

Entreletras

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

Revista de Estudios Literarios
Maturín, Año IX. No. 17. Enero- junio 2025

Entrevista a Benito Yrady Arias

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

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Maturín, 2025

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año IX No. 17. Enero- Junio de 2025

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

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

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

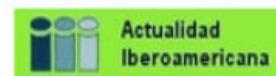
OBJETIVOS

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

La revista está indizada por



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



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



Folio=29252

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



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

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López
Rector

Prof. Doris Pérez
Vicerrector de Docencia

Prof. Moraima Estévez
Vicerrector de Investigación y Postgrado

Prof. María Teresa Centeno

Vicerrector de Extensión

Prof. Nilva Liuval Moreno
Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Robin Ascanio
Director-Decano (E)

Prof. Euderic Linares
Subdirectora de Docencia

Prof. José Acuña Evans
Subdirector de Investigación y Postgrado

Prof. Raúl López
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

Jeús Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

ORCID 0009-0006-1393-3338

Director Ejecutivo

Franco Canelón (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

CONSEJO EDITORIAL

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)

Luis Malaver (Universidad de Oriente)

Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

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)

¿CÓMO VINCULARSE A LA REVISTA?

Para comunicarse con nosotros, diríjase a:

Revista Entreletras

Instituto Pedagógico de Maturín

Sede de Postgrado. Centro de Documentación e Información

Vía La Floresta, frente a la Urbanización El Parque.

Planta Baja, antigua Biblioteca de Postgrado

Apartado Postal N° 274. Código de Postal 6201

Telef. 0291-6416322/ Fax: 0291-6415844

Maturín. Estado Monagas

Correo Electrónico: entrelletras.cilca@gmail.com

upelentrelletras@gmail.com

jesus.medina.ipm@upel.edu.ve

Diseño y arte final: Jesús Antonio Medina Guilarte.

Sumario

Editorial 8

Entrevista

Benito Yrady Arias: “Un país de muchas voces” /Equipo Editorial 9

Conferencia

Una perspectiva caribeña de la literatura venezolana /Lancelot Cowie 12

Ensayo

Eduardo Gasca: poesía y subversión /Ramón Ordaz 20

Artículos

Julio Cortázar: filosofía de un *flâneur* /Roger Vilain 19

El amor y el erotismo en “A sétima lua cheia” de Tenório Telles/Flavianne Vieira y Saturnino Valladares (traducción de Celso Medina) 27

O amor o erotismo no conto “A sétima lua cheia” de Tenório Telles / Flavianne Vieira y Saturnino Valladares (original en portugués) 32

La alteridad indígena: una nueva mirada de la literatura venezolana /Celso Medina 36

Voces y versos del maestro poeta latinoamericano /Hector E. Rodríguez García 43

Crónica

Las tantas muertes de Juan Jiménez / Benito Yrady Arias 49

Reseña

La caja de los truenos: un culto a la memoria / Miguel Barnet 52

Literatura Otra

Comiéndose a los muertos/Negus/Poemas de Edward Kamau Brathwaite (Traducción al español de Jesús Antonio Medina Guilarte) 55

Normas para los autores 64

Normas para los árbitros 65

Autores 67

Editorial

Comenzamos un nuevo año llenos de fe y esperanza. Creemos que la literatura puede fortalecer nuestra confianza en el futuro de la humanidad y mitigar los males de nuestro tiempo. En este primer número de 2025, *Entreletras* reafirma su compromiso de ser un espacio donde se debata y difunda la creación literaria desde una perspectiva plural, tanto en lo que se refiera a los discursos como a las geografías. Por ello, ofrecemos a nuestros lectores nuestras secciones habituales, que dan voz a una amplia variedad de autores y perspectivas.

El año 2024 nos dejó una profunda tristeza con la partida de dos amigos fundamentales de nuestro proyecto editorial: Eduardo Gasca y Lancelot Cowie. Gasca, escritor venezolano y amigo desde nuestros inicios, nos legó una sólida trayectoria como creador, investigador, traductor y docente. Sus contribuciones enriquecerán por siempre nuestras páginas. Lancelot Cowie, destacado investigador literario de Trinidad y Tobago, director del Centre for Latin America and the Caribbean (CENLAC) en la Universidad de West Indies, dedicó su vida a promover la literatura latinoamericana y caribeña. Su labor incansable será recordada con admiración. En este número, rendimos homenaje a ambos, celebrando sus vidas y sus valiosas contribuciones.

Con motivo del lanzamiento de sus últimas obras, *La caja de los truenos* e *Historia del señor Cody*, conversamos con Benito Yrady, un versátil escritor que transita entre el cuento, la novela y la crónica. En esta entrevista, exploramos su compromiso con la atenta escucha de las voces que conforman la rica diversidad de los pueblos latinoamericanos.

En homenaje a nuestro querido amigo Lancelot Cowie, reproducimos su conferencia titulada “Una perspectiva caribeña de la literatura venezolana”. Dictada en el marco del XXX Simposio de Literatura Venezolana, celebrado en Maturín en 2004 (sede de la revista *Entreletras*), ofrece una valiosa visión sobre las conexiones entre los investigadores literarios de Trinidad y los centros de investigación venezolanos.

Como homenaje a nuestro querido amigo escritor, incluimos el ensayo de Ramón Ordaz, “Eduardo Gasca: poesía y subversión”. En este texto, Ordaz destaca el laconismo, la ironía y la ambigüedad como rasgos distintivos de la obra de Gasca.

La sección de artículos recoge cuatro temas diferentes, que ratifican el carácter plural de nuestra revista. El profesor y crítico literario venezolano, Roger Vilain, quien ejerce la docencia en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, trata el tema de “Julio Cortázar: Filosofía de un flâneur”, donde discute con perspicacia la literatura de la ciudad en el marco de la formación de las subjetividades modernas. Flavianne Vieira y Saturnino Valladares, de la Universidad Federal de Amazonas (UFAM), ponen de relieve el juego erótico del cuento “La séptima luna llena” de Tenório Telles, ambientando su análisis en la ensayística sobre el amor de Octavio Paz. Celso Medina, investigador literario y poeta venezolano, quien actualmente labora en la UFAM como profesor invitado, indaga en la literatura venezolana para destacar la presencia de un grupo de escritores que miran a los indígenas de Venezuela desde una perspectiva empática y respetuosa de sus cosmogonías. Héctor Rodríguez, profesor e investigador literario de la Universidad de Oriente (Venezuela), ofrece su artículo “Voces y versos del maestro poeta latinoamericano”, que aboga por una necesaria comunión de la poesía con la pedagogía.

En su crónica ‘Las tantas muertes de Juan Jiménez’, Benito Yrady demuestra una vez más su excepcional habilidad para adentrarse en el imaginario de los cultores populares venezolanos.

La sección de reseñas nos enaltece. Trae el texto “La caja de los truenos: un culto a la memoria”, palabras de Miguel Barnet en la presentación del libro de Benito Yrady en la Feria del Libro de Caracas, de 2024. Barnet exalta el valor de la obra de Yrady como exponente de la escritura testimonial venezolana.

La sección Literatura Otra invita a la obra del poeta de Barbados Edward Kamau Brathwaite. Reproducimos sus poemas “Eating the dead” (Comiéndose a los muertos) y Negus. La traducción y la nota explicativa son de Jesús Medina Guilarte.

Con esta variada gama de temas, *Entreletras* reitera su compromiso con un espacio de encuentro para quienes aprecian la literatura como una experiencia enriquecedora.

Benito Yrady Arias

“Un país de muchas voces”



Foto: Angela Collins

Benito Yrady ha dedicado su vida a preservar y difundir las tradiciones de su país con tesón y rigor. Heredó de su madre, la cultora gastronómica Estilita Genoveva Arias (1926-2018), una profunda sensibilidad por el trabajo de los cultores populares. Siendo muy joven, en El Tigre, ciudad donde nació en 1951 y núcleo importante del desarrollo petrolero venezolano, presidió la Casa de la Cultura, sentando las bases de una dilatada trayectoria que lo ha consolidado como cuentista, novelista, cronista, periodista, investigador de la cultura popular, documentalista y mucho más.

En el ámbito institucional, Yrady ha desempeñado un papel fundamental. Se jubiló como funcionario de la Universidad de Oriente (UDO), donde fundó el Centro de Actividades Literarias José Antonio Ramos Sucre y la Unidad de Recopilación y Difusión de Folklore, promoviendo investigaciones culturales en todo

el Oriente y Guayana. También se destacó como Viceministro de Identidad y Diversidad Cultural, trabajó en la Biblioteca Nacional y en la Fundación Bigott, y desde 2005 preside la Fundación Centro de la Diversidad Cultural. Ha representado a Venezuela ante la Unesco en diversas convenciones y comisiones relacionadas con la preservación de la Diversidad Cultural, y se desempeñó como director general del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) y director de Cultura de la Gobernación del Estado Bolívar.

Su obra literaria abarca diversos géneros. En 1978 publicó su primer libro, *Zona de Tolerancia*, seguido de *Fabulaciones* en 1990 y *La Dama de Bellalasonce* en 1997, todas colecciones de relatos cortos, algunos de ellos galardonados. Además, ha escrito numerosas crónicas que pueden encontrarse en su espacio digital (<https://www.aporrea.org/autores/benito.irady>).

En 2024, la editorial Monte Ávila publicó *La caja de los truenos* e

Historia del señor Cody. El primero es un libro testimonial que recoge las vivencias de tres mujeres muy populares en Cariaco, estado Sucre, a través de sus propias voces. Con este libro, Yrady continúa la línea iniciada con *Un siglo con María Rodríguez* y *El libro de Cruz Quinal*, donde retrata la vida de destacados artistas de la música oriental venezolana. *Historia del señor Cody*, por su parte, marca su debut en la novela, género que el autor aborda tras una larga trayectoria.

En esta entrevista, conversaremos con Benito Yrady sobre estas dos últimas obras, sus fuentes de inspiración, sus proyectos actuales y su visión del futuro de la cultura venezolana.

Su trayectoria profesional ha estado marcada por una profunda dedicación a la cultura venezolana. Desde los inicios en su ciudad natal, en la Casa de la Cultura de El Tigre, hasta su actual rol internacional, ¿qué aprendizajes y satisfacciones le ha dejado este recorrido? ¿Cómo ha moldeado su identidad como profesional y como venezolano?

Valorarnos cada día más como una sociedad multiétnica y cultural. Ha sido esta premisa mi mayor aprendizaje. Reconocernos en esta sociedad sin discriminaciones de ninguna naturaleza por motivos de origen étnico o religioso entre muchos otros. Somos ese tipo de sociedad, de país de múltiples identidades.

He aprendido mucho respetando y reconociendo al otro. Se han mezclado en mí los procesos creativos y la construcción de proyectos culturales con el único propósito de engrandecer a la patria, y de manera particular a los patrimonios locales, a los colectivos humanos de extraordinaria riqueza entre tantos rincones geográficos que he podido recorrer por más de medio siglo.

Con la publicación de *Historia del señor Cody*, observamos un nuevo hito en su trayectoria literaria. ¿Cómo evalúas esta evolución de su escritura, desde los cuentos más breves hasta una obra novelística más extensa y compleja?

Fui acumulando testimonios de experiencias tras experiencias que me permitieron llegar a esa etapa. Era un compromiso abordar la novela y lo he intentado con años de aprendizaje. El joven que cultivó el cuento breve con tanta pasión ha podido comprender paulatinamente un camino más amplio. Todo eso pasó por un largo ejercicio, porque nunca he dejado de escribir. Salté del cuento corto a la crónica, y de la crónica al periodismo y a la novela. En eso ando ahora.

En tus obras, el tema del petróleo ha sido recurrente. ¿Cómo evoluciona su abordaje de esta temática en *La historia del señor Cody* en comparación con sus cuentos anteriores? ¿Es esta una evolución natural dada su trayectoria o responde a una búsqueda de nuevas perspectivas sobre la historia venezolana?

Cuento a un país, al país del petróleo que puede estar en cualquier sitio del continente, pero verdaderamente se trata de esta patria en la que he nacido. Hay mucha historia de las identidades regionales allí. Hay mucha historia universal también. Es un proyecto en construcción, es un gran desafío que espero concluir.

¿Por qué *Historia del señor Cody* asigna la responsabilidad narrativa al irlandés Lynch, un personaje secundario, cuando la trama gira principalmente en torno a Cody? A pesar de ser un personaje lateral, Lynch parece comentar y complementar la historia de Cody, incluso

narrándose a sí mismo. ¿Cuál es la razón de este recurso narrativo?

Como expliqué antes, es un proyecto en construcción. Resulta el libro primero esta historia de Cody narrada por supuesto en primera persona, y al que seguirán otros. Es la forma de mirar a un país desde afuera. No olvidemos que tanto empresas inglesas como norteamericanas compitieron por el tema petrolero en esta patria. El país fue arrendado. No es casual. En mi adolescencia conocí personajes similares, y viví situaciones que recreo nuevamente. La voz del que narra es la voz del que sueña con volver a su lugar de un origen distinto. Distinto en lo cultural y en su condición imperial. Están en contrapunteo ambos, Lynch y Cody, contándose a sí mismo los recuerdos de un pasado de matices diferentes, pero con similares ambiciones. El desenlace estará en otra de mis novelas después de completar un siglo que se fundamenta en un pasado histórico verdadero, y del cual surgió lo que surgió para llegar al desafío de hoy.

En su novela, se percibe una deuda con los autores que leyó. Esta influencia se manifiesta incluso en la incorporación de escritores que acompañan a los protagonistas en sus peripecias, como en el caso de Hemingway, quien dialoga, discute y comparte experiencias con los personajes principales. De igual manera, resulta irónico y quizás un homenaje, la presencia de James Joyce viajando como polizón con la complicidad de Lynch. ¿Considera que estos elementos son un reconocimiento a los escritores que lo formaron como lector?

En ese contrapunteo del que hablo están ambos, cada uno con su escritor preferido, el norteamericano Whitman y el irlandés Joyce. Ciertamente, allí aparecen muchos autores que leí. Además de Hemingway, Whitman y Joyce, con varios de sus personajes del Ulysses, me rodean también Julio Verne, Conan Doyle, Daniel Defoe, el autor de Robinson Crusoe, Johan Wolfgang von Goethe, Sir Walter Raleigh, Thomas Man, y más allá de distintos autores universales, muchos nuestros, como Tavera Acosta, Ernesto Sifontes, el propio Horacio Cabrera Sifontes, y su gran personaje real el Conde Cattaneo, el sacerdote Basilio Barral, y paro aquí la lista bajo el temor de omitir alguno. Ciertamente es un reconocimiento a ellos, y a muchos otros personajes que quizás el lector no descubra a primera vista, como el famoso caso de Jimmy Ángel, quien respondía al nombre de James Crawford, o el fantástico Buffalo Bill, solo por citar dos también de origen estadounidense.

La novela presenta una visión innovadora del indígena como protagonista en la historia del petróleo. ¿Cómo logró desarrollar una visión del indígena tan profunda y compleja, que ofrece una perspectiva alejada del tradicional estereotipo con que tradicionalmente se ha venido escribiendo la historia de nuestros aborígenes?

Sería largo de explicar, pero la mesa de Guanipa donde nació le perteneció a los auténticos Caribes, nuestros kariña que estaban en contacto con todo el Orinoco y sus afluentes. Es una historia hermosa la de este país con más de 30 pueblos indígenas distintos. Yo apenas tomo el ejemplo de tres, los propios kariña que he citado, los waraos y los pemones. De todos he aprendido al visitar sus territorios y no invento nada. En sucesivos relatos irán apareciendo más. No se puede hablar del país del petróleo sin nuestros pobladores indígenas, como tampoco se puede entender el petróleo con su ausencia, porque allí está el origen de todo, la ancestralidad.

¿Qué lo llevó a esperar tanto tiempo para publicar su primera novela, tras una exitosa trayectoria en el cuento corto? ¿Qué lo motivó a dar el salto a la novela en este momento? ¿Qué elementos internos o externos influyeron en esta decisión de escribir una tetralogía?

Yo venía escribiendo muchas crónicas a lo largo del tiempo. Anduve de mudanza en mudanza y a cada lugar me llevaba eso que yo llamo “Los papeles errantes”. Soñé siempre con forjar una obra extensa. Está dispersa ahora y voy reuniendo en pedazos lo que en un momento llamé también el país profundo. Quisiera que en cada libro aparezca la historia natural y verdadera de esta patria con todas sus regiones, y los hombres y mujeres que tanto me enseñaron.

¿Cuál es la visión general que desea transmitir a través de esta saga y cómo la Historia del señor Cody sienta las bases para las siguientes novelas?

En un momento pensé escribir a mi manera en un solo libro la historia del país que abarca un siglo. Eso significaría casi mil páginas. Todavía dudo que pueda concluirlo. Ya tengo listo el libro cuarto, y estoy trabajando en el segundo y el tercero. Se irán encadenando uno a otro a partir de la historia del señor Cody que me permitió incorporar sucesos desde finales del siglo XIX.

En la continuación de la tetralogía novelesca anunciada por usted, ¿qué nuevos elementos narrativos podrían enriquecer la trama? ¿El petróleo seguirá siendo el eje central o explorará otros temas de igual relevancia?

Sí. Seguiré hablando del país del petróleo. Como ya lo dije lo he pensado en cuatro libros y en cuatro grandes tiempos. Ya se conoce este primero que concluye en 1935, y seguirán otros hasta llegar al siglo XXI. Muchos personajes de proyección universal en un pasado, y en el presente el desafío ancestral de nuestros pueblos. Nos damos cuenta de que se repite nuevamente la historia si comparamos los sucesos de la guerra por la posesión del lago de asfalto de Guanoco, que es el lago de asfalto más grande del mundo, si comparamos eso con el momento actual de tantas amenazas, volvemos a lo mismo. Hay que escribirlo.

Además de la novela ya citada, este año se publicó La caja de los truenos. En esta obra, el imaginario narrativo se subordina al testimonio, permitiendo que las tres protagonistas narren sus propias vivencias de manera extensa. ¿Como asume la tensión entre la ficción novelesca y la veracidad testimonial en esta obra?

No es fácil para mí narrar en primera persona del femenino. La caja de los truenos siempre anduvo en esta cabeza por casi medio siglo, y entendí que no debía sacrificarse la voz de la mujer. Empecé a hacerlo como un ejercicio para crónicas, y resultó lo que resultó. Con muchos personajes que a lo largo de la vida he conocido me han pasado situaciones similares. Tengo en preparación varios libros sobre ellos. Pero en este caso de Berta Cova, Gullermina Ramírez y Bertha Vargas hay un condicionante especial entre ficción y realidad que yo ensayé con otro libro conocido como el Libro de Cruz Quinal, donde la realidad supera a la ficción. Es el país el que está aquí, un país de muchas voces.

Una perspectiva caribeña de la literatura venezolana¹

Lancelot Cowie
Senior Lecturer. University of West Indies
Director, CENLAC. Trinidad

1 Conferencia de apertura del XXX Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, celebrado en Maturín (Venezuela), en 2004.



Fuente: Creative Commons

Venezuela siempre ha tenido una presencia importante en las relaciones con el Caribe, particularmente con Trinidad y Tobago donde, desde los sesenta, el Instituto Andrés Bello ha desempeñado un papel pivote en la docencia del español y como agencia difusora de la cultura venezolana. A lo largo de los años, la Embajada de la República Bolivariana de Venezuela en nuestro país ha donado, reiteradamente, colecciones completas de obras literarias a la biblioteca central de la Universidad de West Indies. Los títulos cubren material crítico y ensayístico. Este acervo cultural no cobra vida sin la activa investigación y promoción entre el estudiantado y los académicos caribeños. El recordado pionero en estudios de América Latina George Coulthard, del Mona Campus en Jamaica, promovió incansablemente la reflexión sobre *Doña Bárbara* y *Reinaldo Solar* de Rómulo Gallegos, proponiendo verdaderos desafíos literarios y lingüísticos a los entonces estudiantes. La investigación contaba con el apoyo crítico del jesuita Ángel Damboriena, *Rómulo Gallegos y la problemática venezolana* (1960), Dillwyn F. Ratcliff, *La prosa de ficción en Venezuela* (1966), Pedro Díaz Seijas, *Rómulo Gallegos. Realidad y Símbolo* (1967), Juan Liscano, *Rómulo Gallegos y su tiempo* (1969), Maya Schärer-Nussberger, *Rómulo Gallegos: el mundo inconcluso* (1979). Evidentemente, *Doña*

Bárbara impactó en la academia anglófona no sólo por su calidad literaria indiscutible sino por develar la esencia del hombre americano y su identificación con lo telúrico, por lo cual lo geográfico adquiere dimensiones protagónicas. En lo personal, me topé con la edición del Ministerio de Educación de *Doña Bárbara* de 1964 durante mi primera estancia en la Universidad Central de Venezuela en 1965, antes de emprender mis estudios académicos en la Universidad de West Indies en 1966. Aquella época de violencia que a muchos jóvenes nos tocó vivir, engendró obras de resonancia literaria y crítica sobre la insurrección de la década de los sesenta. La cercanía geográfica entre Venezuela y Trinidad y Tobago no significaba una política de promoción cultural entre las universidades o los gobiernos que diera realce a los lazos comunes que con posterioridad se comenzaron a delinear, sobre todo desde el puesto académico que me tocó ejercer en el campus de St. Augustine a partir de 1983, incorporando *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri (1931), *Reinaldo Solar* de Rómulo Gallegos (1921) y la poesía de Andrés Eloy Blanco al programa del primer año de estudios literarios. De esta misma época data la primera tesis de grado de literatura sobre el mismo poeta que dirigí para el B.A en Artes. Introduje, además, una amplia bibliografía crítica que incluye *Apreciaciones críticas sobre la vida y la obra de*

Andrés Eloy Blanco compilada por Efraín Subero (1974), *Esencia y presencia de la poesía venezolana* de Luis Pastori (1985), *Andrés Eloy Blanco. Perfiles Biográficos* de Miguel Ángel Mudarra (1978), *Andrés Eloy Blanco. Hombre político y poeta* de Miguel Otero Silva (1996). En el contexto del Programa de Español, inicié en las sesiones de comprensión auditiva la escucha de la poesía recitada por el mismo Eloy Blanco. Entre las favoritas se encontraba “La renuncia” y “Píntame angelitos negros”. Sin embargo, reconocemos la ausencia de poetas contemporáneos como Ramón Ordaz o Rafael Arráiz Lucca en nuestra curricula y en nuestras investigaciones.

Mi segunda misión en Venezuela facilitó el contacto con dos grandes académicos del país. Domingo Miliani goza de nuestro más cálido recuerdo y admiración por la voluntad de crear en un puente intelectual estratégico con la universidad, su aporte bibliográfico y sus publicaciones donadas: *Uslar Pietri. Renovador del cuento venezolano* (1969), *Prueba de fuego. Narrativa Venezolana – Ensayos* (1973) y *Tríptico venezolano. Narrativa. Pensamiento. Crítica* (1985). En 1984, aceptó mi invitación para dictar varias conferencias sobre literatura venezolana en una época cuando el bilingüismo no era tan pregonado como hoy. En 1977, recibí de las propias manos de Gustavo Luis Carrera su obra *La novela del petróleo en Venezuela* (1972) que instigó mi investigación sobre el petróleo en este país y en México. Luego, incorporé a mis estudios *Almena de sal* (1972) y *La partida del Aurora* (1980), entre otras.

Entre 1974 y 1975 trabé amistad en el Colegio de México con Buenaventura Piñero Díaz, intelectual venezolano tempranamente desaparecido. En cada uno de sus viajes a la Ciudad de México traía una bibliografía vasta y novedosa que se centraban básicamente en novelas y estudios críticos sobre la guerrilla urbana. Su estudio *Devenir social de Sancho Panza* (1976) constituye un testimonio imborrable de su labor intelectual. Piñero Díaz, quien me presentó a José Balza en México alrededor de 1974, me animó durante nuestras tertulias intelectuales a centrarme más en la narrativa venezolana. Además, me recomendó y me regaló dos de las obras tempranas de Balza: *Largo* (1968), *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974) y *Ejercicios narrativos* (1976).

Todo este impulso intelectual fructifica en una investigación pionera sobre diversos temas que la novela venezolana aborda: el culto a María Lionza, la guerrilla, la novela petrolera, la novela histórica, la narrativa carcelaria, la inmigración, la presencia de la ciudad como personaje literario y la cinematografía venezolana basada en la narrativa local.

El culto a María Lionza abarca una revisión del folclore y las creencias a partir de la ficción venezolana. Las obras que constituyen el cuerpo del análisis se seleccionaron por su estilo y por la magnitud de los elementos religiosos que aparecen en ellas: *Las 4 letras* de José Vicente Abreu (1969), *País portátil* de Adriano González León (1969), *Inventando los días* de Carlos Noguera (1979), *Las huellas crecen así* de Vladimiro Rivas (1972), *El osario de Dios* de Alfredo Armas Alfonso (1969) y el cuento de Julio Jáuregui “Las aguas profundas de su cuerpo”. Además, estas obras narrativas trascienden el mero enfoque antropológico y religioso para plasmar las tendencias modernas de la novela venezolana. El sincretismo cultural que caracteriza la veneración de María Lionza y que puede encontrar relaciones estrechas con el Caribe, fue el tema que con este trabajo se presentó en la Universidad de Cambridge en 1995 ante un público de latinoamericanistas cuya erudición no alcanzaba este conocimiento.

Fuegos de resistencia. Insurrección y narrativa en Venezuela 1960-

1970 vio la luz en el año 2000 luego de cinco años de finalizada una investigación que incluye cincuenta novelas sobre el tema de la guerrilla de la década del ‘60. La propuesta ecléctica distingue la diversidad de estilos, enfoques y múltiples referencias cruzadas que completan la visión del mundo de aquellos tiempos y ofrece una perspectiva multidisciplinaria para el académico y estudiante interesados en el tema. Un corolario casi inevitable es el surgimiento de los testimonios carcelarios y las novelas que relatan la experiencia de la represión utilizándolos como materia de ficción. *Ecós del silencio: panorámica del testimonio venezolano* (1960-1990) de Fanny Ramírez (1998) y *Apuntes sobre la delincuencia y la cárcel en la literatura venezolana* de Elio Gómez Grillo (2000) son dos aportes que iluminan este fenómeno desde la crítica literaria.

En la misma dirección de los temas sociales la novela petrolera también estimuló la lectura y la producción al nivel de postgrado con la tesis de maestría *Ramón Díaz Sánchez, the novelist. A critical examination of his four major novels* de Ángela Cowie en la Universidad de West Indies, Facultad de Humanidades, 1985, y la traducción al inglés y la publicación de *Mene* de Ramón Díaz Sánchez a cargo de Jesse Noel, académico del campus de St. Augustine, en 1988. La vigencia aún continúa según lo testimonia este encuentro en Maturín.

Se suma a este corpus la novela de Mario Briceño-Iragorry *Los Riberas* (1957) que da una perspectiva del impacto cultural de la industria petrolera, su relación con el poder autoritario y el retrato de Caracas que se desarrolla al ritmo de los tiempos. En el presente, asesoro una tesis de grado sobre esta novela en particular en comparación con *En La casa del pez que escupe el agua* de Francisco Herrera Luque (1975). Los ensayos de Briceño-Iragorry también están presentes en la edición bilingüe que en 1996 Ramón Mansoor, profesor de literatura del campus de St. Augustine, publicó con el título *A people crisis. An essay on Venezuela*. Cabe destacar que el profesor Mansoor también ha dedicado múltiples cursos al teatro venezolano, resaltando las obras de Isaac Chocrón y de Rodolfo Santana, ponente magistral en el XV Congreso sobre Literatura del Caribe hispanoparlante celebrado en el recinto de St. Augustine en 1993.

La novela histórica también cobra relevancia en nuestro esfuerzo por difundir la versátil literatura venezolana. El enfoque abarca *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres (1992), *El reino de Buría* de Miguel Arroyo (1993), *Después Caracas* de José Balza (1995), *Diario del Enano* de Eduardo Liendo (....), *Recurrencia equinoccial* (2002) y *La esposa del doctor Thorne* (1988), *Tonatio Castilán o un tal Dios sol* (1993) de Denzil Romero, entre otras, por sus múltiples aproximaciones a distintos episodios de la historia de Venezuela.

La interpretación del rico mosaico cultural que conforma la sociedad venezolana lo exploramos en las novelas del siglo XX sobre los flujos migratorios. La idiosincrasia y las virtudes del inmigrante europeo en su afán de “hacer la América” se plasman en personajes laboriosos, asentados en la ciudad que aprenden rápidamente a conocer. Las obras recabadas hasta el momento son *Venezuela, Imán* de José Antonio Rial (1955), novela fundamental en la descripción del proceso, *La cueva de Altamira* de Miguel Gomes (1992) y *Anónimos conquistadores de la esperanza* de Fernando Gil Sánchez (1990).

La trasposición de la narrativa venezolana al cine es otro proyecto que se ha desarrollado en el ámbito académico desde el año 2000 con el curso “Social and political issues in contemporary Latin American film and narrative” que se dicta en

St. Augustine sobre *Cuando quiero llorar no lloro* de Otero Silva (1970) y *País portátil* de Adriano González León (1968) en las versiones filmicas de Mauricio Walerstein (1972), en el primer caso, y de Iván Feo y Antonio Llerandi (1979), en el segundo, contando además con el guión escrito por los mismos directores.

De acuerdo con lo descrito anteriormente, el recinto universitario de Trinidad y Tobago, St. Augustine, aún conserva la vanguardia en los estudios de América Latina y de lengua española, en los lazos históricos con Venezuela que hoy se consolidan con la migración constante de venezolanos cuya presencia aumenta notoriamente en nuestra sede. Sin embargo, la difusión de la literatura y, por extensión, de la cultura de Venezuela en todas sus dimensiones al ciudadano común del Caribe requiere el refuerzo aunado de múltiples agencias y de la puesta en marcha de mecanismos efectivos de comunicación. CARICOM y el gobierno de Trinidad y Tobago intentan fomentar el bilingüismo con el español como segundo idioma pero aún hay mucho camino por recorrer. La universidad debe desempeñar un rol crucial en este encuentro bilateral por medio de intercambios académicos de profesores y estudiantes, conferencias, traducciones y proyectos concretos de investigación que permiten una inserción efectiva de los involucrados. Al respecto, el Programa de Español sostuvo un estrecho intercambio de estudiantes desde 1986 hasta el 2000; los alumnos de Barbados y de Trinidad y Tobago que participaban anualmente no sólo estaban expuestos a la segunda lengua aprendida sino que, además, presenciaron conferencias de académicos venezolanos sobre literatura y cultura, entre los cuales destacamos *Relatos de tropicalía* de Igor Delgado Senior (1985). El intercambio también tuvo sus frutos con la publicación de mis libros *Voces de Hoy - Selección de lecturas sobre América Latina con notas, cuestionario y bibliografía* (1990), y *La guerrilla en la narrativa hispanoamericana - Aporte bibliográfico* (1996), ambos editados por el Instituto de Altos Estudios de América Latina de la Universidad Simón Bolívar. Para continuar este lazo de investigaciones y publicaciones, mis ensayos sobre el terrorismo y la violencia desde un enfoque literario verán la luz en el primer semestre del 2005, incluyendo un corpus de narrativa venezolana donde se escucha la voz de la mujer en la lucha armada. Hacia fines del 2004 se bautizará *Voces y letras del Caribe*. Ensayos sobre cultura y sociedad caribeñas, proyecto pionero que se originó en el Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", Universidad de los Andes, Mérida, para difundir por primera vez en el mundo de habla española estudios culturales del Caribe anglófono y francófono, sin excluir aquellos del Caribe hispanohablante. En este contexto, el Centre for Latin America and the Caribbean —CENLAC— de la Universidad de West Indies, St. Augustine Campus, Trinidad y Tobago, está desarrollando iniciativas de publicaciones e investigaciones conjuntas, fomentando una mayor presencia de la literatura venezolana en los programas académicos 2004-2005, y resucitando mediante convenios universitarios el intercambio de profesores y la concreción de proyectos de cooperación efectivos.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, Vicente. (1969). *Las 4 letras*. Caracas: Centauro.
 Armas Alfonzo, Alfredo. (1969). *El osario de Dios*. Caracas: Monte Ávila Editores.
 Arroyo, Miguel. (1993). *El reino de Buría*. Caracas: Monte Ávila Editores.

