaría con fervor en el famoso grupo Mandrágora. Además forma parte de este hito que queremos resaltar, la presencia de otro profesor, el trinitario Allan Linford. Sus alumnos más destacados eran José Lira Sosa, César Suppini, José Ángel Oropeza-Ciliberto y Jesús Rafael Zambrano, los tres primeros se dedicaron íntegramente a la poesía. Por vía de Sánchez Peláez, estos poetas supieron de Artaud, de Bretón y de un poeta venezolano, casi olvidado en esos tiempos: José Antonio Ramos Sucre. A Lira Sosa el envío de Sánchez lo llevará a París. Muestra del impacto de Sánchez Peláez en este poeta, podemos evidenciarlo en el tomo I de la Antología Poetas del Estado Monagas”, preparada por José Segundo Aristimuño, editada



Juan Sánchez Peláez



J.M. Villarroel París

en el año 1969. Basta contrastar el soneto “Busto”, recogido del periódico “El Guácharo”, de 1948, con los otros poemas que también se antologizan, tomados de los libros *A la gran aventura* (1960) y *Fiat-lux* (1954). Se observa un giro radical también en los poetas Suppini y Ciliberto, quienes confiesan el cambio de percepción que les produjo la enseñanza de Sánchez Peláez.

La cultura monaguense tiene en la creación de la Universidad de Oriente y del Pedagógico de Maturín importantes hitos, potenciadores de la cultura regional. La UDO, fundada en 1960, trajo a la región un legado de profesionales intelectuales que contribuyeron en gran medida a enriquecer la cultura que prevalecía. También trajo estudiantes de otras regiones que sumaron nuevas costumbres y subjetividades. Igual aporte podemos encontrar en la creación del Instituto Pedagógico de Maturín (1971), sobre todo porque abrió la carrera en literatura, que ofrecía herramientas conceptuales y metodológicas para abordarla desde una perspectiva más formal y científica. En su seno se reunieron profesores y estudiantes, nacidos o no en la región, que fueron un caldo propicio para la creación y la investigación de la poesía.

Monagas tiene poetas de raíz, nacidos aquí, y poetas que se aquerenciaron con esta zona, y la hicieron su segunda tierra. Pero algunos de los primeros emigraron. Esta diáspora dispersó poetas por muchos territorios nacionales e internacionales. De ellos destacan Félix Armando Núñez, quien hizo el periplo primero hacia Caracas, para terminar buena parte de su vida en la ciudad de Concepción, en Chile, donde escribirá una poesía que rememora su pueblito natal, Boquerón. Igualmente, podríamos agregar a Alarico Gómez, poeta

de prolija creación, nacido en Barrancas del Orinoco, pero asentado en el estado Bolívar. Sus poemas reflejan muchos temas. Entre ellos, no falta la visión del Orinoco desde el imaginario infantil hasta la madurez del adulto que se consolida en la “otra” parte del Orinoco. Igual podríamos nombrar a J.M. Villarroel París, nacido en San Antonio de Capayacuar, pero que vivió su infancia en Caripito, donde experimentó la cultura de los pozos petroleros, dramática y poéticamente reconstruida en su obra. Se fue a estudiar derecho a la Universidad de Carabobo. En Valencia se hizo abogado, e ingresó como profesor de esa universidad. Y formó parte del grupo de los poetas que impulsaron la revista *Poesía*. José Lira Sosa se entusiasma con la ciudad de París. Allí fue, con la idea de estudiar Letras, pero en verdad se dedicó a la bohemia y a vivir el fervor del surrealismo. Conoció a su líder esencial, André Breton, y volvió a Venezuela. Vivió en su ciudad natal, Maturín, fundó el diario *El Sol*. Luego se residió en Porlamar, donde su poesía encontró nuevos arraigos. Otros poetas se radicaron fuera, sobre todo en Caracas. Comparten sus poemas con el ejercicio de funcionarios públicos, tales como Benito Raúl Losada, entre otros, a quien sus labores en la política y la economía no le han impedido escribir y publicar más de una decena de libros.

En Monagas se residió poetas que, ya en plena madurez, hicieron su espacio en esta región. Perucho Aguirre, luego de graduarse de profesor de Física y Matemáticas, vino a Maturín. Cargado con sus recuerdos de Margarita, aquí escribió su poesía, cuyos temas esenciales no obvian la impronta de su isla natal. Aguirre también ha hecho música aquí, acompañado de su grupo “Collar de Perlas. Igual sucede

con Williams Torcátiz, quien fue traído a estas tierras por los avatares de la industria petrolera. Este poeta es maracucho, y sus poemas se alimentan de los sarcasmos y la visión irónica de algunos poetas marabinos, en especial del llamado “Maracuchismo leninismo”. Además de escribir, Torcátiz participó en el Grupo Casa, importante agrupación que, en la década de los 90, se reunía para leer poemas del grupo, para departir y conversar en torno al proceso poético. Muchos de los poetas que destacan en estos momentos en la región estuvieron presentes allí. Luis Segundo Renaud, Coromoto Renaud, Ramoneta Gregori, Miguel Mendoza Barreto y Yennis Franco, entre otros, participaron en el Grupo Casa. La creación del Fondo Editorial “Antonio Tejera del Toro” potenció a estos poetas. Esta institución cumplió una labor divulgativa a través de la publicación de libros y plaquettes poéticas (editaron libros de Ramoneta Gregori, Coromoto Renaud y Luis Segundo Renaud) y plaquettes poéticas que hicieron circular a autores hasta ese momento desconocidos.

La poesía monaguense encarna diversas asunciones. La muestra poética que se presenta aquí devela varias líneas temáticas. Por ejemplo, hay una poesía de talante didáctico, escrita por poetas (o poetisas) que ejercieron el magisterio. Las formas poéticas están marcadas por un propósito aleccionador que a algunos lectores pudiera parecerles un poco ingenuo. Se trata de una poesía con pocas figuras retóricas, muy literal y afanada en la visión moralista de la pedagogía. En este renglón destacan Luisa Teresa Sosa, Paulita Ortiz, Conchita Abreu y Elba Rosa Albertini. Por el lado masculino, los poemas de Rafael Núñez León pueden ser ubicados en la poesía pedagógica.

Es relevante también hablar de los poetas de los municipios, que parecen tener necesidad de dar fe de la geografía donde habitan y las costumbres que en ellas van gestando la cotidianidad. Es una tendencia que se enorgullece de nombrar su tierra. Le es necesario nombrar el lar natal. Tales son los poetas Tiburcio Aparicio Lozada, Jesús María Castillo, Luis Jiménez, David Eckar, entre otros. Por esos poemas desfilan los paisajes de Caripito, Caripe, Aragua, etc.

Hay poetas, por supuesto, que hablan del amor, en toda la

dimensión compleja del término: los esposos y esposas solícitos, amantes platónicos, enamorados del amor más que de la carne sensual. Iraida Gedeón, Albanelly Rengel, Janett Rivas, Sandy Guzmán, Iván Pérez Hurtado, etc. Pero también hay un amor poco pudoroso, directo que no se esmera mucho en metáforas e imágenes y no deja lugar a las ambigüedades, tales son los poemas de Nelly Carrasquero, Maruly Córdova, Noraly Mirabal, etc. donde la realidad erótica no necesita de intermediarios. En cambio, hay mayor sutileza en este peliagudo asunto del amor con Ana Karina Martínez, Yennis Franco, Ramonetta Gregori, Miguel Mendoza Barreto y en el mismo William Torcátiz, donde hay un dejo irónico que enriquece mucho esa visión del amor, pues a veces el tono bolerístico coquetea permanentemente con el poético. En fin, son muchas las maneras de nombrar el amor que tienen los poetas monaguenses.

Muchos son los temas que abordan los poetas monaguenses, y por no poder abordarlos todos, dejo en manos de los lectores su última palabra.

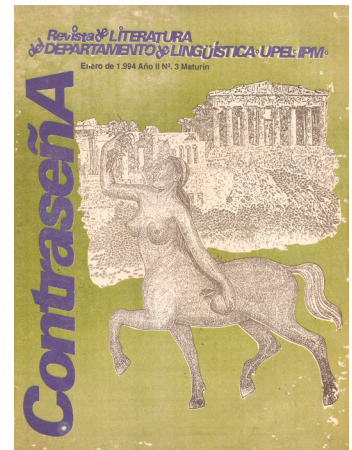
Esta antología reúne poetas cuyo arqueo vital abarca desde 1838, año en el que nació el poeta más antiguo registrado aquí, Ildefonso Núñez Mares, hasta 1985, año en el que nació el poeta más joven que incluimos en esta antología, Isnaír Ruiz. No son esos los únicos creadores de poesía en este estado. Los numerosos periódicos y revistas de esta región pueden dar fe de que son muchísimos más los versificadores.

Iniciar la antología con el poeta Ildefonso Núñez Mares deja por detrás dos elementos: los demás siglos y la posible poesía oral indígena y campesina que seguramente existe. El siglo XIX monaguense está alimentado del historicismo heroico, por ello descuellan temas que realzan figuras como Juana la Avanzadora, los Monagas, etc. que han alimentado los asuntos de muchos poemas.

Con en el citado arqueo, queremos trazar el esbozo de la historia de estas voces que al amparo de diversos estilos e ideologías estéticas tejen una voz y una poesía, de conformación plural.



César Suppini



APUNTES ACERCA DEL POETA FÉLIX ARMANDO NÚÑEZ

Jesùs Rafael Zambrano



Dibujo: Luis Gonzàlez

Para los monaguenses, el bienio 1951-52 fue causa de satisfacción y orgullo, porque el notable poeta Félix Armando Núñez fue laureado con el Premio Nacional de Literatura. Había nacido en Boquerón, el 28 de noviembre de 1897, entonces un próspero caserío, situado al norte de Maturín, al otro lado del que fuera caudaloso río Guarapiche.

Hijo de Félix Núñez Sucre y de María Beauperthuy. Las primeras nociones escolares las recibió en su aldea Boquerón. Luego pasó a estudiar en el Colegio Federal Maturín, fundado en 1885, siendo su primer director el Doctor Gabriel Matheus. Fue un colegial ejemplar. En 1909 es galardonado con Medalla y Diploma de Honor.

En la escuela maturinesa "Muñoz Tébar", regentada por su tía paterna Cecilia Núñez Sucre, connotada educadora, Félix Armando inicia la cristalización de su vocación de maestro.

También en esa época, el inteligente y aprovechado estudiante publica sus primigenias inquietudes intelectuales en el periódico "El Cometa", que en 1912 empezó a circular ocasionalmente, bajo la dirección de los señores Abigaíl Losada, J.J. Garantón L. y Félix Ángel Losada. Entre otros estudiantes, colaboran en el vocero, Pedro Rescaniere, José Mercedes López, etc. En 1912,

por concurso, ingresa en Caracas a la Escuela Normal de Maestros, en la que tuvo entre sus condiscípulos al monaguense Félix Ángel Losada, y Juan Jones Parra y Ángel Rafael Alvarado.

En 1914 gana una beca para proseguir estudios en la Escuela Normal "José Abelardo Núñez", de Santiago de Chile. En ese mismo año fueron becados también para estudiar en la tierra araucana, sus condiscípulos Juan Jones Parra, Luis M. Gottberg, Alirio Arreaza Arreaza, Rafael Escobar Lara y Julio C. Martínez.

Durante 10 años estuvo en la Escuela Superior Normal "José Abelardo Núñez". Primero como estudiante. Luego como inspector. Así lo evoca él en un discurso conmemorativo:

Yo soy ex alumno de esta escuela a la que Ingresé a los 16 años y donde viví casi dos lustros en medio de las arboledas de sus amplios patios y jardines, primero como interno y luego sirviendo la plaza de inspector que me permitía seguir un curso en el Instituto Pedagógico: en la época más bella de la existencia cuando uno nada tiene, y nada o casi nada necesita para sentirse feliz". (Núñez, 1954: 203)

Después de recibir el diploma de normalista, siguió estudiando para graduarse de Bachiller en Humanidades. Luego en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, del que egresó en 1919, con el título de Profesor en Castellano. Para obtener el diploma profesoral presentó un estudio titulado "Tabaré", publicado luego en los Anales de la Universidad, en reconocimiento de sus méritos intrínsecos.

"Tabaré", el poema nacional del Uruguay, publicado en 1888, por su autor Juan Zorrilla de San Martín (1855- 1931), quien cursó Derecho en la Universidad de Chile, solicitada por los estudiantes hispano-americanos desde promedios del XIX, cuando estuvo bajo la mentoría del humanista Andrés Bello.

Para el crítico chileno Arturo Torres Rioseco ("La Gran Literatura Iberoamericana"), Juan Zorrilla de San Martín, Juan Antonio Pérez Bonalde y Manuel González Prada, son los tres poetas románticos más grandes de Hispanoamérica".

"Tabaré" fue la creación que elevó a la fama a Zorrilla

de San Martín. Es una novela en verso, que relata los idealizados amores de Tabaré, un mestizo, y Blanca, una grácil doncella española, del período de la conquista. ‘Tabaré’ hizo que Zorrilla de San Martín fuera proclamado como el más grande poeta romántico de América Española.

No es sólo obra del azar que Félix Armando Núñez fuera a Chile a seguir sus estudios pedagógicos. Por su sostenida actividad cultural y la continuidad de sus instituciones políticas, Chile se había convertido en el país hacia donde confluían los hispanoamericanos perseguidos por sus ideales políticos, o que aspiraban a ampliar sus horizontes intelectuales. Por la patria de Caupolicán y Lautaro pasaron fructíferos períodos los argentinos Sarmiento y Alberdi, lanzados a la diáspora política por el dictador Juan Manuel de Rosas; el puertorriqueño Eugenio María de Hostos, incansable pregonero de la libertad de su cautiva ínsula; el nicaragüense Rubén Darío, acogido afectuosamente por los medios privados y los círculos oficiales; el pedagogo y escritor costarricense Joaquín García Monge; el venezolano Mariano Picón Salas, pedagogo, sagaz crítico y magistral estilista.

Nuestro Andrés Bello fue en Chile el maestro por antonomasia, desde que llegó a él en 1829 hasta su muerte en 1865. En un clima de libertad política pudo realizar su polifacética y portentosa obra de proyección continental. Mientras el resto de América Española se desangraba en salvajes y estériles rencillas armadas, Chile se desarrollaba pacíficamente en lo económico y cultural. El único golpe de Estado que vivió en el XIX fue el que derribó al patriótico presidente José Manuel Balmaceda (1891) gestionado por los estratos reaccionarios, a cuyo frente estuvo el capitán de marina Jorge Montt; en 1924, el populista Arturo Alessandri Palma es derribado por un movimiento castrense. En 1973, Augusto Pinochet derriba al popular líder Salvador Allende e instaura una feroz dictadura.

Para la época en que Félix Armando Núñez ganó una beca para estudiar Normal en Chile (1914), el Coronel Chileno Samuel McGil era un prestigioso profesor de asignaturas castrenses en la Escuela Militar de Caracas, que había sido reinstalada desde 1910.

Nada de insólito tiene que el coronel McGil influyera para que jóvenes venezolanos estudiaran en centros militares y en otros institutos educativos de la República Austral. Juan Jones Parra, compañero de estudios de Félix Armando en la Escuela Normal de Maestros (Caracas), fue uno de los becados para estudiar en Chile la carrera militar y llegó a coronel de nuestro ejército.

Como se ha dicho, Félix Armando fue alumno de la Escuela Normal Superior ‘José Abelardo Núñez’, la cual fue fundada en 1842, bajo la presidencia de don Manuel Bulnes (1841-51), cuyo Ministro de Educación era Manuel Montt, fue “la primera en Hispanoamérica en el orden

cronológico y la primera por su prestigio y la fecundidad de su acción extraordinaria” (“Fastos del Espíritu”, pág. 205). José Abelardo Núñez fue un eximio educador, de iniciativas innovadoras, autor de libros de textos, fundador de la Revista de Instrucción Primaria.

En 1921 comenzó Núñez a ejercer cátedra en el liceo de la Ciudad de Concepción, a cuyo frente estuvo durante 19 años. Simultáneamente, a partir de 1922, actuaba como Proto-secretario y Profesor de la Universidad de la misma ciudad. Desde 1931 actuó como Secretario General, Decano de la Facultad de Filosofía y Educación, y Profesor de Literatura y Estética Literaria.

En 1940-41 estuvo en Venezuela. En el Instituto Pedagógico de Caracas regentó las cátedras de Filosofía y Pedagogía.

De nuevo en Chile, siguió su labor en la Universidad de Concepción. En 1947 se radicó en Santiago, donde trabajó como catedrático en la Escuela Normal Superior ‘José Abelardo Núñez’, en el Liceo “Miguel L. Amunátegui”, en el Instituto Privado “Santiago College” y en la Universidad Técnica del Estado.

Félix Armando Núñez, desde temprano, alterna en Chile sus estudios y el quehacer docente, con el cultivo de la poesía. Se consagra a sus inquietudes líricas en el período crepuscular del modernismo rubendariano, cuyo emblema era el impoluto cisne. En 1915 el mexicano Enrique González Martínez, en su poema “La Muerte del Cisne” pronuncia lo que literalmente es tenida como la oración fúnebre de la Escuela Modernista:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje...

Aun cuando desde la adolescencia Félix Armando vivió en Chile, poéticamente se les incorpora a las antologías venezolanas, por razón de su nacimiento y porque cuando se ausentó del lar de la patria, ya comenzaban a germinar en él sus cualidades creadoras.

Suele ser ubicado en nuestra Generación del 18, entre cuyos representantes se incluyen Fernando Paz Castillo, Andrés Eloy Blanco, Jacinto Fombona Pachano, Pedro Sotillo y Luis Enrique Mármol.

Cuando practicaba su oficio lírico, Chile era escenario privilegiado de grandes poetas, de la prosapia de Vicente Huidobro, Rosamel del Valle y Pablo Neruda, adscritos al movimiento vanguardista, que exploraba nuevas latitudes en el orbe poético. Félix Armando no hizo causa común con ellos. No ocupó un puesto activo en las escuelas y tendencias en boga. Su obra denota que frecuentó a los exponentes superiores del clasicismo y las figuras estelares de la estética contemporánea. Sobre este rasgo de su producción, en una nota crítica sobre *Poema de la Tarde*,

anotó José Ramón Medina:

La suya es una actitud poética definida, ejemplar. Sin deberse a escuelas él ha sabido mantenerse fiel a su concepto personal de la creación lírica, sin dejar por eso de vigilar las conquistas estéticas de su tiempo, y aprovechando en cuanto ha sido posible dentro de su propia modalidad, ¡esos elementos que la sensibilidad poética ha recogido como realidad vital para el verso de nuestros días. (1952, pág.146).

La bibliografía de Núñez está consignada en obras de verso y de prosa.

Obras poéticas: *La Luna de Otoño*, (1919); *La Voz Intima* (1919); *El Corazón Abierto* (1922); *Canciones de Todos los Tiempos* (1943), constituido por poemas inéditos y una selección de los tres primeros títulos; *Moradas Imprevistas* (1945); *El Poema de la Tarde* (1952), con el que conquistó el Premio Nacional de Literatura; *Poema Filial* (1953).

El poeta y crítico Otto D'Sola, en *Antología de la Moderna Poesía Venezolana*, Tomo II, (Caracas, 1940), enjuició la poética de Félix Armando Núñez: "Su poesía es de un fino humanismo y melancólico contemplador de la belleza".

Entre sus obras en prosas podemos mencionar: *Fastos del Espíritu* (1954), ensayo y discursos publicados en la Biblioteca Popular Venezolana, N° 49, Ediciones del Ministerio de Educación Nacional; en 1956, con el título *Obras*, signada con el N° 58, La Biblioteca Popular Venezolana, publicó las tres creaciones vertebrales de José Antonio Ramos Sucre: *Torre de Timón*, *El Cielo de Esmalte* y *Las Formas del Fuego*, con prólogo del escritor y poeta monaguense, datado en Santiago de Chile, el 1° de octubre de 1954.

Parte de su producción fue publicada en las revistas "Atenea", de la Ciudad de Concepción y "Nacional de Cultura", de Venezuela.

Su poesía trasunta atemperada melancolía, connotaciones místicas, tristeza sugerida, sentimientos asordados. El silencio, la soledad, la muerte, el amor, el atardecer, en fin, todos los temas los trata con fina delicadeza, meditada temperancia estilística, sin enardecimientos, sin voraginosas desmesuras anímicas o sentimentales. Esto está patetizado, por ejemplo, en los poemas eróticos de *Canciones de Todos los Tiempos*, en los que palpitan uno como aliento místico, idealizado. En el poema "Epitalamio y Acción de Gracias", con sublimada sensibilidad alude al inicial juntamiento (dicción grata al Arcipreste de Hita) nupcial con la amada, cuyos atributos femeninos magnífica inefablemente:

Toda la primavera de los nardos lucía
en la estelar corola de tu cuerpo divino
y el placer de la ofrenda tus venas sacudían
como el árbol florido la vibración del trino.
La carne ceñía en botón impoluto

en torno a tus caderas doradas como un fruto,
queda luz acogía con amplitud triunfante.

Y al abatirse para la comunión conmigo,
tu cuerpo hecho de soles y perfumado trigo,
se abrió entre mis dedos como un lirio gigante.

El laureado poeta, en 1953 vino a Venezuela, para recibir el Premio Nacional de Literatura, ocasión en que fue emotivamente agasajado por sus paisanos. Fue recibido en sesión solemne por el Concejo Municipal de Maturín. La Casa Monagas de Caracas, realizó un acto en su honor, en el que, entre otros distinguidos monaguenses estuvieron presentes los poetas José Antonio Ramírez Rausseo y Benito Raúl Losada. El homenaje fue ofrecido por este último. En el discurso de respuesta, Félix Armando Núñez testimonió su maturinería raigal; su siempre vivo amor a la tierra, nombre dado a la patria chica por el novelista español José María Pereda. Vivió largamente Félix Armando en Chile, allí realizó fundamentalmente su obra pedagógica y poética; pero Maturín siempre alentó en los redaños de su espíritu. Asilo ratificó en la pieza leída en la Casa Monagas:

Como un agua purísima y brillante bajo todas
esas latitudes o zonas más o menos anchas del
amor, circula vigente, inexhausto el cariño por la
tierra, la que en el regazo materno imprimió en
la virgen retina las primeras imágenes del mundo
y lo modeló para siempre en nuestra sensibilidad
dentro de su horma insustituible. En mi caso, el
horizonte infinito de las sabanas y su descanso
verde de morichales, la pululación gozosa de su
río, y la azul incitación de las sierras lejanas.

Además de la tierra chica, los otros dos amores monaguenses de Félix Armando eran su madre y su hermano Dionisio. En *Poema Filial* canta a su venerable progenitora:

Te miro, madre, y no hago sino verme
con los ojos de adentro. Mis tristezas,
mi dicha, mi ilusión, mi mansedumbre,
mi armonía profunda, son las tuyas:
las infundiste tú en la carne viva,
las puse yo en efímeras palabras
y ritmos añorantes de otros mundos.

Te llevo tan en lo hondo, que circulas
como la propia sangre por mis venas:
y así no necesito estar contigo
para sentir que me acompañas siempre".

El deceso del insigne hijo de Monagas ocurrió en Santiago de Chile, el 16 de mayo de 1972.

Bibliografía

Núñez, Félix Armando (1954). *Fastos del Espíritu*. Caracas: Biblioteca Popular Venezolana, 49, Ediciones del Ministerio de Educación.
D'Sola, Otto (1984). *Antología de la Moderna Poesía*

Venezolana, Tomo II. Caracas: Monte Ávila.

Torres Rioseco, Arturo (1945). *La Gran Literatura Iberoamericana*. Buenos Aires: Emecè Editores.

Medina, José Ramón (1952). Reseña de *Poema de la tarde*. Revista Nacional de Cultura. Caracas-Venezuela-94-septiembre- octubre-1952.

Fragmentos de manuscritos del poeta Félix Armando Núñez, facilitados por su familiar Dionisio Núñez Garantòn

mi primera estética y la más sincera fue la del candor y la timidez. Yo no buscaba el placer de la carne, sino las íntimas comunicaciones. Sentía que su presencia me refrescaba mi alma llena de chochecos prematuros y de aridas erudiciones.

¿Cómo no encontrar bella y muy bella la timidez que yo sentía en presencia de sus manifestaciones más encantadoras, si cada alma es un misterio, y yo empecé a quererla con un cariño, envidia de los serafines?

(Sentímos a Dios un día en que sepamos amar mucho más)

La mañana está mas clara. Se han desvanecido los últimos piones de niebla. Las muchachas van a misa con un mohín de frío.

Me retiro de la soledad para no ponerme triste. El abuelito Andrés Bello me ha dicho gravemente:

En los gajales del camino deja alguna cosa cada cual: la oveja su blanca lana; el hombre, su virtud.

ALARICO GÓMEZ: DIMENSIONES DE UNA POÉTICA INCONCLUSA

Victor Pino



Introducción

Leer los cuentos de Alarico Gómez actualmente produce algo de desconcierto y a la vez consternación. Uno puede preguntarse ¿por qué un poeta de su factura solidez literaria, no posee un puesto significativo dentro de nuestras letras? Muchas serían las explicaciones y las conjeturas, acertadas algunas, carentes de fundamento otras. Uno puede preguntarse, por ejemplo ¿Cómo puede suceder que una obra tan llena de elementos valiosos, pase desapercibida para muchos de nosotros, habitantes de esta su tierra? Tales respuestas deberíamos buscarlas dentro de nuestro olvido cruel y de la incipiente valorización que se da a la obra literaria en un país que mucho a mucho, ha ido perdiendo su capacidad de leer y lo más grave aún, su capacidad de leerse. Alarico Gómez es una especie de poeta, que no logró llegar a la madurez cronológica de los hombres y convertirse en institución, tal y como lo hicieron la mayoría de sus compañeros de generación, Gramcko, Losada, Pastori, entre otros, sin embargo, en su corta estadía en el mundo que le tocó vivir, pudo desarrollar una poesía propia, poseedora de una gran destreza en el uso de las palabras y las ideas. Es por lo tanto, una de esas voces que son capaces de decir las cosas justas en el tiempo justo, antes que suceda lo inevitable. Alarico supo explotar la enorme vena poética que le brindó su inmenso talento como creador, para dejarnos a las

generaciones posteriores, una excelente oportunidad de terminar un trabajo inconcluso, que nos sirva en el futuro para construir nuestro presente y nuestro futuro literario. Es por esto que el presente trabajo tiene como único propósito, intentar, no sólo dar a conocer la obra de un poeta inconcluso, sino que también se pretende darle alguna* . consideraciones que, creemos podrán servir para emprender la recuperación de nuestras voces, castigadas por el tiempo y el descuido.

Reseña biográfica

Alarico Gómez, nace en Barrancas del Orinoco, el 23 de junio de 1922. Transcurre su infancia en Ciudad Bolívar. Fueron sus padres Cruz Gómez y María Echevarremeta de Gómez. Desde joven mostró interés por el cultivo de las letras, transitando por el cuento, el teatro, la crónica, el ensayo, la novela, la crítica, el periodismo y fundamentalmente la poesía. Su obra poética comprende los siguientes libros: *Los Dominios Visuales I*, *Los Dominios Visuales II*, *Júbilo del Regreso*, *Poema para Inmigrantes y Turistas*, *La Torre del Homenaje*, *Las Armas del Odiseo*, *La Técnica del Cielo*, *La Máscara y el Pez*, *Trilogía*, *Los Otros Poemas*, *Cuadernos de Ejercicios*. Todos estos libros han sido recogidos en sus *Obras Completas*, publicadas por la Biblioteca de Temas y Autores Monaguenses en 1963. Se desempeñó como colaborador de la revista *Tricolor*. Su obra literaria fue desarrollada entre los años de 1939 a 1955. Perteneció a la generación de los poetas del 40-42 (Suma, Grupo Presente, Promoción Universitaria), quienes en reacción al grupo *Viernes*, estuvieron inspirados por una vuelta al clasicismo, entre ellos: Juan Beroes, Luis Pastori, Aquiles Nazoa, Ana Enriqueta Terán, Ida Gramcko, Pedro Francisco Lizardo, Benito Raúl Losada, entre otros. Alarico Gómez, muere en la ciudad de Caracas el 6 de agosto de 1955, a los 33 años de edad, dejando una obra inacabada de múltiples rasgos.

Los Dominios Visuales I

Este libro comprende un cuerpo de textos de una notable fluidez en el uso de las imágenes y los símbolos. Se manifiestan en esta etapa, en los que se nota su arraigo y su identificación con la tierra que lo cobijó en sus primeros años¹. El río, el mar, uno presente como

¹ Cfr. Luis Segundo Renaud, *Viaje de Ida y Vuelta*

imagen indeleble dentro de su infancia, el otro distante pero siempre formando parte del anhelo del poeta, se van haciendo presentes de una manera progresiva. Alarico, va reuniendo y a la vez definiendo en este libro su visión con respecto a la creación, al paisaje, al amor, al ritmo y al hombre. En las diversas partes que lo conforman, se pueden evidenciar las concepciones fundamentales que determinan la preocupación de un hombre por su medio, y su poesía. De una manera un poco ingenua, Alarico agrupa en la primera parte llamada De la creación, algunos textos que tienen que ver con su propuesta individual, un poco teñida para entonces con rasgos surrealistas: “La noche vagina! / -profunda- / suave como una media de mujer. / Todo se curva/por su lengua ecuestre./Sin espacios vencidos/surge una ondeante y ancha espalda verde. / Está naciendo el mito”. La creación en este caso, es una visión que tiene que ver con el concepto de la visión onírica que tiene el poeta con respecto a sí mismo y hacia los demás, por ejemplo: “Yo sé que los espejos/ tienen relojes chinos/ en la lengua. / Pero sé que mis versos/ pueden ser altos lirios/ en la niebla. /Por eso espejos versos y montañas/ reproducen el mar en mis palabras”. Vemos como el discurso se va llenando de frases que terminan siendo parte de un discurso diferente, propio, nuevo, las imágenes dan el valor adecuado a las palabras y viceversa, a ratos apreciamos esa cadencia indisoluble que hace rítmicos y sonoros los versos, aunque estos tengan una intención hermética. Por otra parte en Del paisaje, nos encontramos con una contemplación y un regodeo con lo natural, que a veces recuerda evocaciones bucólicas muy particulares. “Violencia de árboles. / Mansedad. Ritmo. / Grandeza de nadie/ Ríos. / Los ojos ya no saben/ser más que tiempo y mito. /y entra la selva helante/ por los cinco sentidos”. Luego viene Del Amor, en donde el poeta no escatima esfuerzo alguno en cantar deliberadamente a la mujer amada, así como en Del Ritmo, en donde todos los textos gozan de una rima un tanto especial, basada en la sonoridad interior. Concluye el libro con los textos Del Hombre, visiones introspectivas de contenido existencial, llenas todas de múltiples transformaciones del Yo. Leemos: “De niño yo tenía la costumbre/ de buscar caimanes/ -con ojos de paloma-/por entre el corazón de impura nube. / Bien recuerdo las tardes/ como cintas de lujo en la maniobra. / Y -más allá- la soledad que abría/ flor de luz, ancha vida”.

La Torre del Homenaje

Escrito en 1995, el libro *La Torre del Homenaje*, constituye uno de los textos fundamentales en la obra de Alarico Gómez. Sorprende en primer lugar el desenfadado y la sutil

a Alarico Gómez, artículo publicado en el suplemento literario *Profundidad*, 28 de junio, 1995. Diario “El Sol” de Maturín.

ironía manifestada en la mayoría de los poemas. Con este libro, uno de sus últimos, el poeta muestra la madurez de una forma intensa e irreverente, que en algunos casos alcanza grados de profundo dramatismo ante situaciones como la muerte y la desgracia. Comienza con el poema El Séptimo Homenaje, en el que el poeta nos dice: “Esta es una tierra. Nuestra tierra. Terrible y fascinante. / Con sus inmensos ríos/ -¡Vida y muerte!-/ Con sus doradas frutas/ -¡Vida y muerte!-/”. En su mayoría los poemas de este libro, son largas construcciones de versos libres, casi en prosa que se van desarrollando a medida que van avanzando en el discurso. Lo extenso de los poemas, hace que el ritmo se encuentre disperso entre las frases, algunas muy largas y otras verdaderamente cortas, que componen la totalidad del texto. Por otra parte, se encuentran en este libro algunos poemas de una métrica desbordante. Este sincretismo entre la rima y el verso libre es una de las constantes en la obra de este poeta monaguense. Alarico fue un poeta de transición.² Su poética no se halla en un sólo contexto, es por esto que se da en sus libros esa multiplicidad de formas.