- Balza, José. (1968). *Largo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
 Balza, José. (1974). *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*. Caracas: Síntesis Dos Mil.
 Balza, José. (1976). *Ejercicios narrativos*. Caracas: Gobernación del Distrito Federal y el Centro Simón Bolívar.
 Balza, José. (1995). *Después Caracas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
 Briceño-Iragorri, Mario. (1991). *Los Riberas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
 Carrera, Gustavo Luis. (1972). *Almena de sal*. Caracas: Monte Ávila Editores.
 Carrera, Gustavo Luis. (1972). *La novela del petróleo en Venezuela*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal.
 Carrera, Gustavo Luis. (1980). *La partida del Aurora*. Mérida: Universidad de los Andes, Consejo de publicaciones.
 Cowie, Lancelot. (1990). *Voces de Hoy - Selección de lecturas sobre América Latina con notas, cuestionario y bibliografía*. Venezuela: Instituto de Altos Estudios de América Latina, Universidad Simón Bolívar.
 Cowie, Lancelot. (1996). *La guerrilla en la narrativa hispanoamericana - Aporte bibliográfico*. Caracas: Instituto de Altos Estudios de América Latina, Universidad Simón Bolívar.
 Cowie, Lancelot. (2000). "Critical Observations on The Cult of María Lionza in Contemporary Venezuelan Fiction" in *The Cultures of the Hispanic Caribbean*. John Perivolaris and Conrad James (Eds.). London: Warwick University, Caribbean Studies Series, Macmillan Caribbean, pp.201-211.
 Cowie, Lancelot. (2000). *Fuegos de resistencia. Insurrección y narrativa en Venezuela 1960-1970*. Mérida: Ediciones Actual, Colección "Va de ensayo" / Dirección General de Cultura y Extensión Universidad de Los Andes.
 Cowie, Lancelot. (2002). "Observaciones críticas acerca del culto a María Lionza en la narrativa venezolana contemporánea". *Voz y escritura*. Revista de Estudios literarios, n° 12, pp.105-115.
 Damboriena, Ángel. (1960). *Rómulo Gallegos y la problemática venezolana*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
 Delgado Senior, Igor. (1985). *Relatos de tropicalía*. Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela.
 Díaz Seijas, Pedro. *Rómulo Gallegos. Realidad y símbolo*. (1967). Prólogo de Demetrio Aguilera Malta. México, D.F.: B. Costa-Amic, Editor.
 Gallegos, Rómulo. (1964). *Doña Bárbara*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes.
 Gallegos, Rómulo. (1982). *Reinaldo Solar*. Madrid: Espasa Calpe.
 Gil Sánchez, Fernando. (1990). *Anónimos conquistadores de la esperanza*. Venezuela: Planeta.
 Gomes, Miguel. (1992). *La cueva de Altamira*. Caracas: Alfadil Ediciones.
 González León, Adriano. (1969). *País portátil*. Barcelona: Seix Barral.
 González León, Adriano. (1978). *País portátil*. Con el guión de la película. Caracas: Contexto-Editores.
 Herrera Luque, Francisco. (2002). *En la casa del pez que escupe el agua*. Caracas: Alfaguara.
 Jáuregui, Julio. (1980). "Las aguas profundas de su cuerpo" en *Tercera Sangre*. Caracas: Monte Ávila Editores.
 Liendo, Eduardo. (.....). *Diario del Enano*.

- Liscano, Juan. (1969). *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Mansoor, Ramon. (1996). *A people crisis. An essay on Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores / Fundación Mario Briceño-Iragorry.
- Miliani, Domingo. (1969). *Uslar Pietri. Renovador del cuento venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Miliani, Domingo. (1973). *Prueba de fuego. Narrativa Venezolana – Ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Miliani, Domingo. (1985). *Tríptico venezolano. Narrativa. Pensamiento. Crítica*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- Mudarra, Miguel Ángel. (1978). *Andrés Eloy Blanco. Perfiles Biográficos*. Caracas: Editado por Garza Impresores.
- Noguera, Carlos. (1979). *Inventando los días*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Otero Silva, Miguel. (1970). *Cuando quiero llorar no lloro*. Barcelona: Seix Barral.
- Otero Silva, Miguel. (1996). *Andrés Eloy Blanco. Hombre político y poeta*. Caracas: José Agustín Catalá Editor / Comisión Presidencial del Centenario del Natalicio de Andrés Eloy Blanco.
- Pastori, Luis. (1985). *Andrés Eloy Blanco, esencia y presencia de la poesía venezolana*. Caracas / México: Imprenta Nacional de Venezuela.
- Pietri, Uslar. (1970). *Las lanzas coloradas*. Prólogo de Miguel Ángel Asturias. Navarra: Salvat Editores.
- Piñero Díaz, Buenaventura. (1976). *Devenir social de Sancho Panza*. Caracas: Cuadernos del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello”, n°1 / Instituto Universitario Pedagógico de Caracas.
- Ramírez, Fanny. (1998). *Ecós del silencio: panorámica del testimonio venezolano (1960-1990)*. Caracas: Fundación CELARG / Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela.
- Ratcliff, Dillwyn F. (1966). *La prosa de ficción en Venezuela*. Traducción de Rafael di Prisco. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Rial, José Antonio. (1955). *Venezuela, Imán*. Madrid: Editorial Mediterráneo.
- Rivas, Vladimiro. (1972). *Las huellas crecen así*. Caracas: Tiempo Nuevo.
- Romero, Denzil. (1988). *La esposa del doctor Thorne*. Barcelona: Tusquets.
- Romero, Denzil. (1993). *Tonatio Castilán o un tal Dios sol*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Romero, Denzil. (2002). *Recurrencia equinoccial*. Madrid/ Frankfurt/Main: Edición de Karl Kohut. Prólogo de Antonio M. Isea.
- Santana, Rodolfo. (1992). *Mirando al Tendido y otras obras*. Caracas: Colección Cincuentenaria del Banco Central de Venezuela.
- Schärer-Nussberger, Maya. (1979). *Rómulo Gallegos: el mundo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Subero, Efraín. (1974). *Apresiasiónes críticas sobre la vida y la obra de Andrés Eloy Blanco*. Caracas: Ediciones Centauro, 2ª edición.
- Torres, Ana Teresa. (1999). *Doña Inés contra el olvido*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2ª edición.

Eduardo Gasca: poesía y subversión

Ramón Ordaz
 Universidad de Oriente(UDO)
 ramonordaz.quijada@gmail.com



Ilustración: Alfonso Carvajal

El solipsista predica con el mal ejemplo. En esa comedia de equivocaciones no hay acto para otros; todo homenaje y ofrenda debe subsumirse en el unguido, en el engreído pensar que los dioses del Olimpo crearon el árbol de laurel para coronar una sola frente. Hay poetas que se lo creen y por eso sus vidas andan del timbo al tambo con la suerte torcida. El hombre errático, pues, que para mantenerse a flote hace antesala hasta en los más oscuros salones de la política. Por eso Dios los premia todos los días con un potaje de nimiedades. Al poeta Eduardo Gasca le organizaron un homenaje que no fue honrado, como debía ser, por los promotores de una Bienal que se realizaba en la isla de Margarita. A excepción del orador de orden, el escritor Celso Medina, no honraron, insistimos, como era de esperarse, el talante del poeta y profesor universitario. No es esta una defensa de Eduardo, tampoco el poeta la solicitó. Me encanta hacer de intruso, pero abonando arenas y nácares en el mar al que

creemos pertenecer. Ese mar, que es también la poesía, alberga peces para todos, y el que sepa pescar tiene garantizados sus derechos. Eduardo fue un pescador, vale decir, un poeta, no porque lo supongamos, sino porque es autor de unos libros de poesía, además de narrador y traductor reconocido. Desde mi cercana lejanía consideré que se merecía el reconocimiento de sus iguales y se lo hice saber. Ahora lo hago explícito. Fue mi profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Oriente y por obra de su inteligencia se nos hizo familiar la poesía de T.S. Eliot. Gracias, Eduardo, por esas clases, y gracias por la amistad sobrevenida. El tiempo pasa, nos leemos, y el arrollador silencio lo sepulta todo. “Canción de Morgan el sanguinario” es su primer poemario; breve y conciso, como es toda su poesía y su prosa. En su momento lo leímos, nuestros recuerdos son vagos y confusos, y como tal debe considerarse un logro como lo demanda un epígrafe del Génesis en el libro. En su segundo poemario, “Ir donde no llaman”, sin

abandonar las trucadas palabras, refina la buscada vaguedad de sus primeros poemas, para situarnos frente a un críptico trasiego de sombras, transportes de “personajes” que hacen puente con sus relatos. Zurcido invisible de los versos, certera individuación del laconismo como estilo, el sesgo irónico y la ambigüedad como credo literario, son los distingos de su poesía. Subvierte el orden sintáctico, transgrede el encabalgamiento valiéndose de elipsis, voluntarios lapsus linguae, hipérbatos y parodias que ponen en vilo una sintaxis cuyo propósito es dar con el lector cómplice, el que tiene que vérselas con las distintas perspectivas desde donde escribe el poeta, buena parte visual, plástica, como ocurre en el poema “Vivo en la ciudad”. Desde una ventana, ojo de luz virtual, agencia el transcurrir cotidiano que poetiza. Hay que practicar el voyerismo como Eduardo Gasca para percatarse que la subversión es total, de forma y contenido. “Crónica de la fundación”, “Humo de las tierras altas” son significativos ejemplos.

Con Eduardo tuvimos muchos encuentros y desencuentros, pero siempre medió entre nosotros un bastión inexpugnable: la amistad, que era franca con auspiciosas luces de intercambio. Cuando hubo que corregir fallas o faltas, presente estuvo la voluntad de ambos para reconocerlas. Fue el hombre que caminaba bajo su sombra, que era luminosa, pero no le encajaba la caballería andante del petulante o del engreído. Su bajo perfil lo volvió notable y el que quiera buscar, no lo defraudará. Embarcado desde su juventud en el sueño utópico, abandonó su travesía en la tierra marcado por la desilusión que le dejó un proyecto en el que pudo creer, así como con palabras bajo el umbral de un largo fraude expresaba su desengaño. Jugando siempre a los equívocos, al intencional *quid pro quo*, a la ambigüedad, a las constantes paradojas, Eduardo siempre fue esquivo en su lenguaje, amante del doble sentido. Un hombre así no podía encapsularse en las mentes retrógradas de una ideología. Sus “odas” son singulares. Su “Oda a la botella de gasolina”, que pudo estar inspirada en un pasado “revolucionario”, como vivimos tiempos críticos la lírica receta de tan inflamable artefacto de guerra sigue siendo útil y, para consolación, ese “odor di femmina” que no es más que un celebrado homenaje a las mujeres que trabajaban en el Paralelo 38, popular e histórico prostíbulo de Cumaná, “Aquellas muchachas de entonces, ¿qué se hicieron?”

Sigues entre nosotros, Eduardo, ¡salud!

ODA A LA BOTELLA DE GASOLINA

por vía seca
 nitrato sediento y nevazúcar
 clorato ansioso y ampolla de agua
 regia
 y mucha suerte hermética
 por vía húmeda
 rabo de estopa
 y llama
 y alas en los pies
 una botella de gasolina
 vuela
 torpe
 como la avutarda
 y aterriza como una salamandra
 frasco de agua ardiente
 prima de la granada olorosa
 y si el tanque de guerra es un pie de
 acero
 con orugas
 y la granada en el suelo huevo de uvas
 y hoja de morera
 revienta un mosto de candela y seda
 flameada
 y si el tanque una gallina gris con
 ruedas
 y la granada un huevo de esquiras
 eclosiona un dragón plumudo
 dice heráclito y dice ningún vehículo
 se baña dos veces en la misma mo-
 lotov
 una botella lanzada en parábola
 se hunde como un barco
 en un mar de panes y de peces
 de fuego

AQUELLAS MUCHACHAS DE ENTONCES, ¿QUÉ SE HICIERON?

el olor a kerosén y aquel otro olor
 permanecen
 el lavamanos blanco como un locu-
 torio
 el jabón azul como una navaja
 la cobija de motas rosada como un
 rosario
 y el olor aquel
 permanecen
 y permanece el enano que pegaron
 del techo
 y la rockola verde con cabeza de ha-
 cha
 y los bombillos rojos y los bombillos
 azules
 y el vuelo susurrante de las botellas /
 ay mi madre
 permanecen al final las sillas sobre
 las mesas
 esa tranquilidad inmensa
 con que la noche recibe a la mañana
 y se pudiera escribir una novela
 el espejo permanece / dime qué hace
 un espejo como tú en un sitio como
 este
 tres platos de carne
 la oferta del oficio
 y el olor
 permanecen

ARTÍCULOS

JULIO CORTÁZAR: FILOSOFÍA DE UN FLÂNEUR

Roger Vilain
Pontificia Universidad Católica del Ecuador(PUCE)
Dirección de Identidad y Misión
rvilain942@puce.edu.ec

Fecha de envío: 15 de octubre de 2024

Fecha de aprobación: 20 de noviembre de 2024

Resumen

Julio Cortázar practicó el arte de la *flânerie* desde muy joven. Durante su hacer literario -tanto en su obra de ficción como en la ensayística y en sus libros de género inclasificable- evidenció al flâneur que llegó a ser, teniendo como características fundamentales la “contemplación”, la “mirada” y la búsqueda de lo que él mismo llamó “lo hondo”. A partir de tal condición hurgó en el día a día, en la cotidianidad típica de nuestras sociedades occidentales contemporáneas y apoyándose en esa realidad creó una propuesta literaria y una forma de existencia tan peculiar como fascinante. La crítica social y el llamado a mirar distinto estuvieron siempre presentes en su arte poética. Su filosofía de vida se construyó en gran medida a propósito del ejercicio de la *flânerie*, sustentada en la asunción de una manera de hacer literatura y de concebir lo cotidiano sobre la base de búsquedas y hallazgos atinentes al flâneur. De lo anterior ha pretendido dar cuenta este trabajo mediante una investigación documental en el marco de la hermenéutica gadameriana. Su enfoque epistemológico es intuitivo-introspectivo.

Palabras clave: Julio Cortázar, *flâneur*, *flânerie*, mirada, contemplación.

Abstract

Julio Cortázar practiced the art of *flânerie* since a very young age. In his oeuvre, including his fictional works, essays and other books difficult to classify, he gave evidence of the *flâneur* he came to be, mainly characterized by his “contemplation”, his “gaze”, and the search for what he called “the depths”. Parting from that condition, he inquired the typical daily life of our contemporary Western societies and from that reality he created a literary proposal and a way of being that were, at the same time, peculiar and fascinating. The social critique and the call for a different way of seeing things were always present in his literary craft. His philosophy of life was built in a big measure through the practice of the *flânerie*, based on the assumption of a way of making literature and of conceiving daily life guided by the searches and discoveries inherent to the *flâneur*. This research intends to give account of all the aforementioned through a documental investigation inscribed in the framework of the gadamerian hermeneutics. Its epistemological approach is intuitive-introspective.

Keywords: Julio Cortázar, *flâneur*, *flânerie*, gaze, contemplation.



Imagen generada por I.A

Palabras iniciales

Estar en el mundo equivale a cumplir funciones vitales: nacer, crecer, desarrollarse, reproducirse, morir. En el reino de lo vivo estar en el mundo, aparte del cumplimiento inexorable de lo anterior, no caben mayores expectativas, salvo la excepción humana.

El ser humano es un animal particular por varias razones. Una de ellas, quizás la más importante, es el lenguaje doblemente articulado del que hace gala¹, el cual le permite asir el mundo, aprehenderlo de forma única en tanto especie gracias a un cerebro lo suficientemente evolucionado capaz de abstraer, simbolizar, razonar, crear moral, hacer arte y un complejo y largo etcétera. Sobre la base de esta caracterización es posible llevar a cabo actividades típicas de lo humano. Entra en juego aquí la contemplación, hecho que exige formas de aprehensión de la realidad vinculadas con, por ejemplo, el paseo (la *flânerie*), el silencio interior, la capacidad de observación que trasciende la acción cotidiana de “mirar” superficialmente y el descubrimiento de ámbitos y aspectos de la ciudad, de la calle, ocultos a quienes, como alguna vez sugirió Cézanne, carecen del tino para ver el olor de las cosas.

Nace así un personaje que en la Modernidad caló hondo en la literatura. También en el cine y en la pintura. Se trata del *flâneur*, paseante urbano en cuyas directrices están siempre presentes lo contemplativo y la mirada puesta en intersticios de la

1 Para una aproximación detallada al lenguaje como hecho fundamental de la condición humana, Cfr.: Steiner, George (2009). *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

ciudad que de otro modo escaparían a la conciencia. “Durante el estado contemplativo”, sostiene Byung-Chul Han (2015), “se sale en cierto modo de sí mismo y se sumerge en las cosas” (p.38), asunto relevante en el caso del *flâneur*, quien sin rumbo fijo ni objetivo específico sale a la calle con los poros abiertos. Nietzsche también concibió la necesidad de hacer un alto y contemplar, no específicamente con el interés apuntando al *flâneur* pero sí como mecanismo urgente para alcanzar sosiego, cuestión capital, añadimos, para la práctica de la *flânerie* (el paseo propiamente dicho). En palabras del filósofo alemán: “Cuéntese, por tanto, entre las correcciones necesarias que deben hacerse al carácter de la humanidad el fortalecimiento en amplia medida del elemento contemplativo” (Nietzsche: 2007, 180).

El *flâneur* ronda las calles

En tal sentido el *flâneur*, individuo que salta a la calle y contempla, observa, se sumerge en medio de sus pasos en la ciudad que habita y percibe otros matices, cobra en las artes fuerza inusitada en la París del siglo XIX. Será Baudelaire quien al respecto y a partir de su condición de pionero vierta en la literatura el carácter y prácticas específicas del *flâneur*, en su deambular por las calles de la capital francesa. Es Baudelaire quien escribe sobre la ciudad y sobre esa actividad consistente en arrojar-se a la calzada para transitar perdido entre transeúntes con nuevos ojos, con nueva forma de vislumbrar cuanto le rodea. En su ensayo *Obra de los pasajes* (2013) Walter Benjamin sostiene que “París llegará a ser, con Baudelaire, el objeto poético específico correspondiente a una poesía cuyo arte no ofrece patria alguna sino, antes bien y en mayor medida, la mirada que arroja el alegórico al encontrarse frente a la ciudad: la mirada de su extrañamiento. Es la mirada propia del *flâneur* (...)” (p.66).

Aquí la noción de extrañamiento implica un concepto abaricante. Supone andar, pasear, echarse a las calles conocidas y ser capaces de hallar, a través de la *flânerie*, realidades no consideradas ni asimilables toda vez que sólo se está en la calle en función del hecho práctico de atravesarlas con un fin particular. El vértigo de la cotidianidad, el plan preconcebido que resulta fundamental llevar a cabo cuando se transita por la acera y la velocidad inherente al modo de vida que poco a poco va ganando fuerza acaban por “desextrañar” a la urbe, sus calles, sus laberintos, su arquitectura, su rostro que para el *flâneur* siempre dice algo nuevo. Con toda razón Benjamin afirma que el *flâneur* encarna la figura del ojeador en el mercado (...)” (2013, 89). Un ojeador que aprendió a mirar de otras maneras.

Para mirar de otras maneras se hace necesario suspender el juicio que ejercemos día a día, es decir, es preciso echar a un lado el objetivo que por lo general abraza todo caminante, el fin último por el que casi siempre salimos a las calles y entregarse, como hemos mencionado antes, a la tarea de contemplar y con ello percibir, aprehender, extrañar, permitir un estado de ánimo y un simple “estar” abierto, poroso, capaz de adentrarnos en la condición de *flâneur*. Benjamin lo dice con una alegoría: “el que va caminando largo tiempo a través de las calles sin marchar dirigido a alguna meta cae en un estado de embriaguez” (2013, 672), lo cual es justamente el paso previo que decanta en un estado de conciencia diferente,

como es el “fenómeno de una percepción ‘deambulatoria’ del espacio” (2013, 675). Tal es “la experiencia propia y fundamental para el *flâneur*” (2013, 675) que tiene como base de acción a la ciudad.

Tengamos en cuenta que el *flâneur* no hurga de modo racional en la actividad que desarrolla. Y no lo hace por motivo inherente a la naturaleza de la *flânerie*, no otro que captar el mundo, la ciudad, la sociedad a la que pertenece prescindiendo del tamiz cartesiano típico de la Modernidad. Nuestro paseante aprehende de lo circundante aquello que le llega a través de la intuición, de la contemplación, de la mirada, del silencio, de la posibilidad de la abstracción previa a la irrupción de un estado otro de comunicación. Es lo que el mismo Benjamin expresa, siguiendo a Edmond Jaloux: “Salir cuando no hay nada que te obligue a ir avanzando según la inspiración, como si el sólo hecho de torcer a derecha o izquierda fuera un acto poético en sí mismo” (2013, 701).

Lo anterior supone un elemento clave en el arte de la *flânerie* y con esto nos referimos al hecho de dejarse sorprender. La sorpresa es lógica deriva de quienes descubren otros pliegues, otras capas en el mosaico de la rutina diaria, con lo que el extrañamiento gana fuerza y razón de ser. Sin él no existen mayores posibilidades para la sorpresa, de manera que ésta se troca en piedra fundacional de hallazgos inéditos y develamientos que, caso contrario, jamás dejarían de estar ocultos. “En nuestro mundo uniformizado”, continúa refiriéndonos Benjamin, esta vez tras las ideas de David Hálevy: “hay que marchar sobre los propios pasos y, además, en profundidad; el extrañamiento, la sorpresa y hasta el exotismo más chocante se encuentran siempre cerca de nosotros” (2013, 713). La palabra sorpresa, aquí, bajo ningún concepto es nada más que casualidad.

Brenda Iglesias en *Crónica urbana, la experiencia de vivir en la ciudad* (2008), cuenta que Lewis Mumford se pregunta y a la vez responde una cuestión fundamental: “¿Qué es la ciudad? ¿Cómo se originó? ¿Qué procesos promueve?” (p.244), y su respuesta es que no existe definición absoluta al respecto. Las interrogantes de Mumford son pertinentes porque la *flânerie* es un proceso de observación y un “estar” que sin ellos no podría existir. La ciudad, sus calles y sus laberintos dan cuenta, entre otros miles de procesos, de la actitud del caminante que llamamos *flâneur*, con sus características auestas y su razón de ser. Es la ciudad el marco propicio para el resultado final, para la aparición de un modo de observar la vida y la realidad que difieren por completo de las conductas que la ciudad misma y su voráGINE fueron perfilando a lo largo del tiempo. La ciudad, entonces, como el punto de partida que a la vez “procesa” maneras de estar en ella -las típicas del quehacer diario- y, asimismo, la ciudad vista como capaz de “procesar” modos distintos de aproximarse -el *flâneur*, la *flânerie*-. Iglesias manifiesta en tal sentido: “Quedan las ciudades que como espacios contenedores de nuestra existencia, constituyen nuestra experiencia urbana, nuestro ser-en-ciudad” (Iglesias, 2008,245).

Ser-en ciudad que demarca cuando menos una doble instancia, siendo ésta la de concebirla desde el plano de lo rutinario y cotidiano y la del plano que transita otros caminos: el del *flâneur* y su particular concepción no sólo de lo urbano sino también de cómo vivirlo y aprehenderlo. ¿Ejemplo?, lea-

mos a Cortázar: “Monotonía de los paraderos? A nosotros nos parecen cada vez más variados, los sentimos y vivimos como a microcosmos en los que nuestra cápsula roja aterriza cada día como en planetoides ignotos” (Cortázar, 1996,303).

No existe una conceptualización absoluta, definitiva, del *flâneur*. Siguiendo a Benjamin² diremos que éste se asocia inevitablemente con la mirada, el ocio, el caminar, la curiosidad, la contemplación, el desapego. A propósito, Fiona Songel (2021) sostiene que el *flâneur* protagoniza “un caminar sin prisas, abandonándose a la impresión del momento, cuanto un ‘complacerse en la inacción’” (p. 20). Supone lo anterior que en la *flânerie* debe existir ocio en el sentido de que pasear no implica la consecución de un objetivo en función de un plan determinado. Se pasea y esto basta, esto constituye un fin en sí mismo.

Es necesario hacer la salvedad de que la finalidad (su teleología) del *flâneur*, diferente a objetivos con alcance materialista, sería inútil y ociosa a los ojos de nuestras sociedades condicionadas por motivaciones utilitaristas. Existe una búsqueda, al fin y al cabo, establecida sobre la base de hallazgos sólo posibles gracias al hecho mismo de la *flânerie*, desprendidos éstos gracias a las hendiduras de la entrevisión, ésa incapaz de irrumpir en el plano del día a día, de lo estrictamente cotidiano mediado por un utilitarismo profundamente enraizado en Occidente. El *flâneur* es un ser curioso³, requisito indispensable para que la entrevisión emerja. No en balde en *Historias de Cronopios y de famas* (2016) Julio Cortázar llega a escribir:

Cuando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas, no el hotel de enfrente; la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina” (p.10).

La condición de *flâneur*, como podemos inferir, va de la mano con la práctica de la errancia, asunto por lo demás inherente al ser humano. No obstante, la errancia que nos interesa aquí es aquella privilegiada por la calle, y en especial por ciertos lugares de la ciudad que dadas sus configuraciones han sido fuente de atracción y exploración particular. Leyendo a Fiona Songel, esta autora esgrime que “en las ciudades esta errancia privilegia los *terrain vague*, una especie de ‘mapa nómada’ de lugares vacíos y carentes de límites y por tanto rebosantes de posibilidades que se le ofrecen al *flâneur* en su paseo” (Songel, 2021,25).

2 Benjamin, Walter (2013). *Obra de los pasajes*. Obras, libro V, vol.1. Madrid: Abada Editores.

3 Toda una aproximación al *flâneur* en tanto individuo curioso puede encontrarse en: Huart, Louis (2018). *Fisiología del flâneur*. Madrid: Gallo Nero.

El *flâneur* busca, en medio del bullicio de las calles atestadas, la soledad y el silencio. Con esto marca distancia del contexto y observa los pliegues que se abren y será posible hallar lo que para el grueso de los transeúntes pasará por completo inadvertido.

Baudelaire (1995) sostendrá que el *flâneur* “es un príncipe que disfruta en cualquier lugar de su situación incógnita” (p. 87). Se inmiscuye con cautela en la ciudad que lo cobija pero sin sumergirse del todo. Hay que repetirlo: no se confunde con el paisaje que transita y contempla sino que lo camina desde una orilla muy particular, no otra que la del participante soterrado. Es lo que nos cuenta Ana Carrasco-Conde (2016) cuando manifiesta: “La observación del *flâneur* (...) necesita siempre una distancia, pero es una distancia corta con la suficiente perspectiva para estar en la multitud sin ser parte de ella y que le permite mirar como un extraño que parece cotidiano, cercano” (p. 108). En tal sentido, Carrasco-Conde continúa diciéndonos que para Benjamin el *flâneur* es asimismo una especie de coleccionista -colecciona espacios invisibles para los otros, trozos de la arquitectura de un edificio, por ejemplo, los cuales en general pasan desapercibidos- por lo que

todo objeto le sirve, y todo objeto puede convertirse en el punto-ahora que aúne lo cercano con lo lejano, el presente con el pasado. De los objetos y de sus fotografías podrá extraerse un ‘interés fisiognómico, político y científico’, como afirma en su breve historia de la fotografía (Carrasco-Conde, 2016,109).

Ante la ciudad que nunca es la misma, que cambia con la Modernidad y que deja rastros en una especie de “conciencia histórica” (Carrasco-Conde, 2016,120), el *flâneur* se desplaza sigiloso como un psicoanalista que desde afuera contempla y observa, hurga y encuentra. Para esto es necesario el extrañamiento ya mencionado anteriormente, cuestión que marcará la andanza sin la cual lo cotidiano y permanente engañarán a los sentidos, a la conciencia, a la esquiva entrevisión aludida párrafo atrás.

Sólo podemos pasear como el *flâneur*, cambiar de recorridos y rutas, salirnos del camino (...), encontrar pistas y rastros, como el detective, narrarnos andando como nos orientaría un psicoanalista para tratar de escuchar los latidos de la polis y de conformar una manera equilibrada de poder habitar (Carrasco-Conde,2016,120).

Tomando la idea del *flâneur* como detective que Carrasco-Conde maneja, pensemos que para él la calle trasciende lo esperable. Sin bien callejear supone encontrar siempre aquello que no sorprenderá demasiado puesto que cabe en los límites de cuanto la calle puede darnos, para un *flâneur* pasear va más allá de lo esperable. Cuando un transeúnte cualquiera se halla frente a lo que no espera, se incomoda de inmediato y da la espalda a semejante hecho, alejándose, huyendo, retrotrayéndose a propósito de lo acon-

tecido. Lo no esperable para el *flâneur* es justo la realización quizás de su única búsqueda: aquello proveniente de la entrevisión.

Así, el *flâneur* crea a su manera la calle a partir de sus vivencias mientras la transita, gracias a la condición simbólica que los seres humanos poseen de manera natural y en función de sus particularidades. Comenta Virginia Rodríguez Herrero (2016), en relación con lo simbólico, que “se refiere al modo como creamos la calle, no porque esté construida materialmente, sino por ser un elemento que como idea se define, se crea y se deconstruye a partir de lo que significa y de las relaciones que establecemos en y con ella” (p. 62).

La calle, por donde se realiza y cobra carnadura la *flânerie*, es punto focal, objeto de simbolización del *flâneur*, elemento clave de la entrevisión ya referida. Simbolización e intuiciones conforman hallazgos, encuentros con lo inesperado, construcción de un entramado semántico que permanece oculto para otros.