La torre del homenaje es un libro esclarecedor.³ En él se halla manifiesta toda, la esencia de la creación y el estilo de un hombre que siempre se negó a ser un hombre cotidiano. Dentro de él convergen las preocupaciones por la posteridad y por el presente cruel, en sus páginas reconocemos el martirio y la inmolación de un hombre por una condición terrible que lo induce a ser diferente de los demás. Se pudiera decir que Alarico Gómez con este libro abre un proceso de autocrítica en la manera de decir las cosas. De este libro es uno de sus poemas más conocidos, “Cuerpo Incidente”:

Desde hace tres años no puedo comprarme un par de zapatos.
Desde hace siete años estoy con la misma corbata.
Desde hace nueve años me acompaña este reloj a todas partes.
Desde hace quince años vivo -por así decirlo- en Caracas.
Desde hace treinta y tres años me llamo Alarico Gómez.
A los tres años me dio el paludismo en Barrancas.
A los siete años tuve el placer de estrenarme, un claro domingo,
mis primerísimas alpargatas.
A los nueve años estaba estudiando en Ciudad Bolívar
en el segundo grado y la nariz me sangraba.
A los quince años ya era velludo y fuerte, y con un lápiz pubescente
(escribía versos y adivinanzas...

² Luis Segundo Renaud. *Ibidem*.

³ José Ramón Medina, *Alarico Gómez, Obras Completas*, Biblioteca de Temas y Autores Monaguenses, 1963.

Como puede verse, en este poema se evidencia una conciliación entre lo más sublime que es la infancia y lo más terrible: la carencia. Tal contradicción se evidencia con tremenda fuerza en esta etapa de la creación. Vemos por ejemplo, el poema “La edad de Cristo”⁴

Del triángulo al reloj van los zapatos azules.
Hay nubes bajas y ojos negros. Las esquinas y las noches conocen bien esas pisadas. A mí me duele el pecho, de tanto repetir las de memoria en mis páginas, con un dolor de cigarrillos y fuga -como si en verdad padeciera de algo o por algo.
Me duele el pecho. Se me cansan los ojos. Amo excesivamente, doctor, Y esta nube que llevo en las espaldas,
y aquellos zapatos de color azul con elegancia, y esto y aquello (según hemos visto) se engullen con avidez mis palabras de comerciante hacia una digestión minuciosa de grandes bahías (...)
Tengo que confesar que sufro el triángulo como nadie, de una manera literalmente dramática, con o sin textos;
y, más que nadie, las nubes bajas, la tempestad del cielo, las inmanentes alunaciones de mis perros asesinados, las carreteras asfaltadas en declive y su serpiente real.

Rimbaud, Vallejo y Lorca a través de Alarico Gómez

La referencia paradigmática, cuestión ésta que se ha convertido en un punto álgido de la discusión de nuestra literatura en los últimos tiempos, se presenta en la obra de Alarico Gómez, determinada claramente por la presencia de textos abiertamente reveladores. Basta con mencionar los poemas donde el bardo monaguense declara sus paradigmas y toma partido por la realidad del hombre creador, sensible, y por sobre todo auténtico. En los textos dedicados a Rimbaud, a Vallejo y a Lorca, nos topamos con las afirmaciones que van a enmarcar la producción primera y postrera de Alarico. Hablemos en primer lugar, de la influencia que a nuestro entender marca de manera más firme y categórica la obra de Alarico: El descubrimiento de Rimbaud, voz determinante de la

⁴ Todos los textos poéticos de Alarico Gómez que aquí citamos, fueron tomados de sus **Obras Completas**, Biblioteca de Autores y Temas Monaguenses, 1963.

condición maldita. Este descubrimiento, hace por obvias razones (que escapen de la codificación cronológica y obedecen a razones que más tienen que ver con la naturaleza en sí) que Alarico se proponga estigmatizar sus propios esquemas en contraposición con los esquemas que para el momento yacían en el ámbito poético. Alarico se posesionó del ángel terrible de la discordancia y a través de su poética, propuso una forma bastarda de encontrar el camino, que para entonces estaba transitado por las propuestas líricas tradicionales. Ese lenguaje apacible, sencillo y quieto, fue utilizado para describir el espíritu febril y decididamente salvaje del adolescente recién salido de la selva y el río. Ese respeto irreverente hacia sus propios dioses y sus imágenes descuartizadamente desafiantes son un producto inequívoco de la contaminación de la malditud (si se puede decir de esta manera) que experimentó Alarico en su adolescencia. Me compararon contigo y me hicieron daño./ Tu caso no se da sino cada veinte siglos. Dice en uno de los pasajes del poema “Quejas a Jean-Arthur Rimbaud”. Además de las comparaciones netamente estéticas, están las que se desprenden del discurso moral. La aparición de temas que lesionaban la hegemonía clásica y la convertían en una prostituta violada por el falo del ardor juvenil, nos lleva obligatoriamente a pensar que la lectura del poeta francés ocasionó la fisura que íbamos a encontrar por siempre en los textos de nuestro Alarico. Y es que Alarico nos recuerda tanto a Rimbaud, que nos resulta imposible hacer nuestras propias comparaciones. Nous sommes acablés/D'un manteau d'ignorance et étroites chimères/Singes d'hommes de la vulve des meres. Las mismas comparaciones y puntos de inflexión que se pueden encontrar con la obra de César Vallejo. Con César (me permito llamarlo así) o a través de él, Alarico nos conduce al hombre a través del poeta. Vallejo, en el poema de Alarico, “Viaje de ida y vuelta a César Vallejo”, se muestra como un personaje ausente y requerido, “César está en París. Vuelva mañana Alarico nos lo muestra como una víctima del mal que en resumidas cuentas iba a ser su propio mal: El mal de los poetas. Alarico se refiere en el poema a personajes de barbas blancas, los ancianos de la honda sabiduría, que vienen a representar esos fantasmas compartidos, en una suerte de apología intuitiva hacia la auto-destrucción. César Vallejo ha muerto, habría dicho Alarico por decir tal vez, Alarico Gómez ha muerto; Estas palabras son lugares en los que ambas poéticas convergen y se entrelazan. En Vallejo leemos:

Todos los días amanezco a ciegas
a trabajar para vivir; y tomo el desayuno

En el caso de Alarico la referencia a la vida cotidiana se torna trágica, por el hecho mismo de la cotidianidad. Los fantasmas se apoderan de la condición de hombre

público, de ciudadano ejemplar. La criada dice que es un mendigo llamado Alarico Gómez./ Yo estiro las piernas; miro el humo caprichoso de mi pipa,/y ordeno,/ con la generosidad que me caracteriza,/ que le echen los huesos del perro,/ porque ya el perro no los necesita. Este desgarramiento interior, aunado a el afán del desprecio por el hombre mismo, es una señal inequívoca de la influencia del peruano. frustrado e inmanente,/ perfectamente hijo de mi patria y de mi siglo/ y con el pensamiento en Vallejo. Iba a decir Alarico refiriéndose a César. Estas señales inequívocas las encontramos también en la relación con otro grande poeta: Federico García Lorca. En la poética de Alarico Gómez, (o en una de sus tantas poéticas) encontramos su presencia indisolublemente cadenciosa y lánguida, melancólica y desgarrada a la vez. Federico, como uno de los grandes paradigmas, fluye de una forma límpida por toda la genialidad de Alarico y lo lleva de la mano en algunos pasajes de su obra. Las preocupaciones, los temas, nuestro mundo americano, su mundo gitano, hacen que a ratos nos encontremos con una hermandad subyacente dentro los invadeables límites de la poesía. En el poema Balada de Federico García Lorca, se evidencia una identificación absoluta en la relación con el tiempo y con el ambiente que rodeó tanto a uno como a otro. La referencia apologética evidencia los mismos puntos de inflexión que mencionamos anteriormente, en los que se encuentran y chocan tanto la configuración del hombre, así como también la no resignación del poeta. Yo estaba madurando y Federico/ tres golpes de sangre tuvo. No se sabe/ ni dónde están sus huesos de ruiñón asesinado/ cuyos cantos picaban a la guardia civil. La esencia misma del poeta gitano está claramente representada no sólo en algunos sonetos de Alarico, sino también en textos de avanzadas en los que se pone de manifiesto por encima de todo, el compromiso con lo justo y lo verdaderamente humano. Alarico nos mostró a Lorca, no sólo en una apología, sino más bien en cada uno de sus extraordinarios sonetos. Ahora sí, reloj de arena/ tiende su hora exacta./ Sobre las tímidas violetas./ Ahora sí, mañana blanca, echa a danzar tus ríos/y a sonar tus campanas. A veces he creído (y muchos compañeros lo confirman) que Alarico fue muchos poetas a la vez. Transitó el verso milimétrico firme y trascendió también por sobre la prosa humilde pero desbordante. Federico, sin duda abrigó a uno de esos tantos poetas que fue Alarico Gómez. Para finalizar diremos que además de las lecturas determinantes de Rimbaud, Vallejo y Lorca, también debemos mencionar a otros faros luminosos que dejaron su rastro en la obra poética de Alarico Gómez: Darío, Whitman, Juan Ramón Jiménez, Paul Eluard, Miguel Hernández, entre otros.

De Alarico Gómez a Walt Whitman

Sobre las referencias paradigmáticas en la obra de Alarico Gómez; caso aparte de importancia significativa lo constituye la presencia de Whitman en esa referencia. *La ciudad de mis huesos te saluda con barbas de relámpago y dientes de leche...* Así empieza el texto que le dedica Alarico a Whitman en un intento por venerar desde su condición humilde de hombre latinoamericano (venezolano en todo caso) al poeta de los vapores y los ferrocarriles (el poeta del progreso, diría alguien más osado). Lógicamente la intención del monaguense no era la de hacer una simple salutación al viejo hermoso de Lorca, mucho menos regodearse en una especie de canto existencial y ególatra. En dicho texto encontramos una salutación, no de dos hombres sino más bien de dos mundos claramente representados y diferenciados por códigos propios. La ciudad de mis huesos te saluda... como una forma de decir mi pueblo entero te saluda, mi nación entera con su paludismo y sus regímenes bárbaros y oscuros te saludan. Este canto es sin duda una declaración de principios en la que nuestro poeta con una visión de avanzada le da los buenos días al egregio Walt Whitman, ante nuestra larga noche duradera. Bienvenido a la ciudad de mis huesos dolientes. Ese Carácter de poeta histórico se presenta en Alarico desde varios ángulos, desde donde se vislumbra su poder y su fuerza de lenguaje destronador y brillante. La alusión a temas inmersos en la cotidianidad que luego se tornan definitivamente trascendentes, es uno de los recursos que utiliza Alarico no sólo en este texto sino en gran parte de su obra. Los zapatos, la ropa, los relojes, se vuelven personajes que aportan con su disminuido protagonismo, los códigos necesarios para ubicar la condición, el tiempo poético y la intención de ciertas frases. Por otra parte podemos decir que tal cotidianidad, al igual que en Whitman, no es sólo una constante sino que es el ingrediente fundamental en la construcción del discurso poético. Tanto uno como otro relega en los componentes sociales e históricos la voz que se encargará de expresar la condición y la necesidad del poeta, huesos como ya dije, con barbas de relámpago y dientes de niño... continua Alarico en su texto. De una forma o de otra, ambos poetas son la voz de un gentilicio que se desborda en imágenes absolutamente desbordantes. Este gentilicio converge en ambos poetas de manera existencial, como los hombres del pueblo convergen en torno al pueblo mismo. El rechazo por parte de algunos sectores puritanos y ortodoxos fue un hecho que ambos tuvieron que enfrentar uno con mejores resultados que el otro, tal vez como el precio que se debe pagar cuando se dice lo justo y necesario. De Alarico Gómez a Walt Whitman (salvando los escollos y las kilométricas distancias) pueden hallarse muchos elementos que nos unen. Ambos americanos; ambos girando en derredor del

círculo infinito; ambos empuñando el martillo del herrero; ambos atizando la fragua de la poesía infinita; ambos celebrándose a sí mismos uno con desenfado, otro con descarnado acento; uno norte el otro sur; en fin Whitman diciendo; Permanezco de pie en la obscuridad, con la vista baja, junto a los que más padecen y a los más desvelados paso mis manos dulcemente, de uno a otro lado, a algunas pulgadas de ellos, los desvelados se hunden en sus lechos, duermen con sueño sobresaltado. Tal vez Alarico habría respondido: Aquí están mis zapatos, Walt Whitman, rotos de Norte América, sucios de Venezuela, enfermos grave de poesía como los huecos de mis medias vedadas ya para la aguja. Si pudiéramos trazar una línea divisoria entre Barrancas del Orinoco, con sus caimanes, sus brujas, sus burbujas y sus peces; y la Manhattan rural y deshabitada, con su río Hudson límpidos de excrementos y lubricantes; tal vez esa línea divisoria estaría marcada por los ojos pluviales y taciturnos de dos niños que juegan en una y otra orilla y se estremecen en las ondas/de ambos ríos; y de la selva sacan ardillas y rabipelados que corren temerosos hacia la noche misma del poema.

Selección de textos

Viaje de Ida y Vuelta a César Vallejo (fragmentos)

Frustrado e inmanente, entro en
las catacumbas donde diste refugio
a los cristianos cuando desde el
Perú te perseguían
hasta tu brocha de afeitar

Entro con mi brocha gorda.
Entro en tus catacumbas -frustrado e inmanente-
con la espuma de mi brocha de afeitar como nieve
o ala, sobre los pelos duros y largos de mi barba.

Y me confunden con un anciano respetable,
porque
los ancianos de la honda sabiduría con sus
barbas verdaderamente blancas,
se acercan y me dicen, palpándome
las ropas de este siglo: "César está en París.
Vuelva mañana".

Las catacumbas están numeradas, como las
oficinas
modernas, que están numeradas, y
tienen el nombre del director, muy brillante,
debajo del número. A la derecha y a la izquierda
en la séptima galería
y con la luz que sale de mi cerrada barba blanca
puedo leer nombres que todos conocen:
Walt Whitman, Rubén Darío, José Martí,

Federico García Lorca. Pero
los ancianos de barbas enjabonadas y brocha
gorda,
acércanse y me dicen: "César está en París.
Vuelva mañana".

Los pelos largos y duros de las catacumbas
también están numerados como la honda
sabiduría de los ancianos en la esquina
superior de cada página. Los cristianos
visten ropas de este siglo. Y en mi
cerrada barba blanca, todos, todos ellos,
ven que lo que pasó tienen una herida...

Quejas a Jean Arthur Rimbaud

Cuando empecé a escribir me compararon
contigo.
Para entonces tenía tu misma edad de lluvia sobre
la almohada.
Y una carta de amor.

Había nacido a orillas de un río inmenso,
plúmbeo.
Y venía de la selva a la ciudad
con los grandes bolsillos atestados de animales
duros
de belleza de relámpago.
En el patio de mi casa, vi crecer un tamarindo.
Y en el tanque vi crecer un terrible caimán de
ojos melancólicos
y piel de tejas agrias.

Devoraba los peces como un guante;
luego escupía las espinas hacia la izquierda
y se zambullía delicadamente entre plumas de
garzas,
más o menos satisfecho.
Sus grandes ojos fríos eran terriblemente
melancólicos.
Pero las brujas se complacían,
con su conocida crueldad de palo y nariz,
en golpear el techo.
Lograban asustarme. Y nos despertaban a todos
en la casa.
Pero yo tenía una sábana, debajo de la cual me
esperaba un cuerpo
caliente, poblado de colinas
y de túneles apetitosamente perfumados, aun
para mi inocencia.

Y así fue como llegué hasta ti, Rimbaud sin
conocerte,

ignorando tu nombre y apellido,
tus batallas,
tus lepras de oro,
y, sobre todo tu gran perla perseguida por los
lobos bajo la nevada
o en el diente del perro.

Pullas a la Literatura

¿Quién dijo que era bella la montaña?
La montaña es un verso afrancesado.
Pero vamos ¡Hay cada gente imbécil!
¿A quién se le ocurrió ver en la luna
la imagen del amor?
¿Por qué no en Marte?
¿Por qué no en el tabaco de una bruja
o en la saliva de un millón de besos?
¿O entre las calles rotas del progreso?

¿Quién dijo que la muerte es algo horrible
sí hasta puede venir en una flauta
o estar a duerme y vela en la manzana
o en el filtro sin sal de un cigarrillo?
Pero vamos ¡Hay cada gente imbécil!
¡Hay cada literato en este mundo!
Y no hay remedio por lo que se ve.
¡No hay remedio, está visto!

¡Porque siempre habrá coplas
y copleros!
¡Porque siempre habrá toros y toreros!
¡Porque siempre estaremos hasta aquí
de esa basura que se llama Arte!
Dos relojes de acuerdo es imposible
y es imposible ver a dos amantes
en la armoniosa y fértil
unidad que brindan el aceite y el vinagre.

Pero vamos ¡Hay cada gente imbécil!
A la prueba os remito este ejemplar;
se llama como yo; tiene mi peso;
ve con mis ojos; habla con mi lengua;
no sirve para nada según unos y según otros, es
extraordinario!
Cosas de la política local
-¡de eso no hay que dudar!
Salud, literatura batayola;
reina del dominio; madre del pino!
El arpa destrenzada de mis nervios
te saluda en olor de profanía!
Tu vientre muelle; tu nariz alegre;
tu corazón en fin un diccionario:

JOSÉ LIRA SOSA: LA PALABRA ES ACCIÓN

José Vicente Ramos
Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Maturín

Dibujo de Zoilo Abel Rodríguez

José Lira Sosa publica en 1954 *Fiat-lux y otros poemas* que podríamos llamar génesis de su quehacer poético por su parentesco con los imperativos bíblicos, en donde Dios dice: “Sea la luz, y fue la luz” (1). La palabra como acción, como pneuma, como vida y generadora de vida. La poesía es palabra y ésta debe reflejar el entorno en que está situado el poeta: “En el principio era el verbo... y el verso se hizo carne...”, dice Juan en su Evangelio que corrobora así el trabajo de la palabra como creadora de realidades y dentro de ellas, la realidad poética.

En *Arcano 17*, según recoge Octavio Paz, Andrés Bretón habla de una estrella que resplandece más que las otras: la estrella de la mañana. Lucifer, el ángel de la rebelión. Su luz la forman tres elementos: la libertad, el amor y la poesía. Cada uno de ellos se refleja en los otros dos, como tres astros que convergen sus rayos para formar una estrella única. Así hablar de poesía es hablar de libertad y de amor.

La obra de Lira nos invita a vivir, al utilitarismo de la contemporaneidad opone los fantasmas del deseo, dispuestos a encamarse siempre en un rostro de mujer (Jeanine, Virginia, Nilda...) para reconquistar los poderes feéricos infantiles en cada uno de nosotros, que están por encima de nuestro racionalismo cristiano y tal vez son más grande que el poder de nuestra ciencia; como su menor a través del ejercicio concreto de la libertad aspira transformar la realidad y así, obligada a ser ella misma. Trata de cambiar esta realidad que una civilización vacilante nos ha vendido como la sola y única verdadera, busca desnudar la realidad de sus apariencias para que muestre su rostro verdadero.

Fiat-lux de nalgas de látigo
de nalgas de hostia bendita

¡Cuán lejos estaban los « poemadores » , como dice René Mènard, que le antecedieron en el quehacer poético. A excepción de Juan Sánchez Peláez, el grueso de los hacedores de cultura poética venezolana había vuelto a los moldes clásicos de la estilística española, al adorno adjetival, al lenguaje estereotipado, etc. Se requería



deslastrar la poesía Se requería deslastrar la poesía de ese carnaval de imágenes que nada decía y que alargaba la orfandad poética. El hombre como ser de la palabra debía romper definitivamente el sentido y decir como Rilke: “lo hermoso no es otra cosa que el comienzo de lo terrible”.

Fiat-lux entre dientes
De la boa constrictor

Fiat-lux para flagelar mariposas

...

Fiat-lux bella proclamando destrucción

Fiat-lux, escrito íntegramente en París, fruto de su estancia en esa ciudad, en el que se desborda una manera diferente de hacer poesía.

En ese momento empezaba a formarse Sardo, en Caracas y Lira Sosa se acerca con la efervescencia del surrealismo que había sorbido en París. La efervescencia de sus pequeños ritos que como espasmos mortificantes se vitalizan a través del poema. La poesía como algo vital, irremediable, en la barra de un bar, en los sitios más insólitos, una poesía producto del azar que lo obliga a copiarlo donde todas las voces, cansadas de andar solas, salen, armadas, sin atropellos para realizar el acto mágico de la creación.

Esta acción mágica ubicada dentro de los cánones del paradigma francés, pero con una evidente invitación a la tropicalización. El poeta después de haber hallado en la luz del trópico, “una sombra para mellar al mediodía” (“Oda a André Breton”), eterno transeúnte del mediodía había encontrado el sol negro de los surrealistas. Se había tocado con él en la Tour de Sam Jacques como un astro ajado, carente del lacerante canto de los pájaros y de las acometidas mortales del cascabel. Aquella presencia producto de los balbuceos sadistas, de las palabras satánicas de Lautréamont y Rimbaud eran ahora frases sonámbulas que requerían de la invitación mestiza que Lira Sosa le hacía. le hacía. Era necesario para lograr la suavidad del Relámpago que abandonase aquellos parajes:

Gran brujo Satán Milenario ídolo
De lengua de fuego Dios Nuestro Padre
Fraternal Háblame Abandona las comarcas
heladas
La tribu de huesos infernales
Abandona el oráculo celeste donde enmudece
Tu flauta de Pan (Idem)

A cambio de esta atmósfera, Lira Sosa ofrece su trópico en donde el sonido y la imagen están impregnadas del mundo de la infancia, una vuelta al mundo maravilloso de los sueños infantiles a través del arte, su-mimos al principio del placer y como un juego revelarnos el contenido de nuestro inconsciente y por ende el de toda creación.

Yo anudo tu cuello con bejuco ritual
Escucha mi acento mestizo cruzado de ráfagas
inesperadas
Brotadas de los caños turbulentos de Monagas

Domador de misterios escualos inmediato
feroz fabricante de imágenes ponzoñosas
Lava mi carne Lava mi pellejo
Y resucitar cada tres días el látigo de tu lengua

Mas esa magia ofrecida por Lira Sosa al Gran Padre Pagano, ese retorno a la locura furtiva de las imágenes del trópico, exento de todo adoctrinamiento que día a día se había hecho más potente y esa estructura construida por la civilización del Occidente se había convertido en prisión, laberinto sangriento, matadero colectivo. El busca la purificación de la palabra a través de la misma la redención del arte de la vida creada por Bretón.

La poesía de José Lira Sosa obedece a la más estricta militancia surrealista en donde la ironía, el humor y la evocación construyen un mundo de sinuosas sensualidades a través del clima onírico cada vez más acentuado. Todo cabe dentro de su escritura de fabulador de estas latitudes, cuyos signos nos trasladan a la heroica aventura de Bretón y sus seguidores.

Eterno transeúnte del mediodía, buscando de los rostros de la gente que regresa apresurada a sus casas, el relámpago de lo inusual en el trópico. Caminante de los tantos caminos de la ciudad, esa que se nos brinda con la mansa agresividad de la serpiente: “

Hay a medianoche
una ciudad para viajar
Sin guantes
Una ciudad como Serpientes
 (“Recuerdos de un viaje”)

El acercamiento de los contrarios nos ofrecen el aditamento necesario que lo relaciona con el movimiento de Bretón. Ciudad para viajar - la agresividad de la serpiente. Una ciudad que nos seduce con sus luces con sus misterios y una vez dentro, en su ombligo, en su redondo ombligo, nos destruye. Su ignoto vientre que aniquila y transforma la libertad del ser humano en inmóviles maniqués. Ciudades producto del salvajismo. Grandes ciudades, llenas de misterios y de sentimientos en donde tienen cabida las fuerzas infernales y angelicales del ser humano:

Hay una ciudad de párpados
como grutas acuáticas
párpado de maniqués desnudos
en torno a una fogata
ciudad hija de animales salvajes
ciudad de primera magnitud
ciudad negra
ciudad como ventanas
y garras grises
en mi sangre
 (“Recuerdo de un viaje”)

También, dentro de este clima de incertidumbre, de destrucción, la ciudad se nos muestra como el escenario perfecto de la bella desconocida, esa desconocida desconcertante a quien dice conocer siempre que se entrega y a la vez teme como Nadja de Bretón, mujer que seduce y tiene miedo de seducir o sentirse seducida

Pero el cielo de las fieras no miente
ni es rojo el espejo llameante su azul
nuestro encuentro baja lea cedros

en ti yo tengo cabida
sólo como un rayo en las vertientes

luminosas de tus poros

y ha soledad se despliega como un guante

("Sed de demencia")

Más tarde, Lira Sosa transforma la ciudad para delinear la pureza de Virginia en medio de la groticidad de los parques:

virginia en tu rostro el parque recortaba
sus máscaras de payasos con sus antorchas

ratificadas bajo la sombra de tus párpados

recuerdo la efigie rebelde
bajo tus uñas
virginia tú eras pura.

("Nueva leyenda")

En "Ceremonial", último poema de *Oscuro Ceremonial* la ciudad recobra su agresividad, ante el asesinato Alberto Lovera. Una ciudad que provoca frustraciones amenaza y avasalla hermosamente donde no cabe la vida. Es la ciudad sin pájaros, es la ciudad sin árboles, es la ciudad que espera con sus avenidas cuajadas obscenamente de automóviles:

Vine para participar en la ceremonia
Afuera la ciudad me esperaba amenazándome
siempre
siempre amenazándome la ciudad
y sus parques y sus plazas y sus tres gracias que es
también el hombre
de una plaza la ciudad y en la ciudad de los ojos
Es la ciudad sin pájaros para, escudriñando el
rostro
de los transeúntes. Yo el transeúnte escudriñado
por ojos ("Ceremonial")

Pero en la ciudad también está la muerte, una ciudad llena de rabiosas imágenes que escuecen los espasmos orgásmicos del poeta, una ciudad portadora de la agonía de la muerte de Lovera quien habla desde la profundidad del mar en donde los pájaros penetran los ojos y los pies y en donde los árboles tienen pájaros. Esa ciudad donde habitualmente transita promoviendo el vicio y fermentando la ociosidad.

El poeta José Lira Sosa en compañía Luis Camilo Guevara, Gustavo Pereira, Caupolicán Ovalles, Eli Galindo y Juan Pereira



Fotos de Enrique Hernández D'Jesús



CRÓNICA

Crònica de un olvido culposo

Eduardo Gasca

Universidad de Oriente



Perdona¹ lo largo, pero vaya en mi descarga que la reláfrica que viene es culpa tuya: sin querer (¿queriendo?) pusiste en marcha una cadena de coincidencias de esas que Jung demostró que no son casuales un coño. Ahí te va.

(1) Me regalaste un libro cojonudo de Héctor Abad Facionace², que me volvió a demostrar que aunque uno cree que ya no hay forma de que un escritor lo sorprenda a uno, es embuste: siguen apareciendo coñoemadres que lo hacen. Un libro de cuentos con valor adquirido: fue

¹ El texto va dirigido a Celso Medina.

• ² Se refiere a la novela *El olvido que seremos* (2006)

pensado como libro... el final del tercero te da la sorpresa de darle otra vuelta de tuerca al segundo... y además toca los temas y recursos y joderas que me dan más nota. Bueno, también a ti y a Luis Malaver³. No hace falta decirlos, tú sabes cuáles son, los hemos conversado de más. Por eso mismo le presté el libro al Flaco, y llevamos semanas dándonos banquete hablando pendejadas sobre él (!y seco!). Puede decirse que estamos en modo Abad los dos.

(2) Entonces justo ahora me regalas un *documento* (¡ah malaya Abad!) que me mueve el piso. *En Haa 4*. En pdf. Me mueve el piso porque recuerdo ese número de la revista. En

³ Poeta y narrador venezolana, impulsor de la revistas *Entreletras*, que se publicó en Margarita.

el momento de abrirlo creo que lo recuerdo porque por supuesto alguna vez lo leí y luego lo guardé en mi biblioteca, te juro que nada más por eso, porque existía. No recordaba ninguna otra razón. Y ya no lo tengo porque todos los ejemplares de *En Haa*, incluido el memorable N° 1, los he ido regalando por distintas razones a distintas personas. Solamente guardo conmigo y con el celo el N° 5... porque en él, como vengo diciendo y diciéndome desde hace muchos años, desde Cumaná misma, porque ahí está EL PRIMER TEXTO QUE ME PUBLICARON EN MI VIDA, el cuento “La nueva elegía”. Y todavía recuerdo (¡ah malaya Héctor Abad!) la emoción con que lo abrí cuando me lo entregaron (creo que Carlos Noguera) en el pasillo de la Escuela de Letras y lo abrí, y ahí estaba, y al final mi nombre. Y se lo enseñé a Lubio⁴, y a Mery⁵, y a María Fernanda⁶, y a Ingrid. Y lo celebramos y me celebraron mucho. ¡Qué recuerdo tan de pinga, Facionace!

Leí el comentario que me hiciste acompañando el regalo cagado de la risa, porque haces un retrato hablado de uno que soy yo, obviamente, pero estás peladísimo. Yo no publiqué nada en ese número, ni ningún otro antes del 5, y de “La nueva elegía”. Y bajo el regalo, y lo destapo, y cagado de la risa voy a constatar lo pelado que estás, y veo el índice, y me río más, porque evidentemente hay un error garrafal: yo no escribí jamás ningún cuento “La protesta”. Se trata de un error comiquísimo: publicaron el cuento de otro y le pusieron mi nombre, ¡qué arrechera cogería! Y yo ni cuenta me di cuando leí esa revista. Y mis amigos tampoco, y nadie me comentó nada. Y busco el cuento y empiezo a leerlo y lo voy leyendo, y por supuesto: esa vaina no la escribí yo. Me acordaría. Es un cuento de alguien que evidentemente está empezando, con buenas intenciones y muchas ganas pero se le ven demasiado las costuras de novato. Así hasta que llego a la mitad del último cuento y me encuentro con la frase arrechamente cursi (hoy) “**Vamos a robarle una estrella a la dictadura**”, que fue lo que me dijo exactamente Rubén Darío Vásquez Hernández Vásquez Vásquez (margariteño, por supuesto, hijo de primos hermanos que fueron hijos de primo hermanos y a él no le salió rabo de cochino porque todavía no existía el Gabo). Rubén Darío era uno de los dos estudiantes del Andrés Bello (el otro el Orejón Ledezma) que la dictadura de Pérez Jiménez puso presos, y entonces repartimos unos papeles pidiendo su libertad y protestando contra la dictadura y el imperio, y me agarraron, y terminé en El Obispo, donde justamente estaba preso el estudian-

⁴ Lubio Cardozo, poeta venezolano, ya fallecido.

⁵ Mery Sananes, poeta venezolana.

⁶ María Fernanda Palacios, poeta y ensayista venezolana.

te por el que yo había protestado que estuviera preso, sin conocerlo personalmente. La primera vez que hablé con él fue cuando llegué a El Obispo y me tocó compartir calabozo con él (ironías de la historia y de la dictadura). Y la segunda noche me dijo “Vamos a robarle una estrella a la dictadura”, tan jodedoras las casualidades históricas, “El poeta Rubén Darío” ¿no?) que era una frase como de poeta, y entonces hicimos lo que dice el cuento que hicimos. A mí se me quedó la frase y lo que hicimos, y me prometí que alguna vez escribiría un poema con ella, que ya lo era. Cursi pero poética dadas las circunstancias. Pero nunca lo hice. Ni escribí un coño con ella. Me la guardé para mi recuerdo y para echar el cuento bebiendo caña. Juraba yo. Hasta el sol de ayer.

(3) Ayer descubrí que escribí “La protesta” y se lo entregué a la gente de *En Haa* (seguramente a Lubio) y me lo publicaron. Descubrí que el primer cuento que me publicaron recordaba la emoción mía y el orgullo, y la celebración y las felicitaciones, ese día memorable no fue en el N° 5 sino el 4°, y no “La nueva elegía” sino “La protesta”. Ese escamoteo tan arrecho de la memoria suena más a Freud (acto fallido, asesinato simbólico y vainas de esa) que a Jung. Evidentemente decidí borrarlo de la historia muy pronto, pues no aparece en *Relatos del camino largo* que es del 69... imposible que lo olvidara tan pronto. Decisión producto de la crítica y de la autocrítica entonces. ¿Pero cuándo y cómo coño decidí borrarlo de la memoria, de mi vida? Una autocrítica *in pectore* que ni Robespierre pues. Eficiente y eficaz. Yo creo que ya en el 71, cuando llegué a Cumaná lo había extirpado. Más nunca supe de él, ni he hablado de él con nadie. Ni conmigo.

Hasta el sol de ayer. El tuyo fue el propio regalo griego, muy bonito, pero... ahora tengo que cambiar mi autobiografía y mi bibliografía oficial, y lo más grave, mi memoria personal. Adaptarla a la verdad histórica. Documentada. Nojoda.

(4) Acabo de guardar el pdf en la memoria de “Documentos” con resguardo en el pen drive. De ahora en adelante “La protesta” es mi primer texto publicado. Hay prueba de ello.

Lo peor de todo es que no va a haber forma de que me creas que esta verga es verdad y no que me empaté en una de parodiar al Abad. Y baratamente para peor vaina. Una piratería chimba indigna de El Pirata. Juro que todo es cierto.

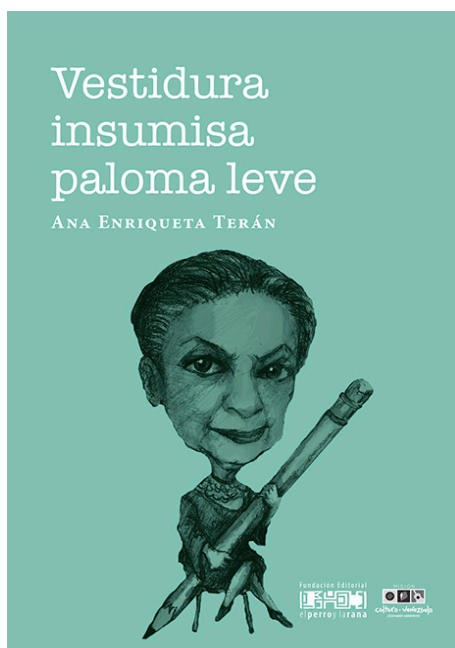
A Malaver se lo acabo de contar por teléfono y me cree.

RESEÑA

Vestidura insumisa paloma leve. Ana Enriqueta Terán

Ediciones El perro y la rana, 2016.

Juan Joel Linares Simancas
Caicare1@gmail.com



Retrocede mi paso
con lentitud de yerba innumerable;
tu cuerpo en el ocaso
ignora la mudable
esencia de tu llanto perdurable.

Ana Enriqueta Terán



Me permitiré contarle una experiencia que suelo compartir con amigos y también lectores. Para el año 2014 la Editorial Fundación Ayacucho publica una edición especial: “Piedra de Habla” de la poeta trujillana Ana Enriqueta Terán (Valera, 1918, Carabobo, 2017), con prólogo, estudio y selección de Patricia Guzmán. Este libro que reúne gran parte de su obra poética, desde su primer libro “Al norte de la sangre”, (1946), hasta “Construcciones sobre basamentos de niebla” (2006), da cuenta y memoria de una historia íntima hecha palabra, palabra poética. En él la poeta instaure nociones de inteligibilidad contenidas en gran parte de su trabajo escritural, aunado a la infatigable necesidad de comunicar a través de sus versos al igual que aspectos del quehacer y la resonancia poética. En ella, se toma en consideración, ade-

más de sus textos más resaltantes, la mirada en torno a los procesos de construcción que ofrece el propio poema en gestación, así como las diversas manifestaciones líricas que parecen establecer hondas reflexiones e interpretaciones de lo real. Este libro me permitió entender, después de un accidentado, pero satisfactorio proceso de lecturas que acompañé durante mi estadía como docente invitado por la Universidad Nacional Experimental “Simón Rodríguez”, a una suerte de hechura como lector de poesía, además de construir un diálogo que ya no se hacía como parte de un esquematismo que pretendía, para aquél entonces, obnubilar, digamos las espontaneidades de los estudiantes, así como a los participantes y docentes que asistieron al seminario. Quiero hacer extensivo este acontecimiento que me llevaría de la mano, seguramente como a muchos, sobre la

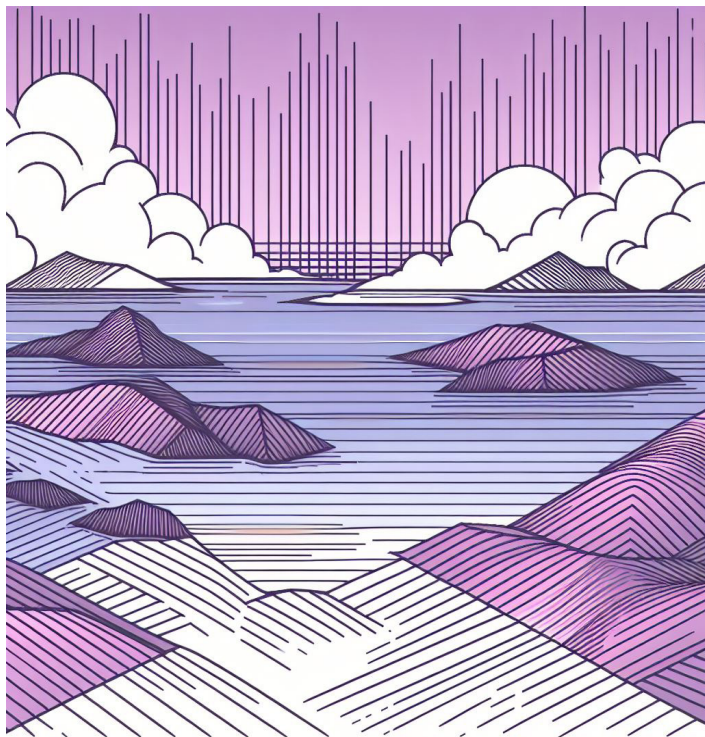
importancia de estos poemas, que recién leía con atención, aun cuando ya los conocía. Esta lectura, ahora revisitada me estaría ofreciendo un panorama mucho más amplio, pero desconcertante de la poesía escrita en nuestro continente. Muy a pesar de que esta misma obedecía a textos que se habían reeditado, y que el tiempo también los había dado por conocidos. Sin embargo, esta edición "Vestidura insumisa paloma leve, ediciones en digital El perro y la rana, intenta desarmar aquel discurso que en otrora fijaba su atención en un público cuyo sentido de la poesía era precisamente religioso, como quien entra a un templo sagrado buscando regocijo y quietud, así es la poesía de Ana Enriqueta, plácida y violenta, a ratos que se escabulle en las sombras para darnos un pedazo de paz, para terminar con una afrenta llena de luz. En este breve y aciago momento de lectura contemplativa entendí que su obra no buscaba generar bajo ningún concepto una afiebrada conjunción entre un lenguaje lleno de esplendor y resonancia, y otro que residía en lo más profundo del inconsciente. Antes bien, la presencia de imágenes que sortejan la obra reunida en esta edición ofrece miradas siempre constantes sobre un territorio incandescente que se vislumbra a tientas y en las noches para establecer inéditas manifestaciones en torno a su compleja y sagrada lectura. Vestidura insumisa... trasiega la vieja herida convertida en luz, donde musgo y celosía irrumpen los escenarios del universo poético para abrazar diversas corrientes del pensamiento, así como crear desde el mis-

terio, lo místico y lo religioso que se construye bajo la mirada que no se limita a desordenar los enunciados con perfecta armonía, y que es llevada por la sonoridad y los ritmos que han sido heredados por sus mayores para recordar, y recordarnos el amor a las palabras y a la lengua castellana. Superficie labrada con magistral soltura donde se pone en evidencia toda una reverencia por el idioma. Las correspondencias con las cosas más comunes; y la instauración de lo sagrado como manifestación de lo divino tal como lo quería María Zambrano. Un enfrentamiento como estremecimiento de lo sensible; o como ocultamiento ante el derrumbe de las grandes religiones; y que la poesía vendría a suplir ese vacío. La poesía que invoca voces, a ratos sueños enredados y sombríos que surgen en los rumores de la casa, en los suplicios de las gentes que habitan los rincones, en lo apartado de los bosques rumorosos. Este libro, propone todo un escenario para expresar los instantes, los misterios y toda una tradición que es puesta en los recovecos del verso. Todo un universo en derredor para desarmar los códigos ofrecidos por la norma, y que llegan a instaurar nuevas y atrevidas combinaciones. Un libro para celebrar ciertamente el acicalado homenaje a las palabras, que en boca de Ana Enriqueta Terán siguen estando en la calma pero en la violencia, entremezcladas bajo un verdor siempre secreto, bajo los cielos que escarban la noche, bajo un enigma de travesía, de fulgor, insumisa, paloma leve.

La Literatura Otra

De islas y poetas:

Poesía de las islas francoafricanas



Las historias de las Antillas francófonas constituyen esos espacios que, según Eduardo Subirats, fueron vaciados para instalar en esos territorios un perverso y cruento sistema de dominación que “pigmentó la esclavitud” (René Depestre). La condición de esclavo se asoció desde entonces al fenotipo del negro africano. Se trataba de la no muy reputada economía de plantación. Para eso, se “limpió” el territorio de los indígenas de la región (caribes, arawuacos, taínos, etc.).

Francia fue una de esas colonias que comenzó a colonizar el Caribe en el siglo XVII, y en el siglo XVIII, apropiándose de las islas de Saint-Domingue, Guadalupe y Martinica, que se convirtieron en importantes productores de azúcar, café y otros productos tropicales. El oro de esas economías son los negros “robados” de numerosas poblaciones africanas. La mortalidad entre los esclavos era muy alta, y muchos de ellos se rebelaron contra su condición.

Con la misma saña, el colonialismo francés se extendió en el siglo XVIII por otras islas en el océano Índico, como Reunión y Mauricio, que también se convirtieron en importantes productores de azúcar y café, y la explotación económica de sus habitantes se basó en el trabajo esclavo.

En 1895, Francia invadió Madagascar y derrocó a la reina Ranavalona III. La isla pasó a ser una colonia francesa, y se estableció un gobierno colonial francés, con iguales características que las anteriores colonias. Madagascar logró su independencia en 1960, pero ésta costó mucho a sus propulsores: cárceles, asesinatos, exilios, etc.

Guadalupe, Martinica, Guyana y Reunión pasaron a ser territorios de ultramar de Francia a partir de 1946, con lo que se frustró toda una historia de lucha para desatar los lazos políticos con la metrópoli colonial.

Los historiadores aducen varios argumentos para explicar la diferencia de esos procesos políticos, en los que se vieron envueltos tanto los antillanos francófonos como los francófonos del Índico.

Hay varias razones por las que esto sucedió. En primer lugar, Madagascar e Isla Mauricio eran independientes antes de ser colonizadas por Francia. Esto significaba que tenían una fuerte identidad cultural y nacional, lo que facilitó la lucha por la independencia.

En segundo lugar, Madagascar e Isla Mauricio estaban más aisladas de Francia que las Antillas francesas. Esto les dio más libertad para desarrollar sus propias instituciones y cultura.

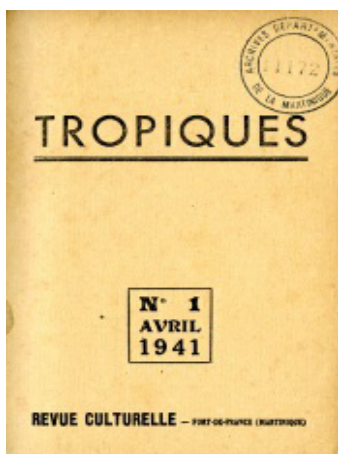
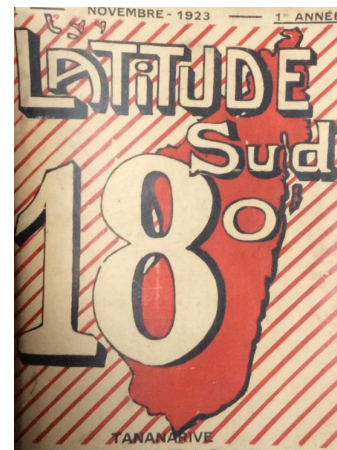
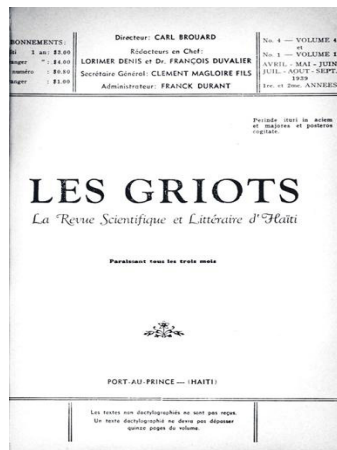
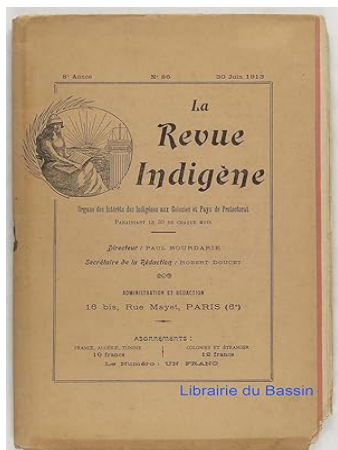
La historia de Haití es distinta a la de las otras islas. El territorio que colonizó Francia, lo perdió en 1804 cuando se proclamó la independencia, convirtiéndose en el primer país de América Latina y el Caribe en liberarse del dominio colonial europeo, lo que le ha costado mucho en el camino hacia la consolidación de un estado y una nación estable y moderna.

En esa lucha tuvieron relevantes protagonismos los escritores y, en especial, sus poetas, muchos de los cuales lideraron las luchas (Aimé Césaire, Jacques Rabemananjara, Gilbert Gratiant, entre otros). Siguiendo la ruta que nos traza el profesor Jean-Louis Joubert en el artículo traducido para ustedes, escogimos doce poetas, para mostrarles algunos de los poemas que se empeñan en dar fe de que el peso temático de la isla, con sus asuntos políticos, geográficos y existenciales, los hermana en una preocupación crucial: la búsqueda de las ontologías que pueblan el espacio insular.

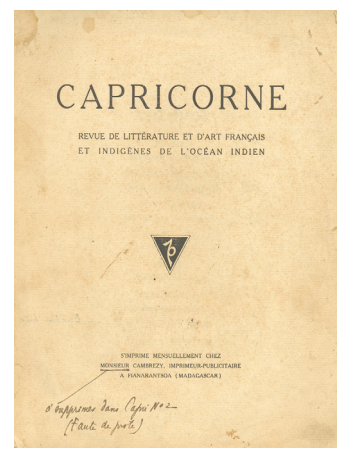
Esos poetas son: Ernest Pépin, Gerty Dambury, Florette Morand (Guadalupe); Gilbert Gratiant, Édouard Glissant, Nicole Cage-Florentiny (Martinica); Jacques Romain, René Depestre, Jean Métellus (Haití); Jacques Rabemananjara y Jean Joseph Rabearivelo (Madagascar); y Édouard Maunick (Isla Mauricio).

De las islas y de las corrientes

Jean-Louis Joubert



Aimé Césaire



Toda gran obra literaria es individual e interpela las determinaciones sociales que la han hecho posible. La escritura es por excelencia un acto solitario. Sin embargo, por la preocupación de poner un orden tranquilizador en la diversidad infinita de las literaturas, los críticos y los historiadores han forjado categorías como “corriente”, “escuela” o “movimiento” que permiten ordenar a los escritores en relación al acervo de su creación, de manera parecida a como los entomólogos clasifican las mariposas. Por muy arbitrarias y artificiosas que sean, esas distinciones tienen el mérito de poner en evidencia los parentescos, sugerir las filiaciones. En las islas, más que en otros lugares, quizás algunas palabras-consignas han podido llamar la atención de los escritores y de los lectores para dibujar una constelación de textos: indigenismo, negritud, espiralismo, criolidad o créolle, indianoceanismo, etc. Esos reagrupamientos han sido

favorecidos con la publicación de revistas (con frecuencia efímeras) donde coinciden autores de una misma generación, que hacen comunes sus interrogaciones y sus esperanzas. Así ocurrió en el Caribe con *La Ronde*, *La Revue indigène*, *Les Griots*, *Luciôles*, *L'Étudiant noir*, *Tropiques*, *Acoma*, etc., y en el océano Índico, las valiosas revistas publicadas por los círculos literarios de Tananarive, 18° latitud Sur o *Capricorne*, o en Mauricio *L'Essor*, que, de 1919 a 1952, reunió bajo su estandarte todo lo que contaba en la literatura mauriciana¹.

¹ G. André Decotter, uno de los escasos supervivientes del “Cercle littéraire de Port-Louis”, que animó la vida cultural mauriciana durante varias décadas, acaba de publicar una excelente antología de textos en *L'Essor: Pour mémoire. Une anthologie du souvenir. Textes choisis de l'Essor. 1919-1959, Port-Louis, chez l'auteur, 1998, 996 p.*

De La Revue indigène al indigenismo

En el siglo XIX, los escritores de las islas se ubicaron abiertamente en los movimientos literarios dominantes en Europa (romanticismo, luego parnasianismo, que alcanzó considerable fortuna bajo los trópicos²). Se enorgullecían de ser excelentes alumnos de esas corrientes, aunque se les acusó frecuentemente de psitacismo o decalcomanía. Sin embargo, algunas relecturas recientes de la literatura haitiana o mauriciana del siglo XIX sugieren que la búsqueda de una autenticidad insular ha sido más frecuente de lo que habitualmente se piensa.

Lo cierto es que la corriente haitiana del indigenismo fue el primer gran movimiento de ruptura. Se desarrolló como reacción a la terrible conmoción que causó en los intelectuales haitianos la ocupación estadounidense de 1915. La “generación de la vergüenza” buscaba curar su sentimiento de culpa por un retorno a los valores específicamente haitianos. Jean Price-Mars desarrolla esas ideas en las conferencias muy populares, reunidas en 1928 bajo el título de *Ainsi parle l’Oncle* (Así habla el tío).

Pero fue sobre todo la Revue indigène la que impuso la palabra “indígena” como principal denominación de esta corriente intelectual. De su primera publicación en julio de 1927 hasta su desaparición en enero de 1928, solo conoció cinco números³, pero ejerció una influencia esencial.

La elección de la palabra “indígena” como signo de reconocimiento es muy reveladora. Esta palabra, que entró en la lengua francesa con Rabelais en el sentido de “persona que habita desde hace mucho tiempo en una región”, se cargó a partir del fin del siglo XVIII de una connotación particular: “originario de un país ocupado por los colonizadores”. Este empleo en el contexto colonial suponía una clasificación étnica o racial despectiva⁴. Los redactores de La Revue indigène retomaron entonces una palabra considerada como peyorativa para invertir su valor. Esto ocurrió también la década siguiente con los intelectuales negros en París, cuando forjaron la palabra “negritud”.

Dicho esto, La Revue indigène no se planteó como un manifiesto revolucionario. En su “Chronique-Programme”, propuso “dar a conocer los escritores probos, los pensadores serios que preparan en Francia una juventud sana y vigorosa”⁵. Es significativo encontrar un proyecto comparable con la revista Lucioles, que Gilbert Gratiant animó en Martinica en la misma época (1927): se trata de recoger los “rayos lejanos del París de las Letras” y prolongar los estallidos de luces (por el sentido del título: Lucioles) en el cielo martiniqueño. Tanto la revista haitiana como la martiniqueña parecían seguir los pasos

² Hay que decir que se trata de un isleño, el reunionista Leconte de Lisle que, en su exilio parisino, fue el fundador del movimiento.

³ Se hizo una edición integral en Haití en 1982.

⁴ Ver el artículo «indigène» en el *Dictionnaire historique de la langue française* d’Alain Rey.

⁵ Ver Georges Costera, «Itindigénisme haitien, un point de vue contradictoire». *Notre Librairie*, n° 132, «Littérature haitienne : des origines à 1960».

del siglo XIX, pero provocaron polémicas locales. Gilbert Gratiant evolucionó escribiendo poemas en créòlle, y luego volviendo a una inspiración completamente indígena.

Pero, de igual manera, La Revue indigène puso en evidencia un aspecto crucial: Haití estaba en América y, por lo tanto, se tenían que hacer esfuerzos para buscar un vínculo con los intelectuales y escritores latinoamericanos. Es precisamente en los años 1920 cuando nace el movimiento indigenista latinoamericano, cuyo principal teórico fue el peruano José Carlos Mariátegui, fundador de la revista *Amauta* (1926). Es probable que haya sido de Latinoamérica de donde se tomó prestada la idea de erigir como bandera el adjetivo “indígena”.

La paradoja aparente de La Revue indigène es que, lejos de encerrarse en la inspiración local, se abre a la escucha de lo que se hace a través del mundo. La revista publica traducciones de autores alemanes, ingleses y españoles, y difunde sobre todo los temas del modernismo poético, que buscaban transformar la poesía haitiana.

El indigenismo haitiano desborda ampliamente el contenido de La Revue indigène. Una docena de años después, fue teorizado por los animadores de la revista *Les Griots* (1938-1940), que bajo la influencia de François Duvalier, el futuro dictador, derivó peligrosamente la noción en una forma de racismo. Esto explica las fuertes críticas contra el indigenismo por parte de marxistas y surrealistas.

En retrospectiva, si se deja la noción al vago significado que tuvo en la La Revue indigène, el indigenismo aparece como el movimiento motor de la literatura haitiana de la primera mitad del siglo XX. Desde el punto de vista de la novela, se escriben decenas de obras que toman por tema la realidad haitiana: el mundo del campo sobre todo, pero también las reacciones a la ocupación estadounidense.

El realismo maravilloso

Los dos grandes novelistas de este período de la literatura haitiana, Jacques Romain y Jacques-Stephen Alexis, surgieron de esa corriente, pero conjugaron por una parte con la inspiración progresista de la novela una militancia sustentada por la ideología marxista y por otra parte con la exuberancia barroca de una escritura lírica para la cual Alexis forjó el término “realismo maravilloso”. Esta noción fue lanzada en una ponencia en el Primer congreso de escritores y artistas negros (París 1956) donde es definido como una forma popular, propia del pueblo haitiano, de percibir el mundo: es “la imagen en la cual un pueblo envuelve su experiencia, refleja su concepción del mundo y de la vida, su fe, su esperanza, su confianza en el hombre...” Por supuesto, el “realismo maravilloso” preconizado por Alexis se superpone al “realismo mágico” de las novelas latinoamericanas (en el primer rango ubica a Miguel Ángel Asturias) que intentaba conseguir la riqueza de imaginación y de expresión de las viejas culturas indígenas de América. Pero es en Haití donde el cubano Alejo Carpentier había buscado (V. *El reino de este*

mundo, 1949) la fuente de “lo real maravilloso” que define como “una revelación privilegiada de la realidad”, “una iluminación inhabitual”, “una ampliación de la escala y de las categorías de la realidad percibidas con una intensidad particular”. Es allí, entonces, en ese diálogo con la América Latina, donde Haití consigue su anclaje. El gusto de una escritura lujuriente se prolonga en algunas obras grandes haitianas (René Depestre, Jean Mètellus). Se consiguen en las corrientes importantes como el espiralismo o la creolidad.

Los territorios de la negritud

La corriente de la negritud se origina, entre otras, en el indigenismo. Jean Price-Mars fue tempranamente reconocido como su precursor esencial. Sin embargo, fue en París donde se anudaron las relaciones personales entre los impulsores del movimiento, y donde se elaboraron sus primeras tesis. La negritud es hija del exilio y del sentimiento de pérdida ontológica, en el desarraigo y la aculturación. Se ha señalado frecuentemente que los padres antillanos de la negritud, Aimé Césaire y Léon Damas, nunca desarrollaron de manera concertada y meditada su concepción de la negritud⁶. Para Césaire, el inventor de la palabra, la negritud es quizás menos un concepto que una palabra-imagen: “el *kailcèdrat royal*”, que se manifiesta en medio de *Cahier d'un retour au pays natal*. Pero se puede decir que la negritud ha sido una “palabra de paso”, un signo de reconocimiento particularmente activo, gracias al cual muchas generaciones tuvieron la revelación de su identidad.

El territorio de la negritud fue explorado por primera vez en la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948) de Léopold Sédar Senghor. Como era de esperar, los poetas antillanos y haitianos dominaron en ese libro. Pero los poetas malgaches citados por Senghor son más problemáticos. Es concebible que Jacques Rabemananjara pueda situarse bajo la bandera de la negritud. Él estuvo asociado a la revista *Présence africaine*; en ese momento estaba preso (luego de los “eventos” de 1947 en Madagascar) y había escrito poemas anticolonialistas. Menos evidente es Jean-Joseph Rabearivelo, muerto en 1937, cuyo arte poético y el sentimiento de identidad están a miles de leguas de la militancia en la negritud y de su exaltación a la raza negra⁷. De hecho, en el Océano Índico, la negritud no encontró mucho eco. La literatura malgache en francés estaba poco desarrollada. En la isla Mauricio, Édouard

⁶ Césaire, respondiendo a numerosas entrevistas, desarrolló oralmente su idea de negritud. Nunca pensó que tenía que hacer una presentación escrita, necesariamente más ponderada y pensada que las respuestas orales.

⁷ Michel Hausser integra a Rabearivelo en el corpus de autores (todos tomados de la antología de Senghor) a partir del cual analiza la poesía de la negritud. *Para una poética de la negritud*, Sílex, 1988). Nada que objetar: considera el movimiento de la negritud como una construcción a posteriori! de un grupo de escritores, reunidos por puntos comunes (su encuentro en la escogencia de Senghor), sin prejuzgar cuáles fueron sus intenciones de escritura, su ideología, la percepción que tenían de su identidad. Como los otros movimientos literarios, la negritud es un efecto de lectura.

Maunick se proclamó «negro de preferencia». Su lealtad a la negritud nació en su exilio, nacido de su exilio parisino y de su frecuentación al medio de *Présence africaine*. Hubo que esperar hasta 1977 (y una conferencia de la O.U.A reunida en la isla) para que fuese publicada en Mauricio una antología (*Mauritius Anthology of Literature in the African Context*) que intentara, no sin problemas, reunir textos de autores mauricianos tratando el tema de África (algunos poemas de Pierre Renaud, André Legallant o Marcel Cabon se inscriben directamente en el movimiento de la negritud).

Del lado del surrealismo

El *Cahier d'un retour au pays natal* de Aimé Césaire, matriz y eje de la negritud, consiguió en André Breton un ferviente admirador, que hizo mucho por su difusión. Ya en el primer poemario de Léon-Gontran Damas, *Pigments* (1937), había sido prologado por un miembro eminente del grupo surrealista, Robert Desnos.

Numerosas son las afinidades entre las literaturas emergentes de las islas y el surrealismo (uno de los raros movimientos literarios en presentar una teorización coherente y una estructuración de grupo, a pesar de las numerosas exclusiones y disidentes). Las antologías del surrealismo solían integrar poetas antillanos (Césaire, bien seguro), haitianos (Clément Magloire Saint-Aude) o mauricios (Malcolm de Chazal).

En Martinica, la revista *Tropiques* (1941-1945), fundada por Césaire, publica textos que toman prestado del surrealismo la liberación por la escritura automática. En Haití, el surrealismo consiguió un terreno muy favorable, con el apoyo de Pierre Mabille, amigo de André Breton y consejero cultural de la embajada de Francia en los años de la segunda posguerra mundial. Magloire Saint-Aude y René Bélance son los precursores del surrealismo haitiano que se afirma en los años 1960 alrededor de la revista *Haiti littéraire* con la escritura tumultuosa de Davertige o Serge Legagneur.

La participación del mauriciano Malcolm de Chazal en el surrealismo reposa más bien en un malentendido. André Breton se había fascinado con los aforismos *Sens-plastique* (1947) que había recibido por correo. Pero no comprendió los textos ulteriores de Chazal y su búsqueda de una identidad en el pasado mítico de una fabulosa Lemuria.

Lo cierto es que el surrealismo, gracias a la acogida que tuvo en las islas, desempeñó el papel de un formidable catalizador, un liberador de la energía poética insular.

Espiralismo

Al igual que la escritura poética desenfrenada del surrealismo permitió a Aimé Césaire publicar poemas en *Tropiques* que engañaban a los censores de su propio exceso, los escritores que permanecieron en Haití bajo la dictadura duvalierista evitaron el compromiso político

manifiesto para reorientar la actividad literaria sobre sí misma. De esta manera, podían esperar escapar de la represión de quienes estaban en el poder.

En los años sesenta, florecieron grupos literarios como el plurirealismo y el espiralismo, fundado por tres escritores de alto vuelo: Frankétienne, Jean-Claude Fignolé y René Philoctète. Los espiralistas reivindicaron una escritura de movimiento, una rebelión contra toda limitación, una respuesta no convencional a la locura haitiana de la era Duvalier.

Los textos de Frankétienne (*L'Oiseau schizophone*, 1993; *Ultravocal*, 1972, reedición en 1995; o bien la sorprendente novela en creòlle *Dezafi*, 1975) imponen su forma caótica, su voluntad de liberación absoluta. La espiral, forma abierta por excelencia, invita a desplazar todo límite de género, así como todo encierro en una identidad reducida a una etiqueta racial o nacional.

Desde este punto de vista, el círculo se cierra. El espiralismo, que sin duda hunde sus raíces en el indigenismo de principios de siglo, adopta la posición contraria al rechazar cualquier repliegue en una identidad ya dada por la herencia del pasado.

De la antillanidad a la creolidad

En las Antillas francesas, los años sesenta están marcados por un sentimiento de decepción. El estatuto de departamento, obtenido gracias a Aimé Césaire, parece haber hecho perder a las islas el tren de la descolonización.

Édouard Glissant, que había sido alumno aventajado de Aimé Césaire en el liceo de Fort-de-France, empezó a sustituir la consigna de la negritud por la idea clave de una “antillanidad” producida por la situación particular de las islas en el espacio y en el tiempo, en los que habría que enumerar todos los males y todos los esplendores. En su ensayo *Soleil de la conscience* (1956), escribe: “Nacidos de un crisol de culturas, en ese laboratorio en el que cada mesa es una isla, he aquí una síntesis de razas, de costumbres, de saberes, pero que tienden hacia su unidad propia”.

El pensamiento de Glissant se ha desarrollado en sus novelas (como *Le Quatrième Siècle*, 1964), sus ensayos (como *Le Discours antillais*, 1981) y por la revista *Aoma* (1971-1973). Tuvo un profundo impacto en la generación que entró en escena en los años ochenta. En 1989, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant publicaron el manifiesto *Éloge de la créolité*, que prometía tener un gran impacto. El principio de la creolidad está apoyado sobre la lengua creòlle, sobre su poder de resistencia y de memoria de los trazos conservados por los africanos deportados como esclavos (“la palabra de la noche”). Este movimiento de renovación total de la literatura de las islas criollas se escribirá en creòlle o en francés, pero en un francés que hará un lugar al creòlle, en la permanente alegría del contacto con las lenguas.

El movimiento de la creolidad ha dado lugar a novelas de talento, como las de sus promotores Patrick Chamoiseau y

Raphaël Confiant, pero también de Gisèle Pineau o Ernest Pépin. Ha suscitado un verdadero debate intelectual, con Maryse Condé, con Édouard Glissant mismo, que se destaca por subrayar el proceso de “criollización”.

La creolidad en las islas del Océano Índico

El objetivo de la creolidad es hacer un llamamiento a todas las comunidades para que se pronuncien en la lucha contra la dominación colonial a través de la lengua. Es lógico que encontrara eco en las islas criollas del Océano Índico, donde la lengua criolla es un elemento central de la identidad cultural. Novelistas como Axel Gauvin, Cari de Souza y Monique Agénor han explorado la escritura híbrida, haciendo oír la lengua creòlle en su confluencia con el francés. Pero la influencia del movimiento caribeño de la creolidad se ha conjugado con el eco conseguido por el manifiesto del poeta (también obispo de Reunión) Gilbert Aubry, que lanzó en 1978 su *Hymne à la Créolle*. En este manifiesto, Aubry proclama una identidad insular (en este caso de Reunión) basada en la pluralidad étnica y la negativa a la aculturación en el modelo de la metrópolis. La creolidad de Gilbert Aubry recuerda la noción más general de “indianocéanisme”, acuñada en 1961 por el escritor mauriciano Camille de Rauville. Rauville creyó descubrir un denominador común en todos los textos escritos en (o en relación con) las islas del océano Índico, basado en el sentimiento embriagador de la naturaleza tropical, la fusión de razas y culturas, y la palingenesia de los “civilizados” en contacto con islas antiguamente abandonadas. El mito del continente primordial hundido de Lemuria (formulado por Jules Hermann, Robert Edward Hart, Malcolm de Chazal y algunos otros) expresaría esta búsqueda convergente de identidad entre los isleños del Índico⁸.