El *flâneur* bebe del caos, se alimenta de la urbe que bulle y reverbera por todos los flancos. La calle es el constructo material donde converge una red de funciones prácticas establecidas para facilitar la vida diaria: la comunicación, el desplazamiento, el mercado, el consumo, la diversión, el trabajo, etc. Se trata de la heterotopía⁴ aludida por Michel Foucault, o sea, el colectivo humano en plena efervescencia y en plena irradiación de conflictos, problemáticas, desbarajustes, desórdenes, desacuerdos. De lo anterior el *flâneur* saca en limpio todo cuanto es capaz de vislumbrar gracias a la labor que realiza, a partir de la lectura citadina susceptible de generar nuevas significaciones, nuevas interpretaciones, nuevas revelaciones. La ciudad, la calle, vistas como espacios plásticos en los que caben la reinención y el juego con el entorno, que no permanece inmutable sino que fluye, tanto en lo material como en lo simbólico.

De la heterotopía de lo urbano pudiéramos pensar que consolida el caos, asunto que es preciso revisar con cuidado. Leamos unas ilustrativas líneas de Manuel Delgado (1999):

La ciudad, dicen, es un texto que puede ser leído y, en efecto, ha habido intentos por percibir el paisaje urbano como un todo coherente en que se inscribe un discurso. Ahora bien, esa ciudad considerada como texto, ¿es realmente inteligible? Podría sospecharse que no, que sólo es un galimatías ilegible, sin significado, sin sentido (...) que no dice nada, puesto que la suma de todas las voces produce un murmullo, a veces un clamor, que es un sonido incomprensible, que no puede ser traducido puesto que no es propiamente un orden de palabras” (p.189).

No obstante la cita anterior, el *flâneur*, sobre la base de semejante ruido citadino, extrae significados particulares, signos que podrán decir algo. Tal es el *quid* de la

4 Un tratamiento profundo de la noción de heterotopía puede hallarse en: Foucault, Michel (1991). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.

cuestión, es decir, tal es el sedimento que arroja la contemplación, la observación, la entrega que nuestro personaje protagoniza, no otro que darse de frente con ciertas decodificaciones, inadvertidas como hemos dicho ya, para la inmensa mayoría.

Julio Cortázar en escena

Julio Cortázar (1914-1984) fue un escritor argentino quien desarrolló, entre Argentina y Francia, su quehacer literario. Creemos que desde su filosofía de vida y su condición de *flâneur*, legó a la literatura un modo de exponer temas y tratar el lenguaje que sentó las bases de la nueva narrativa latinoamericana. No en balde fue pieza clave del conocido *Boom* de la literatura en Latinoamérica durante la década de los sesenta.

Cortázar vivió hasta sus últimas consecuencias la *flânerie*. Encarnó de modo fulgurante el *flâneur* aún desde su juventud, mientras se desempeñaba como maestro en una escuela del interior de su país. Tal y como hemos afirmado antes, el hecho de observar, de “mirar” de manera diferente es característica fundamental en el *flâneur*. No podría ser de otro modo, toda vez que a partir de esa práctica se produce el clima necesario para percibir cuanto está oculto. Cortázar se entrega a la calle, sin objetivos previos ni tiempo como límite. A partir de semejante disposición la ciudad es laberinto digno de ser descifrado. Con toda razón llega a decir: “No tengo proyectos específicos; cada día creo menos en los proyectos, y amo dejarme llevar por el instante, por lo que se presenta inesperadamente” (Cortázar, 2012,166). He aquí dos elementos que siempre acompañan al *flâneur*: la ausencia de proyecto específico y la sorpresa. Cortázar vivió cada día dejándose sorprender, lo cual es estímulo básico para abordar la *flânerie* y lo cual a su vez va de la mano con la búsqueda de lo extraño, lo extraño que bien puede irrumpir en la cotidianidad, sin más razones que la práctica de un mirar a contrapelo de lo acostumbrado. Leamos al escritor: “¡Hay tan poca hondura en esas almas entregadas a lo cotidiano como si lo cotidiano fuese lo esencial y lo único necesario!” (Cortázar, 2012, 166).

Es posible notar en las palabras del escritor otro hecho clave del *flâneur*, como es hurgar en lo aparente para desde la contemplación hallar lo incógnito. En medio de lo cotidiano, como manifiesta Cortázar, el alma no gana hondura, por lo que es preciso buscar lo esencial, ubicado más allá de cuanto se nos aparece en la rutina diaria.

Para ello tiene a la ciudad, a la calle, como centros neurálgicos para pasear, para que la *flânerie* haga de las suyas. Notemos la disposición del *flâneur*: “Estoy de vuelta en el trabajo después de un mes de relativo descanso (...) Opté por mi casa y las caminatas por la ciudad” (Cortázar, 2012,286). Caminar, andar, entregarse a la tarea de abstraerse en medio de la multitud, del bullicio, de lo citadino como desbarajuste y, siguiendo a Foucault, de la heterotopía. Es aquí donde emerge la entrevisión, en el desorden de la calle y la complejidad de la urbe por la que transitamos. En carta a su amigo Fredi Guthmann, fechada en 1949, Cortázar manifiesta: “Es una lástima, porque me hubiera gustado encontrármelo [a usted] en Europa y vagar juntos” (Cortázar, 2012,296). El empleo del verbo vagar no es casualidad ni azar puesto que expresa muy bien el talante, la disposición del argentino para la errancia citadina.

Julio Cortázar intentó darse de bruces con la entrevisión

sión, que irrumpe de la poesía “sintiéndola nacer en lo hondo” (subrayado nuestro). Vale la pena leerlo de su puño y letra:

Es terrible como nos atrincheramos en las categorías lógicas. Sólo en la poesía cedemos a esa posibilidad-de-que-las-cosas-sean-de-otra-manera, y es por eso que las entrevisiones de la realidad supra-sensible sólo se nos den a nosotros en la poesía, ya sea leyéndola o sintiéndola nacer en lo hondo (Cortázar, 2012,322. Subrayado nuestro).

“Sintiéndola nacer en lo hondo” -a la entrevisión-. ¿Y qué implica “lo hondo”?, creemos que, entre otras cosas, aquello que fluye por ejemplo al contemplar, al observar distinto, al echarse a la calle como *flâneur*, y fluye a la superficie y puede así aprehenderse sin pasar por el cedazo de la razón. La lógica, el mundo cartesiano que debe suspenderse para adentrarse en lo hondo. Raquel Arias Careaga (2014) comenta al respecto lo siguiente: “Con los amigos que van llegando a París desarrolla aún más esa facultad lúdica y despreocupada, esa sensación de alejarse de la perspectiva impuesta por la razón para descubrir y encontrar novedades en cada rincón de la ciudad” (p.83).

Deslastrarse un momento de la lógica cartesiana supone el paso previo a la entrevisión. El *flâneur* que es Cortázar da cuenta de esta práctica, que no sólo cabe en la *flânerie* como tal sino en otros ámbitos de la vida en general. La lógica suspendida y la sorpresa como búsqueda constituyen una dupla sin la que no existiría el Julio Cortázar *flâneur*. Consideremos nuevamente las palabras de Arias:

Cortázar se niega a perder la capacidad de sorpresa, se niega a asumir París como una realidad dominada de la que es un experto. Por el contrario, camina por la ciudad poseído por esa capacidad frente a sus visitantes que mantienen una actitud mucho más distanciada y menos proclive a la admiración de lo nimio (Arias, 2014,84).

Lo nimio, eso capaz de sorprender cuando se está disponible para que la entrevisión ocurra, florezca, se abra de par en par desde lo hondo. Lo hondo se ubica enfrente si se es capaz de aprehenderlo y vence entonces a la rutina y a la cotidianidad. Por eso Cortázar, el *flâneur* incansable, abraza el extrañamiento, pretende ser seducido por éste cada vez, y pretende además que lo acompañe siempre. Notemos cómo lo expresa en una carta a Eduardo Jonquières el 24 de febrero de 1952: “Yo quisiera que París se me diera siempre como la ciudad del primer día. Llevo aquí cuatro meses: pero llegué anoche, llegaré otra vez esta noche. Mañana es mi primer día de París” (Cortázar, 2012,352).

Cortázar, la mirada

Junto a lo anterior es preciso afinar la mirada, lo que supone, como llegó a decir Fiona Songel, “aprender a perderse”. “El objetivo no es”, afirma Songel, “aprehender un cierto modo de mirar e interpretar lo que sus calles tienen que decir: es adquirir una

nueva actitud perceptiva” (Songel, 2021,32). Y es en tal actitud que Cortázar se detiene y reconoce su importancia. Es consciente de que las maneras de mirar son fundamentales, y en consecuencia intenta aprender a hacerlo para así atrapar otra perspectiva de las cosas. Cortázar lo expresa a su modo en carta a María Rocchi:

Acepto el reto, tienes muchísima razón. Lástima que la razón... En fin, tú sabes (...) Quisiera poder mostrarte, por ejemplo, un atardecer en el *Pont du Carroussel*. Venía del Louvre con una amiga, y nos paramos a mirar *Notre Dame*, lejana, entre una bruma azul. Entonces en menos de un minuto ocurrió el milagro, la locura absoluta. Los faroles de gas se encendieron de golpe, y la piedra de los pretilos, yo no sé por qué mezcla de aire y luz, se puso intensamente rosa. Nosotros la mirábamos mudos. Entonces vimos que la proa de la *Cité* y las torres lejanas habían pasado instantáneamente a un violeta profundo, y a la vez el río estaba verde, un verde lleno de oro (Cortázar, 2012,349).

Es importante esta cita larga porque traduce la función de la mirada, que recoge esta vez un punto de luz apenas durante el tiempo suficiente para reconocerla e incorporarla a la andanza a pie con la que el escritor descubre la ciudad. Algunos párrafos después Cortázar escribe: “(...) camino y miro. Tengo que aprender a ver, todavía no sé” (Cortázar, 2012,350).

Para Cortázar-*flâneur* resulta imperativo evitar que la lógica, la razón, impidan el paso de cuanto proviene de lo que él mismo, como vimos, ha llamado “lo hondo”, asunto que exige un ejercicio constante de paseos, de contemplación, de progresiva suspensión del juicio, de entrenamiento del mirar, del observar.

De observar como *flâneur* depende captar otros sentidos y otras realidades existenciales y estéticas. Como llega a reconocer, aún no sabe hacerlo, es un aprendiz que intenta dar un paso al frente tras la sorpresa, y bajo ella concebir los intersticios de la ciudad, del día a día, con su carga de rutina y de repetición. El maestro Cortázar -maestro en el arte de la *flânerie*- hace los pininos al respecto y se detiene justo en el nódulo más sensible del proceso: mirar y sorprenderse. Dejemos que exponga con sus palabras lo que venimos comentando:

Es ahora que debo vigilar mi visión, mi manera de situarme frente a cosas que cada vez conozco mejor; es ahora que debo impedir que los conceptos me escamoteen las vivencias (...) Quiero que la maravilla de la primera vez sea siempre la recompensa de mi mirada (Cortázar, 2012,352).

La actividad del *flâneur*, necesariamente un solitario, no está exenta de placer. La lentitud y entrega a la tarea de andar por calles, callejuelas, pasajes, escondrijos... equivale al alcance de un ocio religado con la paz, el equilibrio, la alegría, la sorpre-

sa a cada instante y por supuesto el goce. Ha sido Franz Hessel quien deja bien sentada esta feliz característica, cosa que reconoce Cortázar no sólo en sus múltiples ensayos sino también en su obra de ficción. La alegría por lanzarse a deambular, la felicidad inherente a la *flânerie* que lleva a cabo con asiduidad salta a la vista. De Hessel podemos leer en el texto de Songel: “Caminar lentamente por las calles repletas de gente proporciona un placer especial” (Hessel, 2015, 19). Se trata del placer típico “del *flâneur* parisino en el ritmo lento y curioso de los pasajes de su ciudad”, según refiere Songel, quien continúa añadiendo que

la tristeza de los detalles urbanos en los que se fija [el *flâneur*] hacen de la ociosidad su rasgo más característico, pues el interés y la serenidad que requiere su estudio no están al alcance del transeúnte que vive sometido al ritmo acelerado que la ciudad moderna reclama (Songel, 2021,33).

Mirada, placer y ocio, ingredientes *sine qua non* de todo *flâneur*. Los evidenciamos en Cortázar:

Sigo mirando. Mirando. No me cansaré de mirar. Observo que los argentinos que llegan andan por las calles mirando sólo de frente, como en Buenos Aires. Ni hacia arriba ni hacia los costados. Se pierden todos los increíbles zaguanes, las entradas misteriosas que dan a jardines viejos (...) Creo que irrito un poco a mis compañeros de paseos por mis detenciones y desapariciones laterales a cada momento (Cortázar, 2012,428).

Nótese el placer intrínseco al anecdotario de felicidad que expresa Cortázar en esta cita. Y en relación con el ocio, basta leerlo otra vez: “Me dejo ir, soy un inmenso vago. Pero creo tener algún derecho a serlo” (Cortázar, 2021,371).

Para mirar como mira el *flâneur*, Julio Cortázar tiene la clave: no perder la lúdica mirada del niño. En su filosofía de vida, el escritor reconoce el carácter fundamental de ver con otros ojos, no contaminados por la adultez y por las vicisitudes de la existencia. Observar con impronta pueril acerca a la belleza, aleja de los prejuicios y devela la verdad oculta entre los avatares del quehacer diario.

Por su condición natural, los niños no esquivan lo oculto tras las apariencias. Descubren, se sorprenden, juegan solos, ven y disfrutan las sorpresas en medio de la yuxtaposición de objetos que los rodea. Es la mirada infantil condición obligatoria para que el *flâneur* complete su tarea de exploración y hallazgo. Fiona Songel comenta sobre el *flâneur* y la mirada del niño: “El niño no sabe de nombres cultos ni grandes monumentos, y eso le otorga facilidad para fijarse en los pequeños detalles que pasan desapercibidos al adulto condicionado por la cultura” (Songel,2021,66).

Salta a la vista la suspensión del juicio lógico para que la entrevisión pueda tener lugar. Así, lo encontrado podrá

ser material para el ejercicio de una posterior crítica. El *flâneur*, y Cortázar específicamente, llevan a cabo señalamientos y crítica social, por lo que la *flânerie* no implica sólo un hacer contemplativo sin más. Continúa manifestando Songel:

La facultad mimética de los niños ‘les permite ir reconociendo y produciendo semejanzas no sensoriales que posibilitan la identificación entre una palabra y un objeto y una acción’ (Lesmes, D. *El flâneur, errancia y verdad en Walter Benjamin*). La clave de esta facultad infantil que Benjamin parece encontrar en el *flâneur* es el hecho de que facilita la empatía, permite al observador hacerse ‘semejante’ al observado. Este rasgo es fundamental para que la tarea del *flâneur* pueda dar lugar a crítica y no permanezca como mera observación carente de trasfondo (Songel,2021,66).

Si algo atraviesa por completo al Cortázar *flâneur* es el transvase de lo observado y la crítica que con profundidad lleva a cabo en su obra. De este modo hallamos en sus libros -ensayo o ficción- un entramado crítico relativo a nuestras sociedades contemporáneas. Dictaduras, economías inequitativas, abusos de poder, explotación laboral, marginación, éstos y otros temas del presente son tratados y denunciados con tino y con fuerza por el escritor argentino. Lo anterior nos muestra que Julio Cortázar contradice cuanto a veces se afirma del *flâneur* y sus relaciones con la sociedad en la que vive. Cierta egoísmo, individualismo exacerbado, egocentrismo y hasta indolencia para todo aquello que no conforma su esfera de intereses personales. Nada más alejado de nuestro autor. Es cierto que el *flâneur*-y Cortázar no es la excepción- requiere del alejamiento necesario para la errancia que significa su andar a propósito de la *flânerie*, pero es asimismo verdad que tal condición forma parte de su psicología mas no de su estar en el mundo.

Songel explicita tal realidad cuando nos dice: “La psicología del *flâneur* cae en el individualismo. De este modo, la facultad empática que le permite a nuestro personaje leer la ciudad con facilidad se complementa con la facultad mimética que extrae de su parte más infantil” (Songel, 2021,67). Necesariamente, su labor como *flâneur* es solitaria, individual, pero de ningún modo egoísta. Por el contrario, su quehacer da pie para desde lo observado y encontrado, ejercer duros señalamientos a normas, conductas, liderazgos o gente del común.

Tengamos presentel que el Cortázar-*flâneur* discurre en la singularidad que él mismo crea para sí, siempre en medio de la heterotopía citadina y la multitud que le sirve de contexto. Cobrar distancia del contexto se hace imperativo, lo cual genera la impresión de aislamiento e individualismo, base de la acusación que al respecto incide sobre el *flâneur*. “La *flânerie* no es sólo la acción de pasear”, sostiene Songel. “Es más bien un punto de vista; no es mera práctica urbana. No hay *flânerie* sin crítica” (Songel, 2021,111). El tajante comentario de Songel es evidenciado por un Cortázar del que no escapó oportunidad para la denuncia oportuna, valiente y contundente.

El *flâneur* hace frente a la cultura de masas típica del capita-

lismo exacerbado y su consecuencia lógica, el individuo consumista. Entre las características de la Modernidad gana relevancia el afán de inmediatez, el vértigo de la rapidez, lo instantáneo, lo prefabricado, la velocidad cada vez mayor que envuelve al mundo contemporáneo y lo aliena y subordina a los relojes, al tiempo corrosivo e implacable. A todo esto reacciona el *flâneur*, en la consabida acción de practicar detenimiento, lentitud, contemplación en cámara lenta de una ciudad en cámara rápida, para no dejarse engullir por las máscaras cotidianas y responder desde un plano por completo diferente, crítico, personal.

Fiona Songel, otra vez, plantea una meridiana idea ante lo que venimos afirmando: “El *flâneur* es el individuo que planta cara a su manera a las instrucciones que impone la cultura de masas más comercial, aprendiendo a fijarse y apreciar la diferencia, así como a ser crítico con lo falso y con lo producido en serie” (Songel, 2021, 116).

“Apreciar la diferencia” y “ser crítico con lo falso” son modos en que Julio Cortázar, un *flâneur* a toda prueba, esgrime sobre la base de su literatura. Ya sea en el ámbito del pensamiento, del ensayo, o desde el plano de la narrativa y de sus libros *collage*, nuestro personaje da cuenta de la inconformidad, de la rebeldía y de la propuesta que está ahí para quien le preste atención. Sólo por dar algunos ejemplos, baste recordar algunos de sus trabajos ensayísticos. Nótese cómo desde los títulos se alude a la realidad -en estos casos latinoamericana- generalmente política y artística. Veamos: “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”, “El intelectual y la política en Hispanoamérica”, “Para Solentiname”, “América: exilio y literatura”, “La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea”, “Comunicación al Foro de Torún, Polonia”, “Realidad y literatura en América Latina”, “Mensaje al Primer Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos”, “Nicaragua desde adentro”, “Palabras inaugurales al Diálogo de las Américas”⁵.

Palabras de cierre: Julio Cortázar, *flâneur* total

Cortázar ha sido un *flâneur* desde muy joven. Pasear fue la clave para aprehender otras cosas: aquello ajeno al universo cotidiano capaz de abrirse como una flor y mostrar otros ángulos de esto que llamamos realidad. Como hemos visto, el arte de la contemplación y la mirada puesta en lo necesario para la irrupción de lo que denominó “lo hondo” consistió en su hacer constante para el que jamás hubo renuncia.

La soledad y el silencio, de igual manera, se transformaron en compañeros de camino. Sin ambos nunca hubiese conseguido llegar a ser el *flâneur* que formó parte esencial de su personalidad. Soledad y silencio relativos a una psicología tendente a un individualismo en nada ajeno a lo social. Nuestro escritor cumplió a cabalidad con aquella máxima que reconoce lo individual sin desvincularse de la sociedad a la que humanamente se pertenece. Individual pero no asocial, en resumidas cuentas.

La estética cortazariana, sin lugar a dudas, exuda *flânerie*. Es a partir de semejante ejercicio como en gran medida echa mano de lo otro que atraviesa su obra de principio a fin. Nos referimos a

la noción del doble, de las casualidades que en el fondo no lo son, de lo que él mismo señaló como “figuras” y “constelaciones”, de las causalidades, de la intervención de lo onírico en el plano de la realidad cartesiana -sin los límites convencionales entre uno y otra- y, en fin, de la crítica constante que elevó incluso a tema fundamental de su escritura de ficción y asimismo ensayística, abarcando de igual manera a aquellas obras de género inclasificable.

El silencio y la soledad aludidos líneas arriba sirvieron para llegar al fondo de su búsqueda, es decir, para llegar a “entrever”, siempre desde el horizonte de aislacionismo que para ello defendió e hizo suyo. Tal entrevisión fue entonces brazo articulado de contacto, hondo y vivo, con la humanidad, con la sociedad de su tiempo, con las duras, injustas, tristes realidades de nuestro continente, pero también con lo poético y con lo hermoso, con la luz del amor necesario para labrar un mundo más vivible. La literatura fue la materia elegida para dar cuenta de lo que hemos esgrimido, y en ella el humor, la ironía, la crítica, el señalamiento del pus donde se hallara y el realce de lo noble en cualquiera de sus manifestaciones, acabó siendo presencia irrenunciable.

Como *flâneur* cantó a la calle, cantó a la ciudad, extrajo a partir de su conocimiento y búsquedas el barro imprescindible para la fragua de sus propuestas, poco vislumbrado por la mayoría. Lo compartió, moldeó con él formas que nos dio a conocer, y desde tales descubrimientos creó el universo de Cortázar, el mundo cortazariano, único, particular, inconfundible.

Flâneur total, hombre de la ciudad que del campo llegó a decir en palabras de alguno de sus personajes y que parafraseo ahora: ¿El campo? ¿Ese lugar donde los pollos se pasean crudos? *Flâneur* total cuya invitación a seguirle la pista permanece intacta, viva, lista para que develemos la médula de su imaginario, de sus pesquisas y de sus hallazgos, lista para tendernos la mano y acaso, si decimos sí y accedemos, abrazar también el otro lado de las cosas.

Referencias bibliográficas

- Arias Careaga, Raquel (2014). *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Madrid: Sílex.
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Caja Murcia.
- Benjamin, Walter (2013). *Obra de los pasajes*. En: *Obras*, libro V, vol. 1. Madrid: Abada Editores.
- Byung-Chul Han (2015). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Carrasco-Conde, Ana (2016). “El *flâneur*, el detective y el psicoanalista: transformaciones benjaminianas”. En: Marinas, José Miguel et al (2016). *La ciudad contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cortázar, Julio (1996). *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

5 Esta pequeña muestra de la obra ensayística de Cortázar se encuentra disponible en: Cortázar, Julio (2017). *Obra crítica*. Barcelona: Penguin Random House.

- (2016). *Historias de Cronopios y de Famas*. Madrid: Alfaguara.
- (2012). *Cartas 1937-1954*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- (2017). *Obra crítica*. Barcelona: Penguin Random House.
- Delgado, Manuel (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Songel, Fiona (2021). *El arte de leer las calles. Walter Benjamin y la mirada del flâneur*. Valencia: Barlin Libros.
- Hessel, Franz (2015). *Paseos por Berlín*. Madrid: Errata Naturae.
- Huart, Louis (2018). *Fisiología del flâneur*. Madrid: Gallo Nero.
- Iglesias, Brenda (2008). “Crónica urbana, la experiencia de vivir en la ciudad”. En: *Lo urbano en su complejidad: una lectura de América Latina*. Córdoba Montúfar, Marco (Coord.) Quito: FLACSO.
- Nietzsche, F. (2007). *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal.
- Rodríguez Herrero, Virginia (2016). “La calle, entre lo visible y lo invisible”. En: Rodríguez Díaz, Álvaro et al (2016). *Sociología por todas partes. Símbolos y representaciones sociales de lo cotidiano*. Madrid: Dykinson.
- Steiner, George (2009). *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

EL AMOR Y EL EROTISMO EN EL CUENTO "A SÉTIMA LUA CHEIA" DE TENÓRIO TELLES

Traducción: Celso Medina

Flavianne Vieira
Universidade Federal do Amazonas(UFAM)
flaviennevieira@gmail.com

Saturnino Valladares
Universidade Federal do Amazonas(UFAM)
saturninovalladares@gmail.com

Fecha de envío: 5 de noviembre de 2024

Fecha de aprobación: 13 de diciembre de 2024

Resumen

El cuento "La séptima luna llena" del autor amazónico Tenório Telles es parte del libro *Edifício Marquês de Sade*, publicado en 2014. Este volumen reúne 27 cuentos escritos por varios autores. El propósito de este artículo es analizar cómo Tenório Telles desarrolla los temas del amor y el erotismo en el cuento ya mencionado. Para llevar a cabo este análisis, nos guiaremos por las propuestas de Octavio Paz en su obra "La doble flama: amor y erotismo." Esta investigación analizará los siguientes aspectos: el erotismo presente en el texto y su relación con la creencia del personaje de Morgana en los elementos del universo; así como también la manera en que los cinco elementos del amor establecidos por Octavio Paz se dan el cuento.

Palabras Clave: Tenório Telles, amor, erotismo.

Abstract

The short story "The seventh full moon" by the Amazonian author Tenório Telles is part of the book *Edifício Marquês de Sade*, published in 2014. The work brings together 27 short stories by various authors. The purpose of this article is to analyze how Tenório Telles develops the themes of love and eroticism in the aforementioned short story. To carry out this analysis, Octavio Paz's *The double flame: love and eroticism* will be used as a guiding text. This work will analyze the following aspects: the eroticism present in the text and its relationship with the belief of the character Morgana in the elements of the universe; as well as the way in which the five constitutive elements of love established by Octavio Paz are given in the short story.

Keywords: Tenório Telles, love, eroticism.



Imagen generada por I.A

cular. En la introducción del libro, el lector está convidado a entrar y aventurarse, porque «la idea es relajarse, reír, sonreír y reunirse. Con este edificio, lo que se quiere es reverberar». (Telles, 2014, p.07)

Tenório Telles es uno de los organizadores del libro y también autor de dos cuentos: el que estudiamos aquí y «Os peitos de mamãe». El primero será analizado en este artículo bajo la guía del ensayo de Octavio Paz *La llama doble: amor y erotismo*.

En «A sétima lua cheia», un narrador-personaje anónimo se sumerge en una exploración íntima junto a Morgana, su enigmática amante. La trama se centra en su primer encuentro sexual, un evento cargado de simbolismo y ritual. Morgana, una mujer profundamente conectada con los ciclos naturales y las fuerzas cósmicas, impone una serie de condiciones para este encuentro: debe ocurrir bajo la luz de la séptima luna llena. Esta elección no es arbitraria, sino que refleja su creencia en el poder de los astros, los números y los cristales para potenciar la experiencia erótica. A través de este relato, nos proponemos analizar cómo los elementos del universo pueden influir en la intensidad del erotismo. ¿Qué papel juega la luna llena en la construcción de una atmósfera sensual y mágica? ¿Cómo los números y los cristales, cómo objetos cargados de significado, contribuyen a la experiencia sexual? Además, exploraremos la compleja relación entre amor y erotismo en este contexto, aplicando los cinco elementos del amor propuestos por Octavio Paz. ¿Cómo se manifiestan estos elementos en la re-

Introducción

El cuento «A sétima lua cheia» (La séptima luna llena), del autor brasileño (amazónico) Tenório Telles, forma parte del libro *Edifício Marquês de Sade*, publicado en 2014. El libro reúne 27 relatos cortos de varios autores que presentan narraciones que despiertan la imaginación del lector, invitado a adentrarse en el mundo de un edificio muy parti-

lación entre el narrador y Morgana? ¿Se complementan o entran en conflicto el deseo y el amor en este encuentro tan particular?

El erotismo en “A sétima lua cheia”

En *La llama doble: amor y erotismo*, Octavio Paz afirma que:

El erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y voluntad de los hombres. La primera cosa que diferencia el erotismo de la sexualidad es la infinita variedad de formas en que se manifiesta, en todas las épocas y en todas las tierras. El erotismo es invención, variación incesante, el sexo es siempre el mismo. (PAZ, 1994, p.16)

Esta afirmación deja claro que la finalidad del erotismo no es la procreación, no es sólo un instinto animal. Está asociado a la imaginación, la voluntad y las fantasías, todas ellas características del ser humano. Morgana basa su fantasía en el poder de los astros y espera realizarla en el momento elegido, quizá por eso juega tanto con estas cosas, como se evidencia en este pasaje: «Morgana veía señales por todas partes. Le gustaban los juegos de caricias que inventaba. Morgana sabía jugar con estas cosas». (Telles, 2014, p. 81)

Según Paz, «La imaginación es el agente que mueve el acto erótico y poético» (PAZ, 1994, p.12). “A sétima lua cheia” presenta a una mujer que utiliza su sensualidad, sus artimañas, para suscitar el deseo de su pareja, con el fin de cumplir su fantasía, profundamente ligada a su creencia en la influencia del universo, y a satisfacción de su deseo. Siempre según Paz, «En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo». (Paz, 1994, p.16).

Por otro lado, el narrador revela que no tiene mucha paciencia y, por medio de una metáfora, explica que le gustaría poseerla, y manifiesta su deseo de que el acto erótico ocurra pronto: “Me gustan los juegos de caricias que has inventado, pero confieso que no tengo mucha paciencia con tus evasivas. No resisto la sed. Si hay agua, la bebo inmediatamente”.

Esta impaciencia revelada por el amante puede dejar dudas sobre el sexo y el erotismo. Por eso es importante aclarar la relación entre sexo y erotismo. Paz afirma que «aunque hay muchas formas de relacionarse. El acto sexual significa lo mismo: reproducción. El erotismo es el sexo en acción, pero desviándolo o negándolo, suspende la finalidad de la función sexual» (Paz, 1994, p.12). Así, deja claro que el sexo forma parte del erotismo, pero con una finalidad distinta a la reproducción:

El sexo es subversivo: ignora las clases y las jerarquías, las artes y las ciencias, el día y la noche; duerme y sólo se despierta para fornicar y volver a dormir. [...] el hombre es el único ser vivo que no tiene una regulación fisiológica automática de su sexualidad. (PAZ, 1994, p.17)

La espera atormenta al narrador, quien confiesa su desesperación: «ya lo has pensado, siete lunas. Son siete meses. Me voy

a volver loco» (Telles, 2014, p.81). Su anhelo es tan intenso que lo consume: «[...] No me importa si es difícil. En la mesa de la cocina o en el viejo sofá de casa. Pero me he dado cuenta de que tiene que ser en la séptima luna llena» (Telles, 2014, p.82). Esta obsesión por un encuentro sexual en un momento específico revela la subversión inherente al deseo, desafiando las normas sociales que buscan reprimir la pulsión sexual. La insistencia en la séptima luna llena sugiere una conexión con ciclos naturales y una búsqueda de algo que va más allá de la mera satisfacción física, lo que refuerza la idea de que el deseo sexual es un impulso complejo y arraigado en lo más profundo del ser humano.