Del indigenismo al indioceanismo, un mismo deseo articula, que resumiría la fórmula frecuentemente citada de Édouard Glissant: “Todo hombre es creado para decir la verdad de su tierra”. Las literaturas insulares buscan apasionadamente anclarse, territorializarse sobre los confines de la tierra (“islas cicatrices de las aguas/islas evidencias de heridas/ dice el poema de Aimé Césaire) donde la historia y sus desastres han depositado hombres y mujeres venidos de toda la tierra. Los insulares de hoy son los hijos y las hijas de aquellos que sobreviven. Ellos verificarán este proverbio que habría que inventar: “No nacemos indígena ni autóctono. Devenimos”.

Fuente: *L'île en littérature - Catalogue en ligne - Seine-Saint-Denis Seine-Saint-Denis*. <https://reseau.doc.qualif.seinesaintdenis.fr>

Traducción al español: Celso Medina

8 Las especulaciones de Camille de Rauville se presentan como hilo conductor en su antología *Literatura francófona del Océano Índico* (Saint-Denis de la Réunion, Éditions du Tramail, 1990). Están incluidos en el folleto de Jean-Georges Prosperan, un indo-oceanista criollo. *Literaturas francófonas de la región del Océano Índico*, Port-huis, primavera de 1996.

Gilbert Gratiant (1895-1985). Martinica

TRADUCCIÓN DE CELSO MEDINA



Apenas tenía siete años cuando Gilbert Gratiant fue testigo de una catástrofe: su pueblo natal, Saint-Pierre, para entonces la capital de Martinica, había desaparecido totalmente. Sus padres y hermanos se salvaron milagrosamente de esa tragedia: su padre, pocos meses antes de este acontecimiento, se mudó de pueblo, pues había sido nombrado para un cargo de funcionario. Sin embargo, murieron sus abuelas y otras treinta personas más de su familia. El volcán de la montaña Pelée hizo erupción y acabó con el pueblo. La violencia natural no tardaría en reaparecer: un año después, un violento ciclón devastó Martinica. Toda esa experiencia causó una fuerte impresión en Gratiant, pero a pesar de eso su poesía celebra la geografía de su región y esas desgracias se tamizan con ironías.

El poeta se formó en su pueblo natal y en Francia. Fue alumno del liceo Schoelcher, de Fort-de-France, al que regresaría luego como docente de inglés. En un traslado administrativo de su padre a Francia, terminó sus estudios de secundaria en el liceo Ronsard de Vendôme. En 1914 fue movilizado y enviado al frente de guerra. Resultó herido en las trincheras del Somme, y fue calificado como inválido de guerra. En el liceo Schoelcher fue profesor de Aimé Césaire, quien ya en la plenitud de su fama diría de su maestro: “El primer intelectual martiniqueño en el sentido moderno del término, es decir, un defensor desinteresado, un defensor sin sectarismo, pero intransigente, de la verdad y de la verdadera libertad: tal fue Gilbert Gratiant.”

El martiniqueño es considerado el precursor de la literatura criolla e impulsor de una poesía de clara procedencia raigal. Participó en la experiencia de la revista Luciole. Escribió en creòlle y francés.

Hier et demain ou l'Épopée antillaise

Qui sait ce que le pipiri donnera à la Martinique
Demain matin ?

Quand la nuit tombe sur nous
Avec un tapis de nuages qui ont pris feu de tous côtés,
Qui donc sait si demain matin
Nous aurons du soleil ou de la pluie ?

À supposer que ce qui est arrivé dans les temps lointains
Ne fût pas arrivé...

Le pays,
Petit bout de terre perdu au milieu des mers,

Ayer y mañana o la epopeya antillana

¿Quién sabe lo que el pipiri¹ traerá a Martinica
mañana en la mañana?

Quando la noche caiga sobre nosotros
con un tapiz de nubes incendiado en todas las costas,
¿Quién entonces sabrá si mañana en la mañana
tendremos sol o lluvia?

Suponiendo que el que llegaría en los tiempos lejanos
No hubiese llegado.

El país,
pequeña esquina de tierra perdida en medio de los mares,

¹ Ave. En algunas partes de Martinica, el canto del pipiri se considera un buen augurio. Se cree que si se escucha el canto del pipiri, se tendrá buena suerte.

On l'appellerait : «Madinina»,
Ce qui veut dire : un pays plein de fleurs,
Parmi les branches, sous les arbres,
Au bord des rivières, dans toutes les savanes.
À supposer que ce qui est arrivé ne fût pas arrivé,
Je ne serais ni nègre, ni câpre, ni chabin ni mulâtre,
Les gens d'ici seraient Caraïbes.
Alors écoutez tous ce que j'aurais dit
Si j'étais Caraïbe.

Au temps jadis, notre pays
Était plein de forêts, était plein de serpents.
Les cascades tombaient comme aujourd'hui
Du haut des mornes et des falaises.
Les Caraïbes chassaient l'iguane, l'ortolan, l'agouti et la
curette,
Et poursuivaient le molocoye, pour se nourrir.
Les grosses écrevisses nageaient leurs pinces ouvertes
Sous les rochers de la rivière.
Dans nos gommiers nous pêchions
Des coulirous des orphies des poissons volants.
Et nous marchions tout nus dans la nature.
Nous étions aussi libres que le vent dans les feuilles.
Les goyaviers, les ananas, les pommes de liane, les coros-
sols,
Les sapotilles, les choux palmistes, le manioc, les pois
doux,
Avec les pommes cannelles, poussaient partout.
Les couleuvres traversaient les rivières tête dressée,
Et nous savions guérir la morsure des serpents.
Les perroquets volaient comme autant d'arcs-en-ciel
Du haut des grandes branches du courbaril
Jusque parmi le feuillage blanc du bois-canon,
Et les fleurs nacrées du magnolia.
Les colibris, de leurs ailes, jetaient de menus éclairs,
Les lucioles faisaient des broderies de feu dans le ciel.
Les manicous* dormaient tête en bas sous les branches.

Debout! Joseph (traducción del créole al fran- cés: Jean Loize)

Joseph, voici un chapeau que
Monsieur ne porte plus:
Il te fera faraud quand tu
descendras au bourg.
- Merci, Madame!

se llamaría “Madina”,
Lo que significa: un país lleno de flores,
entre las ramas, bajo los árboles,
al borde de las riveras, en todas las sabanas.
Suponiendo que aquel que llegaría no haya arribado,
yo no sería ni negro ni capre ni chabín² ni mulato,
La gente de aquí sería caribe.
Entonces escucha todo lo que yo habría dicho
si yo fuese caribe.

En los tiempos antiguos, nuestro país
estaba lleno de bosques, estaba lleno de serpientes.
Las cascadas caían como hoy
de los altos de la montaña y de los acantilados.
Los caribes cazaban iguana, orgolano, agutí y carete,
y perseguían a los molocoyes³, para alimentarse.
Los grandes cangrejos nadaban con las garras abiertas
bajo las rocas de la ribera.
En nuestros gommiers⁴ pescábamos
coulirous orphies⁵ pez volador.
Y caminábamos desnudos en la naturaleza.
Éramos tan libres como el viento en las hojas.
Las guayabas, los anones, las guamas, las guanábanas,
los zapotes, choux palmistes⁶, mandioca, guisantes dulces,
la canela, crecían por todas partes.
Las culebras atravesaban los ríos con la cabeza erguida,
Y sabíamos curar la mordedura de las serpientes.
Los pericos volaban tan alto como el arcoíris
Desde lo alto de las ramas del curbaril
incluso entre el follaje blanco del bois-canon⁷,
y las flores nacaradas de la magnolia.
Los colibríes, sus alas, lanzaban menudos rayos,
Las luciérnagas hacían bordados de fuego en el cielo.
Los manicus⁸ dormían boca abajo bajo las ramas.

¡Rebélate! Joseph (traducción del creole al francés: Jean Loize)

Joseph, aquí tienes un sombrero
que el señor ha desechado:
Te verás muy simpático
en el barrio cuando lo luzcas en tu cabeza.
¡Gracias, señora!

² Câpre se usa para referirse a una persona que es hija de un padre negro y una madre blanca. A menudo se usa para describir a alguien con piel oscura y cabello rizado. Chabin se usa para referirse a una persona que es hija de un padre blanco y una madre negra. A menudo se usa para describir a alguien con piel clara y cabello liso.

³ El ortolan, el agouti y la culette son ingredientes comunes en la cocina martiniqueña. Se suelen preparar asados, ahumados o en salsa. Los molocoyes son tortugas, muy apetecible en la cocina. También es un animal importante en la mitología martiniqueña

⁴ Embarcaciones tradicionales que se utilizan en la isla para la pesca y el transporte. Estos barcos son ligeros y rápidos, y están hechos de madera de goma.

⁵ Los coulirous son peces, alimento popular en la cocina martiniqueña. Se suelen preparar fritos o asados. Los orphies son peces más grandes que los coulirous. Son peces depredadores que se alimentan de otros peces, crustáceos y moluscos.

⁶ Hojas jóvenes de las palmeras. Son un ingrediente popular en la cocina martiniqueña, y se utilizan para preparar una variedad de platos, como sopas, guisos y ensaladas.

⁷ árbol grande y frondoso que puede alcanzar los 30 metros de altura. Tiene una copa amplia y densa, y sus hojas son de color verde brillante. Las flores del bois-canon son de color rojo brillante y tienen forma de trompeta. Es un árbol importante en la cultura martiniqueña. Se utiliza para una variedad de propósitos.

⁸ Pequeño marsupial terrestre que se encuentra en las islas del Caribe, incluida Martinica. Es un animal omnívoro que se alimenta de frutas, insectos, pequeños animales y huevos.

Joseph, voici quelques sous pour
le travail que tu m'as fait
(Tu viendras le rendre à la
boutique de l'usine).
- Merci, mon maître!

Joseph, c'est l'élection, dimanche,
pour le député.
Mon rhum est bon; voici une belle
pièce de cinq francs; les nègres ne
sont pas ingrats...
- Merci, Monsieur!

Joseph, c'est une quête que je fais
pour la Vierge,
Montre que tu es bon chrétien, je
te sauverai de l'enfer.
- Merci, mon père!

Joseph! Joseph!
Quand te lèveras-tu?
La charité c'est bon pour les chiens!
Joseph! Joseph!

In n'y aurait pas de champs de cannes
In n'y aurait pas de château,
In n'y aurait pas d'auto,
In n'y aurait pas de Monsieur,
In n'y aurait pas de Madame
In n'y aurait pas de "Mon Père"
S'il n'y avait pas Joseph!

Guadeloupe et Martinique

La Guadeloupe et la Martinique
Sont deux mains toutes pareilles,
de ces deux mains-là
Il n'y a ni main droite ni main gauche,
Ni main gauche ni main droite.
Ce sont des mains toutes pareilles.
Et pourquoi se battraient-elles ?
Même chose et même affaire.

Si un cyclone se lève
Pour écraser la Martinique,
Afin de ne pas créer de jalousie
Il ira dire à la Guadeloupe
Un petit : «Je vous salue,
Je ne vous oublie pas. »
Même chose et même affaire.

Mais si c'est la Guadeloupe
Qu'il est allé ravager,
Un bon petit coup de sa queue
Couchera les bananiers,
Aplatira les champs de canne

Joseph, aquí tienes algunos francos
por tu trabajo
(Espero que vayas a gastarlos en la
boutique de la fábrica).
¡Gracias, mi maestro!

Joseph, este domingo es la elección
de los diputados.
Mi ron es bueno; aquí tienes una
moneda de cinco francos; los negros no
son ingratos...
Gracias, señor ;

Joseph, es una colecta que hago
para la virgen.
Muéstrame que eres buen cristiano, yo
te salvaré del infierno!
- ¡Gracias, mi sacerdote!

Joseph! Joseph!
¿Cuándo te rebelarás?
¡La caridad es buena para los perros!
Joseph! Joseph!

No habría campos de cañas
No habría castillo,
No habría auto,
No habría señor
No habría señora
No habría "Mi sacerdote"
¡Si no hubiese Joseph!

Guadalupe y Martinica

Guadalupe y Martinica
tienen dos manos muy parecidas,
de esas dos manos
no hay ni mano derecha ni mano izquierda,
ni mano izquierda ni mano derecha.
Son dos manos muy parecidas.
¿Y por qué se pelean ellas?
Por lo mismo y por el mismo trato.

Si se levanta un ciclón
para golpear a Martinica,
Para no crear celos
él irá a decirle a Guadalupe
esto: "Te saludo,
No te olvido. »
Lo mismo y el mismo trato.

Pero si es Guadalupe
la que fuese arrasada,
un pequeño y amable golpe de su cola
tumbará los bananeros,
aplastarán los cañaverales

Par tous les mornes de la Martinique :
Même chose et même affaire.

Vous avez la Soufrière,
Nous avons le mont Pelé.
La mer est enragée
À la Pointe-des-Châteaux;
Nous avons la Caravelle
Et le cap Enragé :
Les lames assaillent à belles dents
Les gros rochers en mer
Comme chiens en colère
Aux trousses d'un troupeau.
Mais si la mer est tiède,
S'il est doux de s'y baigner
Sous un soleil naissant
Et sous la brise fraîche
C'est doux à la Guadeloupe
Comme à la Martinique.
Même chose et même affaire.

Vous avez la plage de Sainte-Anne,
Nous avons la plage du Diamant.
L'eau de coco est agréable au matin,
Et fait plaisir au gosier.
Cela est vrai à la Martinique
Et cela est vrai à la Guadeloupe :
Même chose et même affaire.

Si la terre tremble
Et si le volcan fume
À la Martinique comme à la Guadeloupe,
Nous savons que nos pays
Ne sont pas fermes sous le pied.
À la Martinique comme à la Guadeloupe
C'est même chose et même affaire.

Et ici et là les zombis sont les zombis.
Nous avons mangues et mangos,
Coco et corossol,
Du court-bouillon de thon aux haricots rouges,
De la farine de manioc et des cassaves *,
Du gâteau de patate et des pois dangole *.
Nous avons figues * ici et poyos * là.
Tout cela est savoureuse chose,
Tout cela excellent à manger.

Nous parlons créole,
Nous savons parler français,
Mais là où l'un dit : «chose»,
L'autre dit : «affaire»,
Mais les uns comprennent les autres
Parce que nos vies sont bien pareilles :
C'est même chose et même affaire
À la Guadeloupe et à la Martinique.

por todas las colinas de Martinica:
Lo mismo y el mismo trato.

Tenemos a Soufrière,
Tenemos al monte Pelée.
el mar furioso
en el Pointe-des-Châteaux;
tenemos la Caravelle
Y el cabo enfurecido:
Las olas atacan con toda su fuerza
las grandes rocas en el mar
como perros furiosos
tras la pista de un rebaño.
Pero también el mar puede ser cálido,
Es tan placentero bañarse allí
Bajo un sol recién nacido
Y bajo la brisa fresca
Es agradable tanto en Guadalupe
como en Martinica.
Lo mismo y el mismo caso.

Tienes la playa de Sainte-Anne,
Tenemos la playa de Diamante.
El agua de coco es sabrosa en la mañana,
y refresca la garganta.
Esta es la verdad en Martinica
y es la verdad en Guadalupe:
Lo mismo y el mismo caso.

Si la tierra tiembla
y el volcán erupciona
Tanto en Martinica como en Guadalupe,
sabemos que nuestros países
no están firmes bajo sus pies.
Tanto en Martinica como a Guadalupe
Lo mismo y el mismo caso.

Y aquí y allá los zombis son zombis.
Tenemos mangas y mangos,
coco y guanábana,
Atún court-bouillon con frijoles rojos,
harina de mandioca y casabe,
pastel de patatas y guisantes dangole
Tenemos higos aquí y poyos⁹ allá.
Todo es sabroso
toda esa comida es excelente.

Hablamos créolle,
sabemos hablar francés.
Pero allí donde un dice: «cosa»,
El otro dice: «asunto»,
Pero unos y otros se entienden
porque nuestras vidas son bien parecidas
Lo mismo y el mismo caso.
en Guadalupe y en Martinica.

⁹Plato tradicional hecho con pollo, verduras y especias. El pollo se cocina a fuego lento en una olla con verduras, como cebollas, pimientos, tomates y zanahorias. Las especias más comunes que se utilizan en el poyo son el comino, el orégano y el ajo.

À la Martinique un petit punch
C'est du sirop et du rhum,
Un petit punch à la Guadeloupe
C'est du rhum et du sirop,
Mais l'un comme l'autre
Font galoper toutes les langues :
Mime chose et même affaire.

Si le Béké * n'est pas d'accord
Avec les Nègres de la Martinique,
Avec les Nègres de la Guadeloupe
Sur la paye de la récolte,
Vous verrez partout
La grève et les gendarmes :
Même affaire et même chose.
Si le trombone à la Guadeloupe
Et la clarinette à la Martinique,
Si le gros «ka» à la Guadeloupe,
Si le tambour à la Martinique
Crèvent la nuit,
C'est qu'il y a danse et biguine * :
Même chose et même affaire.

Si les gens de la Martinique,
Si les gens de la Guadeloupe
Disent aux Français de la Métropole
Qui sont assis à Paris :
« Laissez-nous décider
De ce qui est bon, de ce qui n'est pas bon
Pour notre petit pays. »
Et si ces messieurs
Répondent de leurs fauteuils :
« Nous savons cela mieux que vous! »
Il nous faut leur faire comprendre
Comme des maîtres chez eux
Que c'est nous qui devons parler :
Même chose et même affaire.

Les mulâtres de la Martinique
Sont gonflés d'importance
Mais les mulâtres de la Guadeloupe
Les suivent de bien près.

S'il faut une différence,
Une chiquenaude de différence :
À la Martinique il y a des serpents,
La Guadeloupe n'en connaît pas;
À la Martinique il y a des «gommiers»,
Ce sont des chaloupes à la Guadeloupe,
Mais malgré cela et malgré tout
À la Martinique comme à la Guadeloupe
Un bon «blaff» est un bon «blaff» :
Un bon «sec» est un «sec» :
Même chose et même affaire.

En Martinica un ponche
es de sirop y ron,
un ponche en Guadalupe
es de ron y de sirop,
Pero tanto uno como otro
hacen galopar todas las lenguas
Lo mismo y el mismo caso.

Si el beque no está de acuerdo
con los negros de Martinica,
con los negros de Guadalupe
sobre el pago de una cosecha
verás por todas partes:
La huelga y los policías:
Lo mismo y el mismo caso.
Si el trombón suena en Guadalupe
y el clarinete en Martinica
Si la gran “ka”¹⁰ en Guadalupe,
Si el tambor en Martinica
Revientan todos en la noche,
es porque hay baile y biguine¹¹:
Lo mismo y el mismo caso.

Si el pueblo de Martinica,
Si el pueblo de Guadalupe
Dicen a los franceses de la Francia metropolitana
que están sentados en París:
“Déjennos decidir
lo que es bueno, lo que no es bueno
para nuestro pequeño país”.
Estos señores
responden desde sus poltronas:
“¡Sabemos lo que es mejor para ustedes!
Tenemos el deber que hacerles entender
como amos en su propia casa
que somos nosotros quienes debemos hablar:
Lo mismo, el mismo caso.

Los mulatos de Martinica
son muy engreídos
Pero los mulatos de Guadalupe
los siguen muy de cerca.

Si hubiese una diferencia,
sería muy pequeña:
Martinica tiene serpientes,
Guadalupe no tiene ninguna;
En Martinica hay “gommiers”,
Guadalupe tiene botes de remos,
Pero a pesar de esto y a pesar de todo
tanto en Martinica como en Guadalupe
un buen “blaff” es un buen “blaff” :
un buen “sec” es un “sec”¹² :
Lo mismo, lo mismo.

¹⁰ Instrumento de percusión tradicional de Martinica. Se trata de un tambor de madera de forma cilíndrica, con un parche de cuero en cada extremo. El parche superior es el que se toca, y el inferior se utiliza para resonar.

¹¹ Género musical martiniqueño. Se toca con una variedad de instrumentos, incluyendo la guitarra, el violín, la conga y la ka. El baile del biguine es un baile social que se realiza en pareja. Los bailarines se mueven en círculos, con un paso básico que consiste en un paso adelante, un paso atrás y un giro.

¹² Blaff es una bebida alcohólica hecha de ron, limón y azúcar. Sec en francés martiniqueño se puede utilizar para referirse a algo que es fuerte o picante.

L'élection est un drame
et c'est une comédie :
Un gendarme vaut deux bulletins,
Un mort vaut trois bulletins,
Et l'argent en vaut quatre.
Les combats de coqs sont plus sérieux
Parce que les coqs ont des ergots
À la Guadeloupe comme à la Martinique :
Même chose et même affaire.

Enfin il y a un moment
Où nous sommes tous pareils :
Puisque nos deux pays
Sont des Iles d'adieux :
La mer est la grand-route
Qui emporte les gens...
Si le bateau est tout prêt à quitter la rade,
Sa sirène gémit,
Si l'avion ronfle sur l'aérodrome,
Au Raizet comme au Lamentin
Toutes les mères pleurent,
Noires comme blanches,
Blanches comme noires,
Toutes les mamans des Antilles,
Toutes les mères créoles,
À la Guadeloupe comme à la Martinique,
Pleurent pour ceux qui partent
Car c'est même chose et même affaire.
Mais l'épingle crochue nous les ramènera.

Las elecciones son un drama
una comedia:
Un policía vale dos votos,
Un muerto vale tres votos,
Y el dinero vale cuatro.
Las peleas de gallos son más serias
porque los gallos tienen espolones
Tanto en Guadalupe como en Martinica:
Lo mismo, lo mismo.

En fin, hay un momento
en que somos parecidos en todo:
Porque nuestros dos países
son islas del adiós:
el mar es la gran ruta
que se lleva a la gente...
Si el barco está listo para salir del puerto,
gime su sirena,
Si el avión zumba en el aeropuerto,
Tanto en Raizet como en Lamentin
Todas las madres lloran,
Tanto el negro como el blanco,
Tanto Blancas como negras,
Todas las madres de las Antillas,
Todas las madres criollas,
En Guadalupe y Martinica,
lloran por aquellos que se van
Porque es la misma cosa, el mismo asunto.
Pero el alfiler de gancho los traerá de vuelta.

Jacques Romain (1907-1944). Haïti

TRADUCCIÓN DE CELSO MEDINA



Narrador y poeta, con una importante y voluminosa obra, a pesar de su corta vida. Nació en Puerto Príncipe. Descendiente de una familia adinerada. Su abuelo, Tancrède Auguste, fue presidente de Haïti de 1912 a 1913. Recibió una educación católica, y luego vivió en Bélgica, Suiza, Francia, Alemania y España. A los veinte años retornó a su país, y formó parte del grupo de escritores que publicó la revista *La Revue Indigène*, junto a los poetas Philippe Thoby-Marcelin, Carl Brouard y Antonio Vieux.

Activo opositor contra la invasión de su país por parte de Estados Unidos. Por ello participó en la fundación del Partido Comunista de Haïti. Por su lucha política fue arrestado y exiliado por el presidente Sténio Vincent. En su exilio, Romain se incorporó al movimiento panafricano y estableció amistad con muchos de los poetas que impulsaron las luchas por la defensa de los derechos y la cultura negra, entre ellos el poeta Langston Hughes. En la Universidad de Columbia hizo estudios de etnografía. Con el cambio de gobierno haïtiano, Romain regresó a su país. En 1943 fue nombrado encargado de negocios en México. Fue esa su época más productiva en literatura, pues escribe y publica dos de sus obras más relevantes: Su poemario *Bois d'ébène* (Madera de ébano) y su novela *Gouverneurs de la rosée* (Gobernadores del rocío). De igual manera da a conocer su artículo "Taller lítico de los Ciboney de Haïti", lo que le valió la denominación de padre de la arqueología haïtiana.

Su poesía es profundamente solidaria con las luchas de la negritud, con un lenguaje que siempre procuró fuese transparente, libre de retoricismos.

Bois d'ébène

Si l'été est pluvieux et morne
si le ciel voile l'étang d'une paupière de nuage
si la palme se dénoue en haillons
si les arbres sont d'orgueil et noirs dans le vent et la brume
si le vent rabat vers la savane un lambeau de chant funèbre
si l'ombre s'accroupit autour du foyer éteint
si une voilure d'ailes sauvages emporte l'île vers les naufrages
si le crépuscule noie l'envol déchiré d'un dernier mouchoir
et si le cri blesse l'oiseau
tu partiras

abandonnant ton village
sa lagune et ses raisiniers amers
la trace de tes pas dans ses sables
le reflet d'un songe au fond d'un puits
et la vieille tour attachée au tournant du chemin
comme un chien fidèle au bout de sa laisse

Madera de ébano

Si el verano es lluvioso y triste
si el cielo cubre el estanque con un parpadeo de nube
si la palma se desnuda en harapos
si los árboles se mantienen orgullosos y negros en el viento
/y en la bruma
si el viento bate hacia la sabana un jirón de canto fúnebre
si la sombra se agazapa alrededor del fuego hogareño
/apagado
si un velamen de alas salvajes transporta la isla hacia los naufragios
si el crepúsculo ahoga el vuelo roto del último pañuelo
y si el grito hiere al pájaro
partirás

abandonando tu pueblo
su laguna y sus uvas amargas
el trazo de tus pasos en sus arenas
el reflejo de un sueño en el fondo de un pozo
y la vieja torre atada en el retorno del camino
como un perro fiel al extremo de su correa

et qui aboie dans le soir
un appel fêlé dans les herbages...

Nègre colporteur de révolte
tu connais les chemins du monde
depuis que tu fus vendu en Guinée
une lumière chavirée t'appelle
une pirogue livide
échouée dans la suie d'un ciel de faubourg

Cheminées d'usines
palmistes décapités d'un feuillage de fumée
délivrent une signature véhémence

La sirène ouvre ses vannes
du pressoir des fonderies coulent un vin de haine
une houle d'épaules l'écume des cris
et se répand dans les ruelles
et fermente en silence
dans les taudis cuves d'émeute

Voici pour ta voix un écho de chair et de sang
noir messager d'espoir
car tu connais tous les chants du monde
depuis ceux des chantiers immémoriaux du Nil

Tu te souviens de chaque mot le poids des pierres d'Égypte
et l'élan de ta misère a dressé les colonnes des temples
comme un sanglot de sève la tige des roseaux

Cortège titubant ivre de mirages
sur la piste des caravanes d'esclaves
élèvent
maigres branchages d'ombres enchaînés de soleil
des bras implorants vers nos dieux

Mandingue Arada Bambara Ibo
gémissant un chant qu'étranglaient les carcans
(et quand nous arrivâmes à la côte
Mandingue Bambara Ibo
quand nous arrivâmes à la côte
Bambara Ibo
il ne restait de nous
Bambara Ibo
qu'une poignée de grains épars
dans la main du semeur de la mort)

Ce même chant repris aujourd'hui au Congo
Mais quand donc ô mon peuple
les névées en flamme dispersant un orage

y que lanza en la noche
un quejoso clamor que raja las hierbas...

Negro propagador de revueltas
conoces todos los caminos del mundo
desde que fuiste vendido en Guinea
una luz vacilante te llama
una piragua lívida
naufraga en el hollín de un cielo de suburbios

Chimenea de la fábrica
palmeras decapitadas por un follaje de humo
liberan un signo vehemente

Las sirena abren sus válvulas
la prensa de las fundiciones acarrea un vino de odio
una marejada de espaldas espuma gritos
y se expande en las callejuelas
y fermenta en silencio
en los tugurios cubos revoltosos

Hay aquí en tu voz un eco de carne y de sangre
negro mensajero de esperanza
porque conoces todos los cantos del mundo
desde aquellos astilleros inmemoriales del Nilo

Te acuerdas de cada palabra del peso de las piedras de
Egipto
y de que el aliento de tu miseria erigió las columnas de los
templos
como un sollozo de savia el tallo de las cañas

Cortejo titubeante ebrio de espejismos
sobre la pista de las caravanas de esclavos
elevan
flacas ramas de sombras encadenadas de sol
de brazos implorando hacia nuestros dioses

Mandingo Arada Bambara Ibo
gimen un canto que estrangula los grilletes
(y cuando llegamos a la costa
Mandingo Bambara Ibo
cuando llegamos a la costa
Bambara Ibo
no quedaba nada de nosotros
Bambara Ibo
sino un puñado de granos dispersos
en la mano del sembrador de la muerte)

Ese mismo canto retomado hoy en el Congo
Pero cuando entonces oh mi pueblo
los nevados en llamas esparzan una tormenta

d'oiseaux de cendre
reconnaitrai-je la révolte de tes mains ?

de pájaros de ceniza
¿podré yo reconocer la revuelta de tus manos?

Et que j'écoutai aux Antilles
car ce chant de négresses
qui t'enseigna négresse ce chant d'immense peine
négresse des Îles négresse des plantations
cette plainte désolée

Y que yo escuchaba en las Antillas
pero este canto de negro
¿quién te enseñó negro ese canto de inmensa
/pena
negro de las islas negras de las plantaciones
esa queja desoladora?

Comme dans la conque le souffle oppressé des mers

Como en la caracola el aliento oprimido de los mares

Mais je sais aussi un silence
un silence de vingt-cinq mille cadavres nègres
de vingt-cinq mille traverses de Bois- d'Ebène
Sur les rails du Congo – Océan
mais je sais
des suaires de silence aux branches des cyprès
des pétales de noirs caillots aux ronces
de ce bois où fut lynché mon frère de Géorgie
et berger d'Abyssinie

Pero también sé de un silencio
un silencio de veinticinco mil cadáveres negros
de veinticinco mil travesaños de Bois-d'Ebène
Sobre los rieles del Congo - Océano
pero yo sé
de las mortajas de silencio en las ramas de cipreses
de los pétalos de coágulos negros en los espinos
de este árbol donde fue linchado mi hermano de Georgia
y pastor de Abisinia

Quelle épouvante te fit berger d'Abyssinie
et masque de silence minéral
quelle rosée infâme de tes brebis
un troupeau de marbre
dans les pâturages de la mort

Qué espanto te hizo pastor de Abisinia
y máscara de silencio mineral
qué rocío infame de tus ovejas
un rebaño de mármol
en los pastos de la muerte

Non il n'est pas de cangue ni de lierre pour l'étouffer
de geôle de tombeau pour l'enfermer
d'éloquence pour le travestir des verroteries du mensonge
le silence
plus déchirant qu'un simoun de sagaies
plus rugissant qu'un cyclone de fauves
et qui hurle
s'élève
appelle
vengeance et châtiment
un raz de marée de pus et de lave
sur la félonie du monde
et le tympan du ciel crevé sous le poing
de la justice

No, no hay cangue o hiedra para sofocarlo
Ni mazmorra para encerrarlo
Ni elocuencia para disfrazar la cristalería de la mentira
ni silencio
más desgarrador que un simùn de azagayas
más rugidor que un ciclón de bestias salvajes
y que aúllan
se levantan
claman
venganza y castigo
un maremoto de pus y de lava
sobre la maldad del mundo
y el tímpano del cielo perforado bajo el puño
de justicia

Afrique j'ai gardé ta mémoire Afrique
tu es en moi

África guardo tu memoria África
tú estás en mí

Comme l'écharde dans la blessure
comme un fétiche tutélaire au centre du village
fais de moi la pierre de ta fronde
de ma bouche les lèvres de ta plaie
de mes genoux les colonnes brisées de ton abaissement...

como la astilla en la herida
como un fetiche tutelar en el centro del pueblo
convírteme en la piedra de tu honda
de mi boca los labios de tu herida
de mis rodillas las columnas rotas de tu ignominia ...

Pourtant

je ne veux être que de votre race
ouvriers paysans de tous les pays
ce qui nous sépare
les climats l'étendue l'espace
les mers
un peu de mousse de voiliers dans un baquet d'indigo
une lessive de nuages séchant sur l'horizon
ici des chaumes un impur marigot
là des steppes tondues aux ciseaux du gel
des alpages
la rêverie d'une prairie bercée de peupliers
le collier d'une rivière à la gorge d'une colline
le pouls des fabriques martelant la fièvre des étés
d'autres plages d'autres jungles
l'assemblée des montagnes
habitée de la haute pensée des éperviers
d'autres villages

Est-ce tout cela climat étendue espace
qui crée le clan la tribu la nation
la peau la race et les dieux
notre dissemblance inexorable ?