En “Almanaque ilustrado. Símbolos...”, O’Connell explica el origen de la palabra tabú y cómo pueden surgir y utilizarse los tabúes:

La palabra «tabú» procede del polinesio tabú, que es un sistema de prohibición de acciones o del uso de objetos por considerarlos sagrados o peligrosos, impuros o malditos. Los tabúes pueden surgir de una conciencia moral y motivar la conciencia moral individual y colectiva, pero también pueden utilizarse para mantener en orden las jerarquías sociales. Dentro de la sociedad contemporánea, la palabra tabú tiene un significado menos espiritual y generalmente se refiere a cosas que no están permitidas o que no se hacen en la sociedad por diversas razones (O’CONNELL, 2016, p. 66).

En relación a esto, Paz afirma que «en toda sociedad existe un conjunto de prohibiciones y tabúes -también estímulos e incentivos- destinados a regular y controlar el instinto sexual» (Paz, 1994, p.18). Según él, la institución de la familia estaría destruida si no se hubieran creado tabúes.

Uno de los puntos importantes que debe destacarse en la narración es la diferencia en la pareja en cuanto a sus preferencias sexuales. Si fuese por él, el acto sexual ya habría ocurrido. Morgana, en cambio, tiene sus fantasías y quiere que sea al aire libre, en la séptima luna llena, con una sábana egipcia blanca y virgen, con pétalos de rosa. En este contexto, surge la siguiente pregunta: ¿es diferente el erotismo para las mujeres y para los hombres?

Bataille (2013) distingue entre los erotismos masculino y el femenino. El primero está relacionado con la discontinuidad, es decir, se centra sólo en el placer sexual inmediato, y se da preferentemente en los hombres, ya que la mayoría de ellos no asocia necesariamente la relación sexual con los sentimientos. En el erotismo femenino, en cambio, se agudiza el continuo erótico; es decir, el intento de unir el acto sexual con los sentimientos. Y este tipo de erotismo se manifiesta sobre todo en las mujeres, que tienden a buscar una relación duradera. (apud CANI, 2020, p.172)

En el primer momento de la narración, el amante demuestra su deseo de placer sexual inmediato, pero a medida que avanza la trama, hace todo lo posible por satisfacer los deseos de su amante, llegando incluso a decir que se ha convertido en un fanático de la luna: «He entrado en la fantasía de Morgana.» (Telles, 2014, p.82)

El erotismo está fuertemente presente en la historia, se puede

encontrar en la información dada por el narrador-personaje:

No podría negar que era una noche preciosa, a pesar de que la chica del tiempo dijo que habría chubascos. La luna era enorme: un rinoceronte nadando en la oscuridad. Un aroma de deseo contaminaba las flores y las piedras. No se debe dudar de estos misterios. Por sí o por no, es mejor creer.

Puse orden. Extendí la sábana blanca de lino egipcio. Virgen. Esparcí los pétalos de rosa. Qué hermosa alfombra salpicada de estrellas rojizas. Me preparé como el príncipe de Cenicienta. Ansioso por encontrar el zapatito de cristal. Todo estaba de color blanco (TELLES, 2014, p.82).

Se ve que todo el entorno está preparado como si de una ceremonia se tratara. El deseo es tan intenso que contamina las flores y las piedras, todos los elementos del espacio contribuyen al gran momento. El amante de Morgana incluso está vestido de blanco, lo que podría representar un nuevo ciclo, una nueva fase.

En el discurso directo de Morgana: «He llegado, señor de mí mismo. La luna me ha traído hasta ti para que explores mis arenas y bebas mis aguas. Soy tuya». (Telles, 2014, p. 82) Ella se sitúa como sierva y su amante como su señor, y también se pone a su entera disposición para que él pueda poseerla, como si fuera un regalo por todos los sacrificios que hizo para que ese momento se produjera: «Morgana estaba desnuda. Me cogió de la mano y me desnudó. Nos tumbamos sobre la alfombra de rosas. La luna acunó nuestros cuerpos y navegamos por sus aguas plateadas. La marea fluía y se hinchaba: nos desbordábamos». (Telles, 2014, p.82) Aquí tenemos el propio acto erótico descrito por el narrador. El erotismo es imperativo, pues hay una búsqueda por parte de ambos de algo más allá del contacto físico que se manifiesta y es logrado gracias a ellos. El amante lo resume en una frase: «Sol y luna gravitaban en el firmamento». (Telles, 2014, p. 83)

El erotismo y las estrellas

En «A sétima lua cheia» el narrador-personaje no se identifica. Nos presenta a Morgana, con un nombre que llama la atención del lector y que puede estar asociado con el hada/bruja Morgana de la leyenda del Rey Arturo. Ella es descrita como una mujer que cree en la interferencia de las estrellas: «Cree en esas fuerzas del más allá. Su tocador está lleno de cristales. Es una fanática de los designios de las estrellas y vive obsesionada con lo que ella llama los pequeños milagros de la vida.» (Telles, 2014, p. 81) y planea tener su primera relación sexual con su amante en un lugar al aire libre:

Ahora se ha inventado que la entrega será en la séptima luna llena. Está metida en la magia de los números. 07, entonces, se ha convertido en una fisura. «Es un número perfecto. Místico». Sólo piensa, siete lunas. Son siete meses. Me voy a volver loco. Y aún hay más: será en un jardín, sobre una sábana

blanca egipcia, virgen y toda cubierta de pétalos de rosa.» (TELLES, 2014, p.81)

Morgana presenta toda una simbología de la luna en relación con la figura femenina: «Dice que la luna simboliza la fertilidad. Es tan fuerte que cambia el régimen de los mares. Me acordé de las mareas. Investigué un poco. Morgana tiene razón. Pero espero que la marea me sea favorable». (Telles, 2014, p.82). En general, O'Connell explica la representación de la luna:

El simbolismo atribuido a la luna se asocia más a menudo (aunque no exclusivamente) con lo femenino. La luna está relacionada con la imaginación, la intuición, los poderes psíquicos y el sueño, y se asocia especialmente con la mujer, la fertilidad y el nacimiento. Las civilizaciones antiguas realizaban rituales de fertilidad y celebraban la luna en festivales anuales dedicados a la diosa para intentar ayudarla a concebir. Se creía que el momento de la ovulación para las mujeres se producía durante la luna llena y que durante la menstruación se intensificaban los poderes de percepción de la mujer [...] La luna, cuando está llena, representa la plenitud de la energía femenina y refleja el simbolismo del círculo que significa totalidad (O'Connell, 2016, p. 120).

El personaje tiene tendencia a creer en lo sobrenatural. Según ella: «Al aire libre, para que los cuerpos sean bañados por la luz de la luna, así los cuerpos serán más deseados.» (Telles, 2014 p.81). Además de todo el simbolismo que se presenta en el relato, también hay un romanticismo que es afirmado por el propio narrador: «Me gusta cuando dices que soy un milagro en tu existencia. Hay un cierto romanticismo en todo ello». (Telles, 2014, p.81)

La sábana blanca y los pétalos de rosa simbolizan el romanticismo empleado por la sociedad. Así como la propia declaración de Morgana sobre sus sentimientos hacia su amante, que dice en un discurso indirecto.

El amor en «A sétima lua cheia»

En *La llama doble: amor y erotismo*, Octavio Paz hace un recorrido por la historia del amor y lo define como:

[...] la atracción por una única persona: por un cuerpo y un alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo -sin una forma visible que entra por los sentidos- no hay amor, pero este atraviesa el cuerpo deseado y busca el alma en el cuerpo y, en el alma, el cuerpo. La persona entera (Paz, 1994, p. 34).

En el capítulo «Un sistema solar», el ensayista mexicano afirma que el amor es el tema central de los hombres y mujeres occidentales, ya que la mayoría de las obras literarias re-

presentan sus pasiones amorosas (Paz, 1994, p. 93). Para Paz ni siquiera el tiempo que nos separa del amor cortés y los cambios que se produjeron en este periodo, han podido alterar la esencia del arquetipo del amor creado en el siglo XII.

Paz presenta cinco elementos constitutivos de nuestra imagen del amor: exclusividad; obstáculo y transgresión; dominio y sumisión; fatalidad y libertad; cuerpo y alma. Pueden reducirse a tres: «la exclusividad, que es el amor a una sola persona; la atracción, que es la fatalidad libremente asumida; y la persona, que es el cuerpo y el alma» (Paz, 1994, p. 117). A continuación, analizamos cómo aparecen los cinco elementos en el cuento de Telles.

El amor es individual y sólo requiere una persona, de la que se espera el mismo sentimiento exclusivo, es decir, reciprocidad. «La exclusividad es el requisito ideal y sin ella no hay amor». (Paz, 1994, p.107). Morgana y su amante parecen tener una relación recíproca en sentimientos, llevan tiempo viviendo juntos, aunque aún no han consumado el acto erótico. Pero está claro que ambos se aman, hay reciprocidad y exclusividad. Ella considera a su amante como uno de los milagros de la vida: «Incluso me gusta cuando dice que soy un milagro en su existencia.» (Telles, 2014, p.81).

La dificultad de encontrar el espacio requerido por su amante puede ser un obstáculo para que el amor de la pareja se desarrolle, ya que es uno de los retos a los que se enfrenta el amante: «¿Dónde voy a encontrar un jardín disponible? Las ciudades se han comido sus bosques. La sábana de lino egipcio y los pétalos, todo bien. Pero ¡el jardín!» (Telles, 2014, p.81), lo que nos lleva al segundo elemento: obstáculo y transgresión.

Según Paz, el obstáculo y la transgresión están estrechamente asociados a otro elemento dual: la dominación y la sumisión:

El amor ha sido y es la gran subversión de Occidente. Como en el erotismo, el agente de transformación es la imaginación. Pero en el caso del amor, el cambio se produce a la inversa: no niega al otro ni lo reduce a sombra, sino que es la negación de la propia soberanía. Esta negación tiene una contrapartida: la aceptación del otro. Contrariamente a lo que ocurre en el ámbito del libertinaje, las imágenes permanecen: el otro, la otra, no son una sombra, sino una realidad carnal y espiritual. Puedo tocarla, pero también puedo hablar con ella. Y puedo escucharla -y más: beber sus palabras. Una vez más, la transubstanciación: el cuerpo se convierte en voz, en sentido; el alma es corpórea. Todo amor es eucaristía (PAZ, 1994, p.113)

En el relato «Asétima luacheia», el amante niega las peticiones de la amada, pero hay una negación de su soberanía, es decir, sus deseos se apaciguan para que los de ella puedan realizarse. También hay aceptación del otro, él acepta a Morgana con sus creencias, sus convicciones, sus pensamientos, que no son los mismos que los de él, y por eso no le pide que cambie por su propio bien.

«El amor es atracción involuntaria hacia una persona y aceptación voluntaria de otra». (Paz, 1994, p.114). En el

cuento, esta atracción se hace evidente para el lector, ya que la pareja revela una atracción mutua y también hay aceptación por ambas partes. Los esfuerzos del amante por cumplir los deseos de su amada están impulsados por esta atracción. «La fatalidad sólo se manifiesta con y por medio de la complicidad de nuestra libertad». Al apasionarse, la pareja eligió su fatalidad.

En relación con la persona, que para él es cuerpo y alma, Paz afirma que

Para el amante, el cuerpo deseado es alma; por eso le habla con un lenguaje más allá del lenguaje, pero que es perfectamente comprensible, no con la razón, sino con el cuerpo, con la piel. A su vez, el alma es papable: podemos tocarla y su aliento nos refresca los párpados o nos calienta la nuca. Todos los apasionados sienten esta transposición de lo corporal a lo espiritual y viceversa (PAZ, 1994, p. 116).

Cuerpo y alma pueden relacionarse con la siguiente afirmación: «Sol y luna gravitaban en el firmamento». (Telles, 2014, p.82) Aquí tenemos la culminación del acto erótico, pero también el amor por el alma a través del cuerpo deseado. Morgana y su amante, en la representación del Sol y la Luna, gravitan en el firmamento. Esta gravitación puede corresponder a la transposición de lo corpóreo en lo espiritual: al tocar sus cuerpos, tocan también sus almas, y esta sensación les hace flotar.

Paz dice que «el amor está compuesto de opuestos que no se pueden separar. Es como si fueran los planetas del extraño sistema solar de las pasiones, girando alrededor de un único sol que es dual: la pareja» (Paz, 1994, p. 117). Así como Paz explica el amor a través del sistema solar, Telles también explica el amor y, en consecuencia, el erotismo a través del Sol y la Luna.

Consideraciones

Este análisis de «A sétima lua cheia» de Tenório Telles tuvo como objetivo principal identificar y examinar la manera en que los temas del amor y el erotismo se entrelazan. Tomando como referencia el ensayo de Octavio Paz *La llama doble: amor y erotismo*, observamos que ambos elementos están profundamente arraigados en la obra. A través de la exploración de las preferencias sexuales de Morgana y su amante, Telles presenta un relato donde el amor y el erotismo se fusionan de manera intensa y visceral.

Las fantasías de Morgana ligadas a sus creencias en las fuerzas del más allá, de los astros y de la numerología parecen contribuir a intensificar o alimentar el acto erótico, que se presenta con una fuerza, intensidad y deseo exacerbados, sentidos por ambos. Esto es evidente cuando el amante se pone de acuerdo con Morgana, al final del cuento.

Se aprecia la diferencia entre el erotismo masculino y el femenino. Morgana ha planeado el primer encuentro sexual de la pareja, es decir, hay una idealización del momento que ella ha estado esperando. Su amante, en cambio, está impaciente y deseoso de tener sexo, sin importarle cómo ni dónde ocurra. Aquí tenemos una diferencia en las preferencias sexuales entre hombres y mujeres, la mayor parte del tiempo.

El cuento contiene los cinco elementos que conforman nuestra imagen del amor: exclusividad; obstáculo y transgresión; dominio y sumisión, fatalidad y libertad; cuerpo y alma. La historia de amor de Morgana y su amante tiene elección, reciprocidad, atracción, superación, aceptación y amor por la persona, es decir, ellos aman el cuerpo y el alma del otro.

Referencias bibliográficas

CANI, Josiane Brunetti; SANDRINI, Elizabete Gerlânia Caron; FAGUNDES, Teresinha de Jesus Cani. (2020) "Entre interditos e transgressões: O Erotismo no conto 'A Virgem dos Espinhos'", de João Gilberto Noll. Revista Ifes Ciência, v. 6, n. 4, p. 166-176.

O' CONNEL, Mark. (2016). "Almanaque Ilustrado símbolos: origens, significados, utilização e revelações: os códigos secretos dos mistérios, magia e sabedoria de todos os tempos". 4. ed. São Paulo: Editora Escala.

PAZ, Octavio. (1994). *La llama doble: amor y erotismo*. São Paulo: Siciliano.

TELLES, Tenório. (2014). *Edifício Marquês de Sade*. Tenório Telles; Roberto Faba; Daniel Vas (Orgs.). Manaus: Editora Valer.

O AMOR E O EROTISMO NO CONTO "A SÉTIMA LUA CHEIA" DE TENÓRIO TELLES

Original en português

Flavianne Vieira
Universidade Federal do Amazonas(UFAM)
flaviennevieira@gmail.com

Saturnino Valladares
Universidade Federal do Amazonas(UFAM)
saturninovalladares@gmail.com

Fecha de envío: 5 de noviembre de 2024

Fecha de aprobación: 13 de diciembre de 2024

Resumo

O conto "A sétima lua cheia" do autor amazonense Tenório Telles integra o livro *Edifício Marquês de Sade*, publicado no ano de 2014. A obra reúne 27 contos de diversos autores. O objetivo deste artigo é analisar como Tenório Telles desenvolve os temas do amor e do erotismo no conto "A sétima lua cheia". Para realizar esta análise será utilizado como texto norteador *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz. Este trabalho analisará os seguintes aspectos: o erotismo presente no texto e sua relação com a crença da personagem Morgana nos elementos do universo; como aparecem no conto os cinco elementos constitutivos do amor estabelecidos por Octavio Paz.

Palavras-chave: Tenório Telles, amor, erotismo.

Introdução

O conto "A sétima lua cheia" do autor amazonense Tenório Telles faz parte do livro *Edifício Marquês de Sade*, publicado no ano de 2014. A obra reúne 27 contos de diversos autores que apresentam narrativas que mexem com a imaginação do leitor ao entrar no mundo do edifício. Na apresentação do livro o leitor é convidado a entrar e se aventurar, pois "a ideia é amolecer, rir, sorrir e chegar junto. Com este edifício, o que se quer é reverberar". (Telles, 2014, p.07)

Tenório Telles é um dos organizadores do livro e também autor de dois contos: "A sétima lua cheia" e "Os peitos de mamãe". O primeiro conto será objeto de análise deste trabalho e terá como principal texto norteador o ensaio *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz.

"A sétima lua cheia" é um conto que possui duas personagens: o narrador-personagem, que não é possível saber seu nome, e Morgana, sua amante. O enredo gira em torno do primeiro encontro sexual do casal e das exigências de Morgana para que isso aconteça. Ela é apresentada pelo seu amante como uma mulher que acredita na força da lua, no poder dos números, nos cristais. Sendo assim, exige que o primeiro encontro seja na sétima lua cheia. É nesse contexto que se pretende analisar o tema do erotismo no conto, como também verificar se os elementos do universo podem interferir no ato sexual, contribuindo para uma intensidade do erotismo. Outro aspecto essencial



Imagen generada por I.A

a ser observado no conto é o amor. Para isso identificarei como aparecem os cinco elementos constitutivos do amor, estabelecidos por Octavio Paz na obra *A dupla chama: amor e erotismo*.

O erotismo em "A sétima lua cheia"

Em *A dupla chama: amor e erotismo*, Octavio Paz afirma que:

O erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante, o sexo é sempre o mesmo. (PAZ, 1994, p.16)

Essa afirmação deixa claro que o erotismo não tem como finalidade a procriação, não é apenas instinto animal. Ele está associado à imaginação, à vontade, às fantasias, tudo é próprio do ser humano. Morgana possui a sua fantasia baseada na força dos astros e espera realizá-la no momento escolhido e, talvez, por isso, ela brincasse tanto com essas coisas, como se pode verificar no trecho: "Morgana via sinais em todo lugar. Gostava dos jogos de carícias que inventava. Morgana sabia brincar com essas coisas". (Telles, 2014, p. 81)

De acordo com Paz, "A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético" (PAZ, 1994, p.12). "A sétima lua cheia" apresenta uma mulher que usa da sua sensualidade, das suas

artimanhas para elevar o desejo do seu parceiro com a finalidade de realizar sua fantasia, que está atrelada a sua crença na influência do universo e, satisfazer seu desejo. Ainda de acordo com Paz, “Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo”. (Paz, 1994, p.16).

Por outro lado, o narrador revela que não tem muita paciência e, através de uma metáfora, explica que gostaria de possuí-la, segundo sua vontade, o ato erótico já teria acontecido: “Gostava dos jogos de carícias que inventava, mas confesso que não tenho muita paciência com suas esquivas. Não resisto à sede. Se tem água, bebo logo”.

Essa impaciência revelada pelo amante pode deixar uma dúvida em relação ao sexo e ao erotismo. Portanto, é importante esclarecer a relação entre sexo e erotismo. Paz afirma que “Embora as maneiras de relacionar-se sejam muitas. O ato sexual significa a mesma coisa: reprodução. O erotismo é sexo em ação mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual”. (Paz, 1994, p.12). Portanto, deixa claro que o sexo faz parte do erotismo, mas com outra finalidade que não é a reprodução:

O sexo é subversivo: ignora as classes e hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite; dorme e só acorda para fornicar e volta a dormir. [...] o homem é o único ser vivo que não dispõe de uma regulação fisiológica e automática de sua sexualidade. (PAZ, 1994, p.17)

A espera é um problema para o narrador do conto que afirma que “já pensou, sete luas. São sete meses. Vou endoiar”. (Telles, 2014, p.81). A vontade dele de realizar o encontro erótico é tão grande que, durante a narrativa, ele traz esse discurso que reforça a sua grande espera: “[...] Ando numa segura danada. Não me incomodo que seja na dureza. Na mesa da cozinha ou no sofá velho lá de casa. Mas encasquetou que tem que ser na sétima lua cheia”. (Telles, 2014, p.82). Essa afirmação dialoga com a ideia de que o sexo é subversivo e justifica essa vontade desenfreada que o narrador possui de fornicar. É por isso que a sociedade criou os tabus para que haja um controle sobre essa vontade constante do ser humano.

No almanaque ilustrado *Símbolos*, O’Connell explica a origem da palavra tabu, como os tabus podem surgir e serem utilizados:

A palavra “tabu” vem do polinésio *tabu*, que é um sistema de proibir ações ou uso de objetos porque são considerados sagrados ou perigosos, impuros ou amaldiçoados. Os tabus podem surgir de uma consciência moral e motivar a consciência moral individual e coletiva; porém, também podem ser utilizados para manter as hierarquias sociais em ordem. Dentro da sociedade contemporânea, a palavra tabu tem menos significado espiritual e geralmente se refere a coisas que não são permitidas ou feitas na sociedade por várias razões. (O’CONNELL, 2016, p. 66)

Em relação com isso, Paz afirma que “em todas as sociedades há um conjunto de proibições e tabus - também de estí-

mulos e incentivos – destinados a regular e controlar o instinto sexual” (Paz, 1994, p.18). De acordo com ele, a instituição da família seria destruída se caso não tivessem criados os tabus.

Um dos pontos importantes a se observar na narrativa é a diferença apresentada pelo casal a respeito de suas preferências sexuais. Para ele, o ato sexual já teria acontecido. Já Morgana planejou o primeiro ato sexual do casal, ela tem suas fantasias e deseja que seja ao ar livre, na sétima lua cheia, com um lençol branco egípcio virgem, com pétalas de rosas. Nesse contexto, surge a seguinte questão: o erotismo é diferente para mulheres e homens:

Bataille (2013) contempla a distinção entre dois tipos de erotismo: o masculino e o feminino. O primeiro, segundo o autor, relaciona-se à descontinuidade, isto é, está voltado apenas para o prazer sexual imediato, e acontece, preferencialmente, nos homens, visto que estes, em sua maioria, não associam obrigatoriamente a relação sexual aos sentimentos. Já no erotismo feminino, a continuidade erótica, ou seja, a tentativa de união entre o ato sexual e os sentimentos, é aguçada. E esse tipo de erotismo se manifesta, primordialmente, nas mulheres, que tendem a buscar uma relação duradoura. (apud CANI, 2020, p.172)

No primeiro momento da narrativa, o amante demonstra o desejo pelo prazer sexual imediato, mas no decorrer do enredo faz de tudo para satisfazer as vontades de sua amada, inclusive, chega a afirmar que se tornou adepto da lua: “Entrei na fantasia de Morgana”. (Telles, 2014, p.82)

O erotismo se faz fortemente presente no conto, é possível encontrá-lo nas informações dadas pelo narrador-personagem:

E não é que fez uma noite linda, embora a moça da previsão do tempo tenha dito que haveria pancadas de chuva. A lua estava imensa - rinoceronte nadando na escuridão. Um cheiro de desejo contaminava as flores e as pedras. Não se deve duvidar desses mistérios. Pelo sim, pelo não, é melhor acreditar.

Arrumei tudo. Estendi o lençol de linho egípcio branco. Virgem. Espalhei as pétalas de rosas. Que lindo tapete salpicado de estrelas avermelhadas. Preparei-me como o príncipe da Cinderela. Ansioso para encontrar o sapatinho de cristal. Estava todo de branco. (TELLES, 2014, p.82)

Percebe-se que todo o ambiente é preparado como se fosse uma cerimônia. O desejo é tão intenso que chega a contaminar as flores e as pedras, todos os elementos do espaço contribuem para o grande momento. Inclusive, o amante de Morgana está todo de branco o que poderia representar um novo ciclo, uma nova fase.

No discurso direto de Morgana: “Cheguei, senhor de mim. A lua me trouxe para ti para que explores minhas restingas e bebas minhas águas. Sou tua”. (Telles, 2014, p. 82) Ela coloca-se como

serva e seu amante como seu senhor e ainda se dispõe por inteira para que ele possa possuí-la, como se fosse um presente por todo sacrifício feito por ele para que aquele momento acontecesse: “Morgana estava nua. Puxou-me pelas mãos e despiu-me. Deitamos sobre o tapete de rosas. A lua empalmou nossos corpos e navegamos suas águas prateadas. O fluxo da maré se agitava e se avolumava- transbordamos”. (Telles, 2014, p.82) Aqui temos o próprio ato erótico descrito pelo narrador. O erotismo é imperativo, pois há uma busca de ambos por algo além do contato físico que é manifestado e alcançado por eles, e descrito pelo amante da seguinte maneira: “Sol e Lua gravitavam no firmamento”. (Telles, 2014, p. 83)

O erotismo e os astros

O conto “A sétima lua cheia” traz um narrador-personagem que não é identificado. Ele nos apresenta uma personagem chamada Morgana, nome que chama atenção do leitor e pode estar ligada a fada/feiticeira Morgana da lenda do Rei Arthur. No conto, Morgana é descrita como uma mulher que acredita nas interferências dos astros: “Ela acredita nessas forças do além. A cômoda é cheia de cristais. É adepta dos desígnios dos astros e vive obcecada pelo que chama de pequenos milagres da vida.” (Telles, 2014, p. 81) e planeja ter a primeira relação sexual com o seu amante em um lugar que seja ao ar livre:

Agora inventou que vai me dar na sétima lua cheia. Anda envolvida com a magia dos números. O7, então, virou uma fissura. “É um número perfeito. Místico”. Já pensou, sete luas. São sete meses. Vou endoidar. E tem mais: será num jardim, sobre um lençol egípcio branco, virgem e todo coberto de pétalas de rosa. (TELLES, 2014, p.81)

Morgana apresenta todo um simbolismo referente à lua voltado para a figura feminina: “Diz que a lua simboliza a fertilidade. É tão forte que altera o regime dos mares. Lembrei das marés. Fui pesquisar. Não é que Morgana tem razão. Espero, porém, que a maré me seja favorável”. (Telles, 2014, p.82). De uma maneira geral, O’Connell explica sobre a representação da lua:

O simbolismo atribuído à lua é na maioria das vezes (mas não exclusivamente) associado ao feminino. A lua está conectada à imaginação, intuição, poderes psíquicos e ao sonho, e está particularmente associado às mulheres, à fertilidade e ao nascimento. As civilizações antigas realizavam rituais de fertilidade e celebravam a lua em festivais anuais dedicados à deusa para tentar ajudá-la na concepção. Acreditava-se que na época da ovulação para as mulheres ocorria durante a lua cheia e que durante a menstruação os poderes de percepção de uma mulher eram intensificados. [...] A lua, quando está cheia, representa a plenitude da energia feminina e reflete o simbolismo do círculo que significa totalidade (O’Connell, 2016, p. 120)

A personagem tem uma tendência a acreditar no sobrenatural. De acordo com ela: “Ao ar livre, para os corpos serem banha-

dos pelo luar, assim deixará os corpos mais desejosos”. (Telles, 2014 p.81). Além de todo o simbolismo apresentado no conto, há também um romantismo que é afirmado pelo próprio narrador: “Até gosto quando diz que sou um milagre na sua existência. Não deixa de ter um certo romantismo tudo isso.” (Telles, 2014, p.81)

O lençol branco e as pétalas de rosa trazem uma simbologia empregada pela sociedade como romântica. Além da própria declaração de Morgana sobre seu sentimento em relação ao seu amante, afirmado por ele num discurso indireto.

O amor em “A sétima Lua cheia”

Em seu ensaio *A dupla chama: amor e erotismo*, Octavio Paz apresenta um panorama da história do amor e o define como:

[...] atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo- sem forma visível que entra pelos sentidos- não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira. (Paz, 1994, p. 34)

No capítulo “Um sistema solar”, ele afirma que o amor é o tema central de homens e mulheres ocidentais, pois a maioria das obras literárias representavam suas paixões amorosas (Paz, 1994, p. 93). Para o autor, mesmo diante do tempo que nos separa do amor cortês e as mudanças ocorridas durante esse período, não foram capazes de alterar a essência do arquétipo do amor criado no século XII.

Paz apresenta cinco elementos constitutivos da nossa imagem do amor: exclusividade; obstáculo e transgressão; domínio e submissão; fatalidade e liberdade; corpo e alma. Eles podem ser reduzidos para três: “a exclusividade, que é amor a uma só pessoa; a atração que é fatalidade livremente assumida; e a pessoa, que é corpo e alma” (Paz, 1994, p. 117). Neste estudo, analisamos como os cinco elementos aparecem no conto.

O amor é individual e requer apenas uma pessoa, da que se espera o mesmo sentimento exclusivo, ou seja, a reciprocidade. “A exclusividade é a exigência ideal e sem ela não há amor.” (Paz, 1994, p.107). Ela está presente no conto “A sétima lua cheia”. Morgana e seu amante aparentam ter um relacionamento que é recíproco de sentimentos, já convivem há algum tempo, apesar de ainda não terem consumado o ato erótico. Mas é notório que ambos nutrem amor um pelo outro, há reciprocidade e exclusividade. Ela considera que seu amante seja um dos milagres da vida: “Até gosto quando diz que sou um milagre na sua existência.” (Telles, 2014, p.81).

A dificuldade de achar o espaço exigido por sua amada pode ser um empecilho para que o amor do casal se desenvolva, já que é um dos desafios enfrentados pelo amante: “Onde vou encontrar um jardim disponível? As cidades comeram suas florestas. O lençol de linho egípcio e as pétalas, tudo bem. Mas o jardim!” (Telles, 2014, p.81), o que nos leva ao segundo elemento: obstáculo e a transgressão.

De acordo com Paz, o obstáculo e a transgressão estão intimamente associados a outro elemento também duplo: o domínio e a submissão.

O amor tem sido e é a grande subversão do Ocidente. Como no erotismo, o agente da transformação é a imaginação. Mas no caso do amor, a mudança

se dá em relação contrária: não nega o outro nem o reduz a sombra, mas é a negação da própria soberania. Essa autonegação tem uma contrapartida: a aceitação do outro. Ao contrário do que acontece no domínio da libertinagem, as imagens permanecem: o outro, a outra, não são uma sombra, mas uma realidade carnal e espiritual. Posso tocá-la mas também falar com ela. E posso ouvi-la- e mais: beber suas palavras. Outra vez a transubstanciação: o corpo se torna voz, sentido; a alma é corporal. Todo amor é eucaristia. (PAZ, 1994, p.113)

No conto “A sétima lua cheia”, o amante *não nega* os pedidos da amada, mas há uma negação da soberania dele, ou seja, seus desejos são apaziguados para que os desejos dela se realizem. Há também a aceitação do outro, ele aceita Morgana com suas crenças, suas convicções, seus pensamentos, que não são os mesmos dele e, por isso, não pede para que ela mude em razão de si próprio.

“O amor é atração involuntária em relação a uma pessoa e voluntária aceitação de outra”. (Paz, 1994, p.114). No conto essa atração fica clara para o leitor, pois o casal revela uma atração mútua e há também aceitação de ambos. O esforço do amante em realizar os desejos de sua amada é movido por essa atração. “A fatalidade se manifesta só com e por meio da cumplicidade da nossa liberdade”. Ao se apaixonarem o casal escolheu sua fatalidade.

Em relação à pessoa, que é o corpo e a alma, Paz afirma que:

Para o amante o corpo desejado é alma; por isso lhe fala com uma linguagem para além da linguagem, mas que é perfeitamente compreensível, não com a razão, mas sim com o corpo, com a pele. Por sua vez a alma é papável: podemos tocá-la e seu sopro refresca nossas pálpebras ou aquece nossa nuca. Todos os apaixonados sentem essa transposição do corporal ao espiritual e vice-versa. (PAZ, 1994, p. 116)

O corpo e a alma podem estar relacionados ao seguinte trecho: “Sol e Lua gravitavam no firmamento.” (Telles, 2014, p.82) Temos aqui o ápice do ato erótico, mas também o amor pela alma através do corpo desejado. Morgana e seu amante, na representação do Sol e da Lua, gravitam no firmamento. Esse gravitar pode corresponder à transposição do corporal ao espiritual, ao tocarem seus corpos, tocam também suas almas, essa sensação os leva a flutuar.

Paz afirma que “o amor é composto de contrários que não podem se separar. É como se fossem os planetas do estranho sistema solar das paixões, giram em torno de um único sol que é duplo: o casal” (Paz, 1994, p. 117). Assim como Paz explica o amor através do sistema solar, Telles também explica o amor e consequentemente o erotismo através do Sol e da Lua.

Considerações

A análise de “A sétima lua cheia”, de Tenório Telles, teve como objetivo identificar como os temas do amor e do erotismo estão presentes na obra. Para isso, foi usado como texto norteador o ensaio *A dupla chama: Amor e erotismo*, de Octavio Paz. É possível perceber que o amor e o erotismo estão fortemente presentes na narrativa. Tenório Telles apresenta ao leitor as

preferências sexuais de Morgana e seu amante. O conto respinga amor e erotismo e eles estão intimamente ligados entre si.

As fantasias de Morgana atreladas a suas crenças nas forças do além, dos astros, na numerologia parecem contribuir para intensificar ou atizar o ato erótico que é apresentado com uma força, uma intensidade e um desejo aguçado, sentidos por ambos. Isso fica evidente quando o amante concorda com Morgana no final do conto.

Pode-se perceber a diferença no erotismo masculino e feminino. Morgana planejou o primeiro encontro sexual do casal, ou seja, há uma idealização do momento esperado por ela. Já seu amante, mostra-se impaciente e cheio de vontade de realizar o ato sexual, não se importando como e onde seria. Temos, então, uma diferença no que diz respeito às preferências sexuais entre homens e mulheres, na maioria das vezes.

Encontram-se no conto os cinco elementos constitutivos da nossa imagem do amor: exclusividade; obstáculo e a transgressão; domínio e submissão, fatalidade e liberdade; corpo e alma. A história de amor de Morgana e seu amante possui escolha, reciprocidade, atração, superação, aceitação e amor pela pessoa, ou seja, eles amam o corpo e alma um do outro.

Referências bibliográficas

CANI, Josiane Brunetti; SANDRINI, Elizabete Gerlânia Caron; FAGUNDES, Teresinha de Jesus Cani. (2020) “Entre interditos e transgressões: O Erotismo no conto ‘A Virgem dos Espinhos’”, de João Gilberto Noll. Revista Ifes Ciência, v. 6, n. 4, p. 166-176.

O’ CONNEL, Mark. (2016). “Almanaque Ilustrado símbolos: origens, significados, utilização e revelações: os códigos secretos dos mistérios, magia e sabedoria de todos os tempos”. 4. ed. São Paulo: Editora Escala.

PAZ, Octavio. (1994). “A dupla chama: amor e erotismo”. São Paulo: Siciliano.

TELLES, Tenório. (2014). “Edifício Marquês de Sade”. Tenório Telles; Roberto Faba; Daniel Vas (Orgs.). Manaus: Editora Valer.

LA ALTERIDAD INDÍGENA: UNA NUEVA MIRADA DE LA LITERATURA VENEZOLANA

Fecha de envío: 20 de octubre de 2024

Fecha de aprobación: 27 de noviembre de 2024

Celso Medina
Universidade Federal do Amazonas(UFAM)
celso.medina@ufam.edu.br

Resumen

Este artículo indaga en la literatura venezolana contemporánea para identificar un grupo de autores que buscan representar las etnias de su país desde una perspectiva novedosa. A diferencia de las visiones estereotipadas y exotizantes que predominaron en la literatura y la historiografía tradicionales de Venezuela y Latinoamérica, estos escritores se aproximan a las culturas indígenas desde una postura empática, buscando establecer un diálogo intercultural. Por esta razón, el análisis se centra en las novelas *Akaida* de Mariela Arvelo y *Arostomba* de José Quintero Weir, así como en los poemarios *La Guaroa* de Ramón Querales, *Eremuk* de Gustavo Pereira y *Piel de Maraca* de José Canache de la Rosa. Estas obras literarias trascienden la mera descripción etnográfica, adentrándose en las cosmogonías indígenas; estableciendo un diálogo intersubjetivo que revela la riqueza y complejidad de estas culturas. Al hacerlo, contribuyen a construir un discurso literario que fomenta la interculturalidad y desafía las representaciones hegemónicas.

Palabras Clave: Literatura indígena, alteridad, neoindigenismo, etnias indígenas venezolanas

Abstract

This article explores the contemporary Venezuelan literature in order to identify a group of authors that intend to represent the ethnicities of their countries from a new perspective. Unlike other stereotyped and exoticizing visions that abounded in the traditional Venezuelan and Latin American literature and historiography, these writers approach indigenous cultures from an empathetic position, searching for the establishment of an intellectual dialogue. For that reason, the analysis is centered in the novel *Akaida* by Mariela Arvelo and *Arostomba* by José Quintero Weir, and in the poem collections *La Guaroa* by Ramón Querales, *Eremuk* by Gustavo Pereira and *Piel de Maraca* by José Canache de la Rosa. These literary works transcend the mere ethnographical description, and explore further the indigenous world visions; establishing an intersubjective dialogue that reveals the richness and complexity of these cultures. By doing that, these authors enable the creation of a literary discourse that fosters interculturality and challenges the hegemonic representations.

Keywords: Indigenous literature, alterity, neoindigenism, Venezuelan indigenous ethnicities



Fuente: Creative Commons

Introducción

A partir de la década de 1970, se observa en Venezuela un renovado interés entre ciertos escritores por entablar un diálogo profundo con las cosmogonías indígenas venezolanas. Este diálogo va más allá de una mera tematización, ya que el asunto del indígena ha sido abordado en nuestra cultura desde las crónicas coloniales. Sin embargo, estas primeras aproximaciones solían presentar a nuestros pueblos originarios de manera estereotipada, ya sea idealizándolos o demonizándolos. Ese grupo de escritores busca, en cambio, establecer una conexión auténtica y respetuosa con estos saberes ancestrales, revelando una fascinación genuina por su riqueza y complejidad.

Estos autores no procuran una mera imitación antropológica, sino que experimentan una práctica ontológica que establece una comunicación profunda entre los poetas y las cosmogonías indígenas. Este nuevo indigenismo supera la mera observación externa, proponiendo una relación de intersubjetividad con el universo indígena venezolano.

Nuestra indagación se centra inicialmente en las novelas *Akaida* (1980) de Mariela Arvelo y *Arostomba* de José Quintero Weir, así como en los poemarios *La Guaroa* (1978) de Ramón Querales, *Piel de Maraca* (1993) de José Canache de la Rosa y *Eremuk* (incluido en *Costado indio*, 2001) de Gustavo Pereira. Estos textos establecen un diálogo rico y complejo con la diversidad étnica venezolana, superando el etnografismo y dando lugar a una creación literaria que promueve la interculturalidad.

Alteridad y la constitución del otro

El ser humano es un ser intrínsecamente social, necesitado de la interacción con otros. Esta necesidad no solo responde a fines

prácticos, como la convivencia, sino que también es fundamental para la construcción de la propia identidad. Al mirarnos en el otro, no buscamos un reflejo idéntico, sino un diálogo que enriquezca nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos. Como afirma John Austin (2005), la comunicación es una acción conjunta, un “hacer” con otros. Esta pulsión hacia la alteridad, como la denomina Javier Ruiz de la Presa (2005), nos obliga a construir un “nosotros” a través del cual entendemos y damos sentido al mundo.

La alteridad, por tanto, se genera en este proceso de constituir un “nosotros” que nos permite reconocernos como humanos. Siguiendo a Ruiz de la Presa, este “nosotros” se convierte en nuestra morada, en el espacio donde nos sentimos pertenecientes. La teoría de la alteridad, entonces, parte de la experiencia individual para reflexionar sobre la naturaleza de lo social.

Si bien los filósofos han explorado el concepto de alteridad, a menudo lo hacen desde una perspectiva abstracta y distante. Los escritores, en cambio, nos ofrecen una visión más íntima y personal de la relación con el otro. A través de la ficción, los autores crean mundos imaginarios donde la alteridad se manifiesta de diversas formas. Aunque estos mundos no son reales, deben ser verosímiles para que el lector pueda identificarse con los personajes y sus experiencias.

En la literatura latinoamericana y africana, la figura del “otro” ha desempeñado un papel fundamental. Inicialmente, los conquistadores y colonizadores utilizaron la alteridad para justificar la dominación y la explotación de los pueblos indígenas. Posteriormente, la visión paternalista y caritativa del cristianismo también contribuyó a la construcción de una imagen estereotipada del “otro” como necesitado de protección.

¿Cómo se construye la figura del indígena como “otro” en la literatura venezolana? ¿Qué desafíos enfrentan los escritores al intentar representar las cosmogonías indígenas? Estas interrogantes guiarán nuestra exploración en el presente artículo.

Oralidad indigenista e institución literaria

Estos escritores venezolanos se enfrentan al desafío de encontrar nuevas formas de expresión que les permitan dar voz a las cosmovisiones indígenas sin traicionar su propia formación literaria. La figura del autor, tal como la concebimos en Occidente, con su individualidad y su capacidad de crear mundos ficcionales, puede resultar insuficiente para dar cuenta de las complejas relaciones entre el individuo y la comunidad en muchas culturas indígenas. La literatura, en este contexto, se convierte en un espacio de diálogo y de búsqueda de nuevas formas de narrar y representar la realidad.

Si bien la concepción occidental de autor y escritura individual difiere de la de las etnias indígenas, ambas formas de expresión literaria tienen sus propias particularidades y valores. En las culturas indígenas, la narrativa es un tejido colectivo, donde las historias se transmiten oralmente y los personajes son parte de un sistema cósmico. La figura del cantor, por su parte, combina la creación poética con roles curativos y sagrados, demostrando la profunda interconexión entre el arte, la naturaleza y la espiritualidad.

Más que de fusión, nos interesa explorar el diálogo que establecen estos creadores con las etnias venezolanas. Este encuentro cultural genera un neoindigenismo complejo, donde ambos elementos interactúan de manera dinámica. Si bien existe una mimesis inevitable, cada obra busca forjar una identidad propia a través de elementos originales que redefinen las tradiciones.

Literatura indigenista en el sistema literario

La literatura indigenista venezolana se inscribe dentro de una corriente literaria latinoamericana más amplia, caracterizada por una mirada externa sobre las realidades indígenas. Esta literatura, producida desde espacios culturales no indígenas, suele idealizar y estilizar al indígena, reduciéndolo a una construcción ideológica que responde a los intereses del escritor. Juan Carlos Mariátegui define la literatura indigenista de la siguiente manera:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en condiciones de producirla. (...) Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. (Mariátegui, 1987: 335).

Esta definición de Mariátegui adolece, a nuestro juicio, de un marcado reduccionismo. Términos como ‘idealización’ y ‘estilización’ confieren al escritor un rol casi divino, que convierte al indígena en un mero objeto de creación literaria, cuya identidad queda eclipsada por la mirada ideológica del autor. Esta problemática se asemeja a la célebre dialéctica hegeliana del Señor y el Siervo: el sujeto se constituye en relación al otro; negar al otro implica negarse a sí mismo. En este contexto, el concepto de ‘mestizo’ resulta insuficiente como herramienta analítica, pues busca homogeneizar la diversidad cultural, eludiendo la complejidad de las identidades indígenas. Así, el indigenismo mestizo se revela como una corriente estetizante que petrifica la imagen del indígena, transformándolo en una figura del pasado carente de historicidad. El indigenismo genera el encuentro de dos espacios culturales. Da lugar a la compleja relación de un “Yo” con un “otro”, y, por ende, a los problemas de la identidad y de la alteridad. ¿Desde dónde mira ese “yo”? ¿Qué hace con ese “otro”? Tiene dos opciones: dialogar con él o subsumirlo en el marco ideológico occidentalista, al que tienden generalmente muchos escritores.

La mirada del indígena en la Literatura venezolana

La literatura venezolana ha reflejado una dificultad histórica para establecer un diálogo intercultural con los pueblos indígenas. Inicialmente, el encuentro entre culturas fue marcado por la imposición de una visión del mundo occidental, que negaba la validez de las cosmovisiones indígenas. Esta falta de reconocimiento y respeto se manifestó en la representación literaria, donde el indígena fue frecuentemente estereotipado o silenciado. Solo en tiempos recientes se ha iniciado un proceso de revalorización de las culturas originarias y de búsqueda de una narrativa más inclusiva.

Venezuela alberga una notable diversidad cultural, con más de 53 etnias y 20 lenguas indígenas. Sin embargo, esta riqueza contrasta con la situación de exclusión que enfrentan estos pueblos. A pesar de que 511.329 personas se autoidentifican como indígenas, y el 36% reside en sus comunidades de origen, un significativo 64% habita en zonas urbanas. Estudios de 2005 revelan que los pueblos indígenas son una de las minorías más marginadas del país, junto con la población negra.

Esta práctica de invisibilizar a nuestros pueblos indígenas se evidencia claramente en nuestra historia cultural. Nuestra investigación sobre la novela histórica venezolana (2006) reveló una notable ausencia de protagonistas indígenas. Solo encontramos

dos excepciones: *Guacaipuro* de Rosina Pérez (1886) y *Guacaipuro, centinela de nuestra esperanza*, de José Quintero Quintero (1955). Esta escasez es una evidencia del proceso de invisibilización histórico que hemos mencionado. Como señala Luis Britto García, el libro de texto escolar más utilizado en Venezuela, *Historia fundamental de Venezuela*, de José Luis Salcedo Bastardo, dedica apenas 5 de sus 779 páginas a las culturas indígenas, lo que corrobora esta problemática y contribuye a perpetuar estereotipos.

No obstante, esta invisibilización no fue solo un acto de olvido, sino también un proceso de simplificación que redujo al indígena a un estereotipo, desconectado de la realidad cultural venezolana. Dos novelas emblemáticas, *Anaida*, de José Ramón Yepes, *Canaima*, de Rómulo Gallegos y el cuento 'Maichak' de Arturo Uslar Pietri, ejemplifican cómo estos autores contribuyeron a perpetuar esta visión estereotipada.

La mirada de Yepes sobre los Wayúu (etnia indígena de Venezuela y Colombia) evidencia una deuda con el romanticismo de Chateaubriand. Carente de un rigor etnográfico sólido, el autor opta por construir una imagen idealizada y estereotipada de la etnia, a través de personajes como Anaida y Turupen. Al sumergirlos en un entorno bucólico y melodramático, Yepes proyecta sobre ellos una visión exotizante que oblitera la complejidad y singularidad de la cultura wayúu. Nos parece bien ilustradora, esta opinión de Pilar Almoina de Carrera:

Yepes en su novela habla a los indios, sin admitir la posibilidad de habla a los indios (posibilidad de diálogo) o que hable el indio (diálogo efectivo) (2001:122).

La visión que percibimos en Rómulo Gallegos cuando aborda la temática indígena se revela en *Canaima* con una ideología cuasi racista que reduce al indígena a una rémora del pasado. Gallegos se pregunta:

¿Sería posible- se preguntaba- sacar algo fuerte de aquellos indios melancólicos? ¿Quedarían rescoldos avivables de la antigua rebeldía rabiosa bajo aquellas cenizas de la sumisión fatalista? (Gallegos: 217).

Esta visión, carente de una comprensión profunda de las cosmogonías indígenas venezolanas, lleva al autor a describir un ritual indígena como la actividad de una "indiada formando una masa inmundada y jadeante".

En 'Maichak', Uslar Pietri presenta una visión exótica de la cultura cumanagota a través de su protagonista, Maichak. Este personaje, un héroe atípico, se destaca por su indolencia y su falta de interés por las actividades comunitarias. Sin embargo, sus habilidades sobrenaturales, otorgadas por una deidad, lo convierten en una figura excepcional. Al igual que la gaviota de Richard Bach (en su famoso best-sellers *Juan Salvador Gaviota*), Maichak representa un individuo que busca trascender los límites de su especie y alcanzar un estado de perfección personal.

Esos textos son solo una muestra de cómo durante mucho tiempo se ha estereotipado al indígena venezolano. La literatura nacional está llena de obras que idealizan y exotifican a los pueblos originarios, convirtiéndolos en piezas decorativas de un mosaico nacional estático. Esta mirada cosificadora responde, posiblemente, a dos factores: la resistencia a comprender y

valorar las cosmovisiones indígenas y el arraigo a una visión monocultural que dificulta reconocer la diversidad étnica del país.

Los nuevos diálogos con las cosmogonías indígenas en la literatura venezolana contemporánea

Los obstáculos mencionados son los que los escritores que hemos seleccionado pretenden vencer. Su propósito es hacer visibles las cosmogonías indígenas mediante una poética de fuerte arraigo etnográfico. Para ello, se han sumergido en la escucha de los libros cosmogónicos recopilados en estas comunidades. 'Oír' aquí significa sumergirse en la oralidad, en la voz de los propios actores que transmiten las historias de sus pueblos.

Al estudiar las obras literarias venezolanas que se nutren de las cosmogonías indígenas, nos detendremos en los géneros novelístico y lírico. La novela, con su ideología individualista, presenta un desafío a la hora de representar las cosmovisiones comunitarias. Sin embargo, autores como Mariela Arvelo y José Quintero Weir, en obras como *Akaida* y *Arostomba*, respectivamente, demuestran cómo la novela puede convertirse en un espacio de diálogo intercultural, donde lo individual y lo colectivo se entrelazan.

Estas novelas desafían las expectativas del género al proponer una narrativa que no gira en torno a personajes heroicos, sino que se sumerge en la riqueza de las cosmogonías étnicas, ofreciendo una visión original y colectiva.

Akaida y las cosmogonías guarao

Akaida es una novela basada en los mitos de creación del pueblo indígena venezolano Warao¹. Esta obra explora la cosmovisión de esta etnia, donde la cultura del agua y del moriche juega un papel central. A través de una narrativa cautivadora, la autora nos sumerge en el mundo mágico y ancestral de esta comunidad.

Esta novela inaugura una trilogía dedicada a las etnias indígenas venezolanas. Junto a *Orasimi* (1982) y *Irena* (1987), que exploran los mundos cosmogónicos de los piaroas² y los bari³, respectivamente, esta obra recrea la compleja cosmovisión guarao. A través de capítulos cortos y líricos, la narración se centra en la comunidad, presentando un mundo en constante transformación. *Akaida*, la voz narrativa, nos sumerge en una rica trama repleta de nombres y episodios que dan vida a esta cosmogonía.

El conflicto genérico de la novela se vincula estrechamente con el deseo de la autora de establecer un diálogo intercultural. La obra fusiona elementos míticos y novelescos para generar esta comunicación. El narrador, en un inicio, adopta la perspectiva omnisciente típica de los relatos míticos, ofreciendo un panorama respetuoso de los orígenes del pueblo guarao. Inspirándose en la tradición oral, Arvelo construye una cosmogonía que sirve como

1 Pueblo indígena que habita en el delta del río Orinoco, parte del Estado Monagas y Sucre, de Venezuela. Suele vivir en una vasta red de ríos, caños y lagunas en el noreste de este país. Su nombre significa "habitantes del agua" en su lengua nativa. No se ha encontrado ninguna relación genética con otras lenguas conocidas, ni amazónicas ni de ninguna otra región.

2 También conocidos como huṭṭōjǰǰ, son un pueblo indígena que habita principalmente en la selva amazónica venezolana, específicamente en las riberas del Orinoco y sus afluentes. Se estima que su población supera las 20.000 personas.

3 Conocidos como "gente de agua" o "pueblos guerreros". En Venezuela, se encuentran principalmente en la región del Catatumbo (Estado Zulia), un área rica en biodiversidad y con una historia cultural milenaria.

telón de fondo para los capítulos centrales, donde la narración se centra en Akaida. En esta segunda parte, la novela se adentra en un terreno más realista, a veces rozando el melodrama: el matrimonio interracial de Akaida con un hombre blanco, su conflicto con su comunidad y su posterior marginación revelan una crítica a la explotación del pueblo guarao. Este giro narrativo contrasta con el universo mítico iniciático, dando paso a una problemática históricamente arraigada. La protagonista experimenta una profunda transformación, adoptando la identidad de una indígena abandonada y decidiendo sacrificarse en un acto simbólico, identificándose con la hija de Bumida, una deidad central en la cosmogonía guarao. Al lanzarse al vacío, Akaida se fusiona con el mito, reafirmando su conexión con la naturaleza y los orígenes de su pueblo. Por ello en su paso hacia la inmólación sagrada, la narradora-protagonista dice:

Ya podía ser Akaida nuevamente. Ya mi raza marcada sería infinita. Ya las eternidades eran nuestras, y el dios Kuai-Mare nos volvería a bendecir (Arvelo: 136).

Compartimos la aseveración del antropólogo venezolano, gran estudioso de las culturas indígenas venezolanas, Esteban Emilio Mosonyi, quien afirma que Mariela Arvelo:

No pretende apropiarse de la mitología de estos pueblos, ya que su intención es eminentemente personal y creativa, pero sí respeta profundamente su realidad material y espiritual. Recoge hasta la extraña sonoridad de sus palabras ancestrales. El resultado es una obra de regia pulcritud y hermosura (2005).

Esta afirmación es válida para todos los autores que estudiamos, y caracteriza el tipo de diálogo intercultural que buscamos promover a través de nuestro análisis.

Arostomba y la comunidad Bari

José Quintero Weir, en *Arostomba*, teje una tapicería narrativa que entrelaza la lucha de la comunidad Bagkú Bari⁴ con un rico entramado mítico. La novela, lejos de una trama lineal, se sumerge en un universo simbólico donde el agua, como hilo conductor, el sueño, como velo de la realidad, y las sombras, como abismos de lo desconocido, dan forma a una alegoría que evoca la resistencia indígena. La obra, al igual que la mitología que la inspira, es un laberinto donde lo real y lo fantástico se confunden, invitando al lector a una experiencia literaria sugerente.

Si tomamos como antecedente a *Anaida*, podemos contrastar las visiones que se visualizan en Yepes y Quintero. Mientras para el primero el paisaje es un mero telón de fondo, al estilo romántico de Chateaubriand, donde se sitúa a los indígenas de

4 Los Bari habitan en la Serranía de los Motilones, una región fronteriza con Venezuela ubicada en el departamento de Norte de Santander. Su territorio se extiende a lo largo de la cuenca del río Catatumbo. A partir de la década de 1910, la concesión de tierras bari para la explotación petrolera desencadenó un proceso de colonización acelerada y la construcción de infraestructura vial. La resistencia indígena ante esta invasión de su territorio generó un prolongado conflicto armado con las compañías petroleras, que se extendió hasta la década de 1960.

manera exótica, Quintero Weir busca una mayor verosimilitud y profundidad. En *Arostomba*, la trama se convierte en una alegoría de la paz, contrastando con la violencia occidental. Arostomba, como mensajero guía, no es un guerrero típico, sino un personaje que debe atravesar espacios sagrados para lograr la paz. Los siete túneles, por ejemplo, son un espacio simbólico donde se yuxtaponen elementos surrealistas de la geografía que sirve de hábitat a esta etnia. Arostomba debe sortear obstáculos, vencer sombras y mantener una aguda percepción para comprender el universo metamórfico que lo rodea. La Sierra de la Guajira es el escenario de esta odisea, donde el héroe debe llevar el mensaje de paz a las divinidades. Incluso llega a experimentar una especie de desmembramiento cósmico en busca de pistas que lo acerquen a lo divino.

Arostomba, un héroe pacifista, delega las confrontaciones a sus lugartenientes, Karabadok y Sashimba. Su verdadero combate es interior, una búsqueda de reconciliación que lo conecta con las raíces de su pueblo. A menudo comparado con el sol, sus batallas oníricas lo confrontan con las sombras de su propia existencia. La comunidad lo venera como un mesías, pero su liderazgo es colectivo y participativo. Su viaje iniciático, marcado por símbolos como el lago y la sierra, lo acerca a la naturaleza y a sus criaturas míticas. Estos animales, mensajeros de la comunidad, revelan una profunda crisis espiritual: la ausencia de los dioses. A través de sus interacciones con la fauna, Arostomba emprende un sacrificio que restablecerá la conexión entre su pueblo y lo divino. La naturaleza, como un eco viviente, responde a este llamado, tejiendo una red vital que revitaliza a toda la comunidad.

La novela se sustenta en una estructura mítica que se enriquece mediante una alegoría temporal. Al introducir elementos ajenos a la cronología narrativa, la obra simboliza de manera poderosa la opresión histórica sufrida por los indígenas. La lucha entre los guerreros de Arostomba y los ‘Hombres Nutras’ encarna esta dinámica de poder, revelando una ciclicidad en la que los pueblos originarios son víctimas recurrentes de la invasión: “Bárbaros que hacían siglos, habían sido expulsados de la sierra, ahora entraban, cada vez más poderosos, cada vez más peligrosos, comenzando así esa guerra que Arostomba debía detener”(Quintero: 17).

José Quintero Weir establece un diálogo enriquecedor con el sistema cosmogónico bari. Su novela incorpora elementos míticos de esta cultura, como sus animales sagrados y su concepción del mundo como una constante transformación, tal como se evidencia en numerosas leyendas y mitos recopilados por etnógrafos venezolanos. Al mimetizarse con esta cosmovisión, la obra revela la profunda complejidad de una cultura marcadamente colectiva, explorando la ‘otredad’ indígena como una fuente de fascinación y conocimiento.

La Guaroa y los Ayamán

La Guaroa es un poemario que recrea la cosmogonía de la etnia Ayamán⁵, un pueblo venezolano originario del norte de Falcón y sur de Lara, de ascendencia chibcha. Lamentablemente, según

5 Los Ayamanes ocuparon una pequeña porción del territorio falconiano, específicamente la parte sur del distrito Federación y una pequeña parte del distrito Silva, se lo calizaron en mayor extensión en los márgenes del río Tocuyo en el estado Lara. Lingüísticamente pertenecieron a la familia Tupi, emparentada con el guavaní de los indios paraguayos y brasilero. (a José E. Chirinos y Blanca Rojas de Chirinos, 2009, p.282).

el censo de 2001, esta etnia se encuentra prácticamente extinta. El autor, Ramón Querales, quien se reconocía como miembro de esta comunidad, logró rescatar y poetizar sus mitos de origen.

El poemario adopta la estructura de una cosmogonía, construyendo una voz colectiva que narra el origen del pueblo ayamán. A través de esta voz supra-individual, el poeta urde la historia de cómo se formó su espacio étnico y cómo surgió el primer hombre. En esta comunión entre lo poético y lo cosmogónico, la subjetividad se manifiesta de manera sutil, expresándose a través de una rica metáfora que concibe el cosmos como un proceso de constante transformación.

La cosmogonía que este libro describe tiene su origen en una lucha entre dos fuerzas opuestas. Por un lado, encontramos a Yi y Yivat, los principios masculino y femenino que dan origen a todo lo existente, y a Iñigak, el dios que ordena y distribuye la creación. Por otro lado, se alza Chispúi, la Noche, una figura temible que amenaza el orden cósmico. La cosmogonía nos advierte: 'Tememos a Chispúi / El Arco Celeste que / porta las llagas / Con el nombre de / nuestros hijos'.

Un intrincado tejido de nudos, vasijas y números cabalísticos conforma la cosmogonía de esta etnia. Partiendo de un vacío primordial, los dioses fundadores modelan el universo a través de nueve vasijas sagradas. La primera, la Vasija de Nada con Nada, simboliza el origen, la piedra y la semilla. En la segunda, la Tierra y las Semillas se combinan, dando lugar a las primeras creaciones de Yivat, el Sol. La tercera vasija, de Madera y Agua, es el dominio de Yi, la Luna, donde se forjan el firmamento y el mar. En la cuarta, el barro y el agua se unen para dar vida al hombre y a los animales domésticos. La quinta vasija, está vacía:

Yi y Yivat

cada uno con su mano derecha

hicieron el firmamento

para poner las estrellas

y de donde también formaron

los sentimientos del hombre

y los instintos de los animales

y el fruto de cada árbol

Y continúa la odisea fundadora, con la vasija sexta, de donde Yivat sacó los sueños. De la séptima salieron los nombres de las cosas del mundo. Allí se "nombró la Palabra/correspondiente de todas las cosas/que estaban hechas/Y sobre todo, se otorgó nombre al hombre: Ayamán."

Pero el octavo nudo no es de vasija sino de bendiciones. El último nudo es la Vasija de Fuego, que le otorgó poder creativos a Iñigak.

Este poemario de Ramón Querales se caracteriza por una ruptura con la retórica lírica convencional. El poeta, consciente de la inminente desaparición de su pueblo ayamán, asume una voz omnisciente para narrar la fundación mítica de su etnia. A través de la poesía, Querales busca preservar la memoria ancestral de Matatere (su pueblo de nacimiento), un lugar clave para la cultura ayamán, y así asegurar la continuidad de su legado.

Los eremuks pemones

La oralidad es fundamental en la cultura indígena, donde la poesía a menudo tiene una función performativa y religiosa. Gustavo Pereira, en sus "cantares" de "Eremuk"⁶, busca aproximarse a esta tradición, aunque reconoce las dificultades de transcribir una experiencia oral tan rica y compleja. Sus poemas, si bien son una "imitación infiel", revelan un profundo respeto por la lírica pemón⁷ y su dimensión musical.

En esta edición bilingüe (pemón-español), Pereira experimenta con la poesía, buscando imitar la musicalidad de los cantos indígenas que lo han inspirado. El poeta se sumerge en los detalles del entorno y utiliza un ritmo repetitivo similar a las oraciones teístas para evocar la música inherente a las prácticas culturales de los pemones. A través de imágenes vívidas, los poemas nos transportan a este universo sonoro:

Si te vas de mí

Sin motivo alguno

Te seguiré

En el flanco del cerro

Te seguiré

Bajo el retumbar del trueno

Te seguiré

Ayer y hoy

Te seguiré (Pereira: 79)

El poeta Pereira mantiene su distintiva marca poética: los silencios. A través de los espacios en blanco, no solo evoca los ritmos y la geografía indígena, sino que también expresa la voz balbuceante de un creador que encuentra en el silencio una forma de canto. Así, se produce un encuentro singular entre la prudencia del poeta y la generosidad de una naturaleza que revela sus sonidos más profundos.