Et la mine
et l'usine
les moissons arrachées à notre faim
notre commune indignité
notre servage sous tous les cieux invariable ?

Mineur des Asturies mineur nègre de Johannesburg
métallo
de Krupp dur paysan de Castille vigneron de Sicile paria
des Indes
(je franchis ton seuil – réprouvé
je prends ta main dans ma main – intouchable)
garde rouge de la Chine soviétique ouvrier allemand de la
prison de Moabit indio des Amériques

Nous rebâtirons
Copen
Palenque
et les Tiahuanacos socialistes

Ouvrier blanc de Détroit péon noir d'Alabama
peuple innombrable des galères capitalistes
le destin nous dresse épaule contre épaule
et reniant l'antique maléfice des tabous du sang
nous foulons les décombres de nos solitudes

Sin embargo

Solo quiero ser de tu raza
obreros campesinos de todos los países
lo que nos separa:
los climas la extensión el espacio
los mares
un poco de musgo de veleros en una bañera de añil
un lavadero de nubes secándose en el horizonte
aquí los techos de paja un impuro pantano
allá estepas cortadas con tijeras de escarcha
de pastos elevados
el sueño de una pradera arrullada de álamos
el collar de un río en la garganta de una colina
el pulso de las fábricas que martillan la fiebre del verano
otras playas en otras junglas
el conjunto de las montañas
habitadas por el altivo pensamiento de los halcones
otros pueblos.

¿Es todo este clima este espacio extenso
el que crea el clan la tribu la nación
la piel la raza y los dioses
nuestra inexorable diferencia?

¿Y la mina
y la fabrica
las cosechas arrasadas por nuestra hambre
nuestra común indignidad
nuestra servidumbre bajo todos los cielos invariables?

Minero de las Asturias minero negro de Johannesburgo
metalúrgico
de Krupp duro campesino de Castilla viticultor de Sicilia
paria de las Indias
(cruzo tu umbral - reprobado
tomo tu mano en mi mano - intocable)
guardia roja de China soviético, obrero alemán de la
prisión de Moabit, indio de las Américas

Reconstruiremos
Copán
Palenque
y los tiahuanacos socialistas

Obrero blanco de Detroit peón negro de Alabama
pueblos numerosos de las galeras capitalistas
el destino nos coloca hombro a hombro
y negando el antiguo maleficio de los tabúes de sangre
pisamos los escombros de nuestras soledades.

Si le torrent est frontière
nous arracherons au ravin sa chevelure intarissable
si la sierra est frontière
nous briserons la mâchoire des volcans
affirmant les cordillères
et la plaine sera l'esplanade d'aurore
où rassembler nos forces écartelées
par la ruse de nos maîtres

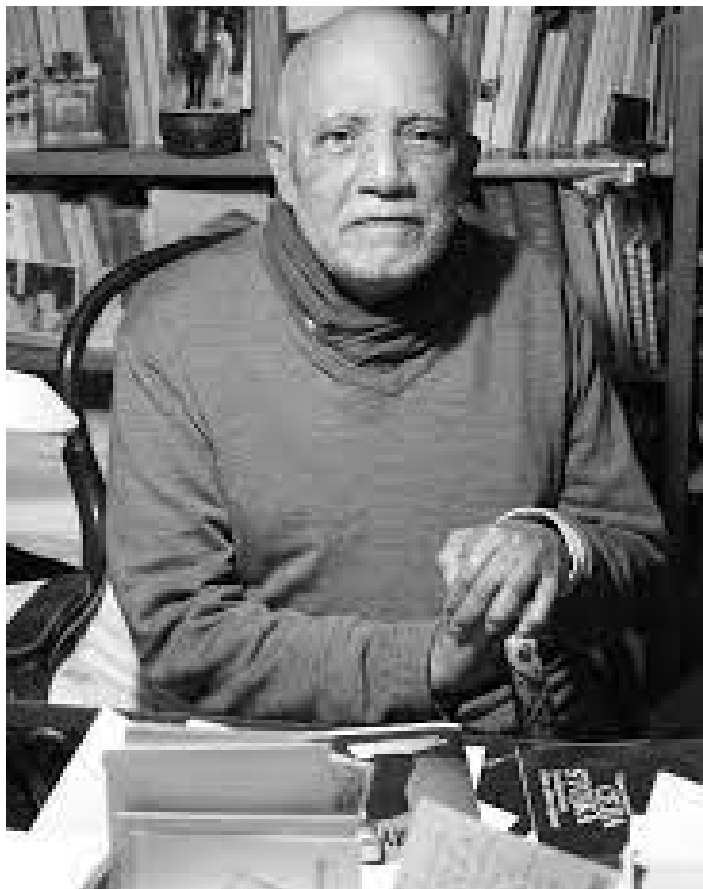
Comme la contradiction des traits
se résout en l'harmonie du visage
nous proclamons l'unité de la souffrance
et de la révolte
de tous les peuples sur toute la surface de la terre
et nous brassons le mortier des temps fraternels
dans la poussière des idoles.

Si el torrente es frontera
arrancaremos al barranco su cabellera
inagotable
si la sierra es frontera
romperemos las mandíbulas de los volcanes
afirmando las cordilleras,
y la llanura será la explanada de la aurora
donde reuniremos nuestras fuerzas desgarradas
por la astucia de nuestros amos

Como la contradicción de los rasgos
se resuelve en la armonía del rostro,
proclamamos la unidad del sufrimiento
y de la revuelta
de todos los pueblos en toda la superficie de la tierra,
y abrazamos el mortero de los tiempos fraternos
en el polvo de los ídolos.

René Depestre (1926-). Haití

TRADUCCIÓN DE CELSO MEDINA



René Depestre nació en Jacmel, Haití. Poeta, activista político y cultural. Vivió en Cuba como exiliado del régimen de Duvalier durante muchos años y fue fundador de la editorial Casa de las Américas. Realizó sus estudios primarios con los Hermanos Bretones de la Instrucción Cristiana. Al morir su padre, en 1936, René Depestre se fue a vivir con su abuela materna. De 1940 a 1944 completó sus estudios secundarios en el colegio Pétion de Puerto Príncipe. Creó una revista semanal con Théodore Baker, Jacques Stephen Alexis, Laureore Saint-Juste, Gérald Bloncourt et Gérard Chenet La Ruche (1945-46). El gobierno haitiano de la época se apoderó de la edición de 1945 que se publicó en honor a André Breton. Depestre fue arrestado y encarcelado antes de ser exiliado. Participó y dirigió los movimientos estudiantiles revolucionarios de enero de 1946, que condujeron al derrocamiento del presidente Élie Lescot. El ejército rápidamente tomó el poder. Continuó sus estudios de letras y ciencias políticas en la Sorbona de 1946 a 1950. En París, conoció a poetas surrealistas franceses, así como a artistas extranjeros e intelectuales del movimiento de la negritud que se unieron en torno a Alioune Diop y Présence Africaine. Participó activamente en los movimientos de descolonización en Francia y fue expulsado del territorio francés. Partió hacia Praga, de donde fue expulsado en 1952. Se dirigió a Cuba, invitado por el escritor Nicolás Guillén, donde nuevamente fue detenido y expulsado por el gobierno de Fulgencio Batista. Francia e Italia le negaron la entrada. Partió a Austria, luego a Chile, Argentina y Brasil. Permaneció en Chile el tiempo suficiente para organizar, con Pablo Neruda y Jorge Amado, el Congreso Continental de Cultura. Su poesía asume el tema de la militancia y de la acción, es descarnadamente política, y asume interpelaciones no solo a los sectores que adversaba, sino a aquellos que militaban en sus propios espacios de afinidad ideológica. Con Cuba rompió definitivamente, y producto de esa ruptura es el poema "Adiós a la revolución".

Hasta la vista...

À mon camarade
Gérald Bloncourt

Bourreaux rendez-moi mon ami
bourreaux rendez-moi la colère de ses yeux
entre mille trahisons
vous avez choisi un lourd matin d'exil !
Mais là-bas aussi il luttera contre vous.

Que savez-vous des lèvres qui s'entendent
que savez-vous de lui, que savez-vous de la Révolution
pour vous le monde a des limites
pour vous la vie est un petit cercle
mais les buts sont pareils sur la terre de France !

Vous n'avez pas détruit nos foyes
vous n'avez pas coupé notre entente
bien haut par-dessus vos têtes d'assassins
bien haut par-dessus tant de crimes

Hasta la vista...

A mi camarada
Gérald Bloncourt

Verdugo saluda a mi amigo
verdugo saluda la rabia de sus ojos
entre miles de traiciones
tú has escogido una pesada mañana de exilio
Pero allá abajo él luchará contra ustedes.

Qué sabes tú de labios que se entienden
que sabes tú de él, que sabes tú de la Revolución
para ti el mundo tiene límites
para ti la vida es un pequeño círculo
¡pero los objetivos son los mismos en Francia!

Tú no has destruido nuestros hogares
Tú no has roto nuestra solidaridad
muy por encima de vuestras cabezas asesinas
muy por encima de tus numerosos crímenes

nos mains sont soudées par l'unique espérance.

Qu'importe la distance qu'importent les vagues
qu'importe ce départ qu'importe l'au-revoir
le même soleil nous éclaire
la même colère nous soulève
la Révolution est toute notre vie !

Il y eut des hommes à Guernica
il y a des hommes dans mon pays
il y a des hommes sur la terre de France
le même sang, le même espoir, le même amour.

Que ce soit ici que ce soit Paris
que ce soit Rio que ce soit Boston
le seul soir qui compte,
est celui de la Révolution !

Bourreaux rendez-moi mon ami !
Vous ne l'avez pas tué
vous ne l'avez pas brisé
Bourreaux rendez-moi son âge
que vous avez trahi !
Mais déjà il y a des feux sur les rivages
de France
mille visages attendent mille espoirs renaissent
debout, soldats de la Révolution
Voici venir Gérard BLONCOURT.

Autoportrait en automne

Frère des animaux et des arbres innocents c'est au poète
d'annoncer le nouvel espoir et la beauté rendus à l'en-mar-
che des hommes.

L'homme qui aime la vie a le sang relié au feu, au fleuve, au
roc et à l'azur du ciel.

L'époque - féroce et sensuelle - s'avance vers lui pour lui
dire :
Ton atelier va à la déroute !

libre à vous d'écouter mon histoire sans y croire :
partout où j'ai été j'ai tué mes huîtres
pour payer avec des poèmes les dettes du
Sud.

J'ai connu au
Nord le goût amer de la vie

j'ai vu l'Ouest brûler en moi tous ses vaisseaux
tandis que l'Est enfonçait ses griffes dans ma gorge.

Partout ma charrue a été mise à l'épreuve.

Où aller maintenant ?
Où porter mes outils ?

nuestras manos están soldadas por una única esperanza.

¡Qué importa la distancia qué importan las olas lejanas
qué importa esa despedida qué importa ese adiós
el mismo sol nos ilumina
la misma rabia nos levanta
la Revolución es toda nuestra vida!

hay hombres en Guernica
hay hombres en mi país
hay hombres sobre la tierra de Francia
ha misma sangre, la misma esperanza, el mismo amor.

Que ocurra aquí que ocurra en París
que ocurra en Río que ocurra en Boston
la única tarde que cuenta
es esta de la Revolución.

¡Verdugo saluda a mi amigo
Tú no lo has matado
tú no lo has roto
¡Verdugo saludame su juventud
que tú has traicionado!
Pero ya hay fuegos en las riveras
de Francia
miles de rostros esperan miles de esperanzas renacen
de pie, soldado de la Revolución
Aquí viene Gérard BLONCOURT.

Autorretrato en otoño

Hermano de los animales y de los árboles inocentes está en
el poeta anunciar la nueva esperanza y la belleza y rendirla
ante la marcha de los hombres.

El hombre que ama la vida tiene la sangre unida al fuego, a
la lluvia, a la roca y al azul del cielo.

La época - feroz y sensual- avanza hacia él para decirle:
¡Tu taller va a hacia el fracaso!

Cuídate de escuchar mi historia sin creerla:
por todas partes donde he estado he vendido mis ostras
para pagar con poemas las deudas
del Sur.

He conocido en
el Norte el gusto amargo de la vida

he visto al Occidente quemar en mí todos sus barcos
tanto que el Este hundió sus garras en mi garganta.

Por todas partes mi arado ha sido puesto a prueba.

¿Dónde ir ahora?
¿Dónde colocar mis herramientas?

Atibon-Legba

Je suis
Atibon-Legba

Mon chapeau vient de la
Guinée
De même que ma canne de bambou
De même que ma vieille douleur
De même que mes vieux os
Je suis le patron des portiers
Et des garçons d'ascenseur

Je suis
Legba-Bois
Legba-Cayes
Je suis
Legba-Signangnon
Et ses sept frères
Kataroulo

Je suis
Legba-Kataroulo
Ce soir je plante mon reposoir
Le grand médecinier de mon âme
Dans la terre de l'homme blanc
À la croisée de ses chemins
Je baise trois fois sa porte
Je baise trois fois ses yeux !

Je suis
Alegba-Papa
Le dieu de vos portes
Ce soir c'est moi
Le maître de vos layons
Et de vos carrefours de blancs
Moi le protecteur des fourmis
Et des plantes de votre maison
Je suis le chef des barrières
De l'esprit et du corps humains !

J'arrive couvert de poussière
Je suis le grand
Ancêtre noir
Je vois j'entends ce qui se passe
Sur les sentiers et les routes
Vos cœurs et vos jardins de blancs
N'ont guère de secrets pour moi

J'arrive tout cassé de mes voyages
Et je lance mon grand âge
Sur les pistes où rampent
Vos trahisons de blancs !

Ô vous juge d'Abama
Je ne vois dans vos mains
Ni cruche d'eau ni bougie noire
Je ne vois pas mon vêve tracé
Sur le plancher de la maison

Atibon-Legba

Yo soy
Atibon-Legba

Mi sombrero viene de la
Guinea
También mi caña de bambú
También mi viejo dolor
También mis viejos huesos
Yo soy el patrón de los porteros
Y de los mozos de ascensor

Yo soy
Atibon-Legba
Legba-Cayes
Yo soy
Legba-Signangnon
Y sus siete hermanos
Kataroulo

Yo soy
Legba-Kataroulo
Esta noche planto mi lugar de descanso
La gran medicina de mi alma
en la tierra del hombre blanco
En la encrucijada de los caminos
Yo beso tres veces su puerta
Yo beso tres veces sus ojos

Yo soy
Alegba-Papà
El dios de tus puertas
Esta noche soy yo
El dueño de tus caminos
Y de nuestra trayectoria de blancos
Yo el protector de las hormigas
Y de las plantas de tus casas
Soy el jefe de las barreras
¡De la mente y de los cuerpos humanos!

He llegado convertido en polvo
Yo soy el gran
Ancestro negro
Veo, escucho lo que está pasando.
En senderos y caminos
Tus corazones y tus jardines de blanco
no tienen casi secretos para mi

Llego todo roto de mis viajes
Y tiro mi vejez
En las pistas donde se arrastran
¡Tus traiciones blancas!

Oh juez de Abama
No veo en tus manos
Ni jarra de agua ni vela negra
No veo mi sueño trazado
En el suelo de la casa

Où est la bonne farine blanche
Où sont mes points cardinaux

Mes vieux os arrivent chez vous
juge et ils ne voient pas
De bagui où poser leurs chagrins
Ils voient des coqs blancs
Ils voient des poules blanches

Juge où sont nos épices
Où est le sel et le piment
Où est l'huile d'arachide
Où est le maïs grillé
Où sont nos étoiles de rhum
Où sont mon rada et mon mahi
Où est mon yanvalou ?

Au diable vos plats insipides
Au diable le vin blanc
Au diable la pomme et la poire
Au diable tous vos mensonges

Je veux pour ma faim des ignames
Des malangas et des giraumonts
Des bananes et des patates douces

Au diable vos valse et vos tangos
La vieille faim de mes jambes
Réclame un crabignan-legba
La vieille soif de mes os
Réclame des pas virils d'homme !

Je suis
Papa-Legba
Je suis
Legba-Clairondé
Je suis
Legba-Sé
Je suis
Alegba-Si

Je sors de leur fourreau
Mes sept frères
Kataroulo
le change aussi en épée
Ma pipe de terre cuite
Je change aussi en epee
Ma canne de bambou
Je change aussi en epee
Mon grand chapeau de
Guinée
Je change aussi en épée
Mon tronc de médiciner
Je change aussi en épée
Mon sang que tu as versé !
O juge voici une épée
Pour chaque porte de la maison
Une épée pour chaque tête
Voici les douze apôtres de ma foi

¿Dónde está la buena harina blanca?
¿dónde están mis puntos cardinales?

Mis viejos huesos vienen a tu casa.
juzgan y no ven
El bagui donde depositar sus penas
Ellos ven los gallos blancos
Ellos ven gallinas blancas

Juzgue donde están nuestras especias
Donde está la sal y la pimienta
Donde está el aceite de maní
Donde está el maíz tostado
Donde están nuestras estrellas del ron
Donde están mi rada y mi maní
¿Dónde está yanvalou?

Al diablo tus platos insípidos
Al diablo el vino blanco
Al diablo la manzana y la pera
Al diablo tus mentiras

Yo quiero para mi hambre ñames
Malangas y calabazas
Bananas y boniatos

Al diablo tus valse y tus tangos
La vieja hambre de mis piernas
reclama un crabignan-Legba
¡La vieja sed de mis huesos
Reclama pasos viriles de hombres!

Yo soy
Papa-Legba
Yo soy
Legba-Clairondé
Yo soy
Legba-Sé
Yo soy
Legba-Si

Saco de su funda
Mis siete hermanos
Kataroulo
los convierto también en espada
Mi pipa de arcilla
también la convierto en espada
Mi caña de bambú
también la convierto en espada
Mi gran sombrero de
Guinea
También lo transformo en espada
Mi botiquín
También lo convierto en espada
¡Mi sangre que derramaste!
Oh juez, aquí tienes una espada
Para cada puerta de la casa
Una espada para cada cabeza
He aquí los doce apóstoles de mi fe

Mes douze épées

Kataroulo
Les douze
Legbas de mes os
Et pas un ne trahira mon sang

Il n'y a pas de
Judas dans mon corps
Juge il y a un seul vieil homme
Qui veille sur le chemin des hommes
Il y a un seul vieux coq-bataille
O juge qui lance dans vos allées
Les grandes ailes rouges de sa vérité !
une fois de plus : blessé à chaque porte où je frappe,
gavé de soleil au flanc de mes soirs de pluie,
je me laisse pousser dans le pin maritime
qui sert de bateau à la dérive de mes songes.

Adieu a la révolution

J'ai cessé d'être un "poète noir"

sur le qui-vive à la porte

de la
Maison des
Amériques*

j'ai quitté le foyer deux fois natal :

mes rêves en morceaux tiennent dans un mouchoir.

Je regarde dans les yeux mes jours élargir un nouveau ciel
de poète en moi, je fais mes adieux à tout ce qui est mort

sur pied dans ma vie, je mets à mort la foi et l'espérance
qui ont failli truquer mon art de vivre.

Je voyage désormais à la belle étoile
des mots d'Alexandre
Dumas père.
Mon voyage est un enfant du pardon.
S'étant trompé de chemin de croix mon cheval innocent
s'éloigne comme un voilier remis à neuf pour l'aventure
océane.

Ma tête grise a poussé

dans les hauteurs des mots

en pleine forme

qui firent la pluie et le beau temps

au jardin de la jeune madame
Colette : vive le dieu émerveillé d'une langue française
aussi ronde en chair et en soleil que la courbe au lit de la

Mis doce espadas

Kataroulo
Los doce
Legbas de mis huesos
Y nadie traicionará mi sangre

No hay
Judas en mi cuerpo
De juez hay un viejo
Que vigila el camino de los hombres
Sólo hay un viejo gallo
Oh juez que lanza a tus pasillos
Las grandes alas rojas de su verdad
una vez más: herido en cada puerta que golpeo
atiborrado de sol al lado de mis tardes de lluvia,
me dejo crecer en el pino marítimo
que sirve de barca a la deriva de mis sueños.

Adiós a la revolución

He dejado de ser un "poeta negro"

de esos que viven en la puerta

de la
Casa de
Américas.

he abandonado dos veces mi hogar natal:

mis sueños rotos caben en un pañuelo.

Miro a los ojos de mis días y ensancho en mí un nuevo cielo
de poeta.

Me despido de todo lo que en mi vida ha muerto
doy muerte a la fe y a la esperanza que casi truncan mi
arte de vivir.

A partir de ahora viajaré bajo las estrellas
de las palabras de Alexandre
Dumas padre.
Mi viaje es un hijo del perdón.
Después de haber tomado el viacrucis equivocado, mi
caballo inocente se aleja como un velero renovado hacia
una aventura oceánica.

Mi cabeza gris ha crecido

en las alturas de las palabras

en plena forma

que hicieron llover y brillar
Collette: vive el maravilloso dios de la lengua francesa
tan redonda en carne y sol como la curva de la cama de una

femme en état de poésie.

Vive les petits matins maternels de la

langue française ! ils me font des signes de frères tout en haut des mots bien créoles d'Aimé

Césaire ! vive la prose à monsieur

André

Gide ! j'ai sa fraîche aurore à la gorge j'ai les mots frais du français-de-France je m'imagine fraîcheur du soir taillée dans la saison des îles pour couvrir le parcours saharien du siècle.

Au fond du panier d'années d'exil où mûrissent mes travaux et mes jours - très loin du désert cubain qui pipait les dés du fond de mon âme -voici un sang et un horizon d'homme libre criblés de rivières et de rêves en crue, voici la charrue des mots à donner en vrac à la bonne et fraîche illumination d'autrui, en prose et en poésie, voici la pirogue qu'il faut pour descendre en chantant les tout derniers rapides du XXe siècle.

mujer en estado de poesía.

¡Vivan las madrugadas de la

lengua francesa! ¡Ellas me ofrecen signos de hermandad en alto las palabras créoles de Aimé Césaire!

Césaire! ¡Viva la prosa de Monsieur

André

Gide! tengo su fresca aurora en la garganta tengo las frescas palabras del francés de Francia imagino la frescura de la tarde tallada en la estación de las islas para cubrir el recorrido sahariano del siglo.

En el fondo de la cesta de años de exilio donde maduran mis trabajos y mis días - muy lejos del desierto cubano que trucó los dados del fondo de mi alma -he aquí una sangre y un horizonte de hombre libre cribado de ríos y sueños en crecida, he aquí el arado de las palabras para dar en bulto a la buena y fresca iluminación de los demás, en prosa y en poesía, esta es la piragua que se necesita para bajar cantando los últimos flashes del siglo XX.

Jean Métellus (1937-2014). Haítí

TRADUCCIÓN DE CELSO MEDINA



Nació en Jacmel. En 1959 emigra a París, huyendo de la dictadura de Duvalier. En ese país obtuvo su doctorado en medicina, y se especializó en neurología y en trastornos del lenguaje. Como médico, se destacó en el campo de la neuro-lingüística en su condición de catedrático y de especialista en hospitales de París como el centro Emile Roux, cuyos aportes fueron elogiados por la sociedad científica francesa. Es más conocido por su actividad literaria como poeta, novelista y escritor dramático. En el campo de las letras, publicó varios libros de poemas, obras de teatro, novelas y ensayos históricos y filosóficos, en una prolífica carrera que le valió importantes premios como el André-Barré de la Academia Francesa (1982), el Léopold Sédar Senghor de Poésie (2006) y el de Poesía Francófona Benjamin Fondane (2010). Su obra literaria constantemente alude a su país de origen, poniendo de relieve sus luchas contra las dictaduras, contra el colonialismo y exaltando la cultura popular. En 1973 publicó el poema *Au pipirite chantant*, en referencia a un pájaro haitiano, en la revista *Les Lettres nouvelles*, luego *Hommes de plein vent* (1981), *Clarividencia* (1985), varios poemarios, entre ellos *La Peau et Autres Poems* (2006) y *Souvenirs à vif* (2011)6.

El miedo del sueño me hipnotiza

La peur du sommeil m'hypnotise

La peur du sommeil m'hypnotise
 Les roses de mes naissances frissonnent
 Et, telles des grues fascinées par la sagesse des espaces
 Les vertus nourrissent en moi d'étranges paysages
 Apaisent les plaies de mes péchés
 Et dardent sur mon angoisse leurs hautaines sensations
 O Dieux ! la rumeur du passé
 Vient frôler les ailes de mes élans
 Comment chasser les hiérarchies des coutumes
 Comment bannir le bombardement de la folie
 Toute cette grattelle de mots
 Et les récréments des remords
 Avec la flèche de mes désirs
 Je veux enfiévrer les aubes timides
 Avec un verbe juste chargé de sève et de foi
 Je veux empourprer les mots insomniaques
 Et sauver quelques grandes espérances
 Le ruban de l'espoir coiffe tous mes reposoirs

El miedo al sueño me hipnotiza
 Se estremecen las rosas de mi nacimiento
 Y, como grullas fascinadas por la sabiduría del espacio
 Las virtudes alimentan en mí extraños paisajes
 Apaciguando las playas de mis pecados
 Y lanzan sobre mi angustia sus altas impresiones
 Oh Dios! El rumor del pasado
 Viene a frotar las alas de mi impulso
 ¿Cómo arrojar las jerarquías de las costumbres?
 ¿Cómo expulsar los bombardeos de la locura?
 ¿Todo este carraspeo de palabras?
 ¿Y el recrudescimiento de los remordimientos
 Con la flecha de mis deseos?
 Quiero inflamar los amaneceres tímidos
 Con un verbo justo cargado de savia y de fe
 Quiero empurpurar las palabras insomnes
 Y salvar algunas grandes esperanzas
 La cinta de las esperanzas cubre todos mis altares

Dans la nuit

Dans la nuit,
Couleur de ma peau, ciment des mystères,
Silence du soleil, démente des despotes
Un rêve instable murmure les hauts faits de l'histoire
Déplisse les cicatrices habitées par le temps

Dans la nuit,
Royaume des maudits, forteresse à jeun,
Forêt de peurs et de pleurs
Le goût de la lumière allumera-t-il la colère
Brisera-t-il la tutelle de l'ignorance et de l'impudence ?

Dans la nuit,
Baptistère et suaire des prières,
Terreau et tombeau des songes,
L'étreinte de la douleur vient froisser une tapisserie
défaite
Elle effrite une mosaïque déjà en miettes

Dans la nuit,
Abri et prison du désir et des promesses
Mon pays affamé, craquelé, se réveillera-t-il ?
Mes frères bâillonnés, malmenés, se lèveront-ils ?
Malgré la misère, malgré les chimères
Malgré les convulsions des illusions
Libèreront-ils des mots d'aurore et d'ambre ?
Ils chanteront l'espoir,
Sanctuaire de l'audace et de la foi,
Demeure de la sagesse qui domine les hasards.

Femme noire

La femme noire a un enfant qui la tient en alerte
La femme noire a un enfant et des seins douloureux
C'est une accouchée d'hier
Les douleurs l'ont surprise à la cueillette du café
Là sous le caféier sur la veste de son mari, la tête
contre un palmier,
les pieds plantés dans la terre, elle a poussé
son enfant
L'eau de la source est pure
La chaleur du corps tendre
Elle reprit son travail avec au sein l'enfant
dans une main, la machette
Le sarclage recommence, la cueillette de plus
belle, la mère engrosse le terre pour pouvoir
donner du lait à son enfant

En la noche

En la noche,
Color de mi piel, cimiento de misterios,
Silencio del sol, demencia de los despotas
Un sueño inestable murmura los altos eventos de
/la historia
Alivia las cicatrices habitadas por el tiempo

En la noche,
Reino de los malditos, fortaleza en ayunas,
Bosque de miedos y de llanto
La gota de luz alumbrará la cólera
¿Romperá la tutela de la ignorancia y de tu impudencia?

En la noche,
Baptisterio y sudarios de los rezos,
Tierra y tumba de los sueños,
El abrazo del dolor viene a arrugar una tapicería
deshecha
Pulveriza un mosaico vuelto ya migas

En la noche,
Abrigo y prisión del deseo y de las promesas
Mi país hambriento, agrietado, ¿se rebelará?
Mis hermanos amordazados, maltratados, ¿se levantarán?
A pesar de la miseria, a pesar de las ilusiones
¿Liberarán ellos las palabras del amanecer y del ámbar?
¿Cantarán a la esperanza?,
¿Al Santuario de la audacia y de la fe?.
¿A la morada de la sabiduría que domina los azares?

Mujer negra

La mujer negra tiene un hijo que la mantiene alerta
La mujer negra tiene un hijo y pechos adoloridos
Dio a luz ayer
El dolor la sorprendió en la cosecha de café
Allí, bajo el caféto, sobre la chaqueta de su marido, la
cabeza
contra una palmera
los pies plantados en la tierra, parió
a su hijo.
Rompió la fuente de agua pura
El calor del cuerpo cálido
Ella reanuda su trabajo con el niño en el pecho
en una mano el machete
y de nuevo escarda, la cosecha mejora,
la madre fertiliza la tierra para poder
dar leche a su niño

La terre

Terre meurtrie et terre d'immortalité
Terre de désolation et terre promise
Terre pure et de rétribution
Terre de rédemption comme la terre d'Haïti
Sacrée et sacrifiée
Mystique et scarifiée
Mas aussi terre de lumière et de prédiction
Garante du serment du Bois Caïman
Elle plaça Toussaint à la tête d'esclaves traités comme
des bêtes
Terre de la naissance du premier état nègre du monde
Oui, c'est une terre étonnante, cette terre d'Haïti
Elle accueille et suscite tant de mystères
C'est le pays des morts-vivants
Pays où s'enracinent les légendes
Où naissent de très grandes aventures
Où jaillissent des cris qui ébranlent les préjugés
C'est le pays de Toussaint Louverture
L'homme de tous les commencements
L'homme-phare du verbe prémonitoire

Au pipirite chantant (extrait)

...
Et le paysan haïtien enjambe chaque matin la
langue de l'aurore pour tuer le venin de ses
nuits et rompre les épines de ses cauchemars
Et dans le souffle du jour tous les loas sont
nommés

Au pipirite chantant le paysan haïtien, debout,
aspire la clarté, le parfum des racines, la flèche
des palmiers, la frondaison de l'aube
Il déboute la misère de tous les pores de son corps
et plonge dans la glèbe ses doigts magiques
Le paysan haïtien sait se lever matin pour aller
ensevelir un songe, un souhait
Sur des terrasses vêtues de pourpre il est happé
par la vie, par les yeux des caféiers, par la
chevelure du maïs se nourrissant des feux du
ciel
Le paysan haïtien au pipirite chantant lève le
talon contre la nuit et va conter à la terre ses
misères dans l'animation d'une chandelle
Et son oreille croit plus à la patience des végétaux
qu'au vertige du geste, à l'insurrection des her-
bages qu'aux prodiges du sermonnaire
Car il méprise la mémoire et fabrique des projets
Il révoque le passé tressé par les fléaux et les
fumées
Et dès le point du jour il conte sa gloire sur les
galeries fraîches des jeunes pousses

La tierra

Tierra herida y tierra de inmortalidad
Tierra de desolación y tierra prometida
Tierra pura y de retribución
Tierra de redención como la tierra de Haití
Sagrada y sacrificada
Mística y escariada
pero también tierra de luz y de predicción
Garante del juramento de Bois Caïman
Ella coloca a Toussaint a la cabeza de esclavos tratados
como bestias
Tierra del nacimiento del primer estado negro del mundo
Si, es una tierra de asombros, esta tierra de Haití
Ella recoge y suscita tantos misterios
Es el país de los zombis
País donde se arraigan las leyendas
Donde nacen grandes aventuras
Donde brotan los gritos que quebrantan los prejuicios
Es el país de Toussaint Louverture
El hombre de todos los comienzos
El hombre- faro del verbo premonitorio.

Al canto de Pipirite (extractos)

Y el campesino haitiano cruza cada mañana la
lengua del amanecer para matar el veneno de sus
noches y romper las espinas de sus pesadillas
Y en el aliento del día todos los rezos son
evocados

En el pipirite canta el campesino haitiano, de pie,
aspira la luz, el perfume de las raíces, la flecha
de las palmeras, el follaje del amanecer
Drena la miseria por todos los poros de su cuerpo
y sumerge sus dedos mágicos en la tierra
El campesino haitiano sabe levantarse por la mañana
para sembrar un sueño, un deseo
En las terrazas vestidas de carmesí se deja atrapar
por la vida, por los ojos de los cafetos, por
los cabellos del maíz nutriéndose del fuego del
cielo

El campesino haitiano con el canto del pipirite levanta el
telón de la noche y le cuenta a la tierra
sus miserias en el resplandor de una vela
y su oído cree más en la paciencia de los vegetales
que en el vértigo del gesto, en la insurrección de las
hierbas que en los prodigios del predicador
porque desprecia la memoria y hace planes
Revoca el pasado tejido por las plagas y los
humos

Y desde la punta del día cuenta su gloria en las frescas
galerías de los brotes jóvenes

Jacques Rabemananjara (1937-2014). Madagascar

TRADUCCIÒN DE CELSO MEDINA



Figura protagónica de la independencia malgache, fue uno de los fundadores del MDRM (Movimiento Democrático de Renovación Malgache). Elegido diputado de Madagascar en 1946. Pagó con trabajos forzados por las rebeliones de 1947 dirigidas por el MDRM. Indultado en 1956, no volvió a su isla sino hasta 1960. Desde ese momento ejerció varias responsabilidades políticas como diputado, ministro y vicepresidente, bajo el régimen de Philibert Tsiranana, antes de exiliarse nuevamente en Francia tras la revolución de 1972. Como Léon Gontran Damas y Aimè Cèsaire, Senghor, este poeta también formó parte del movimiento Negritude en Francia; se dice que era el escritor más prolífico de la generación de la negritud después de Léopold Sédar Senghor. Se le atribuye haber publicado el primer poema con clara orientación estética del movimiento de la negritud. También fue dramaturgo. Se desempeñó como ministro del gobierno y luego ascendió al rango de vicepresidente de Madagascar bajo Philibert Tsiranana. Estos son sus libros más importantes: *Sur les marches du soir* (1940), *Rites millénaires* (1955), *Antsa* (1956), *Lamba* (1956), *Antidote* (1961), *Les ordalies, sonnets d'outre-temps*(1972), *Thrènes d'avant l'aurore* (1985), *Rien qu'encens et filigrane* (1987)

Antsa (fragmentos)

Ile !
Ile aux syllabes de flammes !
Jamais ton nom
Ne fut plus cher à mon âme !
Ile,
Ne fut plus doux à mon cœur !
Ile aux syllabes de flamme,
Madagascar !

Quelle résonance !
Les mots
fondent dans ma bouche :
Le miel des claires saisons
Dans le mystère de tes sylves,
Madagascar !

Je mords la chair vierge et rouge
Avec l'âpre ferveur
Du mourant aux dents de lumière
Madagascar !

Antsa

¡Isla!
Islas en las sílabas llameantes!
Nunca tu nombre
Fue tan valioso para mi alma
Isla
Nunca fue más amable a mi corazón
Isla en las sílabas llameantes,
Madagascar !

¡Qué resonancia!
Las palabras
deslíen en mi boca
la miel de claras estaciones
En el misterio de tus bosques,
¡Madagascar!

Muerdo la carne virgen y roja
con el áspero fervor
del moribundo de dientes luminosos
¡Madagascar!

Un viatique d'innocence
dans mes entrailles d'affamé,
Je m'allongerai sur ton sein avec la fougère
du plus ardent de tes amants,
du plus fidèle,
Madagascar !

Qu'importent le hullement des chouettes
le vol rasant et bas
des hiboux apeurés sous le faîtage
de la maison incendiée !oh, les renards,
qu'ils lèchent
leur peau puante du sang des poussins, du sang
auréolé des flamants-roses !
Nous autres, les hallucinés de l'azur,
nous scrutons éperdument tout l'infini de bleu de la nue,
Madagascar !

La tête tournée à l'aube levante,
un pied sur le nombril du ponant,
et le thyrsos
planté dans le cœur nu du Sud,
Je danserai, ô, Bien-Aimée,
Je danserai la danse-éclair
des chasseurs de reptiles,
Madagascar!

Je lancerai! mon rire mythique
sur la face blême du Midi!
Je lancerai sur la figure des étoiles
çà la limpidité de mon sang!
je lancerai l'éclat de ta noblesse
sur la nuque épaisse de l'Univers,
Madagascar!

Un mot,
Ile
rien qu'un mot!
Le mot qui coupe du silence
La corde serrée à ton cou.
Le mot qui rompt les bandelettes
du cadavre transfiguré!
Dans le ventre de la mère
l'embryon sautillera.
Dans les entrailles des pierres
danseront les trépassés.
Et l'homme et la femme,
et les morts et les vivants,
et la bête et la plante,
tous se retrouvent haletants,
dans le bosquet de la magie,
là-bas, au centre de la joie,
Un mot,
Ile
Rien qu'un mot!

Le mot de l'âge d'or.
Le mot sur le déluge.
Le mot qui fait tourner

Un viático de inocencia
en mis entrañas ávidas,
Me tiendo sobre tu seno con el fuego
más ardiente de tus amantes.
el más fiel,
¡Madagascar!

¡Qué importa el ulular de las lechuzas
el vuelo rasante y bajo
de los búhos asustados bajo la cresta
de la casa incendiada! ¡oh, los zorros
que lamen
su piel apestosa de sangre de polluelos, de sangre
aureolada por flamencos
Nosotros, los alucinados del azul,
escrutamos locamente todo el infinito azul de la desnuda
¡Madagascar!

La cabeza se prosterna ante el amanecer del levante,
un pie en el ombligo del poniente,
y el otro
plantado en el corazón desnudo del sur,
Yo bailaré, oh, amada,
Bailaré la danza del relámpago
de los cazadores de reptiles,
¡Madagascar!

¡Lanzaré! mi risa mítica
en el rostro pálido del Sur!
Lanzaré sobre la figura de las estrellas
la limpieza de mi sangre
lanzaré el resplandor de tu nobleza
sobre la gruesa nuca del universo,
¡Madagascar !

Una palabra,
Isla
solo una palabra
La palabra que corte el silencio
La cuerda apretada a tu cuello.
La palabra que rompa las vendas
del cadáver transfigurado
En el vientre de la madre
el embrión saltará.
En las entrañas de las piedras
bailarán los muertos.
Y el hombre y la mujer,
y los muertos y los vivos
y la bestia y la planta,
todos se encuentran jadeando,
en el bosque de la magia,
en el centro de la alegría,
Una palabra,
Isla
¡Sólo una palabra!

La palabra de la edad de oro.
La palabra sobre el diluvio.
La palabra que hace girar

le globe sur lui-même!
La fureur des combats!
Le cri de la victoire!
L'étendard de la paix!
Un mot, Ile,
Et tu frémis !
Un mot, Ile,
Et tu bondis
Cavalière océane!

Le mot de nos désirs!
Le mot de notre chaîne
Le mot de notre deuil!
Le brille
dans les larmes des veuves,
dans les larmes des mères
et des fiers orphelins.
Il germe
avec la fleur des tombes,
avec les insoumis
et l'orgueil des captifs.

Ile de mes Ancêtres,
ce mot, c'est mon salut.
Le mot, c'est mon message.
Le mot claquant au vent
sur l'extrême éminence!
Un mot.
De milieu du zénith
mi papangue ivre fonce,
siffle
aux oreilles des quatre espaces:
Liberté ! Liberté ! Liberté ! Liberté !

el globo sobre sí mismo
¡La furia de los combates
¡El grito de la victoria!
¡El estandarte de la paz!
Una palabra, Isla,
¡Y tú te estremeces!
Una palabra, Isla,
Y saltas
¡jinete del océano!

¡La palabra de nuestros deseos!
La palabra de nuestra cadena
¡La palabra de nuestro duelo!
El brillo
en las lágrimas de las viudas,
en las lágrimas de las madres
y en los orgullosos huérfanos.
brota
con la flor de las tumbas,
con los insubordinados
y el orgullo de los cautivos.

Isla de mis ancestros,
Esa palabra es mi salvación.
La palabra es mi mensaje.
La palabra que sopla el viento
en la extrema eminencia!
Una palabra.
Desde el centro del cenit
mi mono borracho se apresura,
silba
a los oídos de los cuatro espacios:
Libertad ! Libertad ! Libertad ! Libertad !

Jean Joseph Rabearivelo (1901-1937). Madagascar

TRADUCCIÓN DE CELSO MEDINA



Se le considera el primer poeta africano moderno. Nació en la capital de Madagascar apenas cinco años después de que la Isla Grande se convirtiera en colonia francesa. Hijo de una madre soltera de una familia arruinada. A los 13 años fue expulsado del Collège Saint-Michel por negarse a participar en el servicio religioso. Tuvo que educarse de manera limitada en una escuela privada. Se dedicó a formarse personalmente y abandonó toda educación escolarizada. Laboró en diversos “trabajos ocasionales”. En 1924 se convirtió en corrector de pruebas en la Imprenta de Merina; trabajó allí voluntariamente durante los primeros dos años y mantuvo este trabajo mal pagado hasta su muerte, en esa imprenta publicará sus libros, editados en ediciones muy limitadas. Estuvo preso por endeudamiento. Tuvo serias adicciones por el juego y por el opio. Fue un gran lector, publicó antologías de poesía malgache y colaboró en dos revistas literarias, *Latitude Sud* y *Capricorne*. El 23 de junio de 1937 se suicidó con cianuro. Solo alcanzó a publicar menos de la mitad de sus 20 libros que produjo, entre poesía, teatro, novelas y crítica literaria. Su poesía muestra una gran consonancia con la creación lírica simbolista y surrealista, pero con una alta relación con la cultura y el espacio malgache. Se especula que su suicidio se produjo ante la imposibilidad de obtener un empleo de funcionario en París. Escribía sus poemas en francés y malgache. Entre sus libros destacan: *La Coupe de cendres* (1924), *Sylves* (1927), *Volumes* (1928), *Presque-songes* (1934), *Traduit de la nuit* (1991), *Chants pour Abéone* (1957), *Des Stances oubliées* (1959)

Lire

Ne faites pas de bruit, ne parlez pas:
vont explorer une forêt les yeux, le coeur,
l'esprit, les songes. . .

Forêt secrète bien que palpable:
forêt.

Forêt bruissant de silence,
Forêt où s'est évadé l'oiseau à prendre au piège,
l'oiseau à prendre au piège qu'on fera chanter
ou qu'on fera pleurer.

À qui l'on fera chanter, à qui l'on fera pleurer

Leer

No hagas ruido, no hables
ven a explorar un bosque, los ojos, el corazón
el espíritu, los sueños...

Bosque secreto bien palpable:
bosque.

Bosque susurrante de silencio,
Bosque de donde se evade el pájaro,
el pájaro que queremos meter en la trampa y que podría
cantar
o hacernos llorar.

A quién cantará, quién lo llorará

le lieu de son éclosion.

Forêt. Oiseau.
Forêt secrète, oiseau caché
dans vos mains.

Le Poème

Paroles pour chant, dis-tu, paroles pour chant,
ô langue de mes morts,
paroles pour chant, pour désigner
les idées que l'esprit a depuis longtemps conçues
et qui naissent enfin et grandissent
avec des mots pour langes-
des mots lourds encore de l'imprécision de l'alphabet,
et qui ne peuvent pas encore danser avec le vocabulaire,
n'étant pas encore aussi souples que les phrases ordon-
nées,
mais qui chantent déjà aux lèvres
comme un essaim de libellules bleues au bord d'un fleuve
salue le soir.

Paroles pour chant, dis-tu, paroles pour chant,
paroles pour chant, pour désigner
le frêle écho du chant intérieur
qui s'amplifie et retentit,
tentant de charmer le silence du livre
et les landes de la mémoire,
ou les rives désertes des lèvres
et l'angoisse des coeurs.

Et les paroles deviennent de plus en plus vivantes,
que tu croyais en quête du Chant;
mais elles deviennent aussi de plus en plus fluides et
ténues,
comme cette brise qui vient des palmiers lointains
pour mourir sur les cimes sourcilleuses.
Elles deviennent davantage des chants,
elles deviennent elles-mêmes- ce qu'elles ont toujours été
jusqu'ici, en vérité.
Et je voudrais changer, je voudrais rectifier
et dire:
chants en quête de paroles
pour peupler le silence du livre
et planter les landes de la mémoire,
ou pour semer des fleurs aux rives désertes des lèvres
et délivrer les coeurs,
ô langue de mes morts
qui te modules aux lèvres d'un vivant
comme les lianes qui fleurissent les tombeaux.

Été

Sème, sème l'été,
sème des grains d'eau lumineux.
Plante, plante l'été,
plante des tiges d'eau frêles.

en el lugar de su eclosión.

Bosque .Pájaro
Bosque secreto, pájaro escondido
en tus manos.

El poema

Palabras para el canto, dices, palabras para el canto,
Oh lengua de mis muertos,
palabras para el canto, para designar
las ideas que la mente durante tanto tiempo ha concebido
y que nacen finalmente y crecen
con las palabras para envolver
palabras todavía pesadas por la imprecisión del alfabeto,
y que no pueden aún bailar con el vocabulario,
no tan flexibles para ordenar oraciones,
pero que cantan ya en los labios
como un enjambre de libélulas azules junto a un río
saludando a la noche.

Palabras para el canto, dices, palabras para el canto,
palabras para el canto, para designar
el frágil eco del canto interior
que amplifica y resuena,
intentando encantar el silencio del libro
y los páramos de la memoria,
o las riveras desiertas de los labios
y la angustia de los corazones.

Y las palabras se vuelven cada vez más vivas,
en busca de canción,
pero ellas devienen cada vez más fluidas y tenues,
como esta brisa que viene de las palmeras lejanas
para morir en las cimas sombrías.
Ellas se vuelven más cantos,
se vuelven ellas mismas lo que ellas han sido siempre
hasta hora, en verdad.
Y yo quisiera cambiar, quisiera rectificar
y decir:
canto en búsqueda de palabras
para plantar los pájaros de la memoria,
o para plantar flores en las riveras desiertas de los labios
y liberar los corazones,
oh lengua de los muertos
que te modulas en los labios de un vivo
como las lianas que hacen florecer las tumbas

Verano

Siembra, siembra el verano,
siembra de granos de agua luminosa .
Planta, planta el verano,
planta los tallos de aguas frágiles.

Sème, sème, plante, plante,
sème et plante dans le crépuscule.
Qui ou quoi moissonnera les épis?
Qui ou quoi cueillera les fruits?
Est-ce le petit oiseau brûlé de soif
venu des sylves gorgées de cours d'eau pure
celée, celée sous des ronces?
Ou l'abeille qui est comme ivre de soleil
et qui titube au coeur des branches?
Ou la femme-enfant qui vient de dénouer sa chevelure
et qui a lavé des effets au bord du fleuve?
Ou bien une source, quelque part, s'est-elle tarie
au point que son jaillissement éteint regrette les fleuves?

Mais n'est-ce pas plutôt qu'un fleuve bruissant,
ici ou là, n'arrive plus jusqu'au golfe,
et n'arrive plus à grossir la mer?
Ou que la plantation de ceux qui sont sous la terre
devient deux fois ombre dans les ténèbres?
Je crois, moi, que ce sont les plantes
qui brûlent d'offrir à mes yeux parfois bleus,
et brûlent d'offrir au jour frais éclos
qui fermera ses ailes au seuil de la nuit,
des épis et des fruits fécondés par l'été.

Traduit De La Nuit

1
Une étoile pourpre
Évolue dans la profondeur du ciel-
Quelle fleur de sang éclore en la prairie de la nuit ?

Évolue, évoluée,
Puis devient comme un cerf-volant lâché par un enfant
endormi.

Paraît s'approcher et s'éloigner à la fois,
Perd sa couleur comme une fleur près de tomber,
Devient nuage, devient blanc, se réduit:
N'est plus qu'une pointe de diamant
Striant le miroir bleu du zénith
Où l'on voit déjà le leurre
Glorieux du matin nubile.

2
Quel rat invisible,
Venu des murs de la nuit,
Grignote le gâteau lacté de la lune?
Demain matin,
Quand il se sera enfui,
Il y aura là des traces de dents sanglantes.

Demain matin,
Ceux qui se seront enivrés toute la nuit
Et ceux qui sortiront du jeu,
En regardant la lune,
Balbutieront ainsi:
« À qui est cette pièce de quat'sous

Siembra, siembra, planta, planta,
siembra, y planta en el crepúsculo.
¿Quién o qué cosechará las espigas?
¿Quién o qué recogerá los frutos?
¿Será este pajarito sediento
venido de las selvas ávido del agua pura
que se oculta, escondido bajo las zarzas?
¿O la abeja ebria de sol
que se tambalea en el corazón de las ramas?
¿O la mujer-niña que acaba de desatarse su cabellera
y que lava al borde del río?
¿Será más bien que una fuente en algún lugar se ha secado
al punto de que su manantial extinto añora los ríos?

Pero esta fuente es solo un río que susurra
aquí o allá, y que ya no alcanza llegar al golfo,
¿puede seguir llenando el mar?
¿O será que la plantación de los que están debajo de
la tierra dos veces se convierte en sombra en la oscuridad?
Creo que son las plantas
las que arden para ofrecer a mis ojos a veces azules,
espigas y frutos fecundados por el verano,
y arden para ofrendar al día orugas
que cerrarán sus alas en el umbral de la noche.

Traducido de la noche

1
Una estrella púrpura
va transformándose en la profundidad del cielo-
¿Cómo una flor que se abre en el prado de la noche?

Se transforma, se transforma,
Luego es un papayo enarbolado por un niño dormido.

Parece aproximarse y alejarse a la vez,
Pierde su color como una flor cercana a la muerte,
Se convierte en nube, se torna blanca, se reduce:
No es sino una punta de diamante
que rompe el espejo azul del cenit
donde vemos ya el resplandor
glorioso de la mañana núbil.

2
¿Qué rata invisible,
salida de los muros de la noche,
mordisquea el queso de la luna?
Mañana en la mañana,
cuando haya huido,
habrá allí huellas de los dientes sangrientos.

Mañana en la mañana,
aquellos que se embriagaron toda la noche
y aquellos que abandonaron el juego,
mirando a la luna,
balbucearán así:
“¿De quién es esta moneda

Qui roule sur la table verte? »
« Ah! ajoutera l'un d'eux,
L'ami avait tout perdu
Et s'est tué! »

Et tous ricaneront
Et, titubant, tomberont.
La lune, elle, ne sera plus là:
Le rat l'aura emportée dans son trou.

3
La peau de la vache noire est tendue,
Tendue sans être mise à sécher,
Tendue dans l'ombre septuple.

Mais qui a abattu la vache noire,
Morte sans avoir mugé, morte sans avoir beuglé,
Morte sans avoir été poursuivie
Sur cette prairie fleurie d'étoiles?

La voici qui gît dans la moitié du ciel.

Tendue est la peau
Sur la boîte de résonance du vent
Que sculptent les esprits du sommeil.

Et le tambour est prêt
Lorsque se couronnent de glaïeuls
Les cornes du veau délivré
Qui bondit
Et broute les herbes des collines.

Il y résonnera,
Et ses incantations deviendront rêves
Jusqu'au moment où la vache noire ressuscitera,
Blanche et rose,
Devant un fleuve de lumière.

4
Ce qui se passe sous la terre,
Au nadir lointain?
Penche-toi près d'une fontaine,
Près d'un fleuve
Ou d'une source:
Tu y verras la lune
Tombée dans un trou,
Et tu t'y verras toi-même,
Lumineux et silencieux,
Parmi des arbres sans racines,
Et où viennent des oiseaux muets.

5
Tu dors, ma bien-aimée;
tu dors dans ses bras, ô ma dernière née.
Je ne vois pas vos yeux lourds de nuit
qui d'ordinaire s'irisent comme des perles authentiques
ou des raisins mûrs.

Une bouffée de bon vent entr'ouvre notre porte,

que está sobre la mesa de pòcker?"
"Ah ,añadirá uno de ellos,
El amigo lo ha perdido todo
Se ha suicidado"

Y todos se burlarán,
Y, titubeando, caerán.
La luna, no está ya ahí:
La rata se la habrá llevado a su escondrijo.

3
La piel de la vaca negra está tiesa,
Tiesa sin que se haya puesto a secar,
Tiesa en siete sombras.

Pero ¿quién ha sacrificado la vaca negra,
Muerta sin haber mugido, muerta sin haber bramado,
Muerta sin haber sido perseguida
sobre esta pradera florecida de estrellas?

Aquí yace en mitad del cielo.

Tiesa está la piel
en la caja de resonancia del viento
que esculpe los espíritu del sueño.

Y el tambor estará listo
cuando se coronen de gladiolos
los cuernos del ternero liberado
que salta
y mastica los pastos en las colinas.

Y resonará en ella,
Y sus encantos devendrán sueños
en el preciso momento en que la vaca negra resucite,
blanca y rosa
delante de un río de luz.

4
Lo que pasa bajo la tierra,
¿Ocurre en el nadir lejano?
Inclínate cerca de una fuente,
Cerca de un río
O de un manantial:
Verás allí la luna
caída en un agujero,
Y te verás tú mismo allí,
Luminoso y silencioso,
Entre los árboles sin raíces,
Y a donde vienen los pájaros silenciosos.

5
Duermes, amada mía;
Duermes en sus brazos, oh mi recién nacida.
No veo tus ojos pesados de la noche
que de ordinario resplandecen como perlas auténticas
o como uvas maduras.

Un soplo de buen viento entreabre nuestra puerta,

fait gonfler vos robes légères
et trembler vos cheveux,
puis emporte un papier de sur ma table
que je rattrape près du seuil.

Je lève ma tête,
le poème commencé dans la main:
vos yeux clignent dans l'azur,
et je les appelle: étoiles.

6
Un oiseau sans couleur et sans nom
a replié les ailes
et blessé le seul oeil du ciel.

Il se pose sur un arbre sans tronc,
tout en feuilles
que nul vent ne fait frémir
et dont on ne cueille pas les fruits, les yeux ouverts.

Que couve-t-il?
Quand il reprendra son vol,
ce sont des coqs qui en sortiront:
les coqs de tous les villages
qui auront vaincu et dispersé
ceux qui chantent dans les rêves
et qui se nourrissent d'astres.

7
Reflux de la lumière océane.

Des poulpes, dans leur fuite,
noircissent le sable
avec leur bave épaisse;
mais d'innombrables petits poissons
qui ressemblent à des coquillages d'argent,
ne pouvant échapper,
s'y débattent:
ils sont pris dans les rets
tendus par des algues ténébreuses
qui deviennent des lianes
et envahissent la falaise du ciel.

Onde tus ropas ligeras
Y agita tus cabellos,
Luego se lleva un papel de mi mesa
que atrapo cerca del umbral.

Levanto mi cabeza
El poema comienza en la mano:
Tus ojos parpadean en el azul,
Y yo los llamo: estrellas.

6
Un pájaro incoloro y sin nombre
ha plegado las alas
y ha herido al único ojo del cielo.

Se coloca sobre un árbol sin tronco,
todo hojas
que ningún viento hace temblar
y cuyo fruto no arrancamos con los ojos abiertos.

¿Que incuba ?
Cuando reemprenda su vuelo,
estos serán los gallos que saldrán de allí:
Las gallos de todos los pueblos
que habrán vencido y dispersado
a aquellos que cacarean en los sueños
y se alimentan de astros.

7
Reflujo de la luz oceánica.

Los pulpos, en su fuga,
oscurecen la arena
con su baba espesa;
pero innumbrables peces pequeños
que se reúnen con los conchas plateadas,
no pueden escapar,
y debaten entre ellos:
Están presos en las redes
tensados por las algas tenebrosas
que se convierten en lianas
e invaden los acantilados del cielo.

Édouard Maunick (1931-2021). Isla Mauricio

TRADUCCIÒN DE CELSO MEDINA



Hombre de letras y diplomático. Nació en Flacq, una localidad de la isla Mauricio. En 1960 se trasladó a París. En 1982 se incorporó a la UNESCO, donde ocupó el cargo de director de intercambios culturales y de la Colección UNESCO de obras representativas fundada por Roger Caillois. De 1985 a 2001 fue miembro del Haut Conseil de la Francophonie. De 1994 a 1995 fue embajador de Mauricio en Sudáfrica. El 16 de octubre de 2003 recibió el Gran Premio de la Francofonía, concedido por la Academia Francesa. En 1977 ganó el Premio Guillaume Apollinaire por su libro *Ensoleillé vif*.

Entre sus libros destacan : *Ces oiseaux du sang ; Les manèges de la mer ; Jusqu'en terre Yoruba ; Mascaret ou le livre de la mer et de la mort ; Fusillez-moi ; Ensoleillé vif ;*

En mémoire du mémorable suivi de Jusqu'en terre Yoruba ; Désert archipel suivi de Cantate païenne pour Jésus Fleuve , entre otros libros.

Alabama des chiens

il y avait l'homme Blanc
il y avait l'homme Noir
il y a maintenant les Chiens
les chiens aboyant dans Alabama...

quelque part dans Birmingham des enfants ne chantent plus
les blues de la faim de la faim de vivre enfin
Birmingham est une prison une nuit de portes de fer
rabattues sur des corps noirs comme un verrou de braise
Birmingham est lieu de mort la lèpre noire est déclarée
rentrez madame vos toutous et vos caniches

La Alabama de los perros

estaba el hombre blanco
estaba el hombre negro
ahora están los Perros
los perros ladrando en Alabama...

en algún lugar de Birmingham los niños ya no cantan
los blues del hambre del hambre de vivir finalmente
Birmingham es una prisión una noche de puertas de
hierro doblados sobre cuerpos negros como un cerrojo de
brasa Birmingham es lugar de muerte la lepra negra está
declarada traigan señoras a sus perritos y sus caniches

les molosses vont sauter aux poignets et mordre dans les
jambes
déchirer les dos baver contre les ventres laver la ville
ternir les miroirs nègres jusqu'à l'image de peur...

et pourtant dans ces miroirs leurs yeux du souvenir
pas très loin dans autrefois vivait Mindanao
brûlait Guadalcanal flambait Tassafong
en ce temps là le sang fuyait également
la peau roussissait également
l'abîme s'ouvrait également
en ce temps là un seul et même doigt
libérait le chien des fusils...

Amérique quelque chose rôde autour de toi
pétri du sang de peau et de vertige
des blues se préparent qui seront alléluias
Amérique ne force pas la naissance d'un Chaka
n'appelle pas d'étranges sortilèges
car les nègres Amérique les nègres vont sortir...

Entre alpha et oméga

En mémoire de
Toussaint
L'Ouverture et
du Mahatma
Gandhi

... ce qu'en nous vivait
comme en tout autre vivant/
ce qu'en nous pillé/nié/dénié/
Nous pioche/nous faucille/
nous hook/nous sacs de jute/
ce qu'en nous reconquis/
de nous-mêmes/par nous-mêmes/
ce qu'en nous ressuscité/
à jamais biens de nous tous/
nous bouture/nous semence/
nous terre/nous récolte/nous coupe/
nos paroles dans nos bouches/
héritées d'Afrique/
héritées d'Asie/
héritées d'Europe/
nous sans colère/
mais de mémoire tête/
il nous en a fallu pour
ne pas céder/ne pas jeter/
nos vies par-dessus bord/
nous voici main tendue pleine
rouge ès liberté/
bleue grand océan/
jaune ensoleillé/
verte d'île-jardin/
nous guetteurs du millénaire
avec monnaie de petit peuple
mais qui n'est pas monnaie de singe/

los perros saltarán sobre tus muñecas y morderán tus
piernas
rasgaràn las espaldas babearàn contra las barrigas lavaràn
la ciudad empañarán los espejos negros hasta la imagen
del miedo...

y sin embargo en estos espejos sus ojos de recuerdo
no muy lejos en otros tiempos vivió Mindanao
se quemaba Guadalcanal ardía Tassafong
en aquel tiempo la sangre también goteaba
la piel también enrojció
igualmente el abismo se abrió
en este tiempo un solo dedo y el mismo dedo
liberaba al perro de los fusiles...

América algo rueda a tu alrededor
petrificado con la sangre la piel y el vértigo
los blues que se preparan serán aleluyas
América no fuerza el nacimiento de un Chaka
no apela a hechizos extraños
porque los negros América los negros van a salir...

Entre alfa y omega

En memoria de
Toussaint
L'Ouverture y
de Mahatma
Gandhi

... lo que vivía en nosotros
como en cualquier otra vida/
lo que en nosotros pillaron/negaron/desnegaron
Nosotros escarbamos/nosotros cortamos/
nosotros hook/nosotros bolsos del yute/
lo que en nosotros nos conquistó/
de nosotros mismos/por nosotros mismos/
lo que en nosotros resucitamos/
para siempre bienestar de todos nosotros/
nosotros esqueje/nosotros siembra/
nosotros tierra/nosotros cosecha/nosotros corte/
nuestras palabras en la boca/
heredadas de África/
heredadas de Asia/
heredadas de Europa/
nosotros sin ira/
pero de memoria terca/
nos hizo falta para
no ceder/no echar/
nuestras vidas por la borda/
aquí estamos mano tendida llena
rojo es libertad/
azul gran océano/
amarillo soleado/
verde del isla-jardín/
nos vigilan desde el milenio
con moneda de pueblo pequeño
pero que no es moneda de mono/

nous voulons être demain du monde
au nom de nos enfants aux yeux fertiles/
ils apprennent déjà l'alphabet planétaire/
ce qu'en nous persistait en eux perdure/
le refus de l'ombre/la place au soleil....

L'essentiel d'un exil

ainsi me suis-je par toi reconnu ...

A René TA VERNIER
et Paulin JOACHIM

terre noire source claire
qu'importe la terre la source portera juste nom
le mur entre nous
n'a chair ni entrailles sentinelle veillant à genoux
je lui donne à vivre
ce que j'ai de peur le temps de tuer la couleur
de dire un nom d'arbre
lilas técoma tamarinier des soirs sorciers
car pour toi je sais
il n'est pas d'ombre qui ne soit feuillage assermenté
pour nous délivrer
en cette île là-bas qui voyage sur mon corps d'ici

je suis de la mer
j'ai longtemps prié sur le perron des vagues hautes
ton lieu de naissance
recommencera les églises que j'ai sa bordées
pénitent métis
amour divisé je veux te parler en images

écoute entends l'histoire où la race devient monnaie de
plomb

j'avais ouvert les vents à la proue des départs
mis entre l'eau et moi ce que l'eau réclamait
quelques oiseaux pour vivre et beaucoup de mots d'homme

les mots sont décédés à force de trahir
seuls au milieu de moi donnant chair à l'exil
les oiseaux sont restés avec leur sang-soleil
et j'en parle aujourd'hui à défaut de patrie

regarde vois passer fous et mandrins gardiens des bateaux
morts.

je t'ai choisie femme
pour parler plus haut dire la déraison des frontières
regarder mon frère
et le rencontrer dans ta chair qui ne tremble pas
pourtant voici l'aube
d'autres vont venir qui ne sauront pas lire mon nom
ce pétale hindou
que mon père debout lance par-dessus l'âge des livres
inlassablement
je ne vois que lui il fait noir sur sa peau très noir

queremos ser mañana del mundo
en nombre de nuestros hijos de ojos fértiles/
ya están aprendiendo el alfabeto planetario/
lo que en nosotros persistía en ellos perdura/
el rechazo de la sombra/el lugar en el sol....

Lo esencial de un exilio

así soy para ti reconocido ...