"En 'Konok', Pereira establece una profunda comunión entre su voz y los cantos pemones (eremuks). La poesía se transforma en un vehículo que nos transporta a un cosmos donde la naturaleza se celebra en su más desnuda y fecunda expresión. A través de imágenes vívidas y un lenguaje sencillo, el poeta nos invita a sumergirnos en un mundo donde:

Está viniendo aguacero

vámonos a dormir

La lechuza parece que duerme

6 Inserto en el libro de varios géneros discursivos (crónicas, ensayos, poesía), *Costado Indio*.

7 Indígenas que habitan la zona sureste del estado Bolívar, Venezuela, cercanos a la frontera con Guyana y Brasil. Habitan en la Gran Sabana y todo el parque nacional Canaima.

pero está despierta

El Que Ya no Camina

desparramó los peces pequeños

El Morador Del Agua

bajó del cielo a la tierra por un
hilo de araña

El sueño de la ranita está encima de la hoja

Casa de Chupaflor

aquí estamos esperando que vengas

Este rancho está viejo No hay pescado

Debemos emprender la jornada antes de cantar los
gallos.

A través de este diálogo entre el poeta y los cantos pemones, 'Konok' nos invita a reflexionar sobre nuestra relación con la naturaleza y a reconocer la sabiduría ancestral que se encuentra en las tradiciones indígenas. Confiesa el poeta Pereira admiración por la lengua que imita: la pemón. De ella admira el poder condensatorio que tiene para re(z)sumir el mundo en palabra.

A través de imágenes vívidas y un lenguaje sencillo, Pereira nos cuenta historias de:

- La llegada del aguacero y la preparación para el sueño.
- La vigilancia de la lechuza y su conexión con lo oculto.
- Las acciones de seres míticos como 'El Que Ya no Camina' y 'El Morador Del Agua'.
- La serenidad de la ranita y la espera en la 'Casa de Chupaflor'.
- La cotidianidad de un rancho y la necesidad de emprender un viaje.

Estas historias, arraigadas en la cosmovisión pemón, nos transportan a un mundo donde la naturaleza y la cultura se encuentran inextricablemente unidas.

Piel de maraka y la cosmogonía kariña

En *Piel de Maraka* (1993), del poeta José Canache de la Rosa, la serpiente de cascabel se erige como un símbolo central, arraigado en la cosmovisión de su pueblo. Esta imagen, al igual que la árida geografía de la Mesa de Guanipa en Anzoátegui, donde habita una significativa comunidad kariña⁸, refleja la profunda conexión del poeta con su entorno y su herencia cultural.

8 Etnia amerindia del norte de Sudamérica, se dividen en diferentes tribus o grupos independientes que comparten la lengua y ciertas tradiciones. Se ubican específicamente en las Guayanas, Venezuela y Brasil.

Estos poemas oscilan entre la oración y el canto. La deidad invocada es la fuerza omnipresente que habita en los diversos rincones de esa geografía. La serpiente, animal mítico kariña, es la diosa sagrada de esta poesía:

Serpiente eriza tus
cascabeles
Las grandes marañas
del trueno
Y protege mis huesos
Culebra

El poeta Canache de la Rosa entrelaza su espíritu con el cosmos kariña, forjando una comunión íntima con la naturaleza. En esta confesión, se revela como un ser cósmico, discreto y omnipresente:

Escondido como caruta o estrella
de la sabana siempre
por ahí sin que nadie
me note por ahí

La poesía de Canache La Rosa es un acto de comunión profunda. Su cuerpo se funde con la vasta sabana, convirtiéndose en un espejo del universo. Las voces de la realidad se entrelazan con su palabra, dando testimonio de una comunidad que vive en armonía con el cosmos. En su obra, no existe separación entre el hombre y la naturaleza; ambos son parte de un todo orgánico, una maquinaria cósmica que pulsa con vida.

La naturaleza tiene una voz que se va intercambiando en el productivo universo de las metamorfosis. Leamos el poema "Wanna":

Esponjo mis plumas
aspiro todo el aire
y con paso de garza
danzo danzo

Contorsiono el cuerpo
tenso el pecho: escudo de nubes
rebullendo arenisca al paso
ciegos los ojos
en esta guerra de amor

Agito a palmadas lentas frenéticas tirantes
cuello cabeza piernas
y danzo danzo danzo
hasta vencer pronunciando tu nombre
colgándote mis alas

El universo, en su constante movimiento, nos revela una grandiosa celebración cósmica. Es una fiesta interminable que nos muestra cómo el cosmos es una comunidad donde todos los elementos están interconectados y comparten un destino común.

Poesía, curación y rezo se entrelazan para concebir el canto poético como una manifestación trascendente. Al igual que los eremuks que cautivan a Pereira, Canache se sumerge en los aremis (cantos kariñas) para hacer que la palabra transforme la realidad, invocando la ancestral sabiduría de los chamanes. En “Aremí para alejar la muerte”, las palabras se convierten en fuerzas curativas:

Y suelto mis jaguares a la

noche

Pisadas y guijarros de

centella

Que no venga la muerte para

ti no

Que no te pierdas en la

tenebra no

Que venga el jaguar con su

paso lento

Que cuide tus huesos

Ese relumbrón de carne que

es tu cuerpo

El poeta parece hallar en el cosmos la única voz capaz de garantizar la permanencia de esa totalidad cósmica. Estas voces resuenan en la poesía de José Canache de la Rosa, forjada con una austeridad que evoca la aridez de la Sabana de Guanipa, el ancestral hogar de los kariñas.

Consideraciones finales

A través de esta indagación, buscamos resaltar cómo estos cinco escritores, mediante poéticas que establecen una relación de sincera intersubjetividad, entablan un diálogo respetuoso con las cosmogonías indígenas venezolanas. Al evitar la cosificación y valorar sus visiones del mundo, estas obras contribuyen a visibilizar y comprender la rica diversidad cultural de Venezuela.

Al entablar un diálogo franco y sincero con las cosmogonías indígenas, estos escritores venezolanos contribuyen a enriquecer la literatura nacional. Siguiendo la visión de Guillermo Meneses, demuestran que la literatura puede ser un camino hacia la perfección, ampliando nuestra visión del mundo y valorando la diversidad cultural. Al evitar la idealización y la exotificación, estos autores ofrecen una mirada respetuosa y auténtica sobre el universo indígena, enriqueciendo así el panorama literario venezolano.

Referencias

Almoína de Carrera, Pilar (2000). *Lineamientos históricos y estéticos para el análisis interpretativo de la literatura oral tradicional*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

Britto García, Luis (2005). Historia oficial y nueva novela histórica. ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/3-LUIS_1.RTF.pdf. Consultado el 15-06-2005.

Mariátegui, Juan Carlos (1987). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Obras completas, Vol. 2. Lima: Ediciones Amauta

Medina, Celso (2006). *Historia y novela en Denzil Romero*. Barcelona: Fondo Editorial del Caribe.

Ministerio de Educación (2005). Educación Superior en Venezuela: una aproximación. www.iesalc.unesco.org.ve/.../informes/venezuela/Informe%20final%20educacion%20indigena%20Venezuela.pdf. Consultada el 23-11.2005.

Mosonyi, Esteban Emilio (1987). Nota de la contraportada. *Irena*. Caracas: Editorial Vitrales.

Austin, John (2005). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Ruiz-DelaPresa, Javier (2007). *Alteridad: Un recorrido filosófico*. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO.

Lecturas directas:

Arvelo, Mariela. (1980). *Akaida*. Una novela en torno a los guaraos. Tucupita: Gobernación del Territorio Federal Delta Amacuro.

Canache de la Rosa, José (1993). *Piel de Maraca*. El Tigre: Ateneo de El Tigre.

Chirinos José E. y Blanca Rojas de Chirinos (2009). Ritual del baile de las Turas. Una construcción social con los tureros del territorio Ayaman en el estado Falcón, Venezuela. *Multiciencia*, Vol. 9, No. 3. P281-287.

Pereira, Gustavo. (2001). *Costado indio*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Querales, Ramón (1978). *La guaroa*. Valencia: Universidad de Carabobo.

Quintero Weir, José (1980). *Arostomba*. Maracaibo: Gobernación del Estado Zulia.

Uslar Pietro, Arturo (1969) *Treinta cuentos* (Antología). Caracas: Monte Ávila Editores.

Yepes, José Ramón (1948). *Anaida*. Maracaibo: La Universidad del Zulia como “Selección de Poemas y Leyendas”.

VOCES Y VERSOS DEL MAESTRO POETA LATINOAMERICANO

Héctor E. Rodríguez García
UDO

Escuela de Humanidades y Educación
herodriguez.udo@gmail.com

Fecha de envío: 07 de septiembre de 2024

Fecha de aprobación: 15 de octubre de 2024

RESUMEN

Para *El Maestro Poeta Latinoamericano* la palabra es esencia de ser y saber; es una sensibilidad que se manifiesta como portal de creación académica y estética. Él participa en diversos escenarios de la vida desde los que va construyendo su obra magisterial y literaria. Esto se puede considerar como una relación histórica que acontece en América Latina que nos da la posibilidad de dar sustentación a esta condición ontológica que estamos categorizando. En esta dialéctica sociológica encontramos a hombres y mujeres dedicados a la docencia y a la poesía. Como figuras emblemáticas de esta dimensión podemos mencionar al venezolano Andrés Bello, al cubano José Martí y a la chilena Gabriela Mistral. Esto hace posible referir una amplia gama de campos temáticos que son abordados en forma de arte en la obra de estos; se trata de lo épico, intercultural, personal, íntimo, existencial, estético, social y humano. Este *Educador* nos deja importantes lecciones y saberes. En sus vivencias, en sus versos e itinerarios siempre está en la búsqueda de la plenitud de la vida. Es un horizonte que expresa el arte de la convivencia, el estar juntos para edificar la palabra, la existencia y la humanidad.

Palabras clave: *Maestro Poeta Latinoamericano*, poesía, ontología y humanidad.

ABSTRACT

For *The Latin American Master Poet*, the word is the essence of being and knowing; it is a sensitivity that manifests itself as a portal of academic and aesthetic creation. He/she participates in various scenarios of life from which he builds his magisterial and literary work. This can be considered as a historical relationship that occurs in Latin America that gives us the possibility of supporting this ontological condition that we are categorizing. In this sociological dialectic we find men and women dedicated to teaching and poetry. As emblematic figures of this dimension we can mention the Venezuelan Andrés Bello, the Cuban José Martí and the Chilean Gabriela Mistral. This enables us to refer to a wide range of thematic fields that are addressed in the form of art in the work of these authors; they deal with different aspects life that range from the epic, intercultural, personal, intimate, existential, aesthetic, social and human. This *Educator* leaves us important lessons and knowledge. In his/her experiences, in his/her verses and itineraries he/she is always in search of the fullness of life. It is a horizon that expresses the art of coexistence, and being together to build the word, existence and humanity.

Keywords: *Latin American Master Poet*, poetry, ontology and humanity.



Imagen generada con I.A

Introducción

La palabra como condición ontológica humana encuentra en el oficio de *Maestro* un escenario de gran vitalidad e infinitas posibilidades para la creación del ser y el saber. Ella crea mundos e idearios; en tal sentido, participa también en la dialéctica de la elaboración discursiva, estética e intelectual. De esta manera podemos apreciar el despliegue del lenguaje en sus diversas funciones; una de estas es la poética. Es una tentativa de revelación de lo humano y su obra de arte. Es devoción y dedicación al eterno refugio espiritual de la humanidad.

Es en esta relación que se gesta con gran notoriedad histórica esta fundamentación que categorizamos como *El Maestro Poeta Latinoamericano*. Él encuentra en los espacios educativos, sociales y culturales la tierra fértil para dar vida a la flor de su poesía. Es una sensibilidad vivida que halla su asiento en el cultivo de esa palabra con la que camina, con la sueña y enseña. El poema escrito es recitado o cantado como la testificación de una generosidad que exhibe las verdades de las subjetividades con las que el autor regala su obra a la sociedad. Su ofrenda es una vida entera dando su *Magisterio* y su *Divina Poesía*, como dijera Andrés Bello, en su memorable poema.

En ese canto de *El Maestro Poeta Latinoamericano* encontramos la voz de figuras emblemáticas como Andrés Bello (Venezuela), José Martí (Cuba) y Gabriela Mistral (Chile). Son autores que trascienden el tiempo histórico por el reconocimiento recibido y la importancia de su creación literaria. A estos debemos sumar otros(as) que se manifiestan en la senda del *Magisterio* y de la *Poesía* con gran dedicación, vocación y arte. Incluyo a José Silverio González (Venezuela), Violeta López (Puerto Rico), Pedro Mir (República Dominicana), Idea Vilariño (Uruguay), Mercedes Roffé (Argentina), Cintio Vittier (Cuba), Rafael Courtoisie (Uruguay),

Eduardo Gasca (Venezuela), Rosalbety Muñoz (Chile), Rocío Silva (Perú), Norys Alfonso (Venezuela) y Gustavo Pereira (Venezuela).

Este *Maestro Poeta Latinoamericano* va pronunciando su voz y su canto entonando circunstancias del mundo y también sus anhelos. Es por esta situación que consideraremos importantes campos temáticos que se expresan en forma de arte en la poesía de ellos. Me refiero a lo épico, intercultural, personal, íntimo, existencial, estético, social y humano. Es una invitación a encontrar en esos versos un grito de liberación, pasión, amor, arte, humanidad, tiempo, eternidad y misterio. Este *Educador* que nos habla en un código estético es un escultor de palabras y de pensamientos que mira más allá del horizonte de su entorno para enseñar a soñar el mundo.

Además, este *Maestro Latinoamericano* cuando se manifiesta como *Poeta* siempre proyecta su luz, sus vivencias y sus sueños intentando traducir lo efímero y lo eterno. Al momento que comprende el mundo del pasado vive la mutación de los tiempos. En sus diálogos: una agenda libre, apunto que *nada humano es ajeno*. Como dice en su poema Ramón Ordaz (2022:30), en analogía con el mar: “El Maestro se empecina, conversa con la luna; / de un sol a otro expande sus rumores, / cantos rodados, epístolas al viento / y reza, / todo maestro reza recostado de una piedra, / vigilante, sereno, / viendo como los días suceden desiguales.”

Manifestaciones de el maestro poeta latinoamericano

Estos *Maestros(as)* que son *Poetas* van tejiendo sus versos al calor de los tiempos en los que también se expresan las corrientes estéticas. En el siglo XIX de *Nuestra América* es la Guerra de Independencia lo que nutre la pluma de historiadores, pensadores, trovadores y profetas. Como *El Himno de Colombia* va exaltando la épica, en el canto de Bello (1825:49): “Otra vez con cadenas y muerte / amenaza el tirano español. / Colombianos, volad a las armas, / repeled, repeled la opresión. /...de la Patria seguida la divisa, / que os señala el camino de honor.”

Este canto patriótico llamado *El Himno de Colombia*, entonando un gesto emancipatorio, habla de un autor que tiene voz propia y libertad como creador. Es Andrés Bello que conjugando las tendencias estéticas del *Clasicismo* y del *Romanticismo* se expresa con la autonomía de un artista que incorpora y sintetiza los elementos que le sirven a su obra. Estrofas, versos y rimas manifiestan la armonía y el orden de lo clásico. En una temática en la que la pasión y el fervor del sentimiento patriótico, en tono mesurado, no alcanzan la exaltación magnánima del estilo romántico.

Ese mismo sentir patriótico lo manifiesta el *Maestro y Poeta* venezolano José Silverio González, nacido en Cumaná. Se inicia como educador en Carúpano, en 1839; luego ejerce su *Magisterio* en Cumaná, entre 1840 y 1848. Fue Diputado y Representante Provincial en el Congreso Nacional, entre 1849 y 1854. Entre sus principales obras tenemos: *El Método de Lexicografía* (1840), *La Métrica Castellana* (1849) y *La Floresta* (1850). Es en este último libro en el que publica la mayoría de sus escritos literarios. En *El Barquero*, uno de los poemas que más exalta su creación estética, González (1850:24) rinde honores a Antonio José de Sucre: “Ayacucho fue un poema, / Cada rasgo fue una historia, / Cada brega una victoria, / ¡Todo golpe fue mortal! / ¡Viva Sucre el impertérrito, / El repúblico acendrado, / El experto y fiel soldado, / El insigne Mariscal!

El Barquero es un canto patriótico compuesto de siete estrofas. Inicia con una copla que la conforman cuatro versos de arte menor con rima asonante en los pares. Luego le siguen seis estrofas del tipo que se denomina octavilla, también conocida como octa-

va italiana. Estas estrofas se constituyen por versos de arte menor en la que riman en consonante el verso dos con el tres y el seis con el siete. Así se puede apreciar en la cita que he considerado (historia-victoria, acendrado-soldado). El asunto expuesto acopla sabiamente con la composición métrica y logra el cometido de alcanzar el gusto popular. En esos avatares transcurre la obra de vida del *Maestro y Poeta* José Silverio González que culmina siendo Rector del Colegio Nacional de Cumaná, entre 1879 y 1886.

En el tiempo en el que se conjuga la lucha por la Independencia de Cuba participa con gran protagonismo el *Maestro y Poeta* José Martí. Es en esa circunstancia histórica uno de los intelectuales de mayor trascendencia que abraza, con tanta vehemencia, la causa de su Patria. En *Versos Libres* de Martí (1882:25), se incluye el poema *Dos Patrias*, del cual citamos estos cinco primeros versos: “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche. / ¿O son una las dos? No bien retira / su majestad el sol, con largos velos / y un clavel en la mano, silenciosa / Cuba cual viuda triste me aparece.”

Desde esa condición de *Maestro Poeta* el poema *Dos Patrias* le sirve a José Martí para transmitir su gran lección de patriotismo. Esta pieza literaria, escrita en el estilo del verso libre, a partir de la asunción de una estética liberadora nos presenta sentimientos asociados al contexto de la lucha social por la causa de la Independencia de Cuba. Son versos endecasílabos que dicen pérdida, oscuridad, vacío y dolor; pero que también dan luces y signos de liberación. Es un autor de una obra literaria generosa, de gran calidad artística y humana. Incluye libros como: *Ismaelillo* (1882), *La Edad de Oro* (1889), *Versos Sencillos* (1891), *Versos Libres*, concluida en 1882 y *Flores del Destierro*, culminada en 1891. Estas dos últimas obras son de publicación póstuma.

En relación con el tema social también se expresan con gran vehemencia y sentir la puertorriqueña Violeta López Suria y el dominicano Pedro Mir. Son *Maestros Poetas* de América Latina, de la región de El Caribe insular. Su origen, historia e identidad dan testimonio de compromiso con la verdad de sus pueblos y naciones. En esas grandes tensiones sociales vividas se hacen presentes con su *Magisterio*, sus ideas y su voz con las que la poesía es consciencia y gesta histórica. Por ello, desde esas genealogías que constituyen el espíritu y la memoria de los de los tiempos y los ancestros acuden a un pasado que también es presente para decir sobre el devenir de los afrodescendientes.

Así ha quedado dicho en la poesía de la puertorriqueña Violeta López Suria que expresa su vocación de enseñar y escribir desde los seis años cuando escribe su primer poema. Luego consagrará su obra magisterial como Profesora de la Universidad de Puerto Rico; desde donde promoverá su creación académica y literaria. Como testimonio de sensibilidad y compromiso con la vida y la palabra, del libro de Violeta López (1962: 184), *La Piel Pegada al Alma*, cito estos versos: “Cada islote / es un racimo verde, / una canasta pobre de silencio / hacia el mar. / Abajo han enterrado gritos / hasta no quedar enterrados. / África está lejos, / sin ser, sin ausencia / se apaga su eco”.

Este poema de Violeta López Suria manifiesta a El Caribe como una historia de un profundo conflicto social, en una sociedad de diversas estratificaciones y diferencias. Su campo semántico discursivo nos coloca en el escenario de las contraposiciones entre el amo y el esclavo en el modo de producción esclavista. Ahí, entre el vivir y la sobrevivencia se le niega a las manos que trabajan el fruto y la riqueza de la tierra. Por ello, para mujeres

y hombres esclavizados no hay suelo; sólo tienen en su mundo e imaginario *Mar y Cielo*. Todo esto ocurre desde una geopolítica de conflicto entre Colonia e Imperio. En este sentido, es para destacar que la clave estética en la estructuración del poema es el contraste. De este modo, se produce una riqueza que genera pobreza. Y África está lejos; pero también está cerca si la encuentras en cada *Ser*, en su presencia. Además, se dice en unos versos libres y carentes de rima, junto a otros ordenados en rima asonante.

En Pedro Mir la poesía es una obra magisterial de consciencia y enseñanza para todos; el aula es la infinitud de su pueblo. Es una estética de contenido social que denuncia esclavitud, colonialismo y dictadura. Por ello, es reconocido por el Congreso Nacional de su país; cuando lo declara *Poeta Nacional*, en 1984. Como muestra del arte poético de Mir (2012: 204), del poema *Trigueño*, refiero estos versos de la primera estrofa: “Es la calle del Conde asomada a las vidrieras; / aquí, las camisas blancas; / allá, las camisas negras, / y dondequiera, el sudor emocional de mi tierra. / ¡Qué hermosa camisa blanca! / Pero detrás: / ¡La Tragedia!

En efecto, el poema mencionado a través de una simbolización cromática nos muestra una diferenciación y contraposición de clases sociales. Desde el escenario del Centro Comercial se denuncia el consumismo y la explotación laboral, ubicando como telón de fondo la diferencia económica y racial. Para esto, el leitmotiv: “En la calle del Conde asomada a las vidrieras”, se constituye en el hilo discursivo desde el cual el hablante lírico presenta el contraste social, a partir de las imágenes visuales. Es la vida y obra de este *Maestro Poeta* expresando la tragedia de su pueblo. Es el hijo de San Pedro de Macorís, el bachiller graduado en la Escuela Normal que fue merecedor del Premio Nacional de Historia (1975) y Premio Nacional de Poesía (1976).

Por otro lado, para sustentar la manera en la que nuestros *Maestros* expresan en poesía vivencias de su mundo íntimo, existencial y personal puedo convocar a la uruguayo Idea Vilariño y a la chilena universal, conocida con el seudónimo artístico de Gabriela Mistral. Son vidas plenas de acontecimientos que se van caligrafiando en la palabra y en la sensibilidad de estas *Maestras* y *Poetas*. Además, les correspondió transitar un *Magisterio* colmado de dificultades y desafíos que fue gestando el carácter y la valentía como condición de personalidad y humanidad. Así la poesía que emerge de esta dimensión ontológica dice desesperación, búsqueda, vacío y dolor.

La uruguayo Idea Vilariño escribe y publica buena parte de su creación poética entre 1945 y 1980. Entre sus libros tenemos: *La Suplicante* (1945), *Cielo cielo* (1947), *Paraíso Perdido* (1949), *Por Aire Sucio* (1951), *Nocturnos* (1955), *Poemas de Amor* (1957), *Pobre Mundo* (1966), *Salmos* (1974) y *No* (1980). También hay que mencionar esa antología denominada *Poesía* que reúne poemas sus escritos entre 1941 y 1967; de ella refiero estos versos de Vilariño (1970: 275), del poema *Ya en Desnudez Total*: “Ya en desnudez total, / extraña ausencia / de procesos y fórmulas y métodos, / flor a flor, / ser a ser, / aún conciencia, / y un estar en silencio y sin objeto”.

Es el sentido de la ausencia y del vacío lo que configura el mundo del sentir humano que se plasma en el poema *Ya en Desnudez Total*. El verso que sirve de título se repite a lo largo del poema como elemento enfatizador que dice desesperación y dolor a través del recurso estético llamado *leitmotiv*. La obra citada es un fiel reflejo del universo poético de Idea Vilariño. Esta *Maestra* y *Poeta* fue docente de Literatura en la Educación Secundaria de su país, entre 1952 y 1973. Luego, a partir de 1985 se desempeñó como Profesora de Lite-

ratura Uruguaya, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República Oriental del Uruguay.

En un tono similar se expresa parte de la creación literaria de la chilena Lucila Godoy Alcayaga, conocida universalmente con el seudónimo literario de Gabriela Mistral. Su ingenio y su bondad plasmados en su poesía han sido fundamentales para ganar el Premio Nobel de Literatura en 1945. Desde muy joven ejerció su *Magisterio* como *Maestra* de Educación Rural y posteriormente como Profesora de Literatura en Educación Media. De ese canto-llanto a los avatares de la tristeza que se manifiestan en la vida, les muestro a Gabriela Mistral (1938:6), a través de estos versos del poema *Ausencia*: “Se va de ti mi cuerpo, gota a gota. / Se va mi cara en un óleo sordo; / se van mis manos en azogue suelto;.../ ¡Se te va todo, se nos va todo!”

Es un poema que muestra el trance intrapsicológico de esas subjetividades que desbordan la vida ante la ausencia y la pérdida absoluta. Esta pieza literaria está organizada a través de diversas expresiones con las que la autora recurre de manera reiterada a la figura estética del leitmotiv. Es para destacar que esta temática de la tragicidad humana aparece permanentemente en la creación poética de Gabriela Mistral; se hace presente a lo largo de sus obras publicadas. En tal sentido, conviene recordar lo emblemático que resultan los títulos de sus principales libros: *Los Sonetos de la Muerte* (1914), *Desolación* (1922), *Termura* (1923), *Tala* (1938) y *Lagar* (1954).

Igualmente, es oportuno agregar que es bastante frecuente que estos *Maestros* dedicados a la creación literaria se ocupen recurrentemente de la consideración del código lingüístico desde su obra estética. De esta manera, en la realización de las funciones del lenguaje aparecen la función metalingüística y la función poética. Es por ello, que en este caso, incluyo a importantes educadores que realizaron una impecable labor magisterial; y que también se muestran como auténticos cultores del verso. Éstos son el cubano Cintio Vittier, la argentina Mercedes Roffé, el uruguayo Rafael Courtoisie y el venezolano Eduardo Gasca.

El cubano Cintio Vittier es conocido universalmente por su condición de escritor, filólogo y *Poeta*; sin embargo, es oportuno destacar que se desempeñó como Profesor de Francés en la Escuela Normal para Maestros de la Habana, entre 1947 y 1961. Después ejerció como Profesor de Literatura Cubana e Hispanoamericana, en la Universidad Central de Las Villas. Del libro *El Hogar y El Olvido* (1949), cito de Vittier (1949: 326), estos versos que forman parte del poema *Un Placer*: “El humo entra en la noche como un manto / de sellada retórica, escribiendo. / A cada bocanada miro el canto / del fuego y de la hoja: me sorprendo”.

Es un hermoso poema en la variante del soneto, compuesto de dos serventesios y dos tercetos. La estructuración y perfección de la rima consonante sirven para presentar las manifestaciones y signos de la naturaleza. Es de esta manera como se desplaza la figura retórica de la prosopopeya desde esa gráfica y esa voz de la *Diosa-Natura* que dice silencio, placer y arte. Es el código de la *deidad* en el espacio de la poesía. Es la palabra del *Maestro* Cintio Vittier que se hace eterna en poemarios como *Sedienta* (1943), *El Hogar y el Olvido* (1949), *Sustancia* (1950), *Conjeturas* (1951), *Visperas* (1953), *La Luz Imposible* (1957), *Testimonios* (1968), *La Fecha al Pie* (1981) y *Hojas Perdidas* (1988).

En la poesía de la argentina Mercedes Roffé, particularmente en el libro *Definiciones Maya*, el código estético recrea el Patrimonio Cultural de este Pueblo Indígena a través de ciertas claves discursivas. Es una lúdica de la palabra como posibili-

dad de nombrar lo incierto e intempestivo de la vida y el mundo. En consideración a lo expuesto, cito de Roffé (2007: 214-215) estos versos del poema *A Veces*: “Se dice cuando / no siempre se puede algo / un hábito o costumbre / no muy frecuente / no de todos los días.../ de un tiempo que desconocemos / como querer cantar o enamorarse / como sucede la lluvia / a veces “.

Esta bella composición es también un canto a la naturaleza que se sustenta en la interdiscursividad y nos recuerda a las culturas originarias del continente. En esa perspectiva que mira y admira a la *Diosa-Natura*; estamos ante una estética que se constituye en una mimesis de la naturaleza. Es el largo camino de *Magisterio y Poesía* de Mercedes Roffé que es conocida en el mundo como Profesora de Letras Modernas gracias a su condición de Doctora en Literatura Española y Latinoamericana. Entre sus principales obras publicadas tenemos: *El Tapiz* (1983), *Cámara Baja* (1987), *Definiciones Mayas* (1999), *Memorial de Agravios* (2002), *La Ópera Fantasma* (2005), *Las Linternas Flotantes* (2009) y *Vislumbres* (2014).

En relación a la valoración de la obra del uruguayo Rafael Courtoisie conviene decir que en su creación literaria la palabra destaca la realización de la condición humana. Su prosa poética es acontecimiento de vida que se muestra como semiosis sensible sobre el mundo. Esto que he mencionado lo testimonia *El Maestro y Poeta* Rafael Courtoisie (2007: 234) en su poema *Voces*, del cual cito algunos versos: “Las voces actúan sobre las cosas, tienen una incidencia directa a pesar de que el principio de causalidad está alterado. Una palabra es causa de muchos objetos, los sostiene sobre un abismo de indefinición, los suspende sobre materias brumosas.”

La poesía de Rafael Courtoisie es reflexión y palpación sobre la facultad heurística y poética humana. Es, por tanto, antología y ontología porque poesía es humanidad. Este itinerario literario lo ha plasmado en libros como: *Palabras de la Noche* (2006), *Poesía y Caracol* (2008), *Tiranos Temblad* (2010), *Parte de Todo* (2012) y *Santa Poesía* (2012). Con estas obras ha sido galardonada con varios Premios Internacionales; entre ellos se pueden mencionar los siguientes: el Premio Internacional de Poesía “José Lezama Lima”, de Cuba; Premio Internacional de Poesía “Blas Otero”, de España; Premio Internacional de Poesía “Jaime Sabines”, de México y el Premio Loewe de Poesía, de España. En Uruguay fue merecedor del Premio de Poesía del Ministerio de la Cultura. En su país también comparte la pasión por la Docencia en el Centro de Formación de Profesores, en la Escuela de Cine y en la Universidad Católica de Uruguay.

En lo que respecta al *Maestro y Poeta* venezolano Eduardo Gasca debo decir que en esa relación y despliegue del código discursivo en su obra poética se recrea un juego estético que haces mimesis con el *Canto-Pueblo*. Así lo manifiesta el Profesor Gasca (2019:42) en estos versos del poema *A Veces el Canto*: “el pueblo se sentaba en la tierra que era la tierra del mar / que era el asiento / que se mecía es la voz que se agacha en la boca / asoma la cabeza por las puertas abiertas...”