A René TA VERNIER
y Paulin JOACHIM

tierra negra fuente clara
qué importa la tierra la fuente tendrá el justo nombre
el muro entre nosotros
no tiene carne ni entrañas ni centinela que vele de rodillas
le he dado a vivir
lo que tengo de miedo el tiempo de matar el color
de decir un nombre de árbol
lilas tecomal tamarindo de noches hechiceras
pero por ti sé
que no hay sombra que no sea follaje jurado
para liberarnos
en esa isla de allá que viaja en mi cuerpo de aquí
soy del mar

durante mucho tiempo rezo sobre la escalinata de las olas
altas
tu lugar de nacimiento
recomenzarán las iglesias que he hundido
penitentes mestizos
amor dividido quiero hablarte en imágenes

escucha entiende la historia donde la raza deviene moneda
de plomo

yo había abierto los vientos a la proa de las salidas
puesto entre el agua y yo lo que el agua reclamaba
algunas aves para vivir y muchas palabras de hombre

las palabras mueren a fuerza de traición
solas en medio de mí dando carne al exilio
los pájaros permanecen con su sangre-sol
y le hablo hoy a pesar de todo de patria

miro veo pasar locos y mandriles guardianes de los barcos
muertos.

te escogí mujer
para hablar más alto contar la desazón de las fronteras
miro a mi hermano
y lo encuentro en tu carne que no tiembla
sin embargo aquí está el amanecer
vendrán otros que no sabrán leer mi nombre
ese pétalo hindú
que mi padre de pie lanzó por encima de la edad de los
libros

incansablemente
solo veo que él se hace más negro sobre su piel muy negra

sa voix s'est cassée
il marche la nuit et personne ne sait sa mémoire
j'ai longtemps pensé
qu'il habitait l'heure que l'horloge était son complice
et voici la lettre
qui le dévisage il attend sur le tranchant d'ombre
l'ultime langage
le poème ouvert ce que personne n'avait compris
ma folie d'exil
mon dernier mensonge sera le signe de vérité
c'est ainsi chez nous
ce besoin de vivre au bord des légendes de la mer
si je pouvais déraciner ta ville avec des mots-croix

mais la pierre hivernale le triste de l'automne
seront images saintes dans son lit d'outre-mer
où le sommeil avance mille fantômes à tribord
si je te disais Neige l'orage sur les races
l'étoile qui vertige et la clef qui se rouille
et mes frères menacés et la langue trahie
si je te disais Neige le chancre des années
et cette croix qu'on met vis-à-vis du symbole
les livres qui se ferment l'histoire assassinée
si tu posais ta main où bat le cœur créole
une forge de midi une barque à minuit
de la Pofu. te aux Piments à la Rivière Noire
le vin de la banane pour allumer les reins
et les ségas pillant et les ségas qui meurent
si je dénudais vive ma part indélébile

mais ravanes ravanes sang ravanes ravanes déguisent la pierre.

autrefois le feu
sur la pierre-autel libérait la peau des tambours
de leurs rides sèches
et brisait la danse l'osier des reins la soulerie
aujourd'hui la race
regarde la mer retourne la pierre sans le savoir
et le sable boit
le reste du feu se brisent les dernières amarres

l'île est investie
un sort anonyme guette silr les derniers danseurs
un arbre de plus
rouge flamboyant rouge crieur du nouvel an
attend le cyclone
comme j'attends la mort après la houle cardinal
cette plaine bougeuse
gardienne du sang entre les -saisons apocryphes
un arbre de moins
fatigué de vent de février le meurtrier
de mars le complice
un temps de fUrie le seul qui. ne soit pas solaire
car on dit soleil sans savoir son poids de tendresse
au pays de naissance il veille sur les taudis

su voz está quebrada
él marcha de noche y nadie sabe su memoria
durante mucho tiempo pensé
que él habitaba la hora en el que el reloj era su cómplice
y aquí la carta
que lo mira espera sobre el filo de la sombra
el último lenguaje
el poema abre lo que nadie ha comprendido
mi locura del exilio
mi última mentira será el signo de verdad
es así en nosotros
esa necesidad de vivir al borde de las leyendas del mar
si pudiera desprender tu ciudad con crucigramas

pero la piedra invernal lo triste del otoño
serán imágenes santas en su lecho de ultramar
donde el sueño avanza mil fantasmas a estribor
si te dijera nieve la tormenta sobre las razas
la estrella que se marea y la llave que se oxida
y mis hermanos amenazados y la lengua traicionada
Si te dijera Nieve el cangrejo de los años
y esta cruz que se pone frente al símbolo
los libros que se cierran la historia asesinada
sí pusieras tu mano donde late el corazón créolle
una forja de mediodía un barco a medianoche
del Porfu de los Pimientos en el Río Negro
el vino del plátano para encender los riñones
y las segas saqueadoras y las segas que mueren
sí desnudara viva mi parte indeleble

pero ravanes ravanes sangre ravanes visten la piedra

otra vez el fuego
sobre la piedra altar liberada la piel de los tambores
de sus arrugas secas
y rompía el baile la cestería de la pelvis la embriaguez
hoy la raza
mira el mar gira la piedra sin saberlo
y la arena bebe
el resto del fuego rompe las últimas amarres

la isla está investida
una suerte anónima acecha segura a los últimos bailadores
un árbol de más
rojo flamboyán rojo pregonero del nuevo año
espera el ciclón
como yo espero la muerte después del oleaje cardinal
esta llanura movediza
guardiana de la sangre entre las estaciones apócrifas
un árbol menos
fatigado del viento de febrero el asesino
de marzo cómplice
un tiempo de furia la única que no sea solar
pues decimos sol sin saber su peso de ternura
en el país de nacimiento él vela sobre los tugurios

sur le château de pierre sur les toits cannelés
son familier voyage est un signe de chance
une bête nourricière dont on ne sait pourquoi
elle rampe dans le pain traverse l'épiderme
comme un cri non coupable seul soleil du soleil
couleur de la cannelle de l'écorce couleur
douleur de la racine de nocturne douleur
poivre et poussière de pierre couleur de n'importe où
douleur de la dispute trop de sangs s'interpellent
la peau la peau la peau les tropiques se réveillent
aveugle dans la ville témoin aux jeux de. braise
le soleil innocent exige la part du cœur
rendez-moi ma couronne ma raison première
mon royaume métis commence au point du jour
et ses orfèvreries hantent les fonds de chair

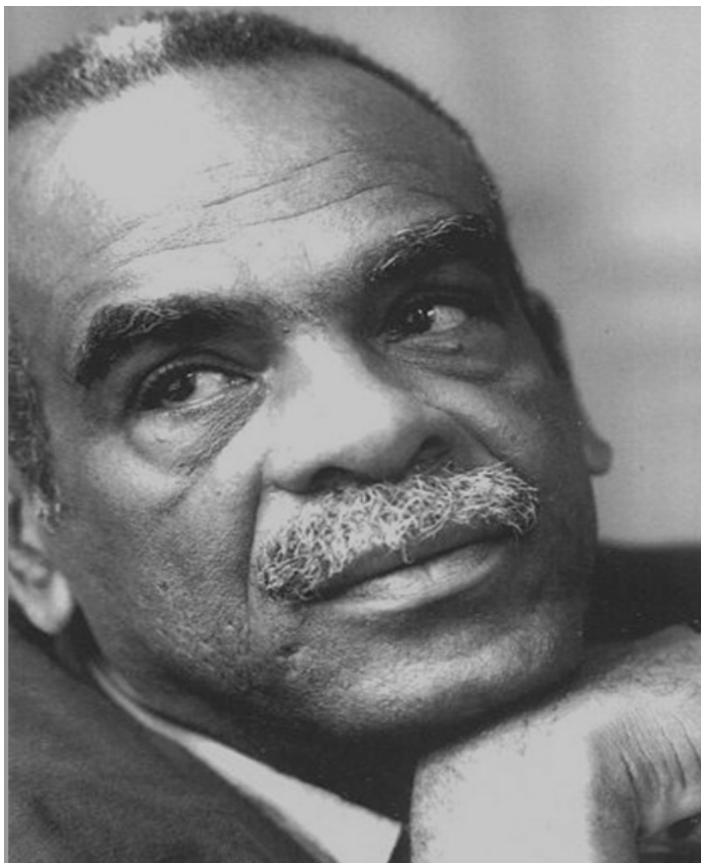
je prophétise le sang mêlé comme une langue de feu

sobre el castillo de piedra sobre los techos estriados
su familiar viaje es un signo de oportunidad
una bestia que alimenta de la que no se sabe por qué
se arrastra en el pan atraviesa la epidermis
como un grito no culpable solo el sol del sol
color de la fuente de nocturno dolor
pimienta y arena color de arena de cualquier lugar
dolor de la disputa mucha sangre se interpela
la piel la piel la piel los trópicos se despiertan
ciego en la ciudad testigo de los juegos de la brasa
el sol inocente exige la parte del corazón
devuélveme mi corona mi razón primera
mi reino mestizo comienza al amanecer
y sus orfebrerías acechan los fondos de carne

yo profetizo la sangre mezclada como una lengua de fuego

Edouard Glissant (1928-2011). Martinica

TRADUCCIÒN DE CELSO MEDINA



Novelista, poeta, dramaturgo, ensayista y filósofo. Nacido en una familia muy humilde, logra a través de una beca entrar al instituto escolar más prestigioso de Martinica, el Lycée Schœlcher, donde se formaba la élite de ese país. Aunque no fue alumno de Aimé Césaire, quien formaría parte del cuerpo profesoral de ese centro en 1940, sí logró una importante empatía con él. En 1946 conoce al poeta haitiano René Depestre, con quien comienza a tomar conciencia acerca de la situación del negro en el Caribe. Ese mismo año deja su pueblo natal, va París, a proseguir sus estudios. Tenía apenas 18 años. Establece relaciones con el filósofo martiniqueño Frantz Fanon, con quien tendrá una relación muy sólida. En 1949 escribe su poemario *Un champ d'îles*, editado por primera vez en 1953. Se licencia en filosofía ese mismo año. Luego cursa estudios de postgrado en etnología. En 1955 publica su poemario *Terre inquiète*. Ya su vida intelectual en París ha madurado y se ha consolidado. Participa en 1956 Congreso Internacional de Escritores y Artistas Negros en septiembre de 1956, celebrado en la Sorbona. Conoce a Albert Béville administrador del Ministerio de Colonias, originario de Guadalupe, y que posteriormente tomó el seudónimo de Paul Niger en la literatura. El contacto entre estos escritores coinciden en un enfoque común frente a la descolonización de las Antillas. En 1958, Glissant obtuvo un importante premio, el Prix Renaudot por su primera novela, *La Lézarde*, publicada en *Seuil*. En 1961 participa con Béville, Cosnay Marie-Joseph y el abogado Marcel Manville, Frente de las Indias Occidentales y Guyanasas por la autonomía, que aboga

« Un champ d'îles »

2

Savoir ce qui dans vos yeux berce
Une baie de ciel un oiseau
La mer, une caresse dévouée
Le soleil ici revenu

Beauté de l'espace ou otage
De l'avenir tentaculaire
Toute parole s'y confond
Avec le silence des Eaux

Beauté des temps pour un mirage
Le temps qui demeure est d'attente
Le temps qui vole est un cyclone
Où c'est la route éparpillée

L'après-midi s'est voilé
De lianes d'emphase et fureur
Glacée, de volcans amenés
Par la main à côté des sables

“Un campo de islas” (Fragmentos)

2

Saber lo que deleita a tus ojos
Una bahía de cielo un pájaro
El mar, una caricia devuelta
El sol aquí de nuevo

Belleza del espacio o rehén
del porvenir tentacular
Toda palabra se confunde allí
allí con el silencio de las aguas

Belleza de los tiempos para un milagro
El tiempo que permanece y espera
El tiempo que vuela es un ciclón
donde la ruta se dispersa

El mediodía es cortina
de lianas de énfasis y de furor
Instantánea, de volcanes impulsados
por la mano de costas arenosas

Le soir à son tour germera
Dans le pays de la douleur
Une main qui fuse le Soir
À son tour doucement tombera

Beauté d'attente Beauté des vagues
L'attente est presque un beau-pré
Enlacé d'ailes et de vents
Comme un fouillis sur la berge

Chaque mot vient sans qu'on fasse
À peine bouger l'horizon
Le paysage est un tamis soudain
De mots poussés sous la lune

Savoir ce qui sur vos cheveux
Hagard étreint ses attelages
Et le sel vient-il de la mer
Ou de cette voix qui circule

Abandonnés les tournoisements
D'aventure sur les tambours
L'assaut du sang dans les plaines
Son écume sur les Hauts

Abandonné le puits de souffrance
La souffrance au large du ciel emporte
Dans la foule des fromagers
Sa meute de mots et sa proie

Abandonnée tarie la mesure
Démésure des coutelas
Cette musique est au coeur
Comme un hameau de lassitude

Beauté plus rare que dans l'île
Ton grand chemin des hébétudes
Va-t-il enfouir son regard
Dans la terre, humide douce

Les hommes sortent de la terre
Avec leurs visages trop forts
Et l'appétit de leurs regards
Sur la voilure des clairières

Les femmes marchent devant eux
L'île toute est bientôt femme
Apitoyée sur elle-même mais crispant
Son désespoir dans son coeur nu

La noche en su recorrido germinará
En el país del dolor
Una mano que ilumina la noche
A su vez caerá suavemente

Belleza de la espera belleza de las olas
La espera es casi un bauprés
enlazado de alas y de vientos
como un revoltijo en la orilla

Cada palabra viene inacabada
Apenas se mueve el horizonte
Repentinamente el paisaje es un tamiz
de palabras impulsadas bajo la luna

Saber lo que viene encima de tus cabellos
Ojerosa marca sus acoplamientos
Y la sal viene del mar
o de esta voz que circula

Abandonados a los avatares
de la aventura sobre los tambores
Al asalto de la sangre en las llanuras
Su espuma en lo Alto

Abandonado al pozo del sufrimiento
El sufrimiento a cielo abierto
En la multitud de las ceibas
su paquete de palabras y su presa

Abandonada seca la medida
Desmesura de los cuchillos
Esta música está en el corazón
como una aldea fatigada

Lo más raro de la belleza de la isla
es su gran camino de estupores
que hunde su mirada
en la tierra, húmeda y dulce

Los hombres salen de la tierra
con sus rostros muy fuertes
Y el apetito de sus miradas
sobre las alas de las claridades

La mujeres marchan delante de ellos
La isla es de repente toda mujer
Castigada sobre ella misma pero crispante
Su desesperación en su corazón desnudo

Et parmi les chants de midi
Ravinés de sueurs triomphales
Sur un cheval vient à passer
La morte demain la Pitié

L'île entière est une pitié
Qui sur soi-même se suicide
Dans cet amas d'argiles ruées
Ô la terre avance ses vierges

Apitoyée cette île et pitoyable
Elle vit de mots dérivés
Comme un halo de naufragés
À la rencontre des rochers

Elle a besoin de mots qui durent
Et font le ciel et l'horizon
Plus brouillés que les yeux de femmes
Plus nets que regards d'homme seul

Ce sont les mots de la Mesure
Et le tambour à peine tu
Au tréfonds désormais remue
Son attente d'autres rivages

L'après-midi le Soir les mesures
Le poing calé dans le bois dur
La main qui fleurit la douleur
La main qui leva l'horizon

Sur vos chemins quelle chanson
A pu défendre la clarté
Sur vos yeux que l'amour brûla
Quelle terre s'est déposée

Outre mer est la chasteté
Des incendiaires dans les livres
Mais le feu dans le réel et le jour
C'est ce courage des vivants

Ils font l'oiseau ils font l'écume
Et la maison des laves parfois
Ils font la richesse des douves
Et la récolte du passé

Ils obéissent à leurs mains
Fabriquant des échos sans nombre
Et le ciel et sa pureté fuient
Cette pureté de rocaïlles

Y entre los cantos del mediodía
hinchado de sudores triunfantes
sobre un caballo vendrá a pasar
la muerte mañana la Piedad

Toda la isla es una pena
Suicidándose
En este montón de arcilla en ruinas
Oh la tierra da a luz a sus vírgenes

Castigada y castigadora esta isla
Vive de palabras derivadas
Como un halo de náufragos
En el encuentro con una roca

Ella tiene necesidad de palabras que duren
Y hagan el cielo y el horizonte
Más brillantes que los ojos de mujeres
Más nítida que la mirada de un hombre solo

Esas son las palabras de la Mesura
Y el tambor apenas silencioso
En las profundidades ahora se agita
esperando otras riveras

El mediodía el sol las chozas
El puño calado en el bosque duro
La mano que florece el dolor
La mano que levanta el horizonte

Sobre tus caminos que canción
Ha podido defender la luz
en tus ojos que el amor quemò
Que la tierra despojò

Al otro lado del mar está la castidad
Los incendiarios de libros
Pero el fuego en lo real y en el día
Es el coraje de los vivos

Ellos hacen los pájaros ellos hacen la espuma
Y también la casa de las lavas
Ellos hacen la riqueza de los pozos
Y la cosecha del pasado

Ellos obedecen a sus manos
Fabrican los ecos infinitos
Y el cielo y su pureza volátil
Esa pureza de las rocas

Ils font les terres qui les font
Les avenir qui les épargnent
Ô les filaos les grandissent
Sur les crêtes du souvenir

Mulets serpents et mangoustes
Font ces hommes violents et doux
Et la lumière les aveugle
La nuit au bord des routes coloniales

Toute parole est une terre
Il est de fouiller son sous-sol
Où un espace meuble est gardé
Brûlant, pour ce que l'arbre dit

C'est là que dorment les tam-tams
Dormant ils rêvent de flambeaux
Leur rêve bruit en marée
Dans le sous-sol des mots mesurés

Leur rêve berce dans vos yeux
Des paniques des maelströms
Plus agités que la brousse profonde
Lorsque passe le clair disant

Beauté sanguine des golfes
Ô c'est une plaie une plaie
Où danse le ciel, grave et lent
De voir des hommes nus et tels

Et l'île toute enfin repose
Dans le chaud des maturités
Mûr est le silence sur la ville
Mûre l'étoile dans la faim

Ce qui berce dans vos yeux son chant
Est la parure des troupeaux
L'herbe à taureaux pour les misaines
Le dur reflet des sels au sud

Rien ne distraie d'ordre les vies
Les hommes marchent les enfants rient
Voici la terre bâtée, consentante
De courants d'eau, de voilures

Quelle pensée raide parcourt
Les fibres les sèves les muscles
De la douleur a-t-on fait un mot
Un mot nouveau qui multiplie

Ellos hacen las tierras que los crean
Los futuros que los salvan
Oh crecen los filaos
En las crestas de los recuerdos

Mulas serpientes y mangostas
Hacen a estos hombres violentos y amables
Y la luz los ciega
de noche por los caminos coloniales

Toda palabra es un pedazo de tierra
es buscar en su sótano
donde se guarda un espacio amoblado
Quemándose, para que el árbol hable

Es allí donde duermen los tambores
Durmiendo se revisten de llamas
Su sueño quemado en la marea
En el sótano de las palabras medidas

Su sueño mecido en las voces
De los pánicos de los remolinos
Más agitados que los arbustos profundos
Cuando la claridad habla

Belleza sangrienta de los golfos
Oh es una herida una herida
Donde danza el cielo, bajo y lento
Para ver hombres tan desnudos

En fin la isla toda reposa
En la tibieza de las madureces
Maduro es el silencio sobre la ciudad
Madura la estrella en el hambre

Lo que arrulla su canto en tus ojos
Es el adorno de los rebaños
La hierba de toro para la mesana
El duro reflejo de las sales en el sur

Nada distrae del orden las vidas
Los hombres marchan los niños rien
He aquí la tierra batiente, dispuesta
De corrientes de agua, de alas

Què rìgido pensamiento recorre
Las fibras las savias los músculos
del dolor hecho palabra
Un palabra nueva que se multiplica

Celui qui parmi les neiges enfante
Un paysage une ville des soifs
Celui qui range ses tambours ses étoffes
Dans la sablure des paroles

Guettant le saut des Eaux immenses
Le grand éclat des vagues Midi
Plus ardent que la morsure des givres
Plus retenu que votre impatience d'épine

Celui que prolonge l'attente
Et toutes les mains dans sa tête
Et toutes splendeurs dans sa nuit
Pour que la terre s'émerveille

Il accepte le bruit des mots
Plus égal que l'effroi des sources
Plus uni que la chair des plaines
Déchirée ensemencée

Sa clarté est dans l'océan
Dans la patience que traîne
Vers où nul oeil ne se distend
La flore d'îles du Levant

Ce qui berce en vos yeux son chant
Pour atteindre le matin ô connue
Inconnue c'est la chaleur fauve
Du Chaos où l'oeil enfin touche

Île ces requins vos fumures
Le charroi de votre sang l'homme
Et sa colline la femme et les cases
L'avenue dans ces miroirs les Mains

Est-ce oiseau, une racine qui gicle
Est-ce moisson, l'amitié grandie de la terre
La même couleur éclabousse, caresse
La souffrance est de ne pas voir

Beauté de ce peuple d'aimants
Dans la limaille végétale et vous
Je vous cerne comme la mer
Avec ses fumures d'épaves

Beauté des routes multicolores
Dans la savane que rumine
L'autan plein de mots à éclore
Je vous mène à votre seuil

Aquella entre las nieves infantiles da a luz
Un paisaje una ciudad de sed
Aquella que ordena sus tambores sus tejidos
En el arenal de las palabras

Observando el salto de las aguas inmensas
El gran estallido de las olas del mediodía
Más ardiente que la picadura de las escarchas
Más contenida que vuestra impaciencia de espina

Aquella que prolonga la espera
Y toda las manos en su cabeza
Y todos los esplendores en su noche
Para que la tierra se maraville

El acepta el ruido de las palabras
Más parecido al terror de las fuentes
Más unido que la carne de los valles
Semilla desgarrada

Su claridad está en el océano
En la paciencia que arrastra
Hacia donde ningún ojo se distiende
La flora de las islas del Levante

El canto que arrulla tus ojos
Para esperar la mañana oh conocida
desconocida es el calor salvaje
del caos donde el ojo finalmente toca

Isla estos tiburones tu humus
Los acarrees de tu sangre el hombre
Y su colina la mujer y las chozas
La avenida en estos espejos las Manos

Es este pájaro, una raíz que brota
Es esta cosecha, la amistad creciente de la tierra
El mismo color salpicado, caricia
Es el sufrimiento de no ver

Belleza de este pueblo de imanes
En la limadura vegetal y tú
Yo te rodeo como el mar
Con sus restos de naufragios

La belleza de las rutas multicolores
En la sabana que medita
sobre el otoño pleno de palabras prestas a brotar
Te llevo a tu umbral

Écoutant ruisser mes tambours
Attendant l'éclat brusque des lames
L'éveil sur l'eau des danseurs
Et des chiens qui entre les jambes regardent

Dans ce bruit de fraternité
La pierre et son lichen ma parole
Juste mais vive demain pour vous
Telle fureur dans la douceur marine,

Je me fais mer où l'enfant va rêver.

Escuchando sonar mis tambores
Esperando el estallido brusco de los cuchillos
El despertar sobre las aguas de los danzantes
Y los perros que entre las piernas miran

En este ruido fraterno
La piedra y su liquen mi palabra
Justa pero viva mañana para ustedes
Como el furor en la dulzura marina

Yo me hago mar donde el niño va a soñar

Ernest Pépin (1950). Guadalupe

TRADUCCIÒN DE CELSO MEDINA

Poeta y periodista. Profesor de Literatura en la Universidad A, novelista ntilas-Guyana, Nació en Lamentin. Impulsor de la literatura en lengua créolle. Su primer poemario, publicado en 1984, fue *Un verso de silencio* (un verso du silence.). En 1991 se afirma su decida lucha en pro del créolle, al publicar su poemario bilingüe *Estrépitos de palabras libres* (Boucan de Mots Libres), con el que ganó el Premio Casa de las América (Cuba). Preside la Fundación Alejo Carpentier. Su obra ha sido recopilada en los libros: *Au verso du silence* y *Salve et salive*. Recibió el Premio Casa de las Américas en 1991 por su libro *Remolino*.



Dis-leur...

Un oiseau passe
éclair de plumes
dans le courrier du crépuscule

VA

VOLE

ET DIS-LEUR

Dis-leur que tu viens d'un pays
formé dans une poignée de main
un pays simple comme bonjour
où les nuits chantent
pour conjurer la peur des lendemains
dis-leur
que nous sommes une bouchée
répartie sur sept îles
comme les sept couleurs de la semaine
mais que jamais ne vient
le dimanche de nous-mêmes

VA

VOLE

ET DIS-LEUR

Dis-leur que les marées
ouvrent la serrure de nos mémoires

Diles...

Un pájaro pasa
destellando plumas
en el correo del crepúsculo

VE

VUELA

Y DILES

Diles que vienes de un país
formado en un puño
un país simple como el buenos días
donde las noches cantan
para conjurar el miedo de mañana
diles
que somos bocado
repartido en siete islas
como los siete colores de la semana
pero que jamás viene
el domingo de nosotros mismos

VE

VUELA

Y DILES

Diles que las mareas
abren la cerradura de nuestras memorias

que parfois le passé souffle
pour attiser nos flammes
car un peuple qui oublie
ne connaît plus la couleur des jours
il va comme un aveugle dans la nuit du présent
dis-leur que nous passons d'île en île
sur le pont du soleil
mais qu'il n'y aura jamais assez de lumière
pour éclairer
nos morts
dis-leur que nos mots vont de créole en créole
sur les épaules de la mer
mais qu'il n'y aura jamais assez de sel
pour brûler notre langue

VA

VOLE

ET DIS-LEUR

Dis-leur qu'à force d'aimer les hommes
nous avons appris à aimer l'arc-en-ciel
et surtout dis-leur
qu'il nous suffit d'avoir un pays à aimer
qu'il nous suffit d'avoir des contes à raconter
pour ne pas avoir peur de la nuit
qu'il nous suffit d'avoir un chant d'oiseau
pour ouvrir nos ailes d'hommes libres

VA

VOLE

ET DIS-LEUR...

que además el pasado fluye
para atizar nuestras brasas
pues un pueblo que olvida
no conocerá más el color de los días
va como un ciego en la noche del presente
diles que nos pasamos de isla en isla
en la cubierta del sol
pero no tendremos nunca más luces
para esclarecer nuestras palabras
diles que nuestras palabras van de créolle en créolle
sobre las espaldas del mar
pero que no habrá allí nunca mucha sal
para quemar nuestra lengua

VE

VUELA

Y DILES

Diles que a fuerza de amar a los hombres
hemos aprendido a querer el arcoíris
y sobre todo diles
que nos es suficiente tener un país para amar
que nos es suficiente tener cuentos que contar
para no tener miedo de la noche
que no es suficiente un canto de pájaro
para abrir nuestras alas de hombres libres

VE

VUELA

Y DILES

À tous les Indignés de la terre !

Nous sommes les indignés
Les hommes et les femmes de la transe
Les reins noués
Les mains ouvertes
Nous marchons sur les nuages inquiets
Nous sommes les pierres blessées d'un monde égaré
Les suppliciés de la Bourse
Nos yeux sont des oranges amères
Des vendanges jamais vues
Nous conduisons nos pensées dans la brûlure du monde
Nous sommes les indignés
Les brasiers qu'on n'éteint pas
Et quand souffle le vent
La liberté enflamme nos yeux
Nous sommes les indignés
Les sans-papiers
Les tas de vie en suspens
Tous ceux que le monde a mis en sursis
Nous sommes la fumée qui dit non
Les peuples que l'on pille et les femmes que l'on viole

Le cri qui enjambe les mensonges
Nous avons élu domicile dans la rue
Car seule la rue entend
Il y a des silences que l'on vomit
Des solitudes mortes-nées

A todos los indignados de la tierra!

Somos los indignados
Los hombres y las mujeres del trance
Los riñones anudados
Las manos abiertas
Marchamos sobre las nubes inquietas
Somos las piedras heridas de un mundo perdido
Los sacrificados de la Bolsa
Nuestros ojos son naranjas amargas
Vendajes jamás vistos
Conducimos nuestros pensamientos en el incendio del mudo
Somos los indignados
Los braseros que no se extinguen
Y cuando sopla el viento
La libertad inflama nuestros ojos
Somos los indignados
Los sin papeles
La tasa de vida en suspenso
Todo lo que el mundo ha perdonado
Somos el humo que dice no
Los pueblos a los que le han robado y violado a sus mujeres

Des planètes assassinées
Et sous les paupières le rêve qui accouche
Nous sommes les indignés
Accrochés à l'orage
Enfouis sous la lumière
Nous enlaçons les oiseaux
Nous creusons des nids d'oiseaux
Des lendemains frais dans les citernes qu'on assèche
Des traces d'étincelles
Nous bâtissons
Des ponts d'herbe folle
Des palmiers soudés au ciel
Nous pétrissons un autre soleil
N'abîmez pas nos prières
Même nos cendres renaissent à chaque siècle
Nous allons comme la sève
Goutte à goutte vers l'aube
Nous allons comme la mer
Vague après vague
Mais nous adorons la prière du volcan
Nous savons que la terre tourne dans l'espoir d'une justice
Nous savons que les poètes ont déjà planté tous les mots
Nous voulons d'un monde bleu
Le bleu absolu des hommes et des femmes

Nous sommes les indignés
Les horlogers de l'arc-en-ciel
Nous écrivons sur les lignes de la vie
Nous vénérons la vie et nous affirmons qu'elle est possible
Que la lumière enfante la lumière

Blues pour Mano Girard

Les temps ruisselaient de rires
La mer prêtait son bleu aux souvenirs
Et le bar
Le bar à Mano bordait les rêves du jour
Il est des amours qui s'en vont à grenat
Des amours comme la soie d'un visage
Des femmes nues qui courent dans un drapé de mer
Des femmes couleur couchant
Qui enflamment les balcons du vivre
Mano savait
Les mots éclatent au plus vrai
Comme des amandes du bord de mer

El grito que se empalma en las mentiras
Hemos elegido domicilio en la calle
Pues solo la calle entiende
Hay silencios que nos hacen vomitar
Soledades muertas recién nacidas
Planetas asesinados
Y bajo los párpados el sueño que da a luz
Somos los indignados
Aferrados a los huracanes
Enterrados bajo la luz
Enlazamos los pájaros
Vaciamos los nidos de los pájaros
Las mañanas frescas en las cisternas que se secan
los trazos de chispas
Construimos
puentes con hierbas locas
palmeras soldadas al cielo
amasamos otro sol
No estropeamos nuestros rezos
Incluso nuestras cenizas renacen en cada siglo
andamos como la savia
gota a gota hacia el amanecer
andamos como el mar
ola tras ola
pero adoramos la oración del volcán
sabemos que la tierra gira en torno a la esperanza de
una justicia
Sabemos que los poetas ya han plantado todas las
palabras
Queremos un mundo azul
El azul absoluto de hombres y mujeres.

Somos los indignados
Los relojeros del arcoíris
escribimos sobre las líneas de la vida
veneramos la vida y afirmamos que ella es posible
solo si la luz da a luz a la luz

Blues para Mano Girard

El tiempo fluye sonriente
El mar presta su azul a los recuerdos
y el bar
el bar de Mano borda los sueños del día
Hay amores que vienen de granate
Amores como la seda de un rostro
Mujeres desnudas corriendo envueltas en una cortina de mar.
Mujeres color ocaso
que inflaman los balcones del vivir
Mano lo sabe
Las palabras explotan en más verdad
como las almendras al borde del mar
como los amantes refugiados en su primer sol

Comme des amants nichés dans leur premier soleil
Mano savait
Nos paroles emmêlées dans des frissons de verdure
Tâtant l'écorce intime du rêve
Mano savait
Le monde traversait Marie-Galante
C'était un blues de conques à n'en plus finir
Trompette de Miles Davis
Refrain de Brel
Tableau de Magritte
Un air de Paris s'invitait
Tants d'éclats qu'emportaient les temps de l'amitié
Mano savait
Les pétales de la nuit sont ouverts
Les Bases ont mis leur chapeau de paille
Marie-Galante va à tire-d'aile
Boire un blues
En l'honneur des étoiles dispersées par nos mains
Mano savait
Laquarelle tendre du ciel
Le pas du Prince
L'émerveille de l'artiste
Et puis Marie-Galante où chuchotent les moulins que
personne n'écoute
Mano savait
Les routes
Les déroutes
Et l'horizon fertile et fraternel
Destin des brisants
Nous ne savions pas l'imprévisible
L'égoïste futur
L'urgence d'aimer
Le monde sans Mano est un miroir vide

Mano lo sabe
Nuestras palabras enredadas en el escalofrío verdoso
hurgando la corteza íntima del sueño
Mano lo sabe
El mundo atraviesa Marie-Galante
Era un blues de caracola interminable
Trompeta de Miles Davis
Estríbillo de Brel
Pintura de Magritte
Un aire de París invita
Tantas explosiones donde prevalecen los tiempos de la
amistad
Mano lo sabe
Los pétalos de la noche están abiertos
Las bases se han puesto su sombrero de paja
Marie-Galante va sacar ala
Beber un blues
en honor a las estrellas dispersas por nuestras manos
Mano lo sabe
El paso del Príncipe
La maravilla del artista
y luego Marie-Galante donde susurran los molinos que
nadie escucha
Mano lo sabe
Las rutas
las derrotas
y el horizonte fértil y fraternal
destinos de las brisas
No sabemos lo imprevisible
el egoísmo futuro
la urgencia de amar
el mundo sin Mano es un espejo vacío

Gerty Dambury (1957). Guadalupe

TRADUCCIÒN DE CELSO MEDINA



Nació en Pointe-à-Pitre (Guadalupe). Dramaturga, también publica poesía. Estudió literatura y teatro afroamericanos: su ensayo sobre la historia del primer teatro abierto por negros en Nueva York en 1821, *Le rêve de William Alexander Brown*, ganó en 2015 el premio Carbet de Literatura y de Todo el Mundo. También ha publicado dos novelas: *Les Rétifs*, que trata sobre los acontecimientos de mayo de 1967 en Guadalupe, fue publicada en inglés por La prensa feminista; *La Serenata en Poinsettia* es su segunda novela. Activistas feministas en el seno de la Coordinación de Mujeres Negras a mediados de los años 1970, también participò activamente en el colectivo Décoloniser les Arts, del que ella es una de las fundadoras.