Estos versos parecen haber emanado de una de sus clases de Teoría y Análisis Literario cuando ejercía su labor de Profesor en el Departamento de Filosofía y Letras de la Universidad de Oriente. Notamos que aparece la figura retórica de la geminación o reduplicación que implica repetir palabras o sintagmas; en este caso tenemos: “la tierra”, “que era” y “que se”. Como elemento culminante de la obra destaca el pleonasma que se refiere al uso de palabras innecesarias para enfatizar el contenido; como ejemplo indicamos: “el pueblo se sentaba en la tierra”; si

esto es así, entonces resulta una obviedad “que era el asiento”.

Es conveniente destacar que en los versos del venezolano Eduardo Gasca, del uruguayo Rafael Courtoisie, de la argentina Mercedes Roffé y del cubano Cintio Vittier se recrea la posibilidad de la obra literaria en su relación con otro código discursivo y estético que sirve de motivo o inspiración. Estamos ante el desafío sensible y sublime de sentir y comprender a la *Diosa-Natura* en su voz, sentido y movimiento; como también captar el *Canto-Pueblo* y el despliegue de la vida y el mundo como acontecimientos para construir la infinitud de la lluvia de palabras que hacen de la poesía, cada día, un arte inédito.

Por otra parte, en una expresión poética muy cercana al mundo de hoy y en un tono de protesta que expresa la condición humana y la discriminación de género encuentro unos versos de la Profesora peruana Rocío Silva. También debo agregar que el tono de inconformidad es recreado por la chilena Rosalbetty Muñoz desde la fina ironía que denuncia el consumismo en su más amplia gama de productos, contenidos y presentaciones. Estamos ante manifestaciones poéticas emergentes que quieren dejar testimonio de su descontento con muchas circunstancias y acontecimientos del actual contexto civilizatorio.

La peruana Rocío Silva ejerce su *Magisterio* como Profesora Universitaria en diversos centros de estudios superiores como la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad de Lima y la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. De su labor de creación literaria destaca la publicación de seis libros del género poesía. En el poema *El Hombre más Pobre del Mundo* Silva (2011:112) se expresa en tono radical de protesta; estos versos constatan lo señalado: “El hombre más pobre del mundo /...es una mujer / peruana, africana, india / quizás una mujer campesina / una mujer que fue violada por el primer marido / embarazada una y otra vez / explotada durante el embarazo”.

Estos versos del poema referido nos recuerdan el largo itinerario histórico de atropello, explotación y violencia contra la mujer. Circunstancia que se agrava si esa mujer es latinoamericana, indígena y afrodescendiente. Es un hecho de agresión social que se ha repetido en distintos momentos y de diferentes maneras en nuestras sociedades contra esa mujer que termina siendo silenciada y anónima. Por ello, en el poema *El Hombre más Pobre del Mundo* el recurso estético discursivo que rige la composición es el de la geminación o reduplicación del sintagma “una mujer”.

De las vivencias de la *Maestra y Poeta* chilena Rosalbetty Muñoz destaco su dedicado ejercicio docente como Profesora de Castellano en la Universidad Austral de Chile. En el campo de la producción literaria resalta su primer libro de poesía denominado *Canto de una Oveja del Rebaño* (1981). De ese poemario de Muñoz (2016:27) cito estos versos: “Soy feliz, / cada cosa que deseo / aparece por arte de cuotas mensuales / en mi mano. / No tengo de que quejarme. Los días giran brillantes / despertando y adormeciendo / entre programas de TV / parques de entretenimientos / revistas de Vanidades...”

Este es el tono de ironía en la poesía de Rosalbetty Muñoz que muestra su malestar con esta sociedad consumista y de consumo. Son modas, slogans, marcas, mercados, presentaciones, consumidores y modelos que proyectan a través de diferentes medios la necesidad de comprar cierto producto. Esto es parte de la obra literaria de una escritora que siempre ha incluido en sus escritos la consideración y preocupación por la problemática social. Así se puede constatar en libros como: *El Lugar de Morir* (1987), *Hijos* (1991), *Baile de Señoritas* (1994), *Sombras en el Rosselot*

(2002), *Ratada* (2005), *Ceremonias* (2012) y *Misión Circular* (2020).

Igualmente, conviene incorporar la voz y vivencia de la Profesora y Poeta venezolana Norys Alfonzo. Debo resaltar que en su poesía se despliega el universo ontológico humano. En este sentido es conveniente apuntar que en el libro *Gerundios* explora pasado, presente, vida, muerte, silencio y voz. Del poema *Pintando con Spray* refiero estos versos de Alfonzo (1999:53): “Ventre que se agita / arquitectos que moldean / en geometrías / a la luz, a las sombras; / palabras, algunas veces solarietas, / -si hay mansedumbre- / otras, impetuosas, / -si no hay cromatismos- / Degradación milenarista / antes, primitivos artistas / prolongaban en siluetas/ cantos guturales.”

En estos versos la escritora Norys Alfonzo recrea la vocación artística humana que se manifiesta irremediamente como condición ontológica. Desde la figura retórica de la antítesis presenta las diversas posibilidades y libertades de este proceso liberador que se remonta a la antigüedad de la existencia de la cultura y la humanidad. Para seguir conociendo el arte y el misterio en la poesía de esta educadora y creadora venezolana también se pueden leer libros como: *Poemas de la Sed* y *Ausente de tu Sangre y Otros Poemas*; precisamente, con ellos ha sido galardonada en el Concurso Literario de Fundarte (2004) y en la III Bienal Nacional de Literatura “Cruz Salmerón Acosta” (2015), respectivamente. De su labor profesional indico su esmerado trabajo en las cátedras de Literatura Venezolana y Literatura Latinoamericana en la Licenciatura en Educación Integral de la Universidad de Oriente; igualmente, es necesario agregar su dedicada actividad de investigación en el *Centro de Estudios Caribeños*.

Finalmente, convoco a este encuentro de voces y vivencias al gran *Maestro* y *Poeta* venezolano Gustavo Pereira. En el ejercicio de la docencia destaca su quehacer como Profesor y fundador del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Oriente. De su prolija creación literaria puedo nombrar obras como: *Preparativos del Viaje* (1964), *En Plena Estación* (1966), *Hasta Reventar* (1966), *El Interior de las Sombras* (1968), *Poesía de Qué* (1970), *Los Cuatro Horizontes del Cielo* (1973), *El Libro de los Somaris* (1974), *El Segundo Libro de los Somaris* (1979), *Tiempos Oscuros Tiempos de Sol* (1981), *Vivir Contra Morir* (1988), *La Fiesta Sigue* (1992), *Escrito de Salvaje* (1993), *Oficio de Partir* (1999), *Sentimentario* (2004) y *Equinoccial* (2008).

Es necesario señalar que esta productividad literaria de Gustavo Pereira ha sido ampliamente galardonada con premios nacionales como internacionales. Indico los siguientes: Premio Joven de Poesía de las Universidades Nacionales (1965), Premio Latinoamericano de Poesía de la Revista *Imagen* (1970), Premio Municipal de Poesía de Caracas (1987), Premio Internacional Pérez Bonalde de la Casa de la Poesía (1992), Premio Fundarte (1993), Premio de la Bienal Ramos Sucre (1997), Premio Nacional de Literatura (2000) y Premio Internacional de Poesía Víctor Valera Mora (2011).

Además, es oportuno mencionar que en ese largo camino de creación Gustavo Pereira tiene en su haber la invención de un tipo particular de poemas que ha denominado *Somari*. A través de éstos ha expresado buena parte de su poesía de los últimos años. Uno de estos textos de Pereira (2011: 146) es el que se llama *Somari de la Eternidad*, el cual cito: “Todo empieza y termina en la eternidad / Pero la eternidad no sabe de nosotros / Sus pobres soñadores”. Como podemos notar es una composición literaria que explora el recurso estético y discursivo de la paradoja; esto es el contraste de la finitud de la vida y

el devenir humano ante la eternidad e inmensidad del tiempo.

A modo de epílogo

Así pues, tenemos que *El Maestro* y *Poeta Latinoamericano* en sus vivencias e itinerarios manifiesta la fecundidad y bondad de una obra de creación literaria con la que invita a vivir y desea inspirar y educar. Son diversos asuntos y temas que incluyen el complejo universo ontológico humano como ya hemos indicado y sustentado. Esta es la manera en la que este *Maestro* eleva su código estético y poético y pretende ser un agenciador de esperanzas que van más allá de su tiempo. En la búsqueda de su poesía va tejiendo afectos y empatías en los que vislumbra una humanidad que tiene como horizonte y norte la plenitud de la vida.

En este ejercicio de la profesión de *Educador* vivimos en el estar juntos, de compartir saberes, de inspirar la sensibilidad de cada ser y de formar para la vida. En este sentido, *El Maestro* es un creador y hacedor de artes que conforman la existencia y la humanidad. Es así como trasciende y participa en la musicalización de unas notas, en la arquitectura de los afectos, en el cultivo del silencio, en el arte de la convivencia, en la conjugación de la palabra y en el tejido de los sueños.

Referencias bibliográficas

Alfonzo, Norys (1999). *Pintando con Spray*. En *III Concurso Literario “Día del Profesor Universitario”*. Cumaná. Ediciones de Asociación de Profesores y Universidad de Oriente Núcleo de Sucre.

Bello, Andrés (1825/1979). *El Himno de Colombia*. En *Andrés Bello Obra Literaria*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

Courtoisie, Rafael (2007). *Voces*. En *4to Festival Mundial de Poesía*. Caracas. Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

González, José Silverio (1882/2016). *El Barquero*. En *Cumaná de Raíz y Trato*. Cumaná. Universidad Politécnica Territorial del Oeste del Estado Sucre Clodosbaldo Russián.

López, Violeta (1962/2012). *La Piel Pegada al Alma*. En *Identidades Poesía Negra de América*. La Habana. Editorial Arte y Literatura.

Martí, José (1882/1991). *Dos Patrias*. En *Con los Pobres de la Tierra*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

Mir, Pedro (2012). *Trigueño*. En *Identidades Poesía Negra de América*. La Habana. Editorial Arte y Literatura.

Mistral, Gabriela (1938/2007). *Ausencia*. En *Biografía y Poesía de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile. Centro de Estudios “Miguel Enríquez”.

Muñoz, Rosalbety (2016). *Canto de una Oveja del Rebaño*. En *12º Festival Mundial de Poesía de Venezuela 2015*. Caracas. Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

Ordaz, Ramón (2022). *Obertura de Mar*. Mérida. Ediciones de La Línea Imaginaria y La Castalia.

Pereira, Gustavo (2011). *Los Cuatro Horizontes del Cielo y Otros Poemas*. Caracas. Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Roffé, Mercedes (2007). Definiciones Maya. En *4to Festival Mundial de Poesía*. Caracas. Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

Silva, Rocío (2011). El Hombre Más Pobre del Mundo. En *7mo Festival Mundial de Poesía*. Caracas. Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

Vilariño, Idea (1970/1993). Ya en Desnudez Total. En Guillermo Sucre. *Antología de la Poesía Hispanoamericana Moderna II*. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana-USB-Equinoccio.

Vittier, Cintio (1985). Cronología. En José Martí. *Nuestra América*. Barcelona. Biblioteca Ayacucho.

Benito Yrady Arias

Las tantas muertes de Juan Jiménez



Foto: Rafael Salvatore

En la madrugada del 21 de octubre de 1981 falleció Juan Jiménez por última vez.

Sobre la medianoche del abismo una enfermera ataviada de monja develó el suceso cuando el anciano se dejó morder por la agonía, perseguido por una punta de luna. Ella tendría apenas un mes acostumbrada a mirarlo inocultablemente hosco, abatido, incitado entre las muecas de su amargura. Él llevaba ese mismo tiempo en el asilo sin reconocerla, sin hablar con ella ni con nadie, luchando siempre con los incontables enemigos de su propia vida. Llegaba la implacable asfixia de la muerte y así fue.

Un paro respiratorio cortó el cosquilloso hilo de oxígeno. Entonces la misma enfermera comprobó casi con el alba la rigidez de aquel cuerpo de varón después de intentar en vano devolverle la vida. Redescubrió espesa la piel negra y arrugada.

Redescubrió que las uñas imperfectas de las manos encabritadas oscurecieron fuera de lo normal. Redescubrió una muerte más, sin saber quién era realmente el hombre que moría.

Con la aparición del sol, el cuerpo liviano entró a la deshabitada capilla del asilo, iba vestido de blanco y por primera vez en muchos años se abotonó una camisa nueva.

Yo miré muy de cerca su cara como de cera, como de niño, como cara imposible de volver a encontrar a través del reducido vidrio de la urna de latón. Miré su pequeño rostro de ochenta y nueve años y recordé el último día de nuestras conversaciones. “Ya las palabras me vienen como si me van a ahogar”, me lo había dicho meses atrás en el sanatorio de Cumaná, donde ingresaba por tercera vez marcado por T.B.C. Pulmonar. Y en menos de un año, del sanatorio al asilo, del asilo al cementerio. “Ya las pa-

labras me vienen como si me van a ahogar”, me había dicho Juan Jiménez en nuestra última conversación, donde recordó a Elías Jiménez, el hermano muerto en Los Bordes y recordó al único de los hermanos Jiménez que todavía quedaba vivo, Amalio Jiménez, también recordó de nuevo al gran Antero Vallejo, el padre venerado de Tataracual que tuvo en Nieves Jiménez a ese hijo Juan Jiménez, sin saber que en algún lado de aquel caserío, entre siglo y siglo, nacía el más famoso cantador de toda la inmensidad geográfica del oriente, adornado entonces por la serranía del Turimiquire.

Yo lo daba por muerto en 1975, cuando empecé a preguntar entre calles y caminos quién era ese Juan Jiménez de tanto renombre y dónde estaba sepultado. Todos me hablaban de las maravillas de aquel hombre y me narraban distintos episodios de su muerte. Que fueron dos los Juan Jiménez que existían, uno llamado Juan Antonio y otro Juan Elías, pero que ya estaban muertos. Que no se lograba diferenciar con exactitud el uno del otro. Que no había mujer que no se enamorara del hechizo de aquella voz dulce de la caña. Que fueron muchos los hijos regados entre el Valle de Cumanacoa y los distintos lugares en que dejó su encanto desde las rutas que llevaban del mar de Araya al mar de Paria.

Poco a poco fui completando una historia encadenada que me unía al cantory con dedicación y sorpresa seguí sus pasos dentro de sus pasos, hasta que un día, sumado a tantos de los que dispuse para Juan Jiménez, entre informantes de Cumaná pude asegurarme que el famoso “canario” de Tataracual definitivamente no había muerto. Vivía en algún espacio de su atmósfera con sus años en contra.

Lo llegué a mirar por primera vez un carnaval de domingo mientras hablaba para sí frente a una comparsa callejera y gritaba ¡Mire Juan Jiménez la música! ¡Mire Juan Jiménez el baile!, se afirmaba él mismo, como si estuviera más allá de su espíritu, o como si necesitara nombrarse con el sello de su garganta para oír en su propia voz ese nombre triunfante de Juan Jiménez. Le pregunté ese domingo si era el Juan Jiménez de tanta fama, el verdadero Juan Jiménez de tanto hablar y respondió con una cantica, como para que no quedara duda en el encuentro.

¡Juan Jiménez el que canta
Juan Jiménez el que implora
le roba con la garganta
las niñas a la señora!



Foto: Rafael Salvatore

Yo soy el canario, me dijo, yo hice a Cumaná y Cumaná sin mí no es Cumaná, porque yo era la diversión, yo era la alegría de esas calles y de esos callejones y sin mí no hay alegría, no hay diversión, ¡Pero mire ahora!. Y me lo dijo hundiéndose las mejillas para descubrir aquella boca sin un solo diente. Ya Juan Jiménez se acabó, me dijo y pude entender como Juan Jiménez luchaba contra el vestigio de Juan Jiménez.

Cuando me propuse seguir su historia, recorriendo el propagado imaginario de un pueblo a otro pueblo, lo habían dado por

muerto en las costas de Güiria, allá me habían dicho que murió embarcado hacia Trinidad y me aseguraron que después de su muerte solo se oía una cántica que el mar empujaba en las noches. En Cumanacoa me dijeron que era el hombre más bregador que se había conocido entre esas plantaciones de los cañaverales y en voz baja me hicieron creer que murió maldejado, que murió de un maleficio en el camino de Las Fraguas. En las Fraguas existía la leyenda de que bajó un día de las montañas esas del Turimiquire y nunca más volvió porque se fue a morir donde estaba enterrado su ombligo. En Tataracual me demostraron que había nacido allí pero que se mudó a La Margarita y no volvió más al caserío intocado de los gigantes pedregales. En La Margarita regresaban al tiempo de cuando lo habían oído nombrar por unos cantos que regó por esos caminos, y lo identificaban como un negro rebelde nacido en Chiguana. En Chiguana tenían noticias de Juan Jiménez por una mujer que se llevó a vivir a Carúpano después de enamorarla en un baile. En Carúpano decían que no había dejado vestigios y que era un hombre nacido en Cariaco y muerto en Cumaná. En cada sitio donde preguntaba me ofrecían una versión diferente sobre el nacimiento y la muerte de aquel Juan Jiménez que hacía estallar de gozo las maracas con su canto.

Así seguimos, hasta el ya citado encuentro del carnaval de Cumaná, que fue la verdadera incursión para dar inicio al primer enganche con su vida real, anudándome y desanudándome a su fatiga, a su delirio fascinante, a su dolorosa agonía. Aquel hombre nacido a finales del siglo XIX y que el pueblo describió de manera sobrenatural era un varón de la vieja negritud que había trajinado por décadas entre calles, callejones, trochas y más trochas por las que anduvo tanto.

Se presentaba como un mendigo. Debía ser escuchado como un pájaro inconsolable y eso me propuse aquel año 1981: escucharlo. No tenía casa, nunca la tuvo. Su techo era la sombra de la ceiba más grande que llegó a plantarse en una calle entre el río Manzanares y el viejo mercado de Cumaná. Allí comía por la caridad de las tarantineras que lo admiraban. Allí se enfrentó a sus enfermedades, y empezaba el rugir de su moriencia lamentándose de la vida y de su suerte.

La tuberculosis pulmonar y una afección hepática avanzada estaban carcomiendo su cuerpo desde hacía mucho tiempo. Tosía, escupía con sangre, maldecía y me iluminaba con sus palabras en el sanatorio donde se desbarataba su vida, como si quisiera abarcar en un solo instante todo su pasado para que nada quedase en el olvido. Tomé apuntes, archivé su voz. Dentro y fuera del recinto hospitalario seguía escuchando las historias inimaginables del excepcional personaje de las tierras de oriente. Escogíamos siempre las sombras de espigadas ceibas que era su árbol preferido cuando evadíamos el sanatorio.

Encontré a un Juan Jiménez, nacido en Tataracual y fugado al despuntar el siglo XX con el canto que aprendió del pueblo, un Juan Jiménez entregado a las aventuras de las perlas. Buceador del mar entre Cubagua, Coche y Margarita. Trabajador de la tierra, conuquero entre Sucre y Monagas. Sembrador de café en Caripe. Buscador de sarrapia, diamante, oro, caucho y balatá en Guayana. Salinero de las Salinas de Araya. Obrero del petróleo en Caripito. Albañil que hizo entre sus manos gran parte del cuartel de Cumaná y trazó calles y más calles donde su canto quedó entremezclado en las caminerías de la vieja ciudad. Enamorado, peleador, murranguero como su padre Antero Vallejo, pero sobre todo cantor inigualable con un nombre de fama entre

tantos lugares donde alzó su voz con toda la fuerza de una fiera.

De las tantas muertes de Juan Jiménez, de las tantas vidas regadas en cada lugar, creció la leyenda del canario que retumbaba con su canto entre la serranía y el mar del oriente. Canario Juan Jiménez de negrísima piel y claros ojos azules, ojos zarcos. Cantor jamás nacido entre las piedras de Tataracual. Cantor y más cantor con garganta habituada a la brega y al amor inaudito y a la fiereza del rebelde escondido en el sufrimiento de su última muerte, solo y en la miseria, así, convulsionado bajo la asfixia de los hechizos.

Un día de los pobres enterramos sus huesos y sus alas sin ningún tipo de ceremonial y del golpe de arpa atiborrado de dolor, quedó esta voz centenaria que nunca fue su voz, así, forcejeando contra el irreconciliable destino. El negro Juan Jiménez cerró sus

inconfundibles ojos azules un miércoles 21 de octubre de 1981. Ese mismo miércoles riguroso lo enterramos en el cementerio de Cumaná. No hubo acto velatorio de veinticuatro horas. No hubo una flor, no hubo campanas que doblaran, no hubo madera en su ataúd, no hubo plañideras, ni siquiera una cruz para marcar el sitio del difunto. Fue sepultado bajo la tierra viva y polvorienta de la ciudad donde él hizo calles y callejones sin que ninguno de los tantos hijos que dejó supiera de su verdadera e inconsolable muerte.

Elizabeth Hernández como testigo y hermana y las fotografías de Rafael Salvatore, guardadas con celos por más de 30 años en copia de papel, únicamente pueden dar testimonio de una parte final de aquella vida a la que está referida este relato. ¡Juan Jiménez el que canta, Juan Jiménez el que llora!

RESEÑA

Miguel Barnet

La caja de los truenos: un culto a la memoria¹



1 Palabras de presentación del libro *La caja de los truenos*, de Benito Yrady en la Feria del Libro de Caracas (Venezuela, septiembre 2024)

He leído este libro con igual dosis de atención y deleite, pero sin lograr descubrir cómo su autor, Benito Yrady, nos deja de pronto a solas, escuchando personalmente a Bertha Vargas, Guillermina Ramírez y Alberta Cova.

Quizás desde el título, *La caja de los truenos*, se revele algo de ese acto de magia, pues gracias al don de resonancia y eco de esta obra es que llegamos a apreciar nítidamente voces, latidos, incluso sueños, de tres mujeres maravillosas, hechas a sí mismas, como sin dudas cada lector podrá apreciar —y sobre todo aprehender—, porque sus emotivas palabras constituyen no sólo un testimonio sorprendente, sino también una genuina lección de humanidad, que me ha resultado de poderoso interés.

Como expresó Raúl Casal al prologar la publicación de este texto por Monte Ávila Editores (Caracas, julio 2024) “...en el transcurrir de la historia cada relato es único y múltiple. En cada frase o canto se siente la respiración y la melodía de cada una de estas mujeres que tienen nombre propio: Bertha, Guillermina y Alberta. Podemos ver sus ojos, bocas y caminos.”

Mucho podría añadir yo en esta ocasión sobre la valiosa obra de Yrady, considerando su múltiple condición de narrador, periodista, investigador y promotor cultural, pero sé cuánto él preferirá que cedamos la palabra a sus testimoniantes, dejando irradiar desde aquí la verdad de esas tres afrodescendientes naturales del oriente de Venezuela, que hace algunos años entrevistó para revelarnos “un mundo real, que no tiene comienzo ni fin”, como él mismo explica en las páginas introductorias del libro. Por eso ahora deseo compartir unas breves citas ilustrativas de esas tronadoras, no sin antes expresar mi mayor agradecimiento a todas las personas e instituciones que han contribuido a la exitosa realización de la Feria del Libro de Caracas, en un año crucial para este país hermano de Cuba.

Bertha Vargas (1918-1994):

“Cuando uno está como está, de esta manera, apartada y solitaria, llegan al pensamiento reflejos que solo viven en la mente, y eso se engloba allí. Ocurre segundo tras segundo. Lo que se fue se fue, y lo que quedó, quedó. Si estoy trabajando, como ahora, haciendo mis muñecas, y me viene alguna imagen del pasado, yo la agarro, la retengo en mi memoria. Hace rato que empecé este libro de la caja de los truenos sin saber leer ni escribir bien. Es un libro repleto de verdades, un libro sobre la

mirada de mi infancia, un libro de hachazos, de dolores. Un libro que llevo en mis bordados. Explico del año 1928 para acá las cosas que llegué a descubrir como mujer, lo que viví, lo que sentí en carne propia y que sella mi orgullo. Como digo, no es una idea simple, Lo voy haciendo y haciendo con la imaginación, dándole vueltas y más vueltas a tantísimos recuerdos. Vengo persiguiendo la voz de la tierra hasta llegar a Cerezal, donde el viento baja con más rapidez que en otros pueblos.”

“Yo era muy curiosa de niña y cuando abrí mis ojos encontré a un señor llamado Ño Cachicamo y una señora llamada Micaela. Ellos eran negros y no les decían señor o señora, sino Ño y después que mueren se inventó una cantica dedicada a los dos:

“Se murió Ño Cachicamo y también Ña Micaela pero queda Ña María del Carmen, que es la que regenera Conocé a ese Ño Cachicamo. Lo recuerdo muy anciano con las manos dobladas, y a la viejita negra Ña Micaela le vi sus espaldas donde le pusieron candelita. Era una viejita encorvada y siempre llevaba su cuerpo desnudo, Le pregunté a mi mamá y me dijo que eso le ocurrió durante la época de la esclavitud.”

“Fueron años horribles los de la esclavitud, cuando marcaban a los negros con el famoso carimbo. Después de la esclavitud vino la servidumbre, y así ha pasado el tiempo, donde yo ahora entono mis cantares recordando a mi madre Guillermina Vargas:

“Sola soy, sola nací, sola me parió mi madre

Y sola debo de andar, como una pluma en el aire”

La fertilidad de estos pensamientos nos conduce a una fuente primigenia de la cual bebieron y se nutrieron los saberes más puros del pueblo. Como explica Bertha Vargas con su sabiduría a flor de labio. “Hace rato que empecé este libro de *La caja de los truenos* sin saber leer ni escribir bien... un libro que llevo en mis bordados.” “Es la voz de la tierra... donde el viento baja con más rapidez que en otros pueblos. Este saber solo se logra cuando el autor descubre los intersticios de la narrativa que rebasan la línea del veril para instalarse en el horizonte de la poesía.

“Aquí en Cariaco, cuando yo empecé con mi grupo de comparsas Las Taparitas, ya no quedaba nada de diversión ni de comparsas, Yo me acordaba de antes, y cuando empecé con mi grupo tenía muchos años cantando aguinaldos. La primera comparsa que hice fue El Canario de la Reforma, que bailé en el año 1972 Luego El Toro, ese mismo año. Después El Diablo y los Mudos, en 1973; La Comparsa Marisol, 1976; La Culebra de La Laguna, 1977; El Murciélago, 1977; La Paloma Guarumera, 1978; El Burro Soberano, 1979. Y en la década de los ochenta: El Tucusito, La Estrella de la Mañana, La Paloma Blanca. También tengo La Piscua, La Obra de Don Canuto, y un drama llamado La Huerfanita. Se le dice drama porque es la historia de una muchacha que quedó huérfana y se la roban dos hombres hasta que la encuentran en la selva.”

“Para nosotros es una obra de teatro, no una simple comparsa ni una diversión; porque hay baile, hay canto, pero también hay diálogos. Antes en Cariaco había muchos dramas, el del campesino, el de los pueblos que hablan, el drama de la madre tierra. En el drama no se usan enjarmes de pájaros ni de culebras. Hay diferencias entre diversiones, comparsas, mojigangas y dramas. En diversiones se debe ir bien trajeada, en mojigangas mal trajeadas. Una mojiganga se hace con ropas de desecho, ropas viejas y estrafalarias, pero cuando se habla, por ejemplo, de representar una culebra, nosotras vamos bien trajeaditas y pintadas, y con la bandera que no puede faltar.”

“Si vas para abajo eres de acá arriba
te tendrás que untar cebo en las rodillas”

“Esa era una cantica de Cariaco, porque en este Cariaco donde yo fui pura, había diferencia entre los de arriba y los de abajo, entre pobres y ricos. Los que estaban arriba no podían ir abajo. Mi madrina Sabina Guzmán, que presenciaba lo malsano, lo entendía muy bien, y ahora que está en el mundo espiritual y en la luminaria del universo mágico de la bienaventuranza, lo ve mejor. Ella no me desampara ni de noche ni de día, y todo me lo dice sin permitir que me desvanezca. A veces se aguanta varias horas alrededor mío y sale de la oscuridad a la claridad con toda su belleza, nos escudriña, y pronuncia palabras que causan impresión de inmediato.”

La comparsera Guillermina Ramírez, traza todo un entramado social donde se evidencian las diferencias de clases. Los de arriba no se mezclaban con los de abajo, y he ahí que su madrina aún en la luminaria del mundo mágico -bella definición del plano espiritual-, la ilumina con la belleza de su palabra. Y le da el aliento para seguir en sus ardientes mojigangas, sus llamadas canticas y sus aguinaldos. Otro logro que no escapa al ámbito de la rica diversidad cultural de su país.

“Yo trabajo con la tierra, con el aire, con el fuego y con el agua, y para mi ahí es donde está el mundo.”

“Si alguien llega a mi casa y me pregunta ¿Qué tengo? Yo no le sé decir qué es lo que tiene, pero lo sé al santiguarlo. Yo lo santiguo de espaldas, luego de frente, y después es que le puedo decir qué es lo que siente, qué le puedo dar, y qué le puedo hacer. Ahí es donde yo voy a ver si le sale curarse con el fuego, si le sale curarse con el agua, si le sale curarse con la tierra, o si le sale curarse con el aire. “Curarse con el fuego es cuando yo prendo una vela, pongo mis manos sobre ella y las paso por el cuerpo del enfermo. También hago una fogata y lo hago pasar en cruz. Eso es curar con el fuego. Si tengo que curar con el agua, preparo mis baños de monte.”

“Esos baños son muy buenos, se llaman baños aromáticos, y le hacen falta al cuerpo humano para quitarle muchas energías negativas, Porque, así como estamos, nosotros tenemos muchas energías negativas. ¿Cuántos no llaman a alguien amigo, y desean destruirlo con la vista, con la mirada? No se le puede decir a todo el mundo: Voy a viajar, voy a tal parte, tengo un proyecto, tengo ganas de hacer esto y esto. No debería decirse a nadie lo que se piensa hacer porque con la mente, con la fuerza de la mente, se destruye, se opaca.”

“Si se trabaja con el aire significa trabajar con los cuatro vientos cardinales. Por ejemplo, hay veces que yo salgo a las cuatro o cinco de la madrugada, antes que el sol. Eso se llama acas, y es hablar con los cuatro vientos, con el universo. Uno puede curar a cualquiera con el acas, con el aire, abriendo las puertas del universo.

Y si se trabaja con la tierra, hay baños que uno hace con la tierra, como echarle un puño de tierra al paciente, o acostarlo en la tierra, quitándole los zapatos y las medias para ponerlos también en la tierra. Pegarse a la tierra directamente. Yo ayudo con los cuatro elementos y a las personas que llegan a mi casa les hablo por todo el cañón: Yo no soy bruja, yo no soy santera, no tengo nada que ver con eso, no tengo por qué engañar ni meter mentiras.”

Alberta Cova trabaja con la tierra, con el aire, con el fuego y con el agua, y he ahí su mundo, su universo personal, captando todos los fenómenos sujetos a leyes naturales e invariables, Lo que nos recuerda el pensamiento de Spinoza cuando afirma que todo lo que sucede en la naturaleza es natural. He ahí, también el propósito esencial de sus experimentos sanadores, Ninguna ley social podrá convencer a Alberta Cova de lo contrario, aunque le pongan ante sus ojos la lámpara del discernimiento o el sistema racional del positivismo. Ella está convencida de sus dotes personales porque la fuerza de su mente lo pone todo.