Evulsion (extrait)

Mon Île disloquée
Exhumant
Dans la douceur moite de ses renoncements
une flèche de canne velours
l'odeur des prunes café dans la fraîcheur des mornes

'obsédante et lourde exhalaison marine
des mangroves
qui se font
se défont
dans l'immobilité des fanges frissonnantes
explosion silencieuse
qui sema l'aboulie dans mon corps
éloigné
de la source, de la chaleur
de mon premier regard
ouvert
à la romance des voix cassées d'humidité
Schisme silencieux
Défait,
le simple de ma vie
laine fragile effilochée
déjà...
déjà...
cette évulsion *

Evulsión (extractos)

Mis isla dislocada
Exhumada
en la suave dulzura de sus renunciaciones
una flecha de caña aterciopelada
el olor de las ciruelas de café en la frescura de las lomas

la inquietante y fuerte exhalación marina
de los manglares
que se hacen
y se deshacen
en la inmovilidad de los fangos escalofriantes
explosión silenciosa
que siembra la abulia en mi cuerpo
distanciado
de la fuente, del calor
de mi primera mirada
abierta
en el relato de voces húmedas rotas
Cisma silencioso
Deshecho,
la simpleza de mi vida
lana frágil deshilachada
ya...
ya...
esta avulsión

Charme

Le bruit qui se déploie
dispute le ciel aux aboiements des chiens
Charme
des mots lancés et puis repris
des mors d'orfèvre de l'espoir
des brocheurs de fils d'or
sur la soie de l'attente
gaufreurs de délice
sur la gaze du temps
et polisseurs pour les manumissions
rameurs tendant le tissu de l'oubli.
Lamento de petites bulles pleines et dorées
plongée de la lumière
dans l'étroitesse du verre.
Ondes
incarnation des inaudibles
Soir
de pleine lune

Seule

Seule à la table
dans la nuit qui s'empie d'ombre
la mère écoute
des notes, une voix souvent.
Elle aime la séduction qui s'échappe
De cette voix
Elle aime et s'en veut à la fois.
Tout à portée de main
sans efforts, sans souffrances
pour celle-là, l'autre, l'étrangère
l'ennemi parfois,
sa fille.
Seule à la table
La mère lisse le ciré bleu d'une main distraite
et lourde
elle aime et souffre
immensément seule parmi ses huit enfants.

Encanto

El ruido que se desplaza
compite por el cielo con los ladridos de los perros
Encanto
de palabras lanzadas y luego retomadas
las fauces de un orfebre de la esperanza
los bordadores de hilos de oro
sobre la seda de la esperanza
estampadores de delicia
en la gasa del tiempo
y pulidores para las misiones
remeros tendiendo la tela del olvido.
Lamento de pequeñas burbujas llenas y doradas
hundidas en la luz
en la estrechez del vidrio.
Ondas
encarnación de lo inaudible
Noche
de luna llena

Sola

Sola en la mesa
en la noche que la sombra llena
la madre escucha
las notas, unas voces a menudo.
Ella ama la seducción que se le escapa
de esta voz
ella ama y se culpa a la vez.
Todo a su alcance
sin esfuerzos, sin sufrimientos
para esta, la otra, la extranjera a veces enemiga,
su hija algunas veces,
su hija.
Sola en la mesa
la madre alisa el cirio azul de una mano distraída
y pesada
ella ama y sufre
inmensamente sola entre sus ocho niños.

Florette Morand (1937). Guadalupe

TRADUCCIÒN DE CELSO MEDINA

En 1959 ganó el premio Auguste Capdeville, con su libro *Chanson pour ma savane* (Canción para mi sabana). Premio de la Academia Francesa, en 1968, por su libro *Feu de brousse* (Fuego de matorrales). Durante mucho tiempo fue docente. Sus poemas han sido traducidos al holandés y al italiano



Aux cœurs de vos corbeilles

Aux cœurs de vos corbeilles,
Ramenez des hameaux
Les groseilles vermeilles
Saignant sur les rameaux

Cueillez le pois d'Angole
Balisant les jardins
Où l'igname créole
Enfouit ses brodequins.

En el corazón de tus cestas

En el corazón de tus cestas,
trae a los caseríos
las grosellas bermellón
que sangran sobre las ramas

Escoge el guandul
en los adornados jardines
donde el ñame criollo
hunde sus botas.

Tous les peuples du monde
Joyeux chantent Noël
Et soyez de la ronde
Au vent de l'archipel!
Voici venir Noël

Todos los pueblos del mundo
felices cantan navidad
y van de ronda
en el viento del archipiélago
Viene la navidad

Voici venir Noël...

En agitant son pagne
L'odeur du "fleuri-Noël"
Assourdit la campagne
De son étrange appel.

La nature est en fête
Le soleil se fait doux
Et l'alizé s'entête
A siffler des airs fous.

Enfants de Guadeloupe
Voici venir la Noël.
Sur les cannes, des houppes
Poudrent le front du ciel.

De l'ombre des cabanes
Couleur de vanillon
Aux confins des savanes
Rêvez de réveillon!

Les grands vents

Sont venus les grands vents
Les grands vents de le mer
Les grands vents déchaînés
Evadés de l'enfer
Sont venus fous de rage
Ecumants
Affamés.
Ils sont venus bavant confetti de feuillage
Arrachés par leur meute aux forêts outragées
Ils sont venus grondant, hurlant
Et flagellant le front de ce pays,
Leurs feulements faisaient
Trembler d'effroi les cases
Qu'il n'avaient pas saisies
Dans l'horreur de leurs crocs,
Sur eux le ciel crevé
Déversait ses écluses comme pour
Dissiper la fureur de leurs griffes.
Ils n'ont pas eu pitié !

Viene la navidad

Agitando su paño
el olor de la "flor de navidad"
silencia el campo
con su extraño llamado.

La naturaleza está de fiesta
el sol se hace amable
y el alicio insiste
en silbar aires locos.

Niños de Guadalupe
Aquí viene la navidad
sobre las cañas, sobre las borlas
empolvando la frente del cielo.

De la sombra de las cabañas
color de vainilla
en los confines de las sabanas
¡Fin del sueño!

Los grandes vientos

Han venido los grandes vientos
Los grandes vientos del mar
Los grandes vientos desatados
Huidos del infierno
Llegaron encolerizados
vertiendo espumas por su boca
àvidos.
Llegaron babeando su confetti de hojas...
arrancadas por la jauría de los bosques ultrajados
Vinieron rugiendo, aullando
Y azotaron la frente de esta tierra,
Sus llamas hicieron
temblar de miedo las chozas
que aún no sabían
del horror de sus colmillos,
Sobre ellos cayó el cielo agrietado
abrió sus compuertas como
para disipar la furia de sus garras.
Fueron implacables los vientos

Ils ont assassiné les arbres sur la route.
Ainsi que des gisants les troncs amoncelés
Ne laissaient pas passer l'espoir.
Sur leurs traces signaient bananiers abattus, Champs
détruits, canne à sucre
Morts sur le ventre de la terre.
Et des débris virevoltaient
Avec ce qui fut des toitures
Des demeures décapitées.
Sont venus les grands vents déchaînés de la mer.
Ils s'en allaient errant
Aux portes barricadées contre eux.
O ce jour fatal de septembre ! ...
Tapi dans le noir nul n'a su
Ce que voulait encore reprendre
Le cyclone d'apocalypse.
Sont partis les grands vents déchainés vers la mer
Ils sont partis en laissant leur effluve de fauves
Larmes, ruines et deuil...

Destrozaron los árboles del camino.
Los troncos se amontonaron como lápidas
No dejaron pasar la esperanza.
A su paso había plátanos talados, campos destruidos, caña
de azúcar
Muertos en el vientre de la tierra.
Y los escombros hacían movimientos de espiral
sobre los tejados extintos
de las casas decapitadas.
Vinieron los vientos furiosos del mar.
Fueron pasando
Por las puertas embarricadas.
¡Oh aquel fatal día de septiembre!
Escondido en la oscuridad nadie presintió
lo que todavía quería recuperar
el ciclón apocalíptico.
Se fueron los grandes vientos desatados hacia mar adentro
Se fueron, dejando tras de sí su salvaje aroma
Lágrimas, ruinas y luto...

Nicole Cage-Florentiny (1965). Martinica

TRADUCCIÓN DE CELSO MEDINA



Nació en la ciudad de François, isla de Martinica, en 1965. Es profesora de letras y español, anima talleres de escritura literaria y de terapia. En 1996, recibió el Premio Casa de las Américas por su obra de poesía *Arcoiris, la esperanza*. En 1998 escribió su primera novela, *C'est vole que je vole*, a la que siguieron *Confidentiel* (2000, Ed. Dapper) y *L'espagnole* (2002, Ed. Hatier). Ha participado en muchos festivales de poesía (Medellín, Macedonia, Rumania, etc). En 2002 recibe el Premio Oeneumi de poesía, Macedonia; y en 2004 recibió el Premio de creatividad, poesía, en Líbano.

Delirium

Mes mains se referment sur le vide
A n'êtreindre que le vent
Et ma propre folie
Mon corps en vain se tend
A n'espérer que toi
-Est-ce là ce qu'on appelle désir ?

La nuit est l'écho d'un cri
Qui se noie en lui-même
L'enfer n'est pas fournaise
La mort c'est quand mes os

Grelottent de froid
Et mon corps disloqué
Cherche
Une terre humide
 Qui l'accueille
Ma main cherche à tâtons
Une main
 Une main
Qui me tende la main

Mes jambes cherchent des jambes
Qui connaissent le chemin
Et accompagnent mes pas
Mon cœur appelle un cœur
Qui me sache par cœur
 Je veux une sœur

Delirium

Mis manos se cierran sobre el vacío
No abrazan sino al viento
Y a mi propia locura
Mi cuerpo en vano se tiende a esperar solo por ti
-¿Es eso lo que se llama deseo?

La noche es el eco de un grito
que se ahoga a sí mismo
El infierno no es horno
La muerte vendrá cuando mis huesos

Tiemblen de frío
Y mi cuerpo dislocado
Busque
Una tierra húmeda
 Que la acoja
Mi mano busca
a tías
 Una mano
Que me tienda la mano

Mi piernas buscan las piernas
Que sepan el camino
Y acompañen mis pasos
Mi corazón llama un corazón
Que que sepa de corazón
 Yo quiero una hermana

Qui pleure des mêmes larmes
Et l'écharpe de son rire
S'enroule dans mon rire
Et sa peau est douce est à la mienne

J'ai besoin d'une mère
Dont le lait me guérisse
De tous les chagrins
Et m'ouvre à l'innocence

Besoin d'un homme
Qui m'emporte au creux des dunes
Et par ses mains mon corps devient sable
Parmi les sables

Pierre immuable
Sable éternel
Vent indomptable
Et chaque regard est un poème
Par la grâce d'un seul mot
Besoin d'un homme
Dont le sexe oublie d'être menace
Epée foudre

Silex ravivant
La blessure de mon sang

Un homme dont le sexe
N'est rien d'autre qu'un enfant
Qui joue à se perdre
Et à se retrouver
Parmi les grottes, les sentiers de lumière
D'un corps apprivoisé
Un sexe qui n'ait appris à donner que l'amour

J'appelle un Dieu
Dont le regard m'absolve
Des fautes que je n'ai pas commises
Un Dieu qui redevienne enfant
Par la grâce d'une femme
Que je suis
Un Dieu qui dépose en mes mains ébahies
Le saint Graal de la Rédemption

Le goût de vivre

Et pourquoi, parfois,
Comme maintenant
Plus rien n'a-t-il de sens ?
Et pourquoi, souvent
Même mes larmes ne veulent-elles rien dire
Et où prennent-elles leur source

Ces larmes, larmes miennes
Et où s'écoulent-elles
Vers quel océan de désespoir ?
J'ai voulu croire
Croire à toutes ces belles choses
Qui donnent, dit-on, du sens à la vie
Mais ce soir j'ai quinze ans
Et je mesure que parfois rien,

Que llore las mismas lágrimas
Y la bufanda de su sonrisa
Se enrolle en mi sonrisa
Y su piel suave sea la mía

Tengo necesidad de una madre
Cuya leche me cure
De todas las penas
Y me abra a la inocencia

Necesito un hombre
Que me arrime a los agujeros de las dunas
Y que gracias a sus manos mi cuerpo devenga arena
Entre las arenas

Piedra inmutable
Arena eterna
Viento indomable
Y cada mirada es un poema
Por la gracia de una sola palabra
Necesito un hombre
Cuyo sexo se olvide de ser amenaza
Espada rayo

Sílex renacido
La herida de mi sangre

Un hombre cuyo sexo
No sea otra cosa que un niño
Que juega a perderse
Y a conseguirse
Entre las grutas, los senderos de la luz
De un cuerpo domado
Un sexo que haya aprendido solo a dar amor

Yo llamo a un Dios
Cuya mirada me absuelva
De las faltas que no he cometido
Un Dios que me devuelva a la infancia
Por la gracia de una mujer
Que soy yo
Un Dios que deposite en mis manos estupefactas
El Santo Graal de la redención

El gusto de vivir

¿Y por qué, a veces,
Como ahora
Nada tiene sentido?
Y por qué, como siempre,
Ni siquiera mis lágrimas quieren decir
de dónde toma sus fuentes

Esas lágrimas, mis lágrimas
hacia dónde corren
¿Hacia qué océano de desesperanza?
Yo he querido creer
Creer en todas esas bellas cosas
Que dan, dice uno, sentido a la vida
Pero esta tarde tengo quince años
Y yo calculo que a veces nada,

Pas même la vie
Ne peut suffire
A me donner
Le goût de vivre
Le goût d'aimer et d'être aimée
Le goût du sel sur ma peau brûlée
Le goût du rire que l'on partage
Autour d'un thé fumant
La soif de voir grandir
Mes tendres mes farouches filles
Nées de mon ventre
Quand je croyais encore que la vie était belle
Le goût d'un baiser volé
De mains gourmandes sur mon corps
De lèvres avides sur mes seins
Le goût d'un sexe vorace au creux du mien
Le goût du vent
D'une caresse du soleil sur ma peau
Le goût du pain chaud sur la table de bois
Le goût de Dieu
Quand la soif de Lui
Embrase tout ce que je suis
Le goût de vivre
Le goût du sel, du vin et des olives
Du chocolat noir, des dattes de Tunis
Le goût de croire
Que tout vaut encore la peine
Le goût d'aimer
Et d'être aimée
Le goût de vivre,
Tout simplement...

Autant que le soleil

Il pleut, dehors
Mais pleut-il vraiment ailleurs qu'en mon cœur
J'aime la pluie, mélancolie
La pluie du dehors
Et la pluie de mon cœur Je rêve d'aller,
Souveraine et nue,
Comme une enfant,
Danser pour l'eau du ciel
Dans les bras du vent,
Fiancée de la terre
Et le soleil et le soleil
Je le veux même
Je le veux tout autant
Qu'il inonde de lumière
Chaque atome de mon corps
J'aime le soleil, folie d'aimer
Le soleil du dehors
Et celui du dedans
Dedans moi, quand j'oublie la tristesse
Et m'ouvre, impudique
Aux caresses d'Inti

Ni siquiera la vida
Puede ser suficiente
Para darme
El gusto de vivir
El gusto de amar y de ser amada
El gusto de la sal sobre mi piel quemada
El gusto compartido de reír
Alrededor de un té humeante
La sed de ver crecer
A mis tiernas hijas salvajes
Nacidas de mi vientre
Cuando creía todavía que la vida era bella
El gusto de un beso robado
De manos intensas sobre mi cuerpo
De labios ávidos sobre mis senos
El gusto del sexo voraz en la cavidad de mí
El gusto del viento
De una caricia de sol sobre mi piel
El gusto del pan caliente sobre la mesa de madera
El gusto de Dios
Cuando la sed de él
Abraza todo lo que soy
El gusto de vivir
El gusto de la sal, del vino y de las aceitunas
Del chocolate negro, las fechas de Túnez
El gusto de creer
Que todo aún vale la pena
El gusto de amar
Y de ser amada
El gusto de vivir,
Simplemente...

Como el sol

Llueve, fuera
Pero donde llueve verdaderamente es en mi corazón
Yo amo la lluvia, la melancolía
La lluvia de fuera
Y la lluvia de mi corazón
Sueño andar,
Soberana y desnuda
Como una niña
Bailar con el agua del cielo
En los brazos del viento,
Como novia de la tierra
Y el sol y el sol
Los quiero igualmente
Los quiero a todos
Que se inunde de luz
Cada átomo de mi cuerpo
Amo el sol, loca por amar
El sol de fuera
Y este de dentro
Dentro de mí, cuando olvido la tristeza
Y me abre, impúdica
En las caricias íntimas

Quand j'accepte la joie
Que je la reconnais
Comme partie de moi,
Eclats de soleils
A partager
Etincelles de rires
A conjuguer
La source de mes larmes
Est la même
Est la même
Que celle de mon rire
Pour cela j'aime la pluie
Autant que le soleil
Je suis née quelque part dans le Ciel
Un jour où le soleil
S'éprit d'une goutte de pluie
L'arc-en-ciel est mon signe
La force tutélaire
Dont le murmure me parle
De l'endroit d'où je viens
La source de ma joie
Celle de ma tristesse
La source de mes larmes
Mêlées, en confluence, au torrent de mes rires...

Sciences naturelles

Tes mains, des oiseaux batailleurs
Qui s'envolent vers moi
Se nichent dans mon feuillage
En quête d'absolution...
Ton ventre une plaine
Pour folles chevauchées, ruées vers l'or, d'Est en Ouest

De Nord en Sud
Tes cuisses sont des allées
Offertes à mes pas
Ton souffle fournaise de volcan
Où ma peau s'est brûlée
Ta peau un papyrus
Où dansent des hiéroglyphes inviolés
Ton sexe : une promesse audacieuse
Tendue vers l'anse humide de mon impatience
Ton cœur est une histoire
Que je saurai par cœur
Ton corps géographique
Pour chercheuse insatiable
Ton rire un champ de cannes
Entre les mains du vent
Tes soupirs musique pour oreilles gourmandes...

Elève attentive et sage
J'effeuillerai les pages

Quando acepto el goce
Que lo reconozco
Como parte de mí,
Estallidos de sol
Para compartir
Chispazos de risas
Para conjugar
La fuente de mis lágrimas
Es la misma
Es la misma
Que es mi risa
Por eso yo amo la lluvia
Como al sol
Yo nací en alguna parte en el cielo
Un día en que el sol
Se enamoró de una gota de lluvia
El arcoíris es mi signo
La fuerza tutelar
Donde el murmullo me habla
Del lugar de donde vengo
La fuente de mi goce
La de mi tristeza
La fuente de mis lágrimas
en confluencia con el torrente de mis risas....

Ciencias naturales

Tus manos, los pájaros batalladores,
Que vuelan hacia mí
Se anidan en mi follaje
En busca de absolución
Tu vientre una llanura
Para locas cabalgatas, acometidas de oro, de este a oeste

Del norte al sur
Tus muslos son pasarelas
ofrecidas a mis pasos
Tu aliento insufla los hornos del volcán
Donde mi piel se quema
Tu piel un papiro
Donde danzan los jeroglíficos inviolados
Tu sexo: una promesa audaz
Tendida hacia la ensenada húmeda de mi impaciencia
Tu corazón es una historia
Que yo sé de memoria
Tu cuerpo geográfico
Para buscar insaciable
Tu risa un campo de cañas
Entre las manos del viento
Tus suspiros música para el oído hambriento...

Estudiante atenta y prudente
deshojo las páginas

Parcourrai les pistes
De tes anfractuosités
De tes moindres reliefs
De tes accidents
De tes batailles
De tes doutes et de tes victoires
De ta grammaire non orthodoxe
De tes conjugaisons à décliner...

Recorro las pistas
de tus relieves
más profundos
de tus accidentes
de tus batallas
de tus dudas y de tus victorias
de tu gramática no ortodoxa
de tus conjugaciones a declinar...

Et moi, moi
Il me reste encore à apprendre
A parcourir le livre ouvert de ton corps
Passage obligé
Jusqu'au graal de ton âme
Moi,
Je saurai me faire fleuve
Quand tu seras geyser...

Y a mî, a mî
me queda aún por aprender
por recorrer el libro abierto de tu cuerpo
Pasaje obligado
hasta el graal de tu alma
Yo,
sabré hacerme río
cuando tú seas géiser...

Normas para los Autores:

Los autores interesados en publicar en la revista *Entreletras* deberán enviar al Comité Editorial lo siguiente: Solicitud de evaluación y publicación en la cual se indique: nombre, dirección, teléfono y correo electrónico; así como grado académico, institución u organismo académico donde labora.

En el marco de las secciones o áreas temáticas contempladas para la publicación de textos en *Entreletras*, los textos enviados pueden ubicarse dentro de los siguientes renglones:

Artículos investigación: Espacio donde se recogen los resultados de investigaciones concluidas o en proceso, en formato de artículos, evaluados por un jurado *ad hoc* con el método de doble ciego.

Entrevistas: Sección para interpelar a escritores o investigadores de la literatura, realizada por nuestro equipo editor o por terceros.

Ensayos: Sección destinada a la reflexión subjetiva y libre acerca de los problemas literarios, filosóficos y culturales.

Traducciones: Destinadas a propiciar el intercambio cultural con las regiones latinoamericanas y caribeñas. Acompañadas de estudios contextualizadores de las obras y autores traducidos.

Crónicas: Sección dedicada a la difusión de este género, respetando su singularidad y procurando mostrar los temas palpitantes de la región latinoamericana y caribeña.

Conferencias: Espacio para difundir las conferencias promovidas por el CILLAC, así como aquellas que se consideren de interés para el conocimiento de nuestra cultura latinoamericana y caribeña.

Reseñas: Espacio dedicado a la visibilización de las obras literarias y estudios literarios que circulan como libros en la región latinoamericana y caribeña.

Se enviará el trabajo en formato Word –con los datos del autor concentrados en la primera página– a la siguiente dirección electrónica: entreletras@gmail.com

En la primera página del texto debe incluirse: título del trabajo, nombres y apellidos del autor, nombre de la institución a la que pertenece y dirección electrónica.

Todo trabajo debe incluir una breve reseña de la trayectoria profesional del autor, la cual no debe exceder las 200 palabras.

Es indispensable anexar un resumen en español e inglés del artículo que no exceda las 250 palabras e incluir palabras clave.

La familia de letras a utilizar será: Times New Roman, 12 puntos. En ningún caso se utilizarán negritas o subrayados para destacar una o varias palabras del texto; para ello se recomienda utilizar las cursivas. Se utilizará cursivas también para el caso de palabras en idioma distinto al español. El cuerpo del texto debe ir a un interlineado de 1,5 líneas. Toda propuesta de publicación debe tener una extensión aproximada entre 8 y 25 páginas. La extensión de las reseñas oscila entre 3 y 7 páginas aproximadamente.

Si la cita tiene menos de cuarenta palabras, va en el texto, entre comillas. Las citas de más de cuarenta palabras, deben ir en un párrafo aparte, sangrado desde el margen izquierdo y derecho a 1 1/2 cms, en un bloque interlineado a un espacio.

Los títulos y subtítulos deben destacarse con negritas y nunca deben ir en mayúsculas todas sus letras. Cuando se presenta el caso de un subpunto, debe ir acompañado de su respectiva numeración (1, 1.2, 1.2.3,...).

Las siglas van sin puntos.

Las notas serán incluidas al final de los textos, antes de las Referencias Bibliográficas, y no al pie de página; deben ser numeradas secuencialmente usando números arábigos.

Todos los trabajos mencionados en el texto deben aparecer en la lista de Referencias Bibliográficas.

Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del Manual de Tesis de Trabajo de Grado y Tesis de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial. Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición. Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas. Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica. En el caso de reseñas, se recomienda encabezarla con los datos completos de la obra, incluyendo editorial, número de páginas, depósito legal e ISBN o ISSN

Normas para los Árbitros

Para la selección de los árbitros, se escogerán especialista en el tema tratado por los textos participantes, sus valores éticos y su actitud voluntaria para la realización del arbitraje.

El Comité Editor ofrece y garantiza discreción en cuanto a la identificación y evaluación realizada por el árbitro.

El Comité Editor, asume ante el árbitro, la responsabilidad de que el artículo solo se publicará si el autor acata las observaciones y sugerencias realizadas por parte de los especialistas, sirviendo de intermediario a los fines de realizar las aclaratorias pertinentes.

El Director de la Revista *Entreletras* remitirá a los especialistas además de la propuesta de publicación, una planilla que recogerá la opinión del árbitro, y un resumen de las normas a los autores.

Una vez remitido el texto a los correspondientes árbitros, se esperará por su dictamen durante un mes. Si al término de este no se obtiene respuesta de los árbitros, será enviado nuevamente al arbitraje con otros especialistas.

Los textos serán enviados a los árbitros y se protegerá la identidad de su autor o autores.

Una vez recibida la propuesta de publicación, se remite a consideración de los editores de *Entreletras* que revisan que el tema abordado corresponda a algunos de la Revista y constatan que tenga la extensión y el formato exigidos. En caso de no cumplir con estos requisitos se notifica a los autores sobre la situación, indicándoles si deben adaptarlo a las condiciones especificadas o bien enviarlo a otra revista, según el caso.

Si se cumplen las normas antes mencionadas se notifica a los autores la recepción de la propuesta de publicación, al tiempo que se envía a dos árbitros anónimos para su evaluación. Los árbitros seleccionados revisan en detalle todos los aspectos relativos a la forma y el fondo de los artículos, indicando en el formato correspondiente las observaciones y calificaciones que consideren pertinentes. Una vez arbitrado, se devolverá el texto con la correspondiente planilla de evaluación a los editores.

Existen cuatro tipos de dictámenes que pueden resultar del arbitraje: i) publicado sin modificación alguna; ii) publicado si se efectúan las modificaciones indicadas por los árbitros; y iii) modificado sustancialmente y sometido nuevamente a arbitraje; iv) rechazado.

En el primer caso la propuesta de publicación ya arbitrada se remite al corrector de estilo para modificarlo según las especificaciones requeridas para su posterior diagramación. En el segundo caso, siempre que las correcciones sean de forma, los editores se encargarán de incorporarlas y adaptarlas para su diagramación. En caso de que las correcciones sean de contenido, aunque pocas, la propuesta de publicación se devuelve a los autores, quienes deberán modificarlo atendiendo a las recomendaciones de los árbitros. Hechas las correcciones los autores deberán remitir las propuestas de publicación modificadas a los editores, los que se cerciorarán de que se corresponda con las observaciones recibidas del arbitraje. Si es así se procede de inmediato como en el caso i). Finalmente, en el último caso, el o los autores son notificados de inmediato sobre el resultado del arbitraje, indicándosele(s) expresamente la necesidad de rehacer la propuesta de publicación. Cuando esto sucede, podrán reenviarlo a los editores, en cuyo caso es sometido a un nuevo arbitraje.

Cuando el artículo arbitrado corresponde a las calificaciones i) o ii) los autores reciben de parte de los editores una carta de aceptación formal en la que se indica además en qué volumen será publicado su texto. Normalmente esta carta se envía a través del correo electrónico

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

Libros:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). Título de la obra en cursivas. Lugar de edición: editorial. Así, por ejemplo: MILANCA GUZMÁN, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Capítulos de libros: Se citará en el orden que se indica: APELLIDO (S), Nombre (s) del autor. (Año). "Título del capítulo" entre comillas, en: APELLIDO (S), Nombre (s) del compilado (si lo hay), Título de la obra en cursivas, lugar de la edición, editorial, páginas. Por ejemplo: WALTER, Benjamin. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: Discursos interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus, pp. 15-57. MARCUSE, Herbert. (1995). "La represión sobrante", en: BAIGORRIA, Osvaldo, Argumentos para la sociedad del ocio, Buenos Aires, La Marca.

Artículos de revista:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). "Título del artículo", Título de la revista, número (año), y páginas. Por ejemplo: BOHIGAS, Oriol. (1985). "La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables", *Arquitecturas Bis*, 50 (1985), pp. 28-31.

Referencias de la Web:

Debe ponerse el APELLIDO (S), Nombre (s) del autor o entidad (si lo señala). "Título del documento entre comillas" (si lo hay), en: título de la página en cursivas, dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación, si existe deben señalarse. Así, por ejemplo: TRUJILLO MARÍN, Oscar. "Acerca del peso de la tradición, los campeones de estronados y las princesas sin reino", en: blog *Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*, <http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/>

[default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i](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:

entreltras@gmail.com

upelentreltras@gmail.com

Consejo de Redacción:

* Director-Celso Medina / medinacelso@gmail.com

* Coordinador Editorial- Jesús Antonio Medina Guilarte/ jamg22051986@hotmail.com

<https://entreltras3.wixsite.com/entreltrasinicio>

Autores

Miguel Medoza Barreto. Poeta, narrador, promotor cultural y docente. Profesor de la Universidad Bolivariana en Maturín. Director del Papel Literario Canaguaima.

Celso Medina. Poeta, crítico y profesor universitario. Director de la revista *Entreletras*. Doctor en Filología Hispánica, egresado de la Universidad de Salamanca. Profesor de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, en Maturín.

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.

Luz Marina Cruz († 6 de abril de 2023). Profesora, investigadora y ensayista. Docente de la Universidad de Oriente, en su núcleo de Monagas. Obtuvo el VI Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas con su trabajo *Entre repeticiones sin origen y diferencias insumisas*. Escrituras, reescrituras del signo mujer en la prensa femenina de habla hispana (1826-1889). Egresada de la primera cohorte de Literatura Latinoamericana del del Instituto Pedagógico de Maturín. Doctora en Literatura, egresada de la Universidad Simón Bolívar.

Edgar Colmenares del Valle. Narrador, lexicógrafo. Doctor en Ciencias Sociales. Profesor universitario. Miembro Correspondiente de la Academia Española en Venezuela.

Neida Montiel. Narradora e investigadora de la literatura. Doctora en Educación. Actual directora del Instituto Pedagógico de Maturín. Egresada de la primera cohorte de Literatura Latinoamericana del del Instituto Pedagógico de Maturín.

Amarilis Guilarte. Narradora, investigadora de la literatura. Profesora del Instituto Pedagógico de Maturín. Egresada de la primera cohorte de Literatura Latinoamericana del del Instituto Pedagógico de Maturín.

Gina Minardo Barrios. Investigadora de la literatura. Profesora graduada en el Instituto Pedagógico de Maturín. Egresada de la primera cohorte de Literatura Latinoamericana del del Instituto Pedagógico de Maturín.

Jesús Rafael Zambrano. Abogado nacido en Uracoa, estado Monagas. Ensayista. Fue miembro de la llamada generación de Cantaclaro (1950).

Víctor Pino. Ensayista y poeta de Maturín. Participó en el equipo de la revista *La tinta fresca* (1995), de Maturín.

José Vicente Ramos. Investigador literario. Profesor egresado en Castellano y Literatura del Instituto Pedagógico de Caracas. Profesor del Instituto Pedagógico de Maturín.

Eduardo Gasca. Poeta, narrador y traductor. Profesor de la Universidad de Oriente.

Juan Joel Linares Simancas. Crítico literario venezolano. Profesor universitario.

Jean-Louis Joubert. Crítico literario francés. Profesor de Paris-XIII. Ha publicado numerosos estudios y antologías consagrados a la literatura francófona. Estudioso de literatura del Índico y del Caribe.

Luis González. Pintor y promotor cultural. Participó en el equipo de la revista *La tinta fresca* (1995), de Maturín.

Zoilo Abel Rodríguez. Poeta, narrador, dibujante y crítico de arte. Profesor del Instituto Pedagógico de Maturín. Director del Papel Literario *Selvajismos*.

Randy Sierra. Poeta y fotógrafo, residenciado en Maturín.

Enrique Hernández D'Jesús. Poeta y fotógrafo venezolano.

Francisco Antonio Prieto Mindiola . Comunicador Social, Magister Scientiarum en Docencia para la Educación Superior de la Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt. Ha publicado dos poemarios *Alas de Ausencia* y *Elucubraciones*.