Con talento probado y gran sensibilidad, Benito Yrady ha logrado capturar los pliegues discursivos de estas historias, el fondo

mágico, escatológico y retador de estas vidas sencillas que revelan los más genuinos sentimientos de una cultura venezolana de raigambre popular. Muerteras, parteras, campesinas, vidas duras asidas a los imaginarios costumbristas y a las tradiciones más puras.

El escritor Benito Yrady ha rescatado, en la voz de estas mujeres, los modos de vida y los saberes ancestrales del rico mundo de su tierra con la maestría de un auténtico buceador en el pozo de las culturas populares de la Venezuela profunda.

Edward Kamau Brathwaite

Poemas traducidos por Jesús Antonio Medina Guilarte
 Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL)
 jamg22051986@hotmail.com

*Nota del traductor

Afrontar una traducción, muchas veces implica adentrarse en un terreno escarpado. ¿Cuál es la equivalencia justa que refleja a la perfección la idea del idioma en original en el nuestro? La respuesta a esta pregunta es, con demasiada frecuencia, esquivada. Traducir, casi siempre implica tomar decisiones difíciles a la sombra de la eterna búsqueda por hacer “justicia” al texto original, lo que no es una carga poco pesada en los hombros.

En el caso de la poesía, la dificultad, como mínimo, se triplica. Este género literario suele hacer justamente de los límites del lenguaje su morada natural; siempre al borde de lo inexpresable; siempre coqueteando con aquello sobre lo que lo mejor que puede hacerse (parafraseando a Wittgenstein) es no decir nada.

Brathwaite, al igual que otros grandes poetas, realiza una selección meticulosa de las palabras. Cada una de ellas es insustituible; está ahí en detrimento de otras por razones de peso: por su significado, por lo que evocan, por su sonoridad y ritmo. En el caso del autor barbadiano, esta conciencia sobre el lenguaje va incluso un paso más allá; fue él mismo quien acuñó el término “lengua nacional” para referirse al inglés vernáculo hablado por los pueblos negros del Caribe. Todos, producto de una doble herencia: el inglés impuesto como lengua común por el imperio Británico, y las culturas y cosmovisiones de las distintas naciones africanas sometidas al yugo de la esclavitud. Esto da como resultado un inglés que, tal y como afirma Brathwaite, posee características lexicales similares al inglés estándar pero cuyos “contornos, ritmos, y explosiones sonoras” son distintos. Esta conciencia sobre el carácter *sui generis* del lenguaje del africano esclavizado de las colonias británicas tiene en Brathwaite una manifestación estética clara: su huida del pentámetro típico de la poesía clásica inglesa. Una voz que genuinamente quiera expresarse en esta lengua nacional difícilmente pueda hablar en pentámetros, la herencia africana no encuentra en esta forma su vehículo estético ideal, tal y como afirmaba Brathwaite “el huracán no ruge en pentámetros”.

Teniendo en cuenta todo este panorama, hemos hecho el esfuerzo por bordear la difícil frontera de la adaptación al español de versos que nacieron del inglés de estas naciones con la finalidad de ser leídas y pensadas bajo el influjo de la particular voz que representan. En la medida de lo posible, intentamos ser fieles a su espíritu, a su ritmo y a su musicalidad. Igualmente, en otras ocasiones, nos hemos visto abocados a la necesidad de señalar la imposibilidad de una plena traductibilidad con algunas notas a pie de página, y a la aclaración de algunos términos relacionados con la religiosidad y ritualística caribeña de ascendencia africana.



COMIÉNDOSE A LOS MUERTOS

EATING THE DEAD

1

Pero si vivir aquí
significa morir
aferrándose a las cenizas

con el puño apretado
con el cráneo seco
Entonaré las canciones del esqueleto

Retornaré a la piedra viva¹
a la semilla de la planta muda
las caras ocultas de la devoción en el reino vegetal

1

But if to live here
is to die
clutching ashes

the fist tight
the skull dry
I will sing songs of the skeleton

I will return to the pebble
to the dumb seed
the unlighted faces of the fetish in the vegetable kingdom

1 En el original "pebble" y "dumb seed". Probablemente en referencia a la piedra viva (una especie de pequeña planta con apariencia de roca) y la caña muda, una planta cuyo consumo tiene como efecto el adormecimiento de la lengua. Ambas plantas en ocasiones se encuentran relacionadas a usos ritualísticos.

Llamaré a las puertas negras

kj kj kj

agoo

kj kj kj

agoo

donde el gallo abre el velo de la oscuridad con su cacareo

Ven a mí

Hermano Araña

Creador de la plata

Necesito tu velocidad

Y tu imperecedera astucia

Kj kj kj

¿A quiénes más invocan estos nudillos?

Es el forastero de hierro

Ogun², la nube de oscuridad,

Y Damballa³,

con su sello de fatalidad

mira, las brasas arden

Alimentadas con sangre

Crepitando con tu sulfuro

I will knock on the black doors

kj kj kj

agoo

kj kj kj

agoo

where the cock creaks the darkness open.

Come in

Brother Spider

Creator of silver

I need your speed

and your enduring cunning

kj kj kj kj

what other knuckles summon

It is the iron stranger

Ogun, cloud of gloom,

and Damballa

with his stamp of doom

look, the charcoal fires are alight

fed with blood

crackled with your sulphur

² **Ogun** es una de las deidades más poderosas y veneradas en las religiones afrocubanas, como la Santería, y en el Candomblé brasileño. Esta deidad yoruba representa la fuerza, la energía, la protección y la habilidad en el trabajo de los metales. Es considerado el patrono de los herreros, los guerreros, los cazadores, los agricultores y de todos aquellos que utilizan herramientas para transformar la naturaleza.

³ **Damballa** es una de las deidades más veneradas en el vudú haitiano. Representado comúnmente como una serpiente, simboliza la sabiduría, la creación y la conexión entre el cielo y la tierra. Es considerado el padre de todos los loas (espíritus) y, junto a su esposa Ayida-Wedo, es venerado como uno de los creadores del universo.

Ofrenda la carne
Tiempo, ruinas, reliquias
Se abalanzan sobre las puntas

sobre la raíz de la punta de los dedos
ofrenda los fallos
canta el grito de kanzo⁴

a partir de esta piel enrojecida
y cuna
empezamos.

2

Empezamos

con el embrión enroscado que crecerá
para sudar
los ojos que sabrán
lo que significa la ambición

que se alimentarán
con la leche de los transistores
durante todo el día

Las resurrecciones están despojadas de las alas de los árboles;
Las bayonetas, los ojos blindados, el estruendo de las culatas
oscurecen la luna.

Mi lengua está cargada con un nuevo idioma
Pero es incapaz de parir discurso alguno.
Los guijarros me rodean.

⁴ Un **kanzo** en el vudú haitiano es un iniciado, un seguidor que ha pasado por un proceso de iniciación formal para convertirse en un miembro pleno de la religión. Esta iniciación involucra una serie de rituales, ceremonias y compromisos espirituales que conectan al individuo con los loas (espíritus) y con la comunidad vudú.

Offer the flesh up
time, ruins, relics
leaping over the tips

over the root tips of fingers
offer the failures up
sing cry kanzo

from this red skin
and cradle
we begin.

2

We begin

with the curled embryo that will grow
to sweat
the eyes that will know
what greedy means

that will feed
on the milk of transistors
all day long.

Resurrections are stripped from the wings of trees;
Bayonets, armoured eyes, clank of the gun-butts obscure the
moon.

My tongue is heavy with new language
but I cannot give birth speech.
Pebbles surround me.

El mendigo mira intensamente; sus ojos ardientes quemán mis
"gracias"

¿Cuántas islas se contarán en este
Congreso de leprosos?
¿Cuántos padres revocaran los edictos sobre
sus hijas?

Ilegal, ilegítimo
no puedo cantar.

Y aún así debo llevar
agua a la mugrosa cubeta, su odio

marcado de cicatrices como la noche estrellada. Masacres
de mi inocencia debo aguantar para sangrar las cadenas
de mi tribu. Debo devorarlo todo como un banco,
célula a célula, bóveda a bóveda, cegándome al vacío. Mira,

las cargas se fusionan hasta convertirse en salmuera, las sangui-
juelas
se marchan cuando no hay más tuétanos que matar; el tiempo

es restaurado y vuelve a asentarse en su primordial e incoloro
limo;
el mediodía
reluce como el rocío, rodillas

por las cuales la sal resbala como ostras que retornan a su suave
vientre. Canción,
lamento, arrebató de sangre, venas del inicio, solo necesitan
este palpitar de cristal fino y translúcido. Parece faltar

demasiado ahora para llegar hasta la grasa, el hueso vibrante, la
Risa. Pero puedo mostrarte
Lo que significa comerte
a tu dios, beber las explosiones de su poder

y a partir del lento barro movedizo de tu saqueo, crecer.

The beggar glares; his hot eyes burn my thanks.

How many islands will be counted in this congress of lepers,
how many fathers will revoke the edicts of their daughters?

Illegal, illegitimate,
I cannot sing.

And yet I must bring
water to the poxy bucket, its hate

scarred like the night's twinkles. Slaughters
of my innocence I must take on to bleed the fetters
of my tribe. I must devour it all like a bank,
cell by cell, vault by vault, blinding to the void. See,

the burdens fuse to brine, the leeches
depart when there is no more marrow to kill; age

is restored and settles back to its primordial, colourless slime;
noon
glistens like the dew, knees

slipping salt like oysters back to their kernel womb. Song,
dirge, drag of blood, veins of beginning, need
only this throb of a thin transparent crystal. It seems

a long way now from fat, the shaking bone, the laughter. But I
can show

you what it means to eat
your god, drink his explosions of power

and from the slow sinking mud of your plunder, grow.



NEGUS¹

no
 no
 no
 no es

 no
 no
 no
 no es

 no es
 no es
 no es suficiente
 no es suficiente liberarse

NEGUS

It
 it
 it
 it is not

 it
 it
 it
 it is not

 it is not
 it is not
 it is not enough
 it is not enough to be free
 of the red white and blue

¹ La figura del Negus, emperador de Etiopía, ha trascendido las fronteras africanas para convertirse en un símbolo de gran importancia en la religiosidad antillana, particularmente dentro de movimientos como el Rastafarismo. Su papel va más allá de una simple figura histórica, convirtiéndose en un referente espiritual y un emblema de la resistencia afrodescendiente.

del rojo blanco y azul
del arretrato, del dragón

no es

no es

no es suficiente

no es suficiente ser libre

del látigo, los principados y los poderes

¿dónde está tu reino de la palabra?

no

no

no

no es

no

no

no

no es

no es

no es

no es suficiente

no es suficiente liberarse

de las fiebres palúdicas, del miedo al huracán,

del miedo a las invasiones, de las sequías, y de

la caña marcada por el fuego

No es suficiente

tintinear la campana de la bicicleta en el camino al trabajo

cuando el infierno

cruje y arde en la pantalla de catorce pulgadas

del Japo

del Japo del hecho en Japón

importado por la united fruit company

venta agresiva, set de televisión

revelador, rinoceróticamente lleno de perillas, cancerosamente

tubulado.

of the drag, of the dragon

it is not

it is not

it is not enough

it is not enough to be free

of the whips, principalities and powers

where is your kingdom of the Word?

It

it

it

it is not

it

it

it

it is not

it is not

it is not

it is not enough

it is not enough to be free

of malarial fevers, fear of the hurricane,

fear of invasions, crops' drought, fire's

blisters upon the cane

It is not enough

to tinkle to work on a bicycle bell

when hell

crackles and burns in the fourteen-inch screen of the Jap

of the Jap of the Japanese-constructed

United-Fruit-Company-imported

hard sell, tell tale tele-

vision set, rhinocerosly knobbed, cancerously tubed

It is not

no es
no es
no es suficiente
poder volar a miami,
estructurar rascacielos, excavar las arenas costeras
esculpidas por la luna para erigir hoteles, casinos,
sepulcros
no es
no es
no es suficiente
no es suficiente ser libre
para poder arrasar con las canciones, las creencias
y las tumbas de tambores de los que adoran a Dios agachados.

No es suficiente
rezarle a los banqueros de Barclays por teléfono
a Jesucristo por las ondas cortas de radio
y a los marines de estados unidos con el crujir
de los huesos de tus caderas.

Deben
deben dárseme palabras para moldear mi nombre
en concordancia con las sílabas de los árboles

Deben
deben dárseme palabras para reconstruir futuros
como lo hace la mano de un curandero

Deben
deben dárseme palabras para que las abejas
de la sangre bullente de mi cerebro lleno de memorias
hagan flores, hagan bandadas de pájaros,
hagan el cielo, hagan el paraíso,
el paraíso abierto a las piedras de rayo y al
volcán y a la tierra que se desenrolla.

it is not
it is not enough
to be able to fly to Miami,
structure skyscrapers, excavate the moon-
scaped seashore sands to build hotels, casinos, sepulchres

It is not
it is not
it is not enough
it is not enough to be free
to bulldoze god's squatters from their tunes, from their relies
from their tombs of drums

It is not enough
to pray to Barclays bankers on the telephone
to Jesus Christ by short wave radio
to the United States marines by rattling your hip
bones

I
must be given words to shape my name
to the syllables of trees

I
must be given words to refashion futures
like a healer's hand

I
must be given words so that the bees
in my blood's buzzing brain of memory
will make flowers, will make flocks of birds,
will make sky, will make heaven,
the heaven open to the thunder-stone and the volcano and the
un-folding land.

It is not

no es
no es
no es suficiente
ser pausa, ser agujero,
ser vacío, guardar silencio,
ser punto y coma², ser semicolonía;
Lánzame la piedra
que confundirá al vacío
encuétrame la rabia
y arrasará con la colonia
lléname con palabras
y cegaré a tu Dios

Att
Att
Attibon Atibbon Legba³
Attibon Legba
Ouvri bayi pou' moi
Ouvri bayi pou' moi...

it is not
it is not enough
to be pause, to be hole
to be void, to be silent
to be semicolon, to be semicolony;
Fing me the stone
that will confound the void
find me the rage
and I will raze the colony
fill me with words
and I will blind your God.

Att
Att
Attibon Attibon Legba
Attibon Legba
Ouvri bayi pou' moi
Ouvri bayi pou' moi ...

Edward Kamau Brathwaite (1930-2020)



Poeta e historiador caribeño. Nació en Barbados, isla del Caribe oriental, en el seno de una familia de clase media. Bautizado por sus padres como «Edward», adoptó más tarde el nombre africano «Kamau» -que significa «Guerrero silencioso»- durante un periodo de investigación en la Universidad de Nairobi (Kenia) en la década de 1970. Tras terminar la enseñanza secundaria, obtuvo una beca británica para el Pembroke College de Cambridge, donde se licenció en Historia en 1953 y se diplomó en Educación al año siguiente. En 1955, aceptó un trabajo como Oficial de Educación en Ghana, entonces colonia británica en África Occidental conocida como Costa de Oro. Los ocho años que pasó en Ghana, mientras la colonia avanzaba hacia la independencia en 1957, fueron un retorno espiritual. La experiencia amplió su visión de la historia, la cultura y las formas de percibir el mundo. A su regreso a Barbados en 1962, Brathwaite ocupó puestos de profesor en la Universidad de las Indias Occidentales (UWI), primero en Santa Lucía y luego en Jamaica, donde empezó a escribir su primera colección de poesía, *Rights of Passage*. En 1965 regresó a Inglaterra, donde se doctoró en Filosofía por la Universidad de Sussex en 1968. Durante este periodo se publicaron sus tres primeros libros de poesía: *Rights of Passage* (1967), *Masks* (1968) e *Islands* (1969). En 1973, estas tres colecciones se recopilaron en un solo volumen, *The Arrivants: A New World Trilogy*.

² Juego de palabras intransferible al español. El signo de puntuación que nombramos en español como “punto y coma”, se conoce en inglés como “semicolon”, muy parecido al término “semicolonía” que se menciona inmediatamente después en este verso.

³ **Legba**, una deidad de origen africano, ocupa un lugar central en la rica y compleja cosmovisión de las culturas antillanas. Considerado el **guardián de los caminos**, su figura trasciende las barreras religiosas y culturales, convirtiéndose en un símbolo universal de transición, comunicación y conexión.

Normas para los Autores:

Los autores interesados en publicar en la revista *Entreletras* deberán enviar al Comité Editorial lo siguiente:

Solicitud de evaluación y publicación en la cual se indique: nombre, dirección, teléfono y correo electrónico; así como grado académico, institución u organismo académico donde labora.

En el marco de las secciones o áreas temáticas contempladas para la publicación de textos en *Entreletras*, los textos enviados pueden ubicarse dentro de los siguientes renglones:

Artículos investigación: Espacio donde se recogen los resultados de investigaciones concluidas o en proceso, en formato de artículos, evaluados por un jurado ad hoc con el método de doble ciego.

Entrevistas: Sección para interpelar a escritores o investigadores de la literatura, realizada por nuestro equipo editor o por terceros.

Ensayos: Sección destinada a la reflexión subjetiva y libre acerca de los problemas literarios, filosóficos y culturales.

Traducciones: Destinadas a propiciar el intercambio cultural con las regiones latinoamericanas y caribeñas. Acompañadas de estudios contextualizadores de las obras y autores traducidos.

Crónicas: Sección dedicada a la difusión de este género, respetando su singularidad y procurando mostrar los temas palpitantes de la región latinoamericana y caribeña.

Conferencias: Espacio para difundir las conferencias promovidas por el CILLAC, así como aquellas que se consideren de interés para el conocimiento de nuestra cultura latinoamericana y caribeña.

Reseñas: Espacio dedicado a la visibilización de las obras literarias y estudios literarios que circulan como libros en la región latinoamericana y caribeña.

Se enviará el trabajo en formato Word –con los datos del autor concentrados en la primera página– a la siguiente dirección electrónica: entreletras@gmail.com

En la primera página del texto debe incluirse: título del trabajo, nombres y apellidos del autor, nombre de la institución a la que pertenece y dirección electrónica.

Todo trabajo debe incluir una breve reseña de la trayectoria profesional del autor, la cual no debe exceder las 200 palabras.

Es indispensable anexar un resumen en español e inglés del artículo que no exceda las 250 palabras e incluir palabras clave.

La familia de letras a utilizar será: Times New Roman, 12 puntos. En ningún caso se utilizarán negritas o subrayados para destacar una o varias palabras del texto; para ello se recomienda utilizar las cursivas. Se utilizará cursivas también para el caso de palabras en idioma distinto al español. El cuerpo del texto debe ir a un interlineado de 1,5 líneas. Toda propuesta de publicación debe tener una extensión aproximada entre 8 y 25 páginas. La extensión de las reseñas oscila entre 3 y 7 páginas aproximadamente.

Si la cita tiene menos de cuarenta palabras, va en el texto, entre comillas. Las citas de más de cuarenta palabras, deben ir en un párrafo aparte, sangrado desde el margen izquierdo y derecho a 1 1/2 cms, en un bloque interlineado a un espacio.

Los títulos y subtítulos deben destacarse con negritas y nunca deben ir en mayúsculas todas sus letras. Cuando se presenta el caso de un subpunto, debe ir acompañado de su respectiva numeración (1, 1.2, 1.2.3,...).

Las siglas van sin puntos.

Todos los trabajos mencionados en el texto deben aparecer en la lista de Referencias Bibliográficas.

Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del Manual de Tesis de Trabajo de Grado y Tesis de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial. Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición. Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas. Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica. En el caso de reseñas, se recomienda encabezarla con los datos completos de la obra, incluyendo editorial, número de páginas, depósito legal e ISBN o ISSN

Normas para los Árbitros

Para la selección de los árbitros, se escogerán especialistas en el tema tratado por los textos participantes, sus valores éticos y su actitud voluntaria para la realización del arbitraje.

El Comité Editor ofrece y garantiza discreción en cuanto a la identificación y evaluación realizada por el árbitro.

El Comité Editor, asume ante el árbitro, la responsabilidad de que el artículo solo se publicará si el autor acata las observaciones y sugerencias realizadas por parte de los especialistas, sirviendo de intermediario a los fines de realizar las aclaratorias pertinentes.

El Director de la Revista Entreletras remitirá a los especialistas además de la propuesta de publicación, una planilla que recogerá la opinión del árbitro, y un resumen de las normas a los autores.

Una vez remitido el texto a los correspondientes árbitros, se esperará por su dictamen durante un mes. Si al término de este no se obtiene respuesta de los árbitros, será enviado nuevamente al arbitraje con otros especialistas.

Los textos serán enviados a los árbitros y se protegerá la identidad de su autor o autores.

Una vez recibida la propuesta de publicación, se remite a consideración de los editores de Entreletras que revisan que el tema abordado corresponda a algunos de la Revista y constatan que tenga la extensión y el formato exigidos. En caso de no cumplir con estos requisitos se notifica a los autores sobre la situación, indicándoles si deben adaptarlo a las condiciones especificadas o bien enviarlo a otra revista, según el caso.

Si se cumplen las normas antes mencionadas se notifica a los autores la recepción de la propuesta de publicación, al tiempo que se envía a dos árbitros anónimos para su evaluación. Los árbitros seleccionados revisan en detalle todos los aspectos relativos a la forma y el fondo de los artículos, indicando en el formato correspondiente las observaciones y calificaciones que consideren pertinentes. Una vez arbitrado, se devolverá el texto con la correspondiente planilla de evaluación a los editores.

Existen cuatro tipos de dictámenes que pueden resultar del arbitraje: i) publicado sin modificación alguna; ii) publicado si se efectúan las modificaciones indicadas por los árbitros; y iii) modificado sustancialmente y sometido nuevamente a arbitraje; iv) rechazado.

En el primer caso la propuesta de publicación ya arbitrada se remite al corrector de estilo para modificarlo según las especificaciones requeridas para su posterior diagramación. En el segundo caso, siempre que las correcciones sean de forma, los editores se encargarán de incorporarlas y adaptarlas para su diagramación. En caso de que las correcciones sean de contenido, aunque pocas, la propuesta de publicación se devuelve a los autores, quienes deberán modificarlo atendiendo a las recomendaciones de los árbitros. Hechas las correcciones los autores deberán remitir las propuestas de publicación modificadas a los editores, los que se cerciorarán de que se corresponda con las observaciones recibidas del arbitraje. Si es así se procede de inmediato como en el caso i). Finalmente, en el último caso, el o los autores son notificados de inmediato sobre el resultado del arbitraje, indicándosele(s) expresamente la necesidad de rehacer la propuesta de publicación. Cuando esto sucede, podrán reenviarlo a los editores, en cuyo caso es sometido a un nuevo arbitraje.

Cuando el artículo arbitrado corresponde a las calificaciones i) o ii) los autores reciben de parte de los editores una carta de aceptación formal en la que se indica además en qué volumen será publicado su texto. Normalmente esta carta se envía a través del correo electrónico

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

Libros:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). Título de la obra en cursivas. Lugar de edición: editorial. Así, por ejemplo: MILANCA GUZMÁN, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Capítulos de libros: Se citará en el orden que se indica: APELLIDO (S), Nombre (s) del autor. (Año). "Título del capítulo" entre comillas, en: APELLIDO (S), Nombre (s) del compilado (si lo hay), Título de la obra en cursivas, lugar de la edición, editorial, páginas. Por ejemplo: WALTER, Benjamin. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, pp. 15-57. MARCUSE, Herbert. (1995). "La represión sobrante", en: BAIGORRIA, Osvaldo, *Argumentos para la sociedad del ocio*, Buenos Aires, La Marca.

Artículos de revista:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). "Título del artículo", Título de la revista, número (año), y páginas. Por ejemplo: BOHIGAS, Oriol. (1985). "La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables", *Arquitecturas Bis*, 50 (1985), pp. 28-31.

Referencias de la Web:

Debe ponerse el APELLIDO (S), Nombre (s) del autor o entidad (si lo señala). "Título del documento entre comillas" (si lo hay), en: título de la página en cursivas, dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación, si existe deben señalarse. Así, por ejemplo: TRUJILLO MARÍN, Oscar. "Acerca del peso de la tradición, los campeones de estronados y las princesas sin reino", en: *blog Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*, http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i (recuperado el 16 de enero de 2009 a 10: 45 a.m.). VALLESPÍR, Jordi. "Interculturalismo e identidad cultural". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 36 (1999), pp. 45-46, en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432 (recuperado el 3 de diciembre 1999 a las 3: 30 p.m.). En caso de que el autor

deba hacer una autocita, en el archivo destinado a referato la hará como si fuese cita a una tercera persona, de manera tal que se garantice el anonimato.

8. Normas de citas y referencias.

Las citas serán numeradas consecutivamente en números arábigos y puestos a pie de página y deberán figurar en el texto en su lugar correspondiente en número superíndice.

Textos citados varias veces:

- Ibid. (Ibidem): "En la misma obra". Se usa cuando es necesario citar la misma obra referenciada inmediatamente antes. Ibid (si es la misma obra en la misma pág.)- Ibid, p. (si es la misma obra en otra pág.)

- Id. (Idem): "Del mismo autor". Se emplea para citar un autor al que se ha hecho referencia.

- Op. cit: en la obra ya citada del mismo autor. -Si la misma fuente ha sido citada en pies de páginas anteriores (no el inmediatamente anterior), se pone el autor y se agrega luego Op. cit., indicando luego el número de página. Cuando la llamada se refiera exclusivamente a un concepto o última palabra del texto citado se colocará el número volado o superíndice antes del signo de puntuación, si lo hubiere. Cuando la llamada haga referencia a un texto completo, el número volado o superíndice se escribirá tras las comillas de cierre y el signo de puntuación correspondiente. Se usará en la referencia el mismo formato previsto para la bibliografía, (para libros o revistas), a excepción del nombre y apellido del autor(es), que se escriben en su orden normal, es decir primero el nombre y después el apellido, dejando solo la primera letra en mayúscula y el resto en minúscula. La referencia completa debe aparecer en la lista de referencias al final del trabajo.

Citas textuales:

Cortas o menores de 40 palabras: Van dentro del párrafo u oración, en letra normal y se les añaden comillas al principio y al final, y se hace la referencia al texto donde se encuentran originalmente. Textuales largas o de 40 palabras o más: Se ponen en párrafo aparte, sin comillas y con sangría de ambos lados, justificado. Deberán ir separadas del texto por dos líneas en blanco, una antes y otra después. El cuerpo del texto se reducirá de 12 a 11. El uso de comillas no es necesario, puesto que el sangrado indica que se trata de una cita.

9. Al final del texto deberá ponerse la fecha de elaboración del artículo.

10. Los artículos deben ir acompañados de un resumen en español y en inglés (Abstract), de no más de 200 palabras y de tres palabras clave (keywords). En caso de que el trabajo esté en otra lengua que no sea español, señalará las palabras clave en la lengua en que esté escrito y en inglés.

11. Los gráficos deben ser numerados con sus correspondientes leyendas. Las fotografías deben ser originales y de calidad (mínimo 300 píxeles) para su publicación con los créditos correspondientes. Ambos deben ser entregados con el texto acompañado de una leyenda con sus indicaciones acerca de su colocación en el artículo. El equipo editorial de la revista se reserva el derecho de no incluir imágenes cuando éstas sean de una calidad muy deficiente.

12. Las opiniones y afirmaciones que aparecen en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

.

Contactos

Dirección de Entreletras:

Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Maturín. Subdirección de Investigación y Posgrado.
Tlf.: 0291-6418042.

Correos electrónicos:

entreltras@gmail.com

upelentreltras@gmail.com

Consejo de Redacción:

* Director-Jesús Antonio Medina Guilarte/ jamg22051986@hotmail.com

* Coordinador Editorial- Franco Canelón/ fcanelon768@gmail.com

<https://entreltras3.wixsite.com/entreltrasinicio>

Autores

Benito Yrady Arias. Docente, escritor e investigador del folklore de la cultura popular. Ha ejercido diferentes funciones en las instituciones culturales de Venezuela, destacando su trabajo al frente de la extensión universitaria de la Universidad de Oriente y del viceministerio de Identidad y Diversidad Cultural del Ministerio del Poder Popular para la Cultura y presidente del Centro de la Diversidad Cultural.

Angela Collins. Fotógrafa venezolana, dedicada al registro de las tradiciones y manifestaciones populares de Venezuela. Labora para el Centro de la Diversidad Cultural.

Lancelot Cowie. Investigador y profesor de la Universidad de las Indias Occidentales, en Trinidad. Doctor en Letras, Embajador de Trinidad y Tobago en Cuba, Director de CENLAC y Profesor Honorario del Instituto de Relaciones Internacionales. Falleció el 24 de junio de 2024.

Roger Vilaín. Doctor en Educación. Ensayista e investigador venezolano. Actualmente reside en Quito (Ecuador), profesor en la Universidad Pontificia Católica de Quito.

Flavianne Vieira. Es licenciada en Trabajo Social ; licenciada en Letras - Lengua y Literatura Portuguesa por la Universidade Federal do Amazonas - UFAM . Máster en Letras - Estudios Literarios - UFAM (2024). Es profesora en el sistema escolar del estado de Amazonas desde 2016 y en el sistema escolar municipal de Manaus.

Saturnino Valladares. Poeta, ensayista y traductor. Es doctor en Literatura Española, becario posdoctoral en la Universidad de Santiago de Compostela (España), profesor del Programa de Posgrado en Letras de la Universidade Federal do Amazonas y responsable del proyecto de investigación Poesía: análisis crítico y traducción.

Ramón Ordaz. Poeta, editor y profesor jubilado de la Universidad de Oriente. Investigador de la Literatura Venezolana. Editor de varias revistas literarias, entre ellas En ancas, Trizas de Papel y Poda.

Celso Medina. Doctor egresado de la Facultad de Filología Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Profesor jubilado del Instituto Pedagógico de Maturín (Universidad Pedagógica Experimental Libertador). Poeta y editor de revistas. Actualmente es profesor invitado de la la Universidade Federal do Amazonas, en el Postgrado en Letras.

Héctor E. Rodríguez García. Doctor em Educación. Profesor de la Universidad de Oriente. Director de la Escuela de Humanidades y Educación.

Miguel Barnet Lanza. Nacido en La Habana, 28 de enero de 1940 es un poeta, narrador, ensayista, etnólogo y político cubano, conocido por su novela-testimonio Biografía de un cimarrón (1966), es uno de los escritores cubanos de mayor éxito internacional, y su obra se ha traducido a varias lenguas.

Rafael Salvatore. Fotógrafo. Estudió teatro y periodismo; desde 1970 formó parte del grupo de investigación LAH (Lugar del Arte del Hombre), que experimentaba diferentes medios de expresión, entre ellos, el teatro, el cine y la literatura. En 1973 sale de gira por Europa y Salvatore se radica en París. En esta ciudad trabajó en la UNESCO y en Radio Francia Internacional.

Jesús Antonio Medina Guilarte. Doctor em Educación. Profesor del Departamento de Lingüística del Instituto Pedagógico de Maturín (Universidad Pedagógica Experimental Libertador). Docente en literatura de lenguas inglesas. Traductor de literatura inglesa.